

Güzel Sanatlarda başarı, bütün inkılâpların başarıldığının en kesin delilidir.



İÇİNDEKİLER

Öğr.Gör. Tülay AKGÜL
BİR POSTMODERN OYUN ÖRNEĞİ OLARAK HAMLET MAKİNESİ VE HEİNER MÜLLER.....**5**

Yrd.Doç.Dr. Nevin AYDUSLU
TANDIR VE TANDIRDA ÇANAK-ÇÖMLEK PİŞİRİMİ **19**

Yrd.Doç. Evren KAVUKÇU
ÜTOPYA VE SANAT.....**29**

Doç. Dr. Emine KOCA
Yrd.Doç. Zeynep KIRKINCIOĞLU
UŞAK İLİ OMURCA YÖRESİ GELENEKSEL GELİN GİYİMİNİN BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ **39**

Arş.Gör. Elif ÖZHANCI
TOM STOPPARD'IN "HİNT MÜREKKEBİ" OYUNUNA POSTMODERN BİR YAKLAŞIM.....**57**

Arş.Gör. Betül USLU ÖZKAN
AVANGARD SANAT HAREKETLERİYLE TİPOGRAFİDE GELENEĞİN YIKIMI **73**

Prof.Dr. S.Sibel SEVİM
Yrd.Doç. Cemalettin SEVİM
Araş.Gör. Öznur YILDIRIM
MAYALARDAN GÜNÜMÜZE MEKSİKADA SERAMİK VE SERAMİK HEYKEL SANATI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME **89**

YL. Öğr. Maryam ZİAEİ
Prof.Dr. Fatma ÖZTÜRK
SİNEMADA KOSTÜM TASARIM VE UYGULAMA SÜRECİ **97**

SANAT DERGİSİ
HAKEMLİ BİR DERGİDİR
Mayıs ve Kasım aylarında 6 ayda bir yayınlanır.
Mayıs 2015 | Sayı : 27

Dergimiz TÜBİTAK / ULAKBİM Sosyal Bilimler Veri Tabanı tarafından taranmaktadır.

Dergi Sahibi
Prof. Mehmet KAVUKÇU

Yayın Kurulu
Başkan / Editör
Yrd.Doç.Dr Bünyamin AYDEMİR

Yazı İşleri Sorumlusu
Arş. Gör. Hatice DOĞAN

Koordinatör
Yrd.Doç.Dr Zeynep KIRKINCIOĞLU

İngilizce Düzelti
Okutman Alper KAYA

Baskı
Zafer Medya ERZURUM / 2015
0 (442) 234 22 85

IS S N 1302 - 2938
Dergide yayınlanan yazıların tüm sorumluluğu yazarlara aittir.

YAZIŞMA ADRESİ
Sanat Dergisi
Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 25240 ERZURUM
Tel : 0 (442) 231 54 59
E-mail: gsfsanat @ atauni.edu.tr

GSF

HAKEM LİSTESİ

FOTOĞRAF BÖLÜMÜ

Prof. Dr. Güler ERTAN
Prof. Dr. Özer KANBUROĞLU

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI

Prof. Dr. Ayşe ÜSTÜN
Prof. Dr. Elvan ÖZKAVRUK ADANIR
Prof. Faruk Taşkale
Prof. Nuray YILMAZ
Prof. Dr. Sitare TURAN BAKIR
Prof. Şerife ATLIHAN
Doç. Dr. Fatih ÖZKAFA
Doç. Dr. Filiz NURHAN ÖLMEZ
Doç. Dr. Hafize MELEK HİDAYETOĞLU
Doç. Dr. Sema ETİKAN

GRAFİK

Prof. Dr. Adnan TEPECİK
Prof. Gonca İlbeyi DEMİR
Prof. Gören BULUT
Prof. Hasip PEKTAŞ
Prof. Sevim SELAMET
Doç.Dr. Hüseyin Demir
Doç. Dr. Levent MERCİN
Doç. Mehmet Sinan Niyazioğlu
Doç. Dr. Uğur ATAN

HEYKEL

Prof. Mustafa Bulat
Prof. Mümtaz DEMİRKALP
Prof. Dr. Neslihan Pala
Prof. Refa EMRALİ
Prof. Turhan ÇETİN
Doç. Dr. Mutluhan TAŞ

MÜZİK

Prof. Abdullah UZ
Prof. Dr. Ali UÇAN
Prof. Dr. A. Hakkı TURABİ
Prof. Binnur EKBER
Prof. Sabri YENER
Prof. Dr. Cihan IŞIKHAN
Prof. Dr. Feridun ÖZİŞ
Doç.Dr. Gülay KARŞICI
Prof. Dr. Oya LEVENDOĞLU ÖNER

PEYZAJ VE İÇ MİMARLIK

Prof. Dr. Cemil ATA
Prof. Dr. Hasan YILMAZ
Doç. Dr. B. Burak KAPTAN

RESİM

Prof. Aydın AYAN
Prof. Basri ERDEM
Prof. Besim Fatih DELLALOĞLU
Prof. Canan ATALAY AKTUĞ
Prof. Cebrail. ÖTGÜN
Prof. Güler AKALAN
Prof. Hayriye Koç Başova
Prof. Hüseyin ELMAS
Prof. Hüsnü DOKAK
Prof. İsmail.ATEŞ
Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK
Prof . Mehmet Kavukcu
Prof. Mehmet YILMAZ
Prof. Mustafa Küçüköner
Prof. Sadrettin SARI
Prof. E. Yıldız DOYRAN
Doç. Dr. Ahmet DALKIRAN
Doç. Dr. Fatih BAŞBUĞ
Doç.Dr. Fevziye Eyigör Pelikoğlu
Doç. Güldane ARAZ AY
Doç. Dr. Hakkı Engin Giderer
Doç. Dr. Hasan KIRAN
Doç.Dr. Lütfü Kaplanoğlu
Doç.Dr. Neslihan KIYAR
Prof. Nurdan KARASU GÖKÇE

SANAT TARİHİ VE ARKEOLOJİ

Prof. Dr. Adnan DİLER
Prof. Dr. Ahmet Ali BAYHAN
Prof. Dr. Bekir DENİZ
Prof. Dr. Billur TEKKÖK
Prof. Dr. Binnur Gürler
Prof. Dr. Haldun Özkan
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ
Prof. Dr. Kadir PEKTAŞ
Prof. Dr. Kıymet GİRAY
Prof. Dr. Mehmet İNBAŞI
Prof. Dr. Mehmet KARAOSMANOĞLU
Prof. Dr. Mehmet YAVUZ
Prof. Dr. Recai KARAHAN
Prof. Dr. Sema DOĞAN
Prof. Dr. Vecihi ÖZKAYA
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU
Prof. Dr. Yüksel SAYAN
Doç. Dr. Mehmet IŞIKLI
Doç.Dr. Nurettin ÖZTÜRK
Doç. Dr. Yusuf ÇETİN
Doç. Dr. Savaş YILDIRIM

SERAMİK

Prof. Emel ŞÖLENAY
Prof. Halil YOLERİ
Prof. Lale ANDİÇ
Prof. Soner GENÇ
Prof. Sıdıka Sibel Sevim
Doç. Dr. Münevver ÇAKI
Doç.Dr.Yasemin YAROL

SİNEMA-TV BÖLÜMÜ

Prof. Dr. Ahmet Şefik GÜNGÖR
Prof. Dr. Ertan YILMAZ
Prof. Dr. Oğuz ADANIR
Prof. Dr. Selçuk HÜNERLİ
Doç. Dr. Emel Karayel BİLBİL
Doç. Dr. M.Fadıl SÖZEN
Doç. Dr. Tuncay YÜCE

TEKSTİL VE MODA TASARIMI

Prof. Dr. Fatma ÖZTÜRK
Prof. Günay ATALAYER
Prof. Dr. Halide SARIOĞLU
Prof. Nesrin ÖNLÜ
Prof. Dr. Semiha AYDIN
Prof. Dr. Şule ÇİVİTÇİ
Doç. Dr. Emine KOCA
Doç. Dr. Fatma KOÇ
Doç. Dr. Leyla YILDIRIM
Prof. Dr. Özlenen ERDEM İŞMAL
Doç. Dr. Pınar GÖKLÜBERKÖZLÜ
Doç. Dr. Saliha AĞAÇ
Doç. Dr. Sedef ACAR
Doç.Dr.Şölen KİPÖZ

TİYATRO

Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ
Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN
Prof. Dr. Hülya Nutku
Prof. Dr. İbrahim YEREBAKAN
Prof. Dr. Mehmet TAKKAÇ
Prof. Dr. Pınar ARAS
Prof. Dr. Selda KULLUK YERDELEN
Prof. Dr. Sema GÖKTAŞ
Prof. Dr. Semih ÇELENK
Prof. Dr. Güzin YAMANER
Doç. Süreyya TEMEL

BİR POSTMODERN OYUN ÖRNEĞİ OLARAK HAMLET MAKİNESİ VE HEİNER MÜLLER

Öğr.Gör. Tülay AKGÜL*

ÖZET

Postmodern zamanda, gerçeklikle kurmaca arasındaki ayrımın yok olması, algılama-yorumlamadan öykü kurma ve zaman-mekân ilişkisine, karakterlerin birer figüre dönüştürülmesinden metni kurgulamaya kadar her şeye yansımıştır. Artık metinler klasik temsil ilkesine göre yazılmamakta, gerçekliğin kurmaca karakteri dile getirilmektedir. Öznenin nesneye dönüştüğü, her türlü geleneksel bakış açısının ötelendiği modern sonrasında, zamanın ve sınırların da aşıldığı bir gerçektir. Postmodernizm, modernizmin bütün argümanlarını kendi bünyesine de taşımış, tarihe sırtını dönmek yerine yüzünü dönerek, geçmişle geleceği "şimdi" de buluşturmuştur. Ancak bunu yaparken, algılamadaki değişimi yazınsallığa aktararak biçimsel üslubunu da kurmuştur.

ABSTRACT

Within the postmodern times, where the distinction between the real and fiction no more exists, perception, interpretation, plot setting, time and space relation, transformation of characters into a figure, have an effect upon the fictinalization and the composition form of a text. Thereupon, texts are not written according to the principle of classical representation yet fictional characters of reality are expressed. In the post-modern where subject becomes object and all traditional perceptions are deferred, it is a fact that the time and the boundaries were exceeded. Postmodernism embodied all arguments of the modernism and by facing the history instead of negating it, reunited the past and the future in the "present". In the meantime, it constructs its style by canalizing the shift of perception into the literariness.

Anahtar kelimeler: Modernizm, Postmodernizm, Heiner Müller, Hamlet Makinesi, Klasik Temsil,
Keywords: Modernism, Postmodernism, Heiner Müller, Hamletmachine, Classical Representation

Modern ve modern sonrası oyunlarda dramatik olan yeni bir durumla karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, insanın şaşkınlığı ve güvensizliği olarak tanımlanabilir. Bilememekten, anlayamamaktan doğan şaşkınlık, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası, insanın düşündürücü ve açmazda olduğunun gerçeğidir. Oyun kişisinin ve durumun anlamını yitirdiği, eylemin amaçsızlaştığı, sonucun düşünsel ve duygusal etkisinin azaldığı, verilecek kararın çoğu kez seyirciye bırakıldığı bu dönemin oyunlarında, malzemenin gereğine cevap verebilecek biçimleme ya da kurgulama tekniği, ne klasik olay kurgulamasına ne de epik düzenlemeye benzer. Bu oyunlarda olaylar adı konulmadan ve rastlantılarla gelişir. Anlamsız konuşmalar, şakalar, sorular ve yanıtlar, oyun kişilerinin içinde bulundukları duruma gösterdikleri örtük

* Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

tepkiyi dolaylı olarak anlatır. Bu yaratılan durumda ne bir iddia, ne amaç, ne seçim, ne kararlılık, ne belli bir çatışma hazırlığı vardır. Olaylar neden-sonuç ilişkisi içinde ilerlemediği ve dizimsel bir izlek oluşturmadığı için bir gelişimden söz edilemez. Olayların yerine durumlar geçmiş, klasik kurgulama biçiminin yerini alt anlam üretme teknikleri almıştır. Katlanarak geliştirilmiş olan bu dizisel kurgunun bir birikim oluşturması ve seyircinin bu birikimden yola çıkarak derin anlama ulaşması amaçlanmıştır. (Şener, 2001, 70)

Bu saydığımız yazarlık hünerleri genel geçer özelliklerdir. Burada amaç, postmodern kuramın, ne anlamda algılandığının ve bu algılamanın neleri öne çıkarıp neleri arkaya ittiğinin anlaşılması içindir. Postmodern kuramcılar, geleneksel felsefeye karşı konumlanışlarıyla kendilerini ifade ederler. Temel kabullerin top yekûn reddedildiği bu düşünsel ortam, doğal olarak kendi sanatsal üslubunu da dayatacaktır. Bu sanatsal üslubun merkezi ise, gündelik yaşamla sanat arasındaki sınırların kalkması, elit olan ile popüler olan arasındaki hiyerarşik konumlanışın yıkıma uğratılması, biçimsel eklektizm ve kodların karışımıdır.

“Tarihte Ölmüş Olan Ölmemiştir” Heiner Müller

“Aslında çağımız trajedi çağı, ama trajedi yazılmıyor artık, trajedi yazarı çıkmıyor. Bu nedenle, dönüp dönüp eski trajedileri günümüze taşıma gereksinimini duyuyoruz.”(A.E.Mesçi; www.cumhuriyet.com.tr)

“Heiner Müller postmodern tiyatronun performans geleneğini absorbe etme biçiminin bir temsilcisi olarak görülebilir. Müller, genel olarak hem yaptıklarına karşı karışık hisler besleyen ama hakkını verenler, hem de kendisini takdir edenler tarafından Brecht’in en aşikar varisi olarak değerlendirilmektedir. 30 kadar oyun yazmış, 1950 ve 1960’ların başlarındaki çalışmalarında birçok zorlukla karşılaşmıştır. Doğu Almanya’nın anti-faşist demokratik başkaldırıyı bitirmiş olarak kabul edip tüm gücünü sosyalist bir devletin yapılandırılmasına yoğunlaştırmak istediği bir zamanda Müller, Almanya’nın faşizme olan öznel katılımı üzerinde yoğunlaşmayı seçmiştir. Brecht’in “3.Reich’in Korku ve Sefaleti” (1935–38) oyunu etrafında yazılmış “Katliam”da (1951–74) ortalama vatandaşın faşizm kâbusuna nasıl katıldığını gösterir. 1950’lerin sonlarına doğru tarihin sosyalist değişimi için gerekli koşulları daha somut biçimde sorgulamaya başlar. Çatışmalı durumların sahnelenmesi, tiyatroyu sosyal fantezileri için bir laboratuar olarak görmesi ve belirli kodlarla insanı uyumlu ve ehil hale getirme eğilimlerini yansıtması bir suç olarak görülür. 1960’ların sonunda ve 1970’lerin başında bir takım seri parçalar üretir. Bu parçalarda bireyin sosyalizm adı altında yarattığı kutsalın sınırlarını sorgular ve çağdaş sosyalizmin aykırı gerçekçiliğine karşı çıkar. 1970’lerdeki resmi kültür politikasındaki değişime kadar kendi rengini ve biçimini kuramaz. Brecht’ten sonra en önemli Alman dramatisyeni olarak ilk sahneye çıkışı ise 80’lerin başında Houge’daki Heiner Müller festivalinde olur. Hamlet Makinesi’ni de içeren ve daha sonraki çalışmalarında da parça parça formlar üretip bir

estetik kategori olarak öznel olan faktörü geri kazanmak ve fosilleşen tarihin içindeki öznellik kalıntılarını korumak için çok daha radikal bir montaj gerçekleştirmeye başlar. Böylelikle epistemolojik olarak gerçekliğe ulaşmanın ancak parça parça olabileceği önermesini kurarak gerçekliğe kırılmış bir ilişki ile başlamanın tek prensip olduğunu savunur. Heiner Müller özneyi tarih ve insan arasındaki diyalektiğin bir parçası olarak yeniden oluşturmak istemiştir. Yalnızca öznel düzeydeki günlük deneyimin gösterildiği ve ele alındığı bir biçimden bahsetmez, aynı zamanda bunların tarihsel önemlerini de gösterir ama bu deneyimleri kapitalizmin etkileri gibi tarihsel "kötü durum"a indirgemeden yapar ki bu da onun biçimine etki eder. Müller'in yapmak istediği, geçmişin diyalektiğini (Brecht'in zamanı) şimdinin diyalektiğine (Müller'in kendi zamanı) uygulamaktır. (Wright, 1997, 96-98)

Heiner Müller özellikle geç dönem metinlerinde yapı-bozum tekniklerini üretken biçimlerde kullanmıştır: klasik temsil ilkesinin krizine bağlı olarak ortaya çıkan meta-dram ve metinlerarasılık tekniklerini yeni bir tiyatro estetiği yaratma yolunda araç olarak geliştirmesi önemli bir biçimsel değişikliktir. Bütünlük deneyiminin itibarını yitirmesiyle fragmanın önemsenmesi, M. Foucault ve R. Barthes'ın dile getirdiği "yazarın ölümü", sanatsal bildirimin söyleme dönüşmesi gibi pek çok değişim Müller'in metinlerinde kolaylıkla rastlayabileceğimiz başlıklardır. Bu anlamda yazarın üretim biçimi farklı metinlerin arasından süzülerek akar ve kendi metinlerini oluşturur. Müller, tiyatro ile kültür tarihi, politika ve insanın anlam arayışı arasında doğrudan ilişkiler kuran bir yazardır. Bu sebeplerden dolayı metinlerinde tarih vurgusunu genellikle ön planda tutar.

"Heiner Müller tarih'le çok uğraşır, neredeyse hesaplaşır onunla. Aslında pek hesaplaşma da değildir yaptığı; yapıtlarında şimdiki zaman içinde, geçmiş ile geleceği buluşturur ya da karşı karşıya getirir onları, Wolfgang Heise'ın deyişiyle, "İnsan eyleminin sonuçlarından başka bir şey olmayan tarih deneyimlerine verilmiş son derece etken, şiirsel bir yanıttır" yazdıkları. Yazar bitmiş, kapanmış gibi görünen geçmiş'i yeniden kurcalar, ondan bitmemiş dramlar, tragedyalar çıkarır." (Çamurdan,1993).

Heiner Müller'in tarih ile uğraşması onu Walter Benjamin'in tarihe bakışı ile yakın bir ilişki kurdurtur. Benjamin 'Tarih Felsefesi Üzerine Tezlerde' tarihselciliği benimseyen tarihçinin kiminle özdeşleştiğini sorar: sorunun yanıtı kaçınılmaz olarak galip gelenle özdeşleştiğidir. Benjamin'e göre 'dehşet' bunun mantıklı sonucudur; tarihsel maddeci araya bir mesafe koyarak olanları izler, kültür varlıkları denilen şeyler insanın dehşete kapılmadan düşünemeyeceği bir kaynaktan gelmektedir. Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki aynı zamanda bir barbarlık niteliği taşımasın. Müller de "tarih insanlara yapılan haksızlığın içinde oluşur. Başka türlü tarih asla gerçekleşmez" sözüyle Benjamin'in geçmişe yönelik karamsar bakışını devam ettirir (Karacabey, 2003, 156).

Klee'nin Angelus Novus tablosundan yola çıkan Walter Benjamin için tarih metaforu bir melekse, Heiner Müller için de Walter Benjamin'in Tarih Meleği büyük bir kaynaktır ve oyunlarında bu motifi kullanır. Tarihin henüz beklendiğine inanan Müller

"Tarih Meleği" metaforuyla geçmişle hesaplaşmadan, kurbanlarla dayanışmadan, tarihin 'meleği'nin taşlaşmış kanatlarını hareket ettiremeyecek ve sonuna kadar bekleyeceğinin altını çizer." (Karacabey, 2008, 7) Bu ünlü tarih meleği metaforu Hamlet Makinesi (1977) adlı oyununun üçüncü bölümünde net olarak karşımıza çıkar. Hamlet'in Ophelia'nın giysilerini giydiği bu sahnede, Hamlet fahişe pozundadır. Ve "Melek" Horatio ile (meleğin yüzü yere eğilmiştir) dans eder. Hamlet, melek Horatio ile dansı hızlandırır, Horatio bir şemsiye açar ve Hamlet'i kucaklar. İkisi de şemsiyenin altında birbirlerine sarılarak "taşlaşırlar" (Karacabey,2003, 158).

Müller tarihle hesaplaşırken bunu "ölülerle diyalog" kurma olarak tanımlar. Ona göre, dram da sadece ölülerin defnedilmesidir. Bunun anlamı geçmişle hesaplaşma, geçmişin yani ölülerin kurtarılmasıdır. Geçmişle ilişki kurarak metinlerini oluşturan Müller'in amacı şimdiki zamanı daha iyi açıklamaktır. Şimdiki zamana vurgu geçmişin sürekliliğine ve bu sürekliliğin neyin üzerine oturduğunun imlemesi olarak görülür. "Barbarlığın sürekliliği olarak algıladığı tarih, kurbanlarla ilerlerken uygarlık denilen dönemde pek bir değişim kaydedilmediğine ısrarla değinmektedir… Bir şiddet döngüsü olan tarih, Hamletmaschine'de batılı, erkek, fallus odaklı, karşı devrimci olarak nitelenmektedir (Karacabey, 2003, 161).

Heiner Müller için tarih artık sadece barbarlığın tarihidir. Bu nedenle onun tiyatrosu da, mitsel, yazınsal ve tarihseldir. Metinleri, bütün kurbanların yeniden belirdiği bir kıyamet tablosu gibidir. Bütünlüğü kaybolmuş bir dünyada, yerinden edilmiş anlam parçalarını, kırılıp dağılmış bağlamları bir kolaj ustası olarak birbirine ekler ve klasik yazarın kendinden emin tavrını ve söylediği sözü reddeder. Oyunlarındaki alıntılarla da sözü anonimleştirir. Bu durumda da söz aktarıcılığının ustalıklı bir biçimini ararken, bir suçu betimlemenin (Resim Tasviri oyununda olduğu gibi) bir suça ortak olmak olduğunu düşünür. Tiyatro metinlerinde de bu anlamda dramatik biçimin bütün uzlaşımlarını terk ederek, yapıyı, yapının imkansızlığıyla, fragmanı bütünün, alıntıları ise özgün söz imkansızlığının ölçütünde ele alır. Metinlerindeki parçalılık ise bir teknik uygulamanın da dışında başka bir şeye hizmet eder; başka türlü anlatılamayacak "yıkıntılardan oluşan" bir tarihe. (H.Müller, 2008, arka kapak)

Müller, yapıtlarında diyalektiği diyaloglara ve sahneye ustaca yerleştirir, birey-toplum, günlük gerçeklik-ideal olan, doğa-teknik, eski-yeni karşıtlıklarını ele alır. Metinlerini ele alırken yıkıcı tarih algısıyla hesaplaşan Müller'de, ölüm, cinsiyet, beden tekrarlanan ve tarihin yeniden ele alınan metaforlarıdır. Eserlerinde tarih ile birey ilişkisini, ölümü ve cinselliği zor disipline edilen güçler olarak ortaya koyar. Bilinç ve beden Müller'in eserlerinde sürekli çarpışma halindedir. Onun yapıtlarında mantıksal süreklilik yoktur, çağdaş tiyatronun aynı anda mümkün olduğu kadar çok noktayı göstererek, izleyiciyi seçim yapmaya çekmesinin gerekliliğinde ısrar etmektedir ve bunu da 'eylemin parçalanması'na bağlamaktadır. "Eylemdeki bu parçalanma hem çağdaş yaşamın tutarlılığının çöküşünü, hem de avant-garde'ın temel mantığını ortaya çıkarıyordu; "üretilen gösterimin ürünün içinde erimesini engellemek, sürecin doğasını öne çıkartmak" (Innes, 2004, 267).

Tiyatronun geleneksel temeli olan öykü, karakter ve diyalog'u reddeden Müller, çağdaş akıl yürütmeleri yansıtmak için, karşıt biçemler ve parçalı imgelerden oluşmuş bir kolaj tekniği yaratır. Kolaj tekniğinde amaç; bir çeşit yabancılaştırma sağlamak ya da yeni bir bütünlüğe ulaşmaktır. Alınan parçalardan eklektik bir yapı kurarak sarsmak ve biçimi buna göre kurmaktır. Bu Müller'e göre psikopatça bir tutumdur; akıl yürütme bir kültür molozudur ve bu kültürü harekete geçirici unsur tarihle birlikte varolur. Bu anlamda onun en çok kullandığı tekniklerinden biri de, yazınsal klasiklerin sayfaları arasına kendi arketip versiyonunu ya da arketipal yanıtını eklemektir. Kötülüğün bir tekrarı olan insanlık tarihini, antik oyunları kullanarak ya da bu oyunların malzemelerinden yararlanarak mitik zamanla birleştirmiştir. Pragmatist bir bakış açısıyla o zamanlarda da insanın feda edilişini görmüş, amacı için her türlü aracı meşru gören oyunların politikalarını eleştirmiştir. (Karacabey, 2008, 8)

Sofokles'in Philoktetes oyununu Müller bu düşünce üzerinden ele alıp bir palyaço maskesiyle günümüze taşır. "Bayanlar baylar, günümüz döneminde götürüyor oyunumuz sizleri geçmişe…"(Müller, 2008, 15). Adorno ve Horkheimer'in Aydınlanmanın Diyalektiği adlı yapıtında burjuva bireyin temsilcisi olarak görülen Odysseus, kendi amaçları için bencilce her türlü aracı meşru gördüğü için eleştiriye tabi tutulur. Müller de Philoktetes oyunundan yola çıkarak tarih meleğinin taşlaşmış kanatlarını bir kez daha gözler önüne serer. Mitik zamanın eylemi şimdiki zamanın eyleminden farklı değildir. Geçmişte de şimdide de yaşanılanları olumsuzlamak ya da modern dönemde de yansımasını görmek için tarih meleği bu oyunda da iş başındadır. Bu anlamda Müller'in metinlerinin evreni "gerçeküstücü, kaotik görünen resimlerden, klasiği, soytarılığı hatırlatan pasajlardan, gündelik yaşam tablolarından, öz-alıntılardan, kukla oyunundan, büyülü görüntülerden, Artaud'nun ritüel tiyatrosundan unsurlar vb gibi çok çeşitli biçimlerden oluşmaktadır. Bütün bunlar şiddetli bir resim ve metafor istilası yaratarak seyircinin alımlama olanaklarını kışkırtmayı hedeflemektedir. Kolaj olarak yaratılan bu metinler insani deneyimlerin bütünlüğünden çok sentetik fragmanlar şeklinde olup ve onlara yeni anlam olanakları katarak biçimlenmektedir" (Karacabey,2003, 173).

Hamlet Makinesi (bir anlam kurma makinesi)

Hamlet Makinesi Müller'in en ünlü oyunudur. Bu oyunda Shakespeare'in Hamlet imgesini kullanarak Avrupa ve Sosyalizmin tarihini bir başarısızlık örneği olarak bir araya getirir. Müller'in metinlerinin pek çoğunda olduğu gibi, "Hamlet Makinesi"nde de karşımıza mitsel kahramanlar çıkar. Mitler, insanoğlunun akıl ya da kontrol dışı durumları akılcılaştırma çabasıdır ve Marksist düşüncenin mitleri alaşağı eden düşüncesine karşılık, devrimin mitleştirdiği isimler düşünüldüğünde, Müller'in bu kullanımı pek de şaşırtıcı değildir. Hamlet Makinesi'nin her düzleminde parçalanmışlık vardır. Metin adeta, birbirlerinin ardına eklenmiş fragmanlardan oluşmaktadır. Müller'in dili parçalanmış bir dildir. Hem karakterlerin seçimi, hem metnin içindeki zaman kullanımıyla kronolojik olan zaman da parçalanmıştır. Metin

kişileri sürekli birbirinin içine girer çıkar ve bu da karakterin yapısını parçalar.

Pek çok açık ve kapalı göndermelerle örülü olan metin, klasik tragedyalara benzer şekilde beş bölümden oluşur. Hamlet karakteri Müller'in metninde pek çok tragedya kahramanının ve gerçek yaşamda varolan çatışma içindeki trajik kahramanın modeli olarak sahnededir. Hamlet Makinesi neredeyse gerçek kılınmış tragedya kahramanlarını kullanarak güncel bir trajediye gönderme yapar ve metin yapısıyla sahnelenmesinin olanaksız olduğunu düşündürtecek kadar sınırsız bir alan yaratır. "Müller'in metni, dili ile seyirciyi çarparken, yazı dizgelerini kullanışıyla okurun algılamasını da parçalar. Metnin yazım düzleminde de anlatı zamanıyla şimdiki zaman birbirinin içine geçmiştir. Metnin biçiminin ve anlatımının yarattığı yabancılaşma Hamlet'in çok kimlikliliği ve tümüyle yabancılaşmış olmasıyla birleşince, ortaya çok katmanlı bir yapı çıkar. Bu açıdan bakıldığında, ayrıntılı bir çözümlemede metindeki kodlar doğrultusunda keşfedilen anlamı "tek" kabul etmek, metnin yalnızca anlam alanını daraltır."(2006, kitabus.orgfree)

Müller'in oyununda kullandığı Hamlet, bir eleştirmen ve kurtarıcı olarak işlevinden yoksun kalmış, iflas etmiş bir aydındır. Anlatılan, kendi adının içinde hem çözülen hem de hapsedilen, makineleşen bir bireydir. "Ben Hamlet'tim. Sahilde durmuş, dalgalarla VIRVIR konuşuyordum, arkamda Avrupa'nın harabeleri" (Müller, 2008, 159) diye başlayan oyun, geçmişe, çok bilinen bir tragedya kahramanına bir göndermeyle başlar. Yine Shakespeare'in oyun kişisi olan "Ophelia'nın tekerlekli sandalyede, beyaz sargı bezleri içinde, derin bir denizde yok oluşuyla biter. Metin, dalgaların sesinden denizin dinginliğine, gevezelikten suskunluğa bir geçiştir. Oyundaki monologlar, birçok ses ve kişiliğin zaman zaman çatışıp zaman zaman birbiri içinde eriyip kaynaşmasıyla çok sesli, çok anlamlı bir yapı oluşturur. Dehşet verici, şok edici, çarpıcı sahnelerle dolu olan oyun, hızla gözümüzün önünden akıp giden sahnelerden oluşmuştur. Babasının tabutunu açan Hamlet'in, cesedi parçalayarak, cenaze alayına yemek olarak dağıtması, dul annesi ile babasının katili olan amcasının tabut üzerinde sevişmeleri, Ophelia'nın tabuttan bir fahişe kılığında çıkıp striptiz yapması vb. gibi pek çok sahne oyunun sarsıcı görüntülerinden birkaçıdır." (Arslan, 39)

Hamlet Makinesi oyunu, adeta şiddete ve yıkım tehdidine maruz kalmış bir bedenin isyanı gibidir. Bu isyan; aklın dilinin ötesindedir. Öznelerin birbirinin içinde eridiği, yokolduğu ya da farklı biçimlerde, kimliklerde karşımıza çıktığı radikal bir montaj tekniğiyle birleştirilmiştir. İmgelerin, dilin ve görselliğin sarsıcı bir şekilde kullanılmasıyla beraber görüntülerdeki sahnelemeyi gerçekleştirmek için de yepyeni bir sahne tekniğini beraberinde getirmiştir.

Müller'in oyunundaki Hamlet, yaşadığı dünyanın iğrençliğinden, yerine getirmesi gereken görevin acı çektiren zorunluluğundan kurtularak bireyselleşebilmek için bir makineye dönüşmek ister. Oyundaki her oyun kişisi adeta bu makinenin hem ana unsuru hem de bir dişlisidir. Her bir dişli bütünleşerek Hamlet'in makineye dönüşmesine ve aynı zamanda kendini bütünlemeye çalışırken metni de bir alıntılar deposuna ya da bozulmuş makinelerin atıldığı bir hurdalığa çevirirler. Bir anlamda Müller, Hamlet'i bir makine gibi parça parça kurarken, metinlerarası bir kavşakta,

anlamlar ve imgeler patlamasını montaj tekniğiyle somutlar. Bu anlamda metin; Geleneksel dramın tarihsel kavramlarıyla yorumlamanın problem oluşturduğunu klasik dramatik yapının hem eleştirel bir kullanımı, hem de dramatik yapıyı aşma yolundaki ileri teknikleri içermektedir. (Karacabey,2003, 197)

Hamlet metnini kendisi için bir meta-düzlem olarak kaynak seçen Müller, Shakespeare'in metnini sadece bir gönderge metni olarak ele almamıştır. Zaman zaman Shakespeare ile bir söyleşim ilişkisine girmiş, Hamlet oyununun figürlerini, motiflerini, eylemlerini kendi biçimine göre dönüştürerek, anlamsal olanakları çoğaltma yoluna gitmiştir. Tek bir anlam üzerine takılı kalmamış anlam çoğullaşması ve anlam olanakları yaratarak, gönderge metinden yaratıcı bir ilişki düzleminde yararlanarak metni yeniden işlemiştir. Metinlerarası düzlemde kurulan bu ilişki birçok edebi, felsefi metni de işaret eder ve işaret edilen tüm alıntılar montaj tekniğiyle bir araya getirilir. Metinlerarasılık Müller'in kendi metinlerini de kapsar. Kendi metinlerini de bu alıntıların içine yerleştirir. Çağrışım, tekrarlar, anıştırmalarla bir metin makinesi kuran Müller aynı zamanda oyun kişilerini de bir 'söylem makinesine' dönüştürür.

"Hamlet Makinesi", beş perdelik Shakespeare'in "Hamlet" oyununa biçimsel olarak bir göndermede bulunur ve beş kısa bölümden oluşur. Bu beş sahne geleneksel beş perdelik oyunun parodisi gibidir. Bu beş sahne çarpıcı bir arayla (Skerzo -ölüler üniversitesi-) birbirinden ayrılmaktadır.

"Aile Albümü", "Kadının Avrupası", "Skerzo", "Buda'da Peşte (Grönland Savaşı)" ve "Vahşice Kasılıp Kalarak/Korkunç Zırhın İçinde/ Binlerce Yıl adlarıyla bölünmüş oyunun birinci ve dördüncü bölümünde Hamlet'in monoloğu, ikinci ve beşinci bölümünde Ophelia'nın monoloğu yer almaktadır. Üçüncü bölüm ise metnin tek diyalogunun olduğu bölümdür.

Hamlet Makinesi'nde öldürmenin meydana çıkaracağı bulantı ve tiksinme isteğine karşı durmanın ancak duymamak, hissetmemek, acı çekmemek yani bir makine olmakla eşdeğer olduğunun altı çizilmektedir. Hissizleşmek, bir makine gibi olmak! Müller, tarihte sıkışıp kalmanın güçsüzlüğüyle şimdi ile geçmişi yan yana getirerek seyirciyi metinlerarasında gezdirmenin hem karamsarlığını yaşatır hem de lüksünü. Bu anlamda da Shakespeare'in "Hamlet" metni, Müller'in "Hamlet Makinesi"nde anlam patlamalarına yol açmış, Hamlet'in hikayesi başka hikayelerle birleşerek metinde anlam çoğulluğu oluşturmuştur. Bu anlam çoğulluğu her iki metnin anlam katmanlarını daha da çoğaltmıştır. "Hamlet"in içerdiği anlam zenginliği, "Hamlet Makinesi"nde başkalaşım geçirerek tekrar anımsatılırken, bir büyük yazara Shakespeare'e saygıyı da beraberinde getirmiş fakat aynı zamanda da burjuva benliğinin yapılarına saldırmıştır. Müller ve Shakespeare, iki metin düzleminde üretici bir söyleşim halindedirler. Müller, Shakespeare'in oyun kişilerini, motiflerini ve hatta sözcelerini bir başka tarihsel zamana getirmiş ve bir başka tarihsel dönemi anlatmak için referans olarak kullanmıştır. Birinci bölümde Hamlet'in babasının cenaze töreninde seçilen sözcükler ve kullanılan dil, "Hamlet"in yazıldığı dönemin özelliklerini dönüştürdüğü gibi, anlatılan cenaze töreni yakın bir tarihin içinde olduğumuzu da hatırlatmaktadır. Bir yandan Shakespeare'in

"Hamlet" oyununun durumu anlatılırken bir yandan da; "devlet cenaze töreni", "meclis üyeleri", "resmigeçit", "kaz adımlarıyla yürüyüş" sözcükleri ile bir başka çağın bir başka sistemin, modern bir askeri geçitin betimlemesi yapılır. "Cenaze törenini Stalin fotoğrafına bağlayan çağrışım, 4. bölümde sözü edilen Ekim 1956 yılındaki Macar Ayaklanması anlatısı dolayımıyla kurulacak ve Stalin'in heykelinin yıkılması anlatılırken de cenaze töreni, ayaklanmadan üç yıl sonra ölen Stalin'le birleştirilecektir. 'Huysuz Ekim ayında ocak tütüyor/ EN KÖTÜ ZAMANINDA SOĞUK ALMIŞTI / BİR DEVRİM İÇİN EN UYGUNSUZ ZAMAN'(Karacabey,203).

Heiner Müller'in "Hamlet Makinesi" oyununun gelenekle kurmuş olduğu bağ, tarihsel bir geçmişi ve o geçmişin sanat biçimiyle yazılmış olanı bugünün teknik donanımına ve değişen dünyanın değişen düzenine eklemesi çift kodlamayı beraberinde getirir. "Hamlet Makinesi", "Hamlet" figürünü çağrıştırdığı gibi Shakespeare'in metniyle birçok anlamsal bağlantılara izin veren motif ve sözcükleri de kullanarak çift kodlamayı daha da derinleştirmiştir. Yazar başka metinlerle yapısal paralellikler kurarak, alıntılarla bezeyerek, parodi ve pastiş gibi yöntemleri kullanarak sadece yazın tarihine gönderme yapmakla kalmaz; kurduğu metinlerarası bağlarla yapıtına derinlik de sağlamış olur ve ortaya Geleneksel anlatı biçimlerine benzemeyen, yeni bir anlayışın ürünü olan yapıtlar çıkar. "Hamlet Makinesi"nde, bütün rollerin hiyerarşisi kalkmıştır. Işık, ses, görüntü, özne, olay, mekan, zaman tek bir odağa değil, kendine hizmet etmektedir. Bu nedenle Müller'in oyununa klasik bir metne yaklaştığımız gibi yaklaşamayız. Müller'in kullanmış olduğu biçimsel yazı tarzı bile aynı zamanda klasik metnin biçimsel özelliklerine bir eleştiri sunmaktadır.

1- Aile Albümü

Müller'in, oyunun ilk bölümüne "Aile Albümü" demesi bizi geçmişe, bir anlamıyla "anlatı zamanını" pekiştirmeye yönlendirir.

Shakespeare'in "Hamlet" metninde de, Hamlet'in hiç de öyle ideal bir ailesi yoktur. "Aile Albümü" adı, bölümde anlatılanlarla birleştiğinde, o anda varolan durumun yaratım sürecinin aktarıldığı izlenimini verir. İlk cümle "Ben Hamlet'idim"dir. Bu cümle "bugün"le "dün"ü, "anlatı zamanı"yla "şimdi"yi eşzamanlı olarak gösterir. Bununla birlikte, bu cümlede, Hamlet'in kimliğine yabancılaşması ve artık kendini tanımlayamaması da gizlidir. Shakespeare'in "Hamlet" metninde, kendine uzak görünen bir eylemi gerçekleştirmekle görevlendirilen Hamlet, oyun boyunca bir yandan eylemini gerçekleştirmeye çalışırken, bir yandan da kendi davranışlarını tanımlamaya çalışır. Aynı zamanda Hamlet'e yüklenen görevin onu iki kimlikliliğe sürüklediği ve sonunda bunun deliliğe dönüştüğünü söylemek de mümkündür. Hamlet, babasının cenaze töreninin ve amca ile annesinin ilişkisini aktarırken; annesi ile "ensest tabusunu" ihlal ederken, T.S Eliot'un Freud eksenli Hamlet yorumu da metne dahil edilecektir.

Eliot, Hamlet'i sadece babasının intikamını almaya çalışan biri olarak görmez, Oidupus karmaşası çerçevesinde, anne ile birlikte olabilmek için babasının ölümünü

isteyen bir çocuğun 'ensest' arzularını görür. Hamlet Makinesinde de Hamlet; 'Şimdi ellerini arkana bağlıyorum. Hem de gelinlik tülün ile. Çünkü kucaklayışlarından iğreniyorum. Şimdi gelinliğini yırtıyorum. Ve kumaş parçalarıyla yüzünü, karnını, göğüslerini sıvazlıyorum. Çığlığını dudaklarımla susturarak şimdi seni onun, babamın görünmez izlerinin peşine götürüyorum' diyerek, Freud'un yorumladığı biçimde ensest tabusunu ihlal etmiştir(Karacabey, 200) .

Cenaze törenindeki olayların anlatıldığı cümlelerden sonra, yeniden "şimdi"ye dönülür. Bu aynı zamanda Hamlet'in kendi kimliğine de dönüşüdür. Müller'in Hamlet'i, babasına ve dolayısıyla kendisine verilen göreve açık biçimde yabancılaşmıştır ki, bu da Hamlet'i Hamlet yapan temel eylemin ortadan kalkması demektir. Artık Hamlet olmayan kişi, tabutun kapağını kılıcıyla açıp, şimdi ölü olan yaratıcısını parçalara ayırarak etraftaki yoksul insanlara dağıttığını söyler. Shakespeare'de bireye yöneltilen şiddet, Müller'in metninde sistemin temsilcisi olan kişiye, dolayısıyla da sisteme yönelir. Hamlet, kendisini yaratanı, yani sistemi parçalamış, iktidarı halkla paylaşmıştır. Bundan sonraki cümleler Hamlet'in çelişkisini yansıtır. "Hamlet" metninde aydın portresi çizen Hamlet, değişime destek vermesine karşın, çelişkileri görmekte olmanın acısını yaşamaktadır. Babasına, yani sisteme karşı tavrında Hamlet'in bir tereddüdü yoktur. Onun çelişkisi, babasının yerini alan amcasına, yani Hamlet Makinesinde "Komünizm"e yöneliktir. Kanla giden babasının yerine kanla gelen amcasının alması gibi, bulduğu "en yakın ya da ikinci en iyi et"i, yani annesini ve onunla simgelenen kavramları elde etmek için, yeni bir devrim için kan dökmesi gerektiğini bilmektedir.

BEN İYİ HAMLET'İM YAS İÇİN BİR NEDEN VERİN BANA
AH, GERÇEK BİR ACIYA TÜM DÜNYA
ÜÇÜNCÜ RİCHARD BEN PRENS ÖLDÜREN KRAL
EY HALKIM NE YAPTIM BEN SİZE
BİR KAMBUR GİBİ TAŞIYORUM AĞIR BEYNİMİ
KÖMÜNİST İLKBAHARDA İKİNCİ PALYAÇO (Müller, 159)

Horatio girer. Ama geç kalmıştır, artık ona verilecek bir rol yoktur. Geç kaldın dostum gösterine/ trajedimde sana yer kalmadı(Müller, 160). "Hamlet" metninde Hamlet'in tüm sırlarını açtığı en yakın dostu Horatio, "Hamlet" metninde de sadece olayların bir kısmını öğrenmiş ve yalnızca teorik olarak Hamlet'in yanında olmuştur. Müller'in metninde de Horatio, Hamlet eylemini gerçekleştirirken yanında yoktur. Hamlet ona "Horatiopolonius" der. Bu ad, tüm karakterlerde yaşanan kimlik parçalanmasını gösterdiği gibi, Shakespeare'in iki karakterinin birleştirilmesidir. Hamlet, Horatiopolonius gibi kendisinin de bir oyuncu olduğunu söyler. O da aslında kendine verilen rolü oynamaktadır.

Horatoipolonuis. Senin bir oyuncu olduğunu biliyordum.

Bende oyuncuyum. Hamlet'i oynuyorum.

Danimarka bir hapishane, bir duvar büyüyor aramızda Bak ne büyüyor duvarda Polonius çıkar (Müller, 160).

Polonius'a dönüşen Horatio çıktıktan sonra, Hamlet annesiyle konuşmaya başlar. Hamlet'in tepkisi, babasından sonra annesine yönelmiştir. Arada amcasına yönelik replikleri olsa da öfkesi bu aşamada amcaya yönelmez. Hamlet, "Anne seni yeniden bakireye dönüştüreceğim. Kralın kanlı bir düğüne kavuşsun diye" der. Oysa bu imkansız olduğu gibi, Hamlet'in kendi varlığını da inkar etmesidir. "Ana rahmi tek yönlü bir sokak değildir." Çünkü sadece babası ve amcası o sokağa girmemiştir. Aynı zamanda kendisi de o sokaktan çıkmıştır. Kin duyduğu ve hesaplaştığı şey, aynı zamanda kendisini yaratan şeydir. Hamlet'in annesiyle konuşmasının son cümlesi Ophelia'ya yöneliktir; "sonra bırak da yiyeyim, Ophelia, gözyaşlarımı ağlayan yüreğini (Müller, 161)

2- Kadının Avrupası

Hamlet'in yemek istediği Ophela'nın yüreği bir saat, Ophelia ise KORO/ HAMLET'tir. Hamlet'le iç içe giren Ophelia figürü de Hamlet gibi bir model, bir arketiptir. O, "Hamlet" metninin erkekleri tarafından kullanılmış, kendisiyle ilgili kararlar daima erkekler tarafından verilmiş, ama son kararı olan ölümünü onlara bırakmamış bir kadın karakterdir. Ama intihar, aynı zamanda kendinden vazgeçiştir. Müller'in Ophelia'sı; "dün kendimi öldürmeyi bıraktım" der. Burada yine geçmişe, tarihe gönderme vardır. Aynı zamanda Ophelia, "bir zamanlar yüreği olan saati" de söküp çıkarmak ister. Buradaki Ophelia esaretinin kaynağı olan kadınlığıyla barışmış ve direnmeye karar vermiştir, bedelini ödemeye de hazırdır. Bir başka kadın modeli olan annenin, iktidarın kurulduğu alanı temsil ettiği oyunda, Ophelia bu rolü reddeder. "Hamlet" metninde mücadeleden kaçan Hamlet'in yerine, Müller'in metninde Ophelia mücadeleye karar verir. Kadınların geçmişten bugüne gelen dünyasını yıkmaya hazırdır. Dünyanın sesi içeri girebilsin diye tüm kapıları ardına kadar açar. "Kanlı ellerimle yırtıyorum sevmiş olduğum ve beni yatakta masada sandalyede kullanmış olan erkeklerin fotoğraflarını. Hapishanemi ateşe veriyorum. Giysilerimi ateşe atıyorum. Bir zamanlar yüreğim olan saati göğsümden kazıp çıkarıyorum. Sokağa çıkıyorum, kanıma bürünerek." (Müller, 161)

Hamlet devrimci bir özne olmayı başaramamış fakat Ophelia Shakespeare'deki kimliğinden farklı olarak erkek baskısının zavallı kurbanı olmayı Müller'in metninde reddetmiştir. Hamlet ve Ophelia'nın karşılaştırıldığı bu sahne anarşizim ve başkaldırı güçlerinin temsilcisi haline gelir. Fakat daha sonraki sahnelerde Ophelia'nın bu başkaldıran tutumu paradoksal bir şekilde farklı figürlere dönüşümüyle gösterilecektir. (Wright;2008; 141)

3- Skerzo

"Skerzo" sözcüğü İtalyanca "şaka" anlamına gelir. Müzikal bir terim olarak ise "hafif, canlı, neşeli" anlamında kullanılır. Burası ölüler üniversitesidir. "Fısıltılar ve

mırıltılar. Ölü düşünürler Hamlet'e kitaplarını fırlatırlar." Burası tarihin ta kendisidir. Değişimin çelişkilerine karşı, geçmişe dönüp başka bir düzene yönelmek anlamsızdır. Denenmemiş hiç bir şey kalmamıştır. Sanki eski teori ve sistemler ibret verircesine sergilenmektedir. Bir sahne oyunu ya da bir açık hava müzesi gibi her şey ortadadır. Üzerinde "Hamlet 1" yazılı tabuttan Cladius ve Ophelia çıkar. Hamlet yaşayan bir ölü olarak orada varlığını sürdürür. Ölüler üniversitesinde bir teori olarak, ya da müzede bir örnek olarak şimdiden tarihteki yerini almıştır. Bir önceki sahnede kadınlığıyla barışmış, ama iktidar alanı olmaya baş kaldıran Ophelia, bu sahnede bir fahişeye dönüşmüştür. Daha önce yönetildiğinden daha fazla kişi tarafından, ama hala başta Cladius olmak üzere erkekler tarafından yönetilmekte ve bir anlamda onlara hizmet etmektedir. Hamlet'in de Ophelia'nın elbiselerini giyip, iktidar sağlanacak bir alan olmayı kabullenmesiyle Cladius, Hamlet'in babasına dönüşür. Yeni sistem artık yerleşmiş ama aynı zamanda bir öncekiyle farkını da yitirmiştir. Değişim ya da ilerleme yoksa hiç bir şey aynı kalamaz çürür. Yüzü ensesinde, belki ikiyüzlü ya da sürekli arkasını koruyan bir melek olan Horatio (Benjamin'in Tarih Meleği), Hamlet'le dans eder. Artık Hamlet'de sistemle bütünleşmiş ve onun bir parçası olmuştur. Tabuttan gelen yeni iktidarın ses(ler)i; "Öldürdüğünü sevmelisin de" der. Horatio ile Hamlet'in dansı hızlanıp vahşileşirken, tabuttan kahkahalar yükselir. Reddedilen sistemin birçok araç ve yöntemlerine artık sempatiyle bakılmaktadır. Bu nedenle tabut imgesi kahkaha imgesiyle beraberdir. Düğün ve cenaze gibi. Bir salıncakta göğüs kanseri olan Meryem Ana'nın göğsü, güneş gibi ışınlar yaymaktadır. "Horatio, bir şemsiye açar ve Hamlet'e sarılır. Şemsiyenin altında kucaklaşırken donup kalırlar. Meme kanseri bir güneş gibi parlar."(Müller, 162) "Bir "Tarih Meleği" olan Horatio, Hamlet'i Kapitalizmin vahşi doğasından korumak istemektedir. Ama göğüs kanseri bir ağ gibi (kapitalizm) güneş ışınlarını dünyanın üzerine yaymaya çoktan başlamıştır.(kitabus)

4- Buda'da Peşte (Buda da Veba) Grönland Savaşı

Metnin en uzun bu bölümünde hiç olmayan mekan da Ophelia tarafından tahrip edilmiştir. Arta kalan ise boş bir zırh, miğfere saplanmış bir baltadır. Sahne boşaltılmış, belki de yeni kurulacak bir yapı için, savaş için gerekli koşullar hazırlanmıştır. Şimdi HAMLETİ OYNAYAN OYUNCU kendi kimliği ile sahnededir ve kendi trajedisiyle ilgilenmeyenlerin kurduğu oyunda oynamayı reddetmektedir. Oyuncu "Ben Hamlet değilim. Artık rol yapmıyorum" der. Ama dekor kurulmuştur bile. Oyuncunun söyledikleri sanki yaşananların muhasebesidir. Kimliğinden sıyrılmak isteyen Hamlet eylemleriyle yüzleşmek zorundadır. Bu yabancılaşma ve yüzleşme onun dramıdır. O, sistemin ve devrimin her bir biriminin içinde vardır. "Tank taretindeki askerim ben… Daktiloyum ben… Kendimin tutsağıyım ben… Veri bankasıyım ben…" Bu veri bankası durumundaki Hamlet'in tarihe yönelik her bir ayrıntıyı hatırlaması kendi kimliğini bile unutmasına yol açmaktadır. Tıpkı vahşi kapitalizmin insanlara kendini unutturması gibi Hamlet'te tarih içinde kendini kaybetmiştir. Bu hem değişimin getirdiklerine, değiştirilene hem de kendine yönelik bir saldırıdır. Ama bu

saldırı araçlardan çok o araçları işletenlere dönük bir saldırıdır. Kendini var edenleri öldürdüğü gibi– kimliğini var eden yazarını, yazarının tanıklığını da yok etmek ister. Heiner Müller'in fotoğrafını yırtar. Yazarın ona yaptırdığı hiçbir şeyi yapmak, görmek, duymak istememektedir. "Benim dramım gerçekleşmedi. Metin kayboldu. Oyuncular yüzlerini soyunma odasındaki çiviye astılar. Yerinde çürüyor suflör… Eve gidiyorum ve zaman öldürüyorum, bütünleşerek/bölünmemiş ben'imle".(Müller, 164) Bu aynı zamanda benliğin de reddidir. Hamlet'in düşünceleri, beyninin içinde kanayan yaralar gibidir. O bir aydın olarak acıyı beyniyle de hissetmektedir ve beyninden kurtulmak için bir makine olmak ister. Makine olmak acıyı duymamak düşünmemektir. Tarihi yapan ve insanı temsil eden bir anıtın önünde ekranlar kararır, buzdolabının içinden kan sızmaktadır. Teknoloji devrimi insanı köleleştirmiş karanlık kör bir kuyuya dönüştürmüştür. Hamlet'i oynayan oyuncu yeniden makyajını yapıp kostümünü giyer. Arkasında onu izleyen hayaletten (tarihten) bıkkın, son putlara da saldırır; Marks, Lenin ve Mao'nun başlarını balta ile yarar ve zırhı tekmeleyerek savaşmaktan vazgeçer. Artık buzul çağı başlamıştır.

Bütün olarak kapitalist sistemin eleştirisini sunduğu, bireyin bu sistem içinde asla tek bir parça olarak yaşayamayacağını, yaşanan tarihin onu hep takip edeceğini, bu nedenle bu tarih içinde ancak alıntılarla bir bütünlük sağlanabileceğinin altı çizilmiş ve insan bir alıntılar toplamı olarak tarih sahnesinde yerini almıştır.

5- Vahşice Kasılıp Kalarak/ Korkunç Zırhın İçinde/ Binlerce Yıl

Son devreye, kıyamet öncesindeki barış ve huzurun olduğu ya da vaat edildiği sürece gelinmiştir. Derin denizlerde, okyanusun derinliklerinde Ophelia, tekerlekli sandalyede belki bir balıktır. Belki de belden aşağısı tutmayan bir denizkızıdır ve kadınlık vasıfları da kalmadığından, kadınlık kimliği de yoktur. Belki tedavi edilmek, belki de mumyalanmak için beyaz giysili iki adam onun bedenini sargı beziyle dolarken, Ophelia, tarihin içinden başka bir kimlikle seslenir "Elektra konuşuyor. Karanlığın yüreğinde. İşkence güneşinin altında." (Müller, 167) Elektra, kendisi gibi bir kadın olan anasının öldürülmesine yardım ederek intikam alan bir tragedya kahramanıdır. Bu nedenle Ophelia kendi kimliğiyle değil öç ve intikamla yüklü Elektra olarak seslenir bizlere. Önceki bölümlerde kadınlık kimliğini ve cinselliğini reddeden Ophelia, şimdi artık doğurganlığını da reddetmektedir. "İçime giren tüm spermleri dışarı atıyorum. Göğüslerimin sütünü ölümcül zehre dönüştürüyorum. Doğurduğum dünyayı geri alıyorum." Parçalanma ve yıkım yaşanmış, geriye başkaldırı, ayaklanma ve ölüm kalmıştır ve belki de yaşanılan bu buz çağında tek gerçek budur. Tüm putları, yerleşik algıyı yıkan Müller, erkekleri de sahneden çıkartır, Ophelia'yı beyazlar içinde sahnede yalnız bırakır. Beyazlar içinde bandajlanarak sahnede kalan Ophelia, "paketlenmiş, dondurulmuş bir dünyanın içinde sesini çıkarmayı başarmıştır. Oysa Hamlet, hem kimliğini hem de bütün geçmişini reddetmiş ve son sözü Müller Ophelia'nın çığlıklarına bırakmıştır." (kitabus)

Kahrolsun boyun eğmenin mutluluğu. Yaşasın nefret, kin, isyan, ölüm. (Müller, 167)

SONUÇ

Metinlerarasılık ve montaj ilkeleriyle oluşturulan "Hamlet Makinesi", şiir, düz yazı, monolog, dans ve pantomimin iç içe kullanıldığı bir metindir. Shakespeare'in "Hamlet"indeki eylem ve bilinç arasındaki çelişkili tutum "Hamlet Makinesi"nde de vardır. Hamlet figürünü ve Hamlet dramının konusunu alıp işleyen Müller okurun alımlamasını çesitli biçimlerle, çeşitli yöntemlerle hem koşullamakta hem de okuru anlam yaratma ve metni yorumlamada etkin kılmaktadır. Bu etki kimi zaman okuru sınırlarken kimi zaman da özgür bırakmaktadır. Hamlet ve Ophelia aracılığıyla metninin ana dokusunu kuran Müller, aynı zamanda Horatio, Polonius, Hayalet, Gertrude ve Cladius'u da metnin içinde konuşlandırmıştır. Shakespeare'in oyun kişileri, bir başka anlamın ufkunda düzenlenmiş, yeniden yorumlanmış fakat ilişkiler ve durumlar aynen korunmuştur. Müller, kişilerini Shakespeare'in oyun kişilerinden seçse de, onlar "Hamlet Makinesi" oyununun meta-dram düzleminde yer almaktadırlar. Hamlet'in bir alıntılar toplamı olması beraberinde birçok referans metnin olması demektir. "Hamlet Makinesine" hem isim düzleminde hem de metnin dokunması düzleminde baktığımızda bu alıntılar toplamı olan metni en iyi yansıtan teknik montajdır. Müller hem kendi oyunlarından hem de tarihsel bir geçmişi olan oyun ve mitlerden yararlanarak yeni bir metin ortaya çıkarmıştır. Müller, tarihsel anlamda, dramdaki değişimleri somutlayan, yeni yazma ve kurgulama tekniklerini kullanarak bir örnek metin kurmuştur.

Müller, Hamlet'i tarihsel anlamda her dönemde yaşatmış ve her dönemin Hamlet figürünü göstererek tarihin içinde Hamlet görünümlerini tek bir isimde somutlayarak tarihsel bir anlam kurmaya çalışmıştır. Montaj tekniğinin kullanılmasıyla metnin yapısal olarak anlam çerçevesi de genişletilmiş, tek bir anlam izleğinin oluşması önlenmiştir. Bu da beraberinde çoğul bir okumayı getirmektedir. Aynı mekan ve zamanda olayları gösteren klasik tasarım yerini, kurulan, yeniden inşa edilen, örgütlenen, tarihsel ve kültürel bir üretime dönüştürmüştür. Bu dönüştürülme yeni anlam olanakları yaratırken yazarın da bir söylem makinesinden ya da verili olanları yinelemeden yenileyen olduğunun altını çizmiştir.

Bir anlamda dramatik tiyatroya bir protesto olan bu ve bunun gibi metinler, alışık olduğumuz tiyatronun tüm kurallarına ve onun araçlarına yüz çevirmiştir. Bu tarz oyunlar bu anlamda tiyatroyu da kendisine konu yapmış ve dramatik tiyatrodan hiç iz bırakmamıştır. Tarihle ve insanın tarihteki rolüyle hesaplaşan Müller standart yorumlamalarla derin anlamlara ulaşma yöntemini de reddederek metinlerin tek başına da konuşabileceklerinin altını çizmiştir.

KAYNAKÇA

ARSLAN, Sibel (1994) “Heiner Müller ve Hamlet Makinesi”, Hamlet Tiyatro Dergisi, , 1.Sayı, Bakırköy Belediyesi Yayınları, İstanbul

BENJAMİN, Walter (1993), Son Bakışta Aşk, , Hazırlayan: Nurdan Gürbilek, Metis yayınları, 1. Basım, İstanbul,

ÇAMURDAN,Esen ,(2013), | Heiner Müller ve Quartet; www.esencamurdan.com ›

INNES, Chrıstopher,(2004), Avant-Garde Tiyatro, Çev: Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman, 1. Baskı, Dost Yayınları, Ankara

MÜLLER, Heıner (2008) Hamlet Makinesi, çeviri; Zehra Aksu Yılmazer, deki yayınları, Ankara

ŞENER, Sevda,(2001) Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı, Dost kitabevi Yay, Ankara.

KARACABEY, Süreyya, (2003) “Modern Sonrası Tiyatroda Dramatik Yapının Kırılma Biçimleri ve Heiner Müller’in Metinleri” Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anabilim Dalı, (Basılmamış Doktora tezi),

KARACABEY, ----------(2008) Bir Tarih Bakış Kara: Heiner Müller İçin Küçük bir Giriş, Hamlet Makinesi, deki yay, Ankara.

MESÇİ, Ayşe Emel (2014) www.cumhuriyet.com.tr › 5 Mayıs

WRIGHT, Elizabeth, (1997) Brecht’i Yeniden Tanımlamak: Heiner Müller Şoku!”, Agon Tiyatro Dergisi Doruk yay, sayı,10, Ankara.
---------- (1998) Postmodern Brecht, Çev: Ayşegül Bahçıvan, Dost Kitabevi, Ankara,

http://kitabus.orgfree.com/inceleme/yazilar_ia_13_1.htm (2006)

TANDIR VE TANDIRDA ÇANAK-ÇÖMLEK PİŞİRİMİ*

Yrd.Doç.Dr. Nevin AYDUSLU**

ÖZET

İnsanoğlunun var olmasıyla, ısınma ve beslenme ihtiyacı da birlikte doğmuştur. Düzenli ısınma ve pişirme, ateşin kontrol altına alınmasıyla sağlanmıştır. Bir süre toplayıcılıkla beslenip, kendi vücut ısısıyla yetinmek zorunda kalan insanoğlunun, hem ısınma hem de yiyeceklerini pişirmede ateşten faydalanmayı keşfetmesi uzun sürmemiştir. Daha büyük bir gelişim ise aynı ateşin, çanak- çömleği dayanıklı kılmada da işe yaradığının fark edilmesidir.

İlk ocak ve fırın örneklerinden sayılan tandırın yiyecek pişiriminin ötesinde yiyecek kültürünün vazgeçilmez araçları olan küçük çanak-çömlek pişiriminde de kullanıldığı bilinir. Yani daha temel bir gereksinim olan ısınma ve beslenmede pişirme ihtiyacını gidermiş olan tandırlar zamanla çömlek pişirimine de aracı olmuşlardır.

Tandır; kilden et kalınlığı 3-5 cm olacak şekilde inşa edilen, iki açıklığı bulunan, silindir biçiminde başlayıp yukarıya doğru hafifçe konikleşen, toprağa gömülü olarak kullanılan bir tür ocaktır. Fırın özelliği de olan tandır, daha çok ısınma ve pişirme işleri için kullanılır.

Tandırda çanak- çömlek pişirimi günümüzde neredeyse tamamen yok olmuş durumdadır. Ancak bugün seramiklerde ilkel pişirim teknikleriyle elde edilen etkiler yoğunlukla kullanılmaktadır. Dolayısıyla Anadolu'da geleneği olan tandırda çanak-çömlek pişirimi, günümüz estetik anlayışıyla üretilen seramiklerin pişiriminde de değerlendirilebilir.

ABSTRACT

The needs for heating and feeding have arisen along with the appearance of human being. Regular heating and feeding have been achieved by controlling the fire. Human being, who lived by gathering, and had to survive with his own body temperature, explored using fire for heating and cooking before long. The bigger development for him is, however, realizing that the same fire can be used in giving durability for earthenware.

Beyond being a cooking device, tandir, one of the prototypes of oven and furnace, is known to be used in firing small pottery which is among essential tools of food culture. That is to say, tandir, which has fulfilled the very basic need of cooking in heating and feeding, has also been used for firing pottery.

Tandir is a kind of buried furnace which is built with a wall thickness of 3 to 5 cm. and in a shape starting with a cylindrical style and getting a bit conical on top. It has also a feature of oven but it is generally used for heating and cooking.

Firing pottery in tandir has nearly disappeared today. Yet, the effects, obtained with primitive firing techniques, have been used in ceramics today. Consequently, Anatolia's tradition of firing pottery in tandir can be used for firing ceramics produced with contemporary sense of aesthetics.

Anahtar kelimeler: İlkel Pişirim, Çanak- Çömlek Pişirimi, Tandır.
Keywords: Primitive firing, pottery firing, tandır.

* Bu makale Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi'nin düzenlediği "II. Yöresel Ürünler Sempozyumu ve Uluslararası Kültür Sanat Etkinlikleri" nde bildiri olarak sunulmuştur, ancak bildiri kitabının yayınlanmasındaki aksilikler sebebi ile tekrar değerlendirilip makale formatında yeniden sunulmaktadır.

** Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Erzurum.
(e-posta: nayduslu@atauni.edu.tr)

> Anadolu'nun, en erken Paleolitik Çağın başlarından, günümüze dek birçok yerleşim katmanlarına ev sahipliği yaptığı bilinir. Bu katmanlardan günümüze en çok bilgi veren malzeme ise seramikler olmuştur. Seramik ve ateş bağlantısı ise olmazsa olmazlardandır. İnsanoğlunun ateşle tanışıklığı seramiklerini pişirmeden daha önceki zamanlara dayanır. Çanak-çömleksiz Neolitik Çağ olarak bilinen dönemde dahi ocak ve fırınların kullanıldığı, arkeolojik kazılarla sabittir (Sevin, 2003: 43). Anadolu'daki tarih öncesi dönemlere ait ocak ve fırın çeşitleri oldukça fazladır. Bu durum ateş yerinin biçiminin, kullanım amacına bağlı olarak çeşitlendiğiyle ilgilidir (Naumann, 1985: 189). Günümüzde bile Anadolu'nun kırsal kesiminde o dönemlerden bugüne aynı biçimsel özellikleri yansıtan ocaklar hala kullanılmaya devam etmektedir (Köşklü, 2005: 158).

Günümüzde ocakların eski ve yeni biçimlerinin bir arada kullanımına paralel, çanak çömleklerin de, modern ve ilkel pişirim araçlarının (fırınların) bir arada kullanımına tanık olunur. Ocak kullanımında doğrudan işlevsellikten bahsedilebilecekken, çanak çömleklerin fırınlanması ya da pişirilmelerinde işlevsellik, estetik için söz konusu olmaktadır.

Çanak-çömlek için kuyu pişirimi olarak adlandırılabilecek tandırda pişiriminin bir önceki adımı açık hava pişirimidir (Güner, 1988: 14). Bu pişirim Anadolu çömlekçiliğinde yakın zamana kadar yoğun bir şekilde kullanılmaktaydı. 30-40 yıllık bir durgunluktan sonra bugün modern seramiklerde ilkel pişirim teknikleri, alternatif pişirim teknikleriyle desteklenip yeniden kullanılarak artistik etkiler elde edilmeye çalışılmaktadır. Tandır da, aynı kategori içerisinde kullanılabilecek bir fırın konumundadır.

Ateş-Ocak-Fırın

Devrim niteliğindeki Neolitik Çağ, ocak ve fırının kullanıldığı ancak çanak-çömleğin henüz pişirilmediği bir ön döneme sahiptir. Bu dönemde insanların geçici doğal barınaklardan çıkıp, kalıcı köy yaşamına geçmeye başladıkları görülür. Bu yeni yaşam biçimine yol açan en büyük etken, 13-14 bin yıl öncesine rastlayan son buzul çağının biterek iklim değişikliklerinin başlamış olmasıdır. Çanak-Çömleksiz Neolitik Çağ'da denilen bu dönemde, ocak ve fırını kullanıp az da olsa kili pişirmesini bilen insanoğlu, insan figürleri, şematik kuş figürleri ve domuz heykelcikleri yapmıştır (Sevin, 2003: 45).

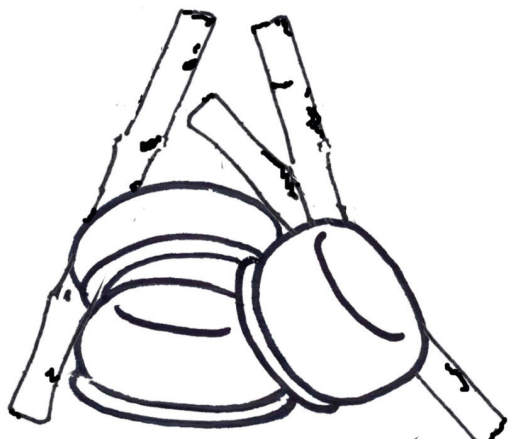
İnsanoğlunun, tarih öncesi zamanlardan gelen ateşle olan bağının izleri birçok kültürde açıktır. M.Ö. 10.000'lerde Çatalhöyük'te Ana Tanrıçayla yan yana yer alan ocaklar, Yunan mitolojisindeki ateş tanrısı Hestia için sürekli ateş yanan Prytaneionlar, Pers ve Sasani Ateşgedeleri bunlara örnektir (Eczacıbaşı, 1997:1360).

Türk kültüründeki ateş-ocak ise aile ve evle bütünleşerek "aile ocağı" kavramı

biçiminde geçmişten günümüze kutsallığını devam ettirmiştir. Türkler Uygur'lardan itibaren aşlık, aş ocağı ya da tandır başı dedikleri mutfağa, ev içerisinde büyükçe bir mekân ayırmışlardır (Ögel, 2000: 37),(Karpuz, 1980: 53). Çünkü bu mekânda ocaklar ve tandırların yanı sıra oturulup sohbet edilecek sekiler de bulunmaktadır (Ögel, 2000: 43). Tandırın Orta Asya kaynaklı kullanımında, daima dumanın çıkabileceği tüteklik veya kırlangıç örtü denilen mimari bir elamanla birlikte kullanıldığı görülmektedir (Karpuz, 1980: 53). Bu mimari yapılanmanın Orta Asya kültür çevrelerinden kaynaklı, kozmik inanışın biçimlendirmesiyle de ilgisi vardır (Karpuz, 1993: 50). Aslında yakın zamana kadar Doğu Anadolu Bölgesinde bu türlü bir mutfak kültürün devam ettiği günümüze kadar sağlam gelebilen evlerden anlaşılmaktadır.

İkisinin de ısı kaynağı olmasına karşın, ocak ve fırınlar genelde farklı işler için kullanılır. Ocaklar tarih öncesi dönemlerde pişirme, ısı kaynağı, ya da kurban ateşi olarak kullanılırken, fırınlar daha özel işler için yani yakma, pişirme ve eritme amaçlı kullanılmışlardır (Naumann, 1985: 191). Ancak tandırın önemli bir özelliği; Doğu Anadolu'nun iklim şartları sebebiyle ısınma için de kullanılmış olmasıdır.

Arkeolojik kazılar Doğu Anadolu'daki ev mimarisinde ocak ve fırınla birlikte tandırın varlığını da ortaya koyar. Erzurum'un 20 km güney batısında yer alan Pulur'da, 1960 kazılarında bulunan bir tandır bu bölgede, tandır geleneğinin geç kalkolitik döneme kadar uzanan bir geçmişi olduğunu gösterir (Koşay-Vary, 1964: 23). Erzurum yakınlarında Karaz ve Sos Höyük Kazılarında da tandır parçalarına rastlanmış olması bölgede tandır geleneğinin varlığını daha da pekiştirir. Ayrıca Karaz arkeolojik kazılarla çok çeşitli ocak tiplerinin çıkarılmasıyla da tanınır (Koşay-Vary, 1959: 360).



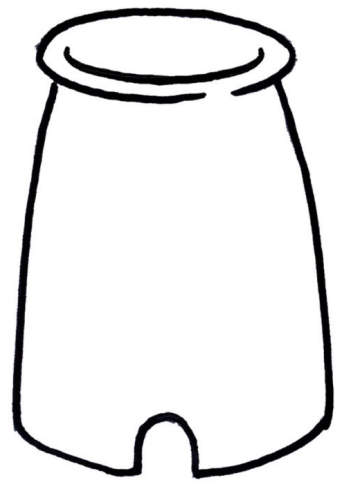
Çizim1: Çanak-Çömleğin Açık Havada Pişirimi.

Tandırın kullanımı tarih öncesi zamanlara kadar inmekle birlikte içerisinde çanak-çömlek pişiriminin yapıldığı dönem net değildir. Ancak çanak-çömlek pişiriminin ilk ya da en ilkel adımı açık havada pişirimdir. Bu pişirim türünde çanak-çömlekler yan yana ya da üst üste odunlarla birlikte istiflenerek pişirilir (Cooper,1978: 84), (Güner, 1988: 14), (Çizim: 1). Bu tür pişirimde ısı kaybı ve ürün kaybı çok fazladır. Hem ürün kaybını aza indirmek hem de ısıyı yükselterek sağlamlığı artırmak için kapalı alan yani fırın ihtiyacı doğmuş olmalıdır. Ayrıca seramiğin yaygınlaşması ile özel pişirim mekânlarına da ihtiyaç duyulmuş olabilir (Sevim, 1991: 19). Tandır, ayrıca aralıklı pişirme özelliği olan fırın grubuna girmektedir. Bu tür fırınlarda ürünler fırına doldurulur, pişirilir ve boşaltılır (Şölenay, 2009: 83).

Tandır Yapımı ve İçerisinde Çanak - Çömlek Pişirimi

Tandır şu şekilde tanımlanabilir: Kilden et kalınlığı 3-5 cm olacak şekilde inşa edilen, iki açıklığı bulunan, silindir biçiminde başlayıp yukarıya doğru hafifçe konikleşen, toprağa gömülü olarak kullanılan bir tür ocaktır (Köse,1964: 3715), (Karpuz, 1980: 53), (Güner, 1988: 14, 22), (Karpuz, 1979: 44), (Çizim: 2).

Doğu Anadolu bölgesinde Erzurum, Bayburt, Kars, Ağrı, Iğdır, Erzincan, Malatya Elazığ, Muş, Bitlis ve Van gibi illerde tandır yapılıp kullanıldığı bilinmektedir (Köşklü, 2005: 159). Bu illerin birçoğunda tandır yapımı için uygun toprak türüne ise "kav" denilmektedir.



Çizim 2: Tandır.

Kav denilen toprak nemli ise kurutulur, elenir ve içerisindeki büyük taşlar ayıklanır[1]. Elenmiş toprak, çöpten arındırılıp süpürülmüş bir yere bir miktar yayılır ve üzerine su dökülür. Tekrar toprak ve tekrar su atılarak bu işlem katmanlar oluşuncaya kadar devam edilir. Bazen bu toprak ve su katmanına toprağın dörtte bir oranında saman, atkılı ya da dere kumu da dâhil edilir.

Bir süre beklendikten sonra ıslatılmış toprak, ayakla dairesel biçimde yoğrulmaya başlar (Fotoğraf: 1). Kıvamının geldiğine karar verildiğinde de üzeri hava almayacak şekilde kapatılır. Ertesi gün kil yığınından koparılan parçalar sucuklar haline getirilip bir miktar istiflenir. Oluşturulan sucukların kalınlığı, yapılacak tandırın büyüklüğüne göre belirlenir. Tandır büyük ölçüde yapılacaksa daha kalın, küçükse daha ince hazırlanır.

[1] Doğu Anadolu Bölgesinde tandır ve çanak- çömlek genelde kadınlar tarafından yapılmaktadır. Metnimizdeki tandır ve tandırda çömlek pişirimiyle ilgili bilgiler üç kadın tandırcı ve çömlekçinin yakınlarının naklettiklerine dayanmaktadır. Bunlar: Ağrı Patnos ilçesinden rahmetli Naz Bayhan'ın kızı Gönül Feyzioğlu, Erzurum'un Tortum ilçesi, Tortumkale köyünden rahmetli Atiye Tosun'un akrabası Fadime Tosun ve Tortum'un Şenyurt nahiyesinden rahmetli Nünife Ninenin kızı Mühibe Teyze.



Fotoğraf 1: Tandır yapımı için uygun toprağın hazırlanışı (Canan Yaşar'dan).

Tandırın zemin halkası da tandır büyüklüğüne göre belirlenir. Daha sonra ilk halka üzerine, diğer sucuklar da tek tek eklenerek, her defasında alttaki sucukla birleştirilip düzeltilir. Tandırın alt kısmı yaklaşık 30-40 cm silindir şeklinde yükseltildikten sonra içe doğru daraltılmaya başlanır. Bu işlem eklenecek her bir sucuğun, bir öncekinin üzerine değil, yaklaşık biraz iç kısmına eklenmesiyle mümkün olur. Ancak bu daralma işlemine başlamadan önce silindir haline dönüşmüş biçimin, üzerine eklenecek sucukları tartması için biraz nemini kaybedip, sertleşip sağlamlaşması gerekir. Beklenmesi gereken bu süre, silindirin iç ve dış yüzeyi düzeltilerek değerlendirilir. Bazen de tandıra devam edilmesi ertesi güne bırakılır. Ancak ertesi güne bırakılan tandırın, kalınan yerden devam edilecek kısmı fazla nem kaybetmemesi için muhafaza edilir.

Ertesi gün sertleşmiş ancak kurumamış tandırın inşasına kalınan yerden devam edilir. Silindire sucuk ekleyerek hem yükseltilir hem daraltılır. Tandırın en önemli kısımlarından biri ağız kısmının oluşturulmasıdır. Ağız kısmı gövdede kullanılan sucuklardan daha kalın bir sucuk yardımıyla hem dışa hem de içe taşırılarak yapılır. Tandırın ağız kısmında oluşturulan bu 7-8 cm genişliğindeki çember, ateşe asılarak pişirilen yiyeceklerin çengelinin takılması için gerekli demiri tutmada önemlidir. Bu demirlerin yerinden oynamayıp tam oturması için de ayrıca çıkıntılar oluşturulur.

Tandırın ağız kısmı da tamamlandıktan sonra yüzeylerin düzleştirildiği perdahlama işlemine geçilir. Perdahlama daha çok "gogoç" denilen pürüzsüz bir taş yardımıyla yapılır. Bu işlem düzgün bir yüzey oluşturmak için hem iç yüzey hem de dış yüzeyde yapılır. Daha sonra da tandırın alt kısmında yaklaşık 10-12 cm yüksekliğinde

ve genişliğinde ikinci açıklık olan hava deliği kil kesilerek açılır. Tandır yapımında son işlem tandırın ağız açıklığına uygun ölçüde, kilden kapağını da yapmaktır. Tandırın kurutulması hava şartları da göz önüne alınarak en az iki hafta sürer (Fotoğraf: 2).

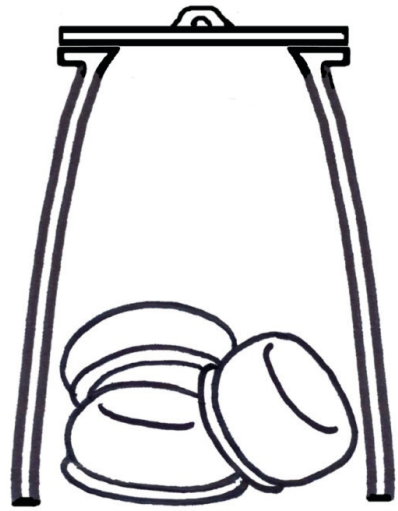


Fotoğraf 2: Tandırın kurutulması (Eyüp Küçükaslan'dan).

Kuruyan tandırın yerleştirileceği yerin nemli olmaması önemlidir. Tandırdan daha büyük ölçekte toprak kazılarak açılır ve tandır ipler yardımıyla itina ile yerine yerleştirilir. Tandırın etrafı hem genleşme hem de ısı yalıtımı için kül ve çakıl taşları ile doldurulur. Tandırın ilk yakılmasında tezek tercih edilir. Bunun sebebi tezeğin odun ateşinden daha yavaş ve daha kontrollü yanmasıdır. Yaklaşık bir saat sonra, tezek üzerine odunlar atılarak yanma şiddetlendirilir. Kor oluşunca da tandırın ağzı kapatılarak soğumaya bırakılır.

Birçok işlevinin yanı sıra çanak çömleğin de pişirildiği tandır kullanıma hazır hale geldikten sonra sıra pişirilecek çanak çömleği şekillendirmeye gelmiştir. Tandırda kullanılan kil çoğunlukla çanak çömlek yapımında da kullanılır. Tek fark tandırda olduğu gibi saman ya da farklı malzemeler katılmaz. Uygun kıvamdaki kille sucuk tekniğinde (kil uzun sucuklar halinde yuvarlatılarak üst üste eklenir) oluşturulan çanak çömlekler yaklaşık bir hafta boyunca kurumaya bırakılır. Kuruduğundan emin olunan çömlekler, tandırda daha önceden yakılan kor halindeki tezekler üzerine yerleştirilir. Bu işlem yapılırken çömleklerin baş aşağı ve üst üste kırılmayacak biçimde istiflenmelerine dikkat edilir. Pişirilen eğer orta boy bir göveç ise, bir tandıra üç taneden fazla yerleştirilmez (Çizim: 3). Çünkü tandırın bir kısmı da yakacakla doldurulmak zorundadır. Kor üzerinde yaklaşık bir saat bekletilen göveçlerin üzerine bolca tezek ve sonra da çalı çırpıyla birlikte odunlar da eklenerek ateş şiddetlendirilir. Yaklaşık iki

saat boyunca ateş canlı tutulmaya çalışılır. Göveçlerin görünen kısımlarından rengine bakılarak ateşin desteklenip desteklenmeyeceğine karar verilir. Bu renk dönüşümü kilin ham renginin değişikliğe uğramasının hissedilmesiyle ilgilidir. Bu durum pişme işleminin sonuna yaklaşıldığının göstergesi olarak kabul edilir. İşlemin tamamlanması gerektiğine kanaat getirildiğinde de yakacak desteği kesilir. Ateş kor haline dönüşünce üst kapağı kapatılıp ertesi güne kadar soğuması beklenir. Bazen kor durumu geçip de kül oluşma evresinde göveçlerin çıkarılıp süte batırıldıkları, yağ sürüldükleri ve yeniden ateşe maruz bırakıldıkları görülür. Bu işlemin sağlamlaştırma adına yapıldığı söylenir. Ertesi gün küllerinden temizlenen göveçler kullanıma hazırdır.



Çizim 3: Tandırda Çanak-Çömlek Pişirimi.

SONUÇ

İkisinin de ısı kaynağı olmasına karşın, ocak ve fırınlar genelde farklı işler için kullanılır. Ocakların ısıtma özelliği olmasına karşın fırınların böyle bir özelliği yoktur. Ama her ikisi de pişirmede kullanılır. Tandıra baktığımızda pişirme işleri için kullanımının yanında Doğu Anadolu'nun İklim şartları sebebiyle ısınmada da kullanılmış olduğu görülür. Bu yüzden de sadece tandıra özgü hem ocak işlevi hem de fırın işlevi olduğu söylenebilir.

Çift fonksiyonlu olan tandırın yiyecek pişiriminin ötesinde yiyecek kültürünün vazgeçilmez araçları olan küçük çanak-çömlek pişiriminde de kullanılır olması, önemini bir kat daha artırmaktadır. Yani daha temel bir gereksinim olan ısınma ve beslenmede pişirme ihtiyacını gidermiş olan tandırlar zamanla çömlek pişirimine de aracı olmuşlardır.

Depolamada kullanılan büyük küplerin pişiriminde boyutundan dolayı açık hava pişirimi kullanılırken, daha küçük boyuttaki kap-kacak için tandırda pişirim tercih edilmiştir. Büyük küpler daha çok tahıl ve kuru yiyecek ambarı olarak kullanıldığından açık hava pişiriminin yüksek olmayan sıcaklığı bu kaplar için yeterli olabilmiştir. Ancak

mutfakta kullanılan çanak çömlek için sıvı sızdırmazlık önemlidir. Bunun sağlanması için daha yüksek ısıya ihtiyaç vardır. Açık hava pişiriminde elde edilen ısı 585 derece iken kuyu pişiriminde 696-915 derecelere çıkabilmektedir (Şölenay, 2009: 67).

Tandır kili yani kav çanak çömlek yapımı için de elverişli bir kildir. Kavın düşük sıcaklıkta sağlamlık kazanabilme özelliği, hem tandır yapımında hem de çanak çömlek yapımında tercih sebebidir. Tek fark tandıra saman, kıl ve kum katılırken çömlek yapılan kile bunların katılmamış olmasıdır. Tandırın daha büyük bir hacme sahip olması daha fazla nem kaybedeceğine, dolayısıyla daha fazla küçüleceğine işaret eder. Kuruma aşamasında fazla ve hızlı küçülmeler çatlama riskini beraberinde getirir. Küçülürken çatlamaya engel olabilecek malzemeler saman, ot ve kıl gibi malzemelerdir. Dolayısıyla tandırın büyük gövdeye sahip olmasından kaynaklanan çatlama riski, küçük ebattaki çanak-çömlek için çok fazla olmadığından, kile saman ya da hayvan kılı gibi her hangi bir malzeme katılmasına ihtiyaç duyulmaz. Tandır kiline katılan dere kumu da küçülmeyi azalttığından yine çatlamaya karşı bir önlem konumundadır.

Tandırın ağız kısmının hem içe hem dışa çıkıntı yaptığı görülür. Kullanım esnasındaki aşınmalara maruz kalan ağız kısmın, mukavemeti artırdığı söylenebilir. İçe doğru oluşturulan çıkıntının faydası ise tandırın içerisindeki ısı kaynağı olan alevin, dairesel hareketlerine uyum göstererek hep içe dönüşü sağlamasıdır. Böylelikle ısının tandır içerisinde daha uzun süre kalması sağlanır.

Çanak çömleğin tandırda pişirimi için tezeğin önemi büyüktür. Çömleklere yakın kısımlarda tezeğin bolca kullanımı, çalı çırpı ya da odunun değişken ısısının yavaşlatılıp kontrol altına alınmak istenmesindendir. Çömleklerdeki nemin uzaklaştırılması süresince yanmanın yavaş olması gerekir. Nem gövdeden ısının 100 dereceye ulaşmasıyla uzaklaşır. Bu dereceye kadar kurutulmuş kilin su ilavesiyle tekrar geri dönüşümü mümkün olmaktadır. Yaklaşık 600 derece ve civarında da geri dönüşümü mümkün olmayan kimyasal değişiklikler meydana gelmektedir. Bu dereceye kadar hızlı ve değişken ısı yükselmeleri çatlamaları da beraberinde getirmektedir.

Tandırda çanak çömlek pişiriminin tespit edildiği Ağrı'nın Patnos ilçesi, Erzurum'un Tortum ilçesi, Tortumkale Köyü ve yine Tortum ilçesinin Şenyurt Nahiyesi'nin diğer bir ortak özelliği de çanak çömleğin süt yada yağla kaplama işlemidir. Coğrafi anlamda diğerlerine nazaran biraz daha uzakta kalmasına rağmen, Gümüşhane 'nin Dölek Köyü'nde de tandırda pişirim ve yağ yada sütle kaplama işlemi aynıdır (Fındık, 2013: 57,58).

Çanak- çömlek grubu içerisinde yer alan göveçlerin, piştikten sonra ikinci bir işlem olan süt ya da yağla kaplanarak tekrar pişirilmeleri sağlamlık adına yapılan bir işlemdir. Bu işlemle iki sonuç elde edilebilir; birincisi pişirilirken yeterli derecedeki ısıya ulaşılamayan ve gözenekli kalan bünyelerin su sızdırmazlığını yağ katmanıyla sağlamak. İkincisi ise tezek ve odundan elde edilemeyen ısı derecesini yağın yanmasını sağlayarak elde etmek.

Seramiklerde bugün, ilkel pişirim teknikleriyle elde edilen etkiler sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Bu yüzden de farklı pişirme alternatifleri arayışı içine girilmiştir. Açık havada pişirim, kuyuda pişirim, varilde pişirim gibi. Bunlar arasında Anadolu tarihinde neredeyse kesintisiz kullanılagelen tandır da yer alabilir. Daha dayanıklı refrakter kille inşa edilmiş tandırın kuyu pişirimine göre avantajlı olduğu tarafı, ısı kaynağının tezek ve odun gibi yakıtlar olabileceği gibi gazın da kullanılabilir olmasıdır. Isı kaynağının değiştirilebilir oluşu Geleneksel Raku, Naked Raku, Horse Hair Raku, Sagar pişirimi yanında, deneysel pişirimlerin de (Peterson, 2009: 169) yapılabilirliğini gösterir.

KAYNAKLAR

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997); "Ocak" maddesi, yapı-endüstri merkezi yayınları, Cilt: 3 İstanbul.

COOPER, Emanuel (1978); Seramik ve Çömlekçilik, İstanbul.

FINDIK, Nurşen Özkul- KÖŞKLÜ, Zerrin (2013); "Gümüşhane Dölek Köyünde Çömlekçilik",Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Sayı: 31, Erzurum.

GÜNER, Güngör (1988); Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik, İstanbul.

KARPUZ, Haşim (1993); Erzurum Evleri, Ankara.

KARPUZ, Haşim (1980); "Eski Erzurum Evlerinde Tandır evi", Köz Dergisi, Erzurum.

KARPUZ, Haşim (1979); Erzurum Evlerinin Türk-İslam Mesken Mimarisindeki Yeri, (Basılmamış Doktora Tezi), Trabzon.

KOŞAY, Hamit Zübeyr-TURFAN, Kemal (1959); "Erzurum Karaz Kazısı Raporu" Belleten, Cilt: XXIII, Sayı: 91, Ankara.

KOŞAY, Hamit Zübeyr-VARY, H. (1964); Pulur Kazısı, Ankara.

KÖŞKLÜ, Zerrin (2005); "Eski Erzurum Mutfağında Tandır: Yapılışı, Kullanımı ve Doğu Anadolu'daki Yeri Üzerine", Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 5, No: 11, Eskişehir.

KÖSE, Mürsel (1964); "Tandır", Türk Folklor Araştırmaları, Sayı: 184, İstanbul.

NAUMANN, Rudolf (1975); Eski Anadolu Mimarlığı (Çeviren: Beral Madra), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

ÖGEL, Bahattin (2000): Türk Kültür Tarihine Giriş, T.C. Kültür Bakanlığı, Cilt: 3, Ankara.

PETERSON, Susan- PETERSON, Jan (2009); Seramik Yapıyoruz, (Çeviri: Sevim Çizer), İzmir.

SEVİM, Cemalettin (1991); İlkel Fırınlar (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

SEVİN, Veli (2003); Anadolu Arkeolojisi, İstanbul.

ŞÖLENAY, Emel (2009); Seramik Sanat Eğitiminde Sırlama ve Pişirme Yöntemleri El Kitabı, Ankara.

ÜTOPYA VE SANAT

Yrd.Doç. Evren KAVUKÇU*

ÖZET

Ütopya Klasik Yunan sanatından günümüze kadar sanatta her daim var olmaktadır. Ütopyasız bir sanat olamaz düşüncesi hâkimdir. Tarihsel süreçte 1789 devrimi ile ütopyaların gerçekleşme umudu daha yaygın hale gelmektedir. Fransız Devrimi önemli bir ütopyayı işaret eder; özgürlük, eşitlik ve kardeşlik kavramları üzerinden kurulan yeni bir dünya bilincidir.

19. yüzyılın devrimci siyaset söylemleri ile büyük toplumsal dönüşümlerin öncülüğünü, sanat yapmaktadır. 19. yüzyılın önemli Romantik felsefecileri Saint Simon, Fourier ve William Moris'in ütopyaları sosyalisttir. Simon'a göre organik bir toplum ancak sanat ve sanayinin birlikteliğiyle oluşur. Bu görüşle Simoncu ütopyadan hareketle Bauhaus ve Konstrüktivizm gibi avangart sanat akımları sanata tasarımı dahil etmişlerdir. Böylelikle sanat anlayışlarının ilkelerini oluşturmuşlardır. Bu anlayışta Tatlin'in III. Enternasyonal anıtı sosyalist ütopyanın anıtı olarak nitelendirilebilir.

Sürrealistlerin ütopyası, sanatın topluca üretilmesi ve aynı anda topluca tüketilmesine yöneliktir. Sanatçıların özgürleşmesi ve önlerindeki engellerin kaldırılmasıyla bu ütopyaya ulaşılacağı düşünülür. Antik ütopyalardan, Platon'un 'Atlantis'i ve 'Devlet'i, modern ütopyalardan Thomas More'un ütopyasında kapalı toplum (komünal toplum) vardır.

Avangart sanat hareketleri devrimci tavırları ile ütopyacı ruhu ve özellikle Marksizm'in siyasi görüşüne büyük ilgi duymaktadırlar. Bu anlayışta, Dada, Sürrealizm, Cobra gibi akım ve hareketler karşımıza çıkmaktadır.

Özellikle modern sanatta, sanatçıların düşlediği ulaşılamayan bir sanatın varlığıdır. Klasik sanattan kurtularak ve yeni bir sanatın varlığının ortaya koyulması düşüncesi hâkimdir. Fütürizmin sanat ütopyası buradan çıkış yapar. Fütüristler sırtlarındaki kambur olan klasik sanatı yok etmek ve yerine yenisini var etmek düşüncesindedirler. Fütüristlerin başlattığı bu ütopik görüşün kırılma noktası Dada ile olmuştur. Dada'da sanatçı klasik sanatla tüm bağlarını koparmıştır. Bu anlayışın en önemli göstergesi Duchamp'ın 'Çeşme' adlı eseridir. Bu eser, Duchamp ile sanat tarihinde hazır nesne ilk olarak yerini almıştır. Sanatçı için üretilmiş bir nesne seçmesi yeterlidir. Böylelikle Dadacıların devrimci anti-sanat tavrı öne çıkmaktadır.

20. yüzyıl'la birlikte modern sanat akımcıları, sanat anlayışlarını kitlelere duyurmak için manifestolar yayınlamaya başlamışlardır. Manifestolar, ütopik ve devrimci hayaller üzerine inşa edilmiştir. Modern sanat için en önemli olgu, yıkarak yeni bir sanat anlayışı kurmaktır. Kendi dönemleri göz önüne alındığında, bu söylemleri sanatçılar için birer ütopyadır. Romantiklerle başlayan ütopik görüş, bu akımına dahil olan sanatçıların klasik dönemden uzaklaştırılmış ve kendi ruhlarını eserlerine katmışlardır. Sanat artık sanat için vardır. Bu anlayış sanatı özgürleştirme, aynı zamanda yeni bir hayat kurma hareketidir. Böyle bir söylem, modern sanatçılar ve Avangard akımların da iyice meşrulaştırılmış ve en önemli ilkeleri haline gelmiştir. Sanat yeni bir dünyanın ütopyasını kurmaya en elverişli dinamiktir.

* Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Erzurum, evren.cetin@atauni.edu.tr

ABSTRACT

Utopia has been existing in art until Classical Greek art up to now. It is thought that there is no art without Utopia. In historical process, the hope for utopia becoming real has become more common together with 1789 revolution. French Revolution points out an important utopia; it is a thought of new world founded over terms of freedom, equality and brotherhood.

Art has been pioneer for revolutionaist political discourses of 19. century and great social transformations. Utopias of important Romantic philosophers of 19. Century, Saint Simon, Fourier and William Moris were socialist. According to Simon, an organic society is composed only with the association of art and industry. With this view, from Simonian utopia, avant garde art movements such as Bauhaus and Constructivism included design into art. They formed the principles of art perceptions in this way. In this regard, III. International monument of Tatlin can be evaluated as the monument of socialist utopia.

Utopia of surrealists is for mass production and mass consumption of art. It is thought that this utopia will be attained when artists become free and hindrances before them are removed. There is a closed society (communal society) in Planton's Atlantis and The Republic from Antique utopias and Thomas More's Utopia from modern utopias.

With its revolunist manners and utopic spirit, avant garde art movements has great interest in political view of Marxism. In this perception, we encounter movements and acts such as Dada, Surrealism and Cobra.

What is imagined by artists especially in modern art is the existence of an unattainable art. There is a dominant thought of escaping from classical art and revealing existence of new art. Art utopia of futurism emerges from here. Futurists think of demolishing classical art which is a monkey on their back and generate a new one instead of it. Breaking point of this utopic view which was started by Futurists was with Dadaism. In Dadaism, the artist broke all his bonds with classical art. The most important indicator of this perception is the work of Duchamp called 'Fountain'. Readymades take its place in the history of art for the first time with Duchamp. It is enough to choose a produced object for an artist. In this way, revoulinist-anti art attitude of Dadaists become prominent in this way.

Together with 20. Century, modern art movements started to publish manifestos in order to announce their art perceptions. Manifesto were built on utopic and revolutionist dreams. The most important phenomena for modern art is to deconstruct a new perception art. Considering their own period, these discourses are one of utopias for artists. Utopic view which started with Romantic artists was getting far from classical period and including their soul to their work. Now art is for art's sake. This perception is liberalization of art and also movement of founding a new life. Such a discourse has become legitimate and the most important principle by Modern artists and avant garde movement. Art is the most sutiable dynamic for founding utopia of a new world.

Anahtar kelimeler: Modern Sanat, Ütopya, Avantgard, Dadaizm, Konsrüktivizm
Keywords: Modern Art, Utopia, Avant Garde, Dadaism, Constructivism.

Ütopya sözlüklerde ‘düşlenen ama mümkün olmayan’ olarak tanımlanmıştır. Bu kavram her çağın toplumsal koşulları, siyasi sistemi, kültürel değerleri çerçevesinde değişimlere öncülük etmektedir. Ütopyanın sadece var olmayan anlamının dışında, yaşamın değerlerine başkaldırısı, var olan düzene getirilen farklı açılımlar ve geleceğin biçimlenmesinde yeni kurgular sunması, sanatla etkileşim halinde olduğunun da göstergesidir. Sanat ile ütopya kavramı, sanatın yüklendiği yeni dünya görüşü, Avangart olma durumu göz önüne alındığında bizlere ütopik bir düşünce sunmaktadır. Sanat eserlerinin ve sanatçılarının yaşadıkları dönemler göz önüne alındığında çağın çok ötesinde oldukları görülmektedir.

Felsefik açıdan ele aldığımızda ütopya aslında olmayan, tasarlanmış ideal toplum şeklini de tanımlar. Bir çok klasik ve modern felsefecinin ütopya üzerine yayınları bulunmaktadır.Bunların arasında en önemlilerinden biri Platon'un Devletidir.Platon bu eserinde ideal devleti tanımlar.Bu ideal Devlet'te insanları üçe ayırmıştır; Çalışanlar (çiftçiler-zanaatkârlar), Bekçiler (askerler), Yöneticiler (bilginler-felsefeciler). Her sınıfın bir erdemi ve görevi bulunmaktadır. Platon; ideal bir toplum ideal bir devletle olabileceği düşüncesini savunur. Diğer bir önemli filozof Thomas More'un Ütopya adlı eserinde ise, herkes devlet için üretir. Bu ütopik devlette herkes ihtiyacı kadar olanı alırken aynı zamanda da komünal bir toplulukta söz konusudur. Bu komünizmin göstergesidir.Bu anlayışta sanat tarihine baktığımızda açıkca iki akımın etkilendiğini görmekteyiz. Avangart hareketlerden Cobra ve Arts And Craft Grubunun bu ütopyadan yola çıktıkları aşikârdır. Cobracıların çoğunun komünist parti üyesi olmaları bunun bir göstergesidir diyebiliriz.

19.y.y.'nın ortalarına doğru ortaya çıkan avangart terimi ile sanatçıların yaşamın ve gerçeğin değişimindeki ilerici kimliğini ortaya çıkarmaktadır. Sanat, toplumun şekillenmesinde tartışılamaz bir güçtür. Buradan hareketle özellikle Avangart olarak nitelendirdiğimiz sanat akımlarının ütopyalardan etkilendiklerini görmekteyiz. Avangart terimi ile sanatçılar düşünsel özerkleşmeye koşut olarak, toplumsal iş bölümü içindeki sınırları yeniden şekillendirmişlerdir. Artık sanat sadece kendini temsil ederken toplumun şekillenmesinde de büyük bir önem taşımaktadır. Brüger'e göre; "Avangart terimi, bu büyük toplumsal tasarının gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü ifade etmek üzere, ilk kez ütopyacı sosyalist Saint Simon'un cemaatinde dolaşıma girer. 1830'larda, sanatçı kisvesiyle Saint-Simon, diğer seçkinleri oluşturan bilim adamları ve sanayicilere şöyle seslenir: 'Sizlerin Avangardı biz sanatçılarız…en etkilisi ve hızlısı sanatın gücüdür; İnsanlar arasında yeni fikirler yaymak istediğimizde, onları biz tuvale veya mermere nakşederiz'…." (Bürger,2004:11). Çoğu ütopyanın sanat ve sanatçıyı belki de avangart olarak tanımlaması sanatçılara devrimci bir önderlik de yüklenmiştir.

20. yüzyıl modernist estetiğin, mimarlık ve avangart hareketleri, fikirleri ile yönlendirmiş olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. Modernist düşüncedeki eski-yeni karşıtlığı, her daim özünde yer almaktadır. Eskiyi reddetmek yerine yeniyi var etmek gerekir. Bunu yaparken duygunun yerine aklı çıkararak her türlü sorunun üstesinden gelineceği inancı hakimdir. M.Yılmaz, Modernizmden Postmodernizme Sanat adlı kitabında şöyle ifade etmektedir; "Modernist düşünce, kendi içindeki karşıt görüşleriyle, dünyanın akıl ile dizginlenebileceği, ele geçirilebileceği inancı üzerine kurulu bir ütopyadır" (Yılmaz, 2006:15) Ütopyacı anlayışta, ürettikleri çağın teknolojik, ekonomik ve toplumsal nedenler göz önüne alındığında dönemin çok ötesinde etki uyandıran yapıtların, ütopyacı ruhu taşıdıkları izlenmektedir. Bu

anlayışta en radikal kırılmalar 1789'dan sonra başlamaktadır. 1789'dan sonra ortaya çıkan sanat akımları ilkelerini ve sanat anlayışlarını manifestolarla duyurmuşlardır. 19. yüzyıl avangart sanat akımlarının genel bakış açıları sanatın devrimlerle olacağı inancıdır. Eskinin ancak devrimlerle yıkılabileceği inancı hakimdir. Yeni hayat, yeni dünya bilinci sanattan ibaret olacaktır. Artun'a göre; "Başka deyişle, sanat, ütopyanın hem manifestosu, hem de özüdür"(Artun, 2013:19).

Modernist düşüncede yeniyi var etmek için sanatçılar ortak manifestolar yayınlamaktadırlar. Bu modernist manifestoların genelinde eskiyi yıkmak yerine, gelecek yeni sanatın ilkeleri ortaya koyulmuştur. Bu manifestoların çoğunun siyasi olmasına rağmen kendilerinden sonra gelen sanat akımlarını etkiledikleri görülmektedir. Belki de manifestoların siyasi içerikli olmasının kaynağı Komünist manifestodur. Artun bu yaklaşımı şöyle ifade eder;"Hem bir siyasal retorik, hem de edebi bir tür olarak manifestonun en temsili örneği, Marx ve Engels'in kaleme aldıkları Komünist Manifesto'dur (1848). Komünist manifesto, herkesin kendini "özgürce geliştireceği", sınıfların ve işbölümünün -dolayısıyla bir sınıf mücadelesi olan siyasetin ve işbölümüne maruz kalarak uzmanlaşan sanatın- son bulacağı bir ütopya vaat ediyor. Bir anlamda herkesin siyasetçi ve sanatçı olacağı bir ütopya. Ütopya, manifestonun bir ilkesi" (Artun,2013:17).

Fransız devrimiyle ortaya çıkan yeni devrimci siyaset anlayışları Eşitlik, özgürlük gibi kavramları ortaya çıkarmıştır. Bu kavramlar modern sanatın şekillenmesinde sanatçıların toplumsal dönüşümlere öncülük etmesini de sağlamıştır. 19. yüzyıldaki devrimci siyaset anlayışı sanatın büyük toplumsal dönüşümlere öncülük etmesi şeklinde gözükür. Saint Simon 'Organik Toplum'unda sanat ve sanayinin kaynaştığı bir toplumu işaret ederken, Bauhaus ve Konstrüktivizm gibi Avangart sanatların da habercisi konumundadır. Bauhaus'un sanat anlayışı içerisinde, sanatı yaşama dahil etmeye çalışırken toplumla da organik bağlar kurmakta ve 19. yüzyılda Simonculuk ve Fourier'in ütopyalarından hareketle yeniden var olmaktadır.

Bauhaus'un amacı, sanat ile zanaat birleştirmesi ve toplumun gereksinimlerine çözüm üretebilecek sanatçıların yetiştirileceği bir okul olmasıdır diyebiliriz. Rus Konsrüktivistler her ne kadar Maleviç'in biçimsel sadeliği, Picasso'nun kolaj ve asemblaj yaklaşımlarından beslense de, 1917 devrimiyle kurulacak olan yeni toplumu inananların öncülüğünde gelişen, özünde biçimi belirleyen işlevselliğidir düşüncesiyle şekillenmiştir. Konsrüktivizm 1917 devriminin ilkelerini sanat aracılığıyla daha da geniş kitlelere ulaştırmayı hedeflemiştir. Konsrüktivizm'de, topluma ve kolektif ruha yönelik yaşam alanlarının yaratılmasına katkıda bulunma ve yeni bir toplumun tümüyle yeni bir görünüm kazanması düşüncesi hâkimdir.

Konsrüktivizm akımının en önemli sanatçılarından biri olan Tatlin, Rusya'da

oluşturulacak yeni sosyalist toplum bilinci için sanatı kullanmıştır. Bunun en iyi örneği Sovyet Devriminin ve komünizm simgesi olacağını düşündüğü eseri, III. Enternasyonal Anıtıdır. Antmen'e göre; "Tatlin'in III. Enternasyonal Anıtı, Sovyet devrimine ve Komünizme olan sonsuz inancın simgesi olarak tasarladığı anıt resim, heykel ve mimarinin benzersiz birleşiminin ütopik bir ifadesidir." (Antmen, 2010:102)



Tablo 1: Vladimir Tatlin, "III. Enternasyonal Anıtı", 1919-1921,Ahşap Maket

Tatlin'in III. Enternasyonal için gerçekleştireceği, 396,5 m. yüksekliğinde, içinde kafelerin, seminer, konferans ve sergi salonlarının olacağı, cam ve çelik bir konstrüksiyondan oluşacak olan anıt, sanatçı için de ütopik bir sanat eseri olarak kalmıştır. Sanatçı dev spiral yapının içinde silindir, küp ve küreleri hareket ettirmeyi hayal etmiş ve bu eser aslında kinetik heykelin ütopik düşüncesi olarak kalmıştır. Tatlin sadece 6.7 m. yüksekliğinde ahşap konstrüksiyondan oluşan maketini yapmıştır. Tatlin'in III. Enternasyonal anıtı adlı eseri günümüz teknolojisiyle bile imkânsız görünmektedir. Sonuçta sanatçı için ütopik bir eser olarak sadece düşünce bazında kalmaktadır.



Tablo 2: Marcel Duchamp, "Çeşme", Porselen Pisuar, 33x42x52cm,Moderna Museet, Stockholm

Kendi döneminde çok ütopik bir sanat anlayışı çizen Fütüristler, devrimci bir anlayışla kendilerinden önceki tüm sanat anlayışlarının yok edilmesini savunurlar. Aynı zamanda yeni dünya ve yeni bir sanat anlayışı ortaya koymaktadırlar. Bu yeni sanat anlayışı hızı; dinamizmi ve o dönemin teknolojisini öven ütopyacı bir anlayıştır. Fütürist'lerin kendinden önceki tüm sanat anlayışlarını yok etme ütopyası, onları tam anlamıyla radikal bir sonuca ulaştırmamıştır. Kübizm'in bir devamı gibi nitelendirilen bir sanat anlayışı olarak devam etmişlerdir. Tam anlamıyla radikal kırılma Dada hareketiyle başlamıştır. Belki de Dadacılar, Fütürizm'in ütopik kalan düşüncesini sonuçlandırmaktadırlar. Bu bağlamda sanat tarihinin belki de en anti-sanat savunucusu Duchamp'ın eserleriyle sanat camiası karşı karşıya kalmaktadır. Fütüristler gibi Dada'da , sanat karşıtı tavrını bildiriler ve manifestolarla halka sunmaktadır. Dadacılar yeni bir sanat biçimi yeni bir söylem ortaya koymuşlardır. Radikal değişimin en keskin hali Duchamp'ın "Çeşme" adlı çalışmasıdır. Sanat tarihi ilk kez gündelik malzemenin sanat yapıtı olarak sunulduğu bir söyleme tanıklık eder. Bu, çağının çok ötesinde ütopik bir söylemdir. Burada her daim insanların gördükleri belki de "iğrenç" ya da "çirkin" olarak sınıflandırılacak bir nesnenin birden sanat objesine dönüşmesi söz konusudur.

Bürger'in Duchamp'ın seri üretim nesnelerine ait görüşleri ise şöyledir;"Duchamp 1913'te seri üretim nesnelerini imzalayıp sanat sergilerine gönderdiğinde, bireysel üretim kategorisi olumsuzlaşmıştır. Eserin bireyselliğinin, varlığını o tekil sanatçıya borçlu olduğunun belgeleme amacı taşıyan imza, her türlü bireysel yaratıcılık iddialarını alaya almak üzere, rastgele seçilen bir seri üretim nesnesi üzerine atılır. Duchamp'ın provokasyonu, imzanın eserin niteliğinden daha önemli sayıldığı sanat piyasasının maskesini düşürmekle kalmaz, burjuva toplumunda sanatın, bireyi sanat eserinin üreticisi kabul eden ilkesini de radikal bir şekilde sorgular. (Bürger,2004:107-108)

Dada hareketinin dağılmasıyla, Dadacı birçok sanatçının Sürrealizm akımı oluşturdukları görülür. Sürrealizm aslında Dada'nın devamı niteliğinde, bilinçaltının özgür bırakıldığı Freud'un psikanalizine dayanan bir sanat anlayışıdır. Sürrealistlerin 1924'de yayınlanan manifestolarında, "Manifestolar devrimci bir gelenekten beslenir. Her manifesto, insanlığın kurtuluşu için gösterilen kahramanlıkların tarihine eklemlenir. Bu bakımdan Ütopya kaderleridir" (Artun,2013;28) sözleri göze çarpar. Bu açıdan ele alındığında, Sürrealizm'de de devrimci bir anlayış hâkimdir. Bu devrimci anlayışı Marksizm'e duydukları ilgi ile gösterirler. Bir anlamda Sürrealizm'in sanat anlayışı komünizm üzerine kuruludur. Bu anlayışta topluca üretilen ve topluca tüketilen komünal bir anlayış söz konusudur. Çağını düşündüğümüzde ütopik bir düşünce olarak kaldığını görmekteyiz. Andre Breton Sürrealist manifestosunda bunu açıkça dile getirmiştir. "Sürrealizm kaçınılmaz olarak… Marksist düşünce hareketine ve sadece bu harekete bağlı olduğu kanaatindedir. Devrim ve Ütopya artık onların meselesidir" (Harrison-Wood,2011:500).

Diğer Avangart hareketlerden biri olan Cobra, yeni dünya anlayışında asıl sorumluğun sanatçılarda olduğunu savunur. Thomas More'un Komünist ütopyasından yola çıkan grup, sürrealizm etkisi altında bilinçaltını özgür bırakmak gerektiğini savunmuşlardır. Sürrealizm'den farklı olarak yapıtlarında gerçek yaşamı ve deneyimlerini işlemişlerdir.

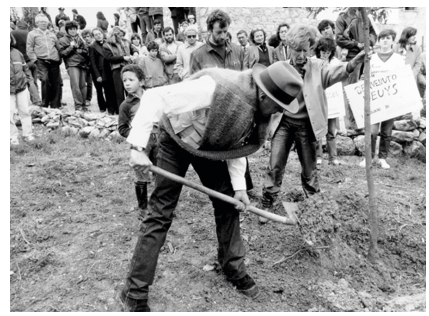
Sanatın tartışılamaz bir gücü vardır. Klasik çağdan günümüz sanatına kadar daha da güçlenerek gelen bir güçtür bu. Bu güçle topluma, insanlara yön veren kendinden sonra gelecek kuşaklara önderlik de yapmaktadır. Bloch'a göre; "Sanat bir yönüyle aslında yazıldığı, ortaya çıktığı dönemin rengini taşır, içerisinden çıktığı toplumsal düzenin ideolojisini yansıtır, ancak büyük sanat eserlerinin bunun ötesinde çok daha önemli bir özellikleri vardır." (Toprak, 2011;Web). Bloch bu durumu kültürel fazlalık kavramıyla açıklar. Bu edebiyatın ya da sanatın içerisinde kendi dönemini, temsil ettiği ideolojiyi aşan bir ütopik fazlalık barındırdığı anlamına gelir (Toprak, 2011;Web). Toprak'a göre; "Bloch sanatı ütopik olanın ya da henüz var olmayanın dile getirildiği, kurgulandığı en önemli alan olarak görür ve edebiyattan müziğe, resimden mimariye, danstan sinemaya uzanan geniş yelpazede sanatın hemen hemen her alanından

örneklerle bu düşüncesini gerçekleştirmeye çalışır.” (Toprak, 2011;Web).

Çağdaş sanatın önemli kimliklerinden biri olan Beuys’un 1982 yılında Kasel Documanta’da gerçekleştirdiği “7000 Meşe Projesi” adlı çalışması, yaşam alanlarını düzenlemeye yöneliktir. Bu bağlamdan bakılırsa Beuys’un ütopik düşüncesi, yaşamı daha anlamlı hale getirmeye çalışır. Sanatçı bu projesinde, 7000 adet bazalt taşıyla gerçekleştirdiği çalışmayı bu taşların satışıyla elde edilen gelirle, her bir taşın yanına meşe dikilmesi ile perçinler. Sanatçının bu projesi, insanların doğayla ilişkisini, insanın doğaya bakışını ve bozulan doğa dengesini sorgular, bu da bugün ve geleceğe yönelik ütopik bir tavırdır.

Sanatçı bu projede ‘Dünya’yı iyileştirme aygıtı olarak sanat’ kullanmıştır. Grinten’in de dediği gibi ; “Beuys bu fikrine genişletilmiş sanat kavramı ya da toplumsal plastik adını verdi…Çevreye ve beraber yaşanılan diğer canlılara karşı sorumluluk taşıyarak gerçekleştirilen her türlü insani eylem, sanat sayılır, dünyayı toplumsal iktisadi ve ekolojik açıdan daha yaşanır ve hakkaniyetli biçimlendirme çağrısı, hatta doğru sözcüğü kullanacak olursak, bir tür ütopya yaratma çabasıydı…. Hacimsel olarak kavranabilirliği aşan ve böylece bir anlamda filiz veren bu proje bir ütopya ve sanat eseridir” (Grinten, 2005 :35 36).

Beuys’un projesi bu bağlamda incelendiğinde ütopik bir düşüncenin gerçekleştirilmiş somut bir eylemidir Beuys, bugünün ve geleceğin dünyasını biçimlendirmeye yönelik tavrıyla ütopist bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır.



Tablo 3: Joseph Beuys, “7000 Meşe projesi”, 1982,Kasel



Tablo 3: Joseph Beuys, “7000 Meşe projesi”, 1982,Kasel

SONUÇ

Özellikle 19. yüzyıl sonrası Avangart olarak adlandırılan sanat akımlarında, ütopik bir düşüncenin varlığı söz konusudur. Aslında sanat eserinin yapıldığı dönem ve koşullar göz önüne alındığında ütopik bir anlayış söz konusuyken, eserin varlığıyla bir tezat oluşturmaktadır. Sonuçta ütopya var olmayan anlamını barındırmasıyla, tamamlanan sanat eserinin sunulmasıyla çelişkili bir durum da göstermektedir. Bu bakış açısının aksine aslında Avangart tanımıyla örtüşmektedir. Temsil ettiği ideoloji ile çağının çok ötesinde olan sanat yapıtının ütopik bir bilinç taşıdığı görülmektedir. Bu ütopik bilinç aslında olasılık olarak bile düşünülmeyen, yadsılanan yapıtların içerdiği ideoloji ile geleceğe önderlik etmesi şeklinde görülür.

Sanat, yeni bir dünya ve yaşamı algılama eylemi olarak sanatçının yaşadığı gerçekliği ve bu gerçekliği sanata dönüştürme ile ütopik bir bilinci içinde saklamaktadır. Aslında sanatçı kendi ütopyasının izini sürer, düşünce ve yaratım biçimi ise ütopyanın kendisidir. Kandinsky'nin deyimiyle "…dün ütopik olan bugün gerçek haline gelir." (Şen, 2006;44)

Sanat, dünyayı ve yaşamı anlamlandırma, dönüştürme eylemiyle, ütopya ise karşı bir dünyanın kurulması düşüncesi ile ön plana çıkar. Bu bakımdan sanatçı hayal ve gerçek arasındaki bağı kurarken, ütopyacı kimliği ile sanat eseri üretir. Her sanatsal ifadenin arkasında bir ütopik görüş saklıdır. Avangart sanat hedefi özgür bir kitle kültürü ile ütopik bir öngörü sunar. Yeni bir dünya ve toplumun oluşması adına eskiyi yıkmak, yeniden var etmektir. Sanatın ütopya ile ilişkisi her ikisinde de var olan düş kavramı ile ilintilidir. Ütopya kendinden önceki dönemi hep sorgularken aynı zamanda eleştirir. Sanatçı bu bakış açısıyla yaşadığı çağa tanıklık ederken bunu sanatsal bir bildirime dönüştürmektedir.

KAYNAKÇA

Artun, A. (2013), Sanat Manifestoları: Avangart sanat ve Direniş, İstanbul: İletişim Yayınları.
Antmen, A.(2010), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık.
Bürger, P. (2004), Avangart Kuramı, İstanbul: İletişim Yayınları,
Batur, E. (1998), "Modernizmin Serüveni", 2.Basım,İstanbul: YKY
Bertrand, J-M. (2003), "Ütopyalar Sözlüü", 1.Basım, Çeviren: Turhan
ILGAZ, İstanbul: Sel Yayıncılık
Bozkurt, N. (1995), "Sanat ve Estetik Kuramları", 2. Basım, İstanbul: Sarmal
Bürger, P. (2004), "Avangard Kuramı", 3. Basım, Çeviren: Ali ARTUN,
İstanbul: lİetişim Yay.
Gombrich,E.H. (2004), "Sanatın Öyküsü", 4. Basım, Çevirenler: Erol ERDURAN,
Ömer ERDURAN, İstanbul: Remzi Kitabevi
Grnten, Franz J. Van der (2005), "Joseph Beuys- Aslolan Çizgidir", İstanbul: YKY.
Harrıson, C. ve , Wood (2011), P. Sanat ve Kuram: 1990-2000 Değişen Fikirler Antolojisi, İstanbul: Küre yayınları.
Kahraman, H. B. (2002), "Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri",
2.Basım, İstanbul: Everest Yayınları
Kumar, K. (2005), "Ütopyacılık", 1. Basım, Çeviren: Ali SOMEL, İstanbul:
İmge Kitabevi
Mcwilliam N. (2011), Sanat Ütopya: Mutluluk Hayelleri, İstanbul: İletişim Yayınları.
Şen, B. B. (2006) ,Bir Ütopya Olarak Sanatçının Yaşamsal Deneyimi Dönüştürme Tutkusu, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üni.Sos.Bil.Enst.Resim İş Eğt. Ana Bil. Dalı, Adana.
Toprak M. (2011) "Ernst Bloch'un Felsefesinde İdeoloji, Ütopya, Sanat ve Din Arasındaki İlişki" Erişim tarihi: 07 Mayıs 2015 http://www.academia.edu/5588916/Ernst_Bloch_un_Felsefesinde_%C4%B0deoloji_%C3%9Ctopya_Sanat_ve_Din_Aras%C4%B1ndaki_%C4%B0li%C5%9Fki
Urgan, M. (1999), "Thomas More, Utopia" (Mina Urgan'ın incelemesiyle), 1.Basım, İstanbul: Türkiye İş Bankası, Kültür Yay.
Yılmaz, M. (2006), "Modernizmden Postmodernizme Sanat", 1. Basım Ankara:Ütopya Yay.

UŞAK İLİ OMURCA YÖRESİ GELENEKSEL GELİN GİYİMİNİN BİÇİMSEL ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

Doç. Dr. Emine KOCA*
Arş. Gör. Zeynep KIRKINCIOĞLU**

ÖZET

Kültürel değerlerimizin yansıtıldığı önemli günlerden birini oluşturan ve halk kültürünün pek çok unsurunun bir araya geldiği düğün merasimleri, insan hayatında dönüm noktası olan sosyal olayların başında gelir. Türk giyim tarihi incelendiğinde; birçok yörede düğün gününe hazırlanan gelinin güzel görünmesi için büyük çabalar harcandığı, giyim-kuşamının çeşitli süsleme unsuru ve aksesuarlarla zenginleştirildiği bilinmektedir. Giyim kuşamdaki zenginliği ile dikkat çeken illerden biri olan Uşak ilinde de, düğün törenleri her ilçede her beldede farklılık gösteren gelin giysileri ile özdeşleşmektedir. Her bir parçasında ayrı bir kültürel değeri yansıtan gelin giysileri, özellikle baş süslemeleri ve aksesuarlarındaki detaylar ile de ayrı bir görsel farklılık kazanmaktadır.

Araştırmada; Türk halk kültürünün maddi unsurları arasında yer aldığını düşündüğümüz Uşak İli Ulubey İlçesi Omurca Beldesinin gelin giyiminin alanın gerektirdiği belirli bir sistematikle kayıt altına alınması, belgelendirilmesi ve öz değerlerini kaybetmeden gelecek kuşaklara aktarılması amaçlanmıştır.

Araştırmacılar tarafından yapılan alan araştırması sonucunda ulaşılan gelin giysisi örnekleri biçim, malzeme, terzilik, kullanım şekli ve süsleme özellikleri açılarından incelenerek, kaynak kişilerden alınan bilgiler doğrultusunda yorumlanmaya çalışılmıştır. Çalışma, maddi kültür miraslarının korunması ve belgelenmesine katkı sağlaması açısından önem taşımaktadır.

ABSTRACT

Wedding ceremonies which constitute an important day reflecting our cultural values and bring together many elements of the folk culture together are one of the main social events of a person's life having a milestone quality. When the Turkish clothing culture is examined, it is become known that great efforts are made to make the bride who is preparing for her wedding day beautiful and her clothes are enriched with various ornaments and accessories. In Uşak province, which attracts attention with its richness in clothing, wedding ceremonies are identified with bridal wear varying in every county and every town. Bridal wear which reflects a different cultural value in its each facet differs visually by the details on head ornaments and accessories.

In this study, the aim is to record with a specific systematic required by this field and document the bridal wear of Uşak Province Ulubey County Omurca Region which we think as ranking among the material elements of Turkish folk culture and pass it onto next generations without losing its core values.

The bridal wear samples reached by the researches after a field study were examined in terms of style, form, material, tailoring, usage and ornament peculiarities and were attempted to be interpreted in line with the information received from living sources. The study carries significance due to its contribution to the protection and documentation of material cultural heritage.

Anahtar kelimeler: Uşak, Gelin Giyimi, Omurca, Zıbın, Geleneksel
Keywords: Uşak, Bridal Wear, Omurca, Bodysuit, Traditional

* Gazi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Moda Tasarımı Bölümü/ Ankara kocaemine@gmail.com
** Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü / Erzurum zeynep060@hotmail.com

Toplumların kültürlerinin oluşumunda önemli faktörlerden biri olan özel gün ve törenler ve onlarla özdeşleşen giyim kuşam biçimleri örf, adet ve geleneklerden beslenir, böylece ait olduğu yöreye özgü şekillenir. Evlilik törenlerinin insanların yaşamlarında önemli bir dönüm noktası olması, gelin giysilerinin biçim, süsleme ve başlıklarıyla taşıdığı görsel ve anlamsal zenginlikle bağdaştırılabilir.

Giyim bir çeşit sözsüz iletişimdir ve bir kişinin giyimi, başkaları tarafından düşüncelerine ve değerlerine bağlı olarak belirli şekillerde yorumlanabilir. Giyim aynı zamanda bir kişinin düşüncelerini ve değerlerini de saklayabilir[1]. Gelin giysileri de, kumaşının özellikleri, süslemesinin türü ve malzemesi, takılarının değeri ile ailelerin sosyo ekonomik göstergesidir. Bu özelliğiyle görsel olduğu kadar anlamsal işlev de üstlenmektedir.

Her toplumda evlenme ve evlilik törenleri bağlı bulunduğu kültürün kurallarına göre gerçekleştirildiği için, gelin giysilerinde kullanılan malzemeler, renkler, motifler ve süslemelerin hepsinin ayrı ayrı veya bir bütün olarak taşıdığı bir sembolik değeri ve kültürel açıdan önem taşıyan bir anlamı vardır. Bu kültürel ve sembolik değerler bölgelere göre farklılık göstererek, gelin giysilerinin kültürel yanını oluşturmakta ve günümüze ulaşmış maddi kültür ürünleri arasında yer almalarını sağlamaktadır[2].

Türk kültür tarihine bakıldığında insanların yaşamında özel bir yeri olan evlenme-düğün törenlerinde giyinmenin, özellikle gelin giysilerinin önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Ancak bu giysi biçimlerinin modern yaşamın getirdiği yeniliklere ve modanın kitlesel gücüne yenik düştüğü, birçok bölgede yok olduğu ve öz değerlerini yitirmeye devam ettiği bilinen bir gerçektir. Anadolu'nun pek çok bölgesinde yöresel gelin giysilerinin günümüzde artık kullanılmadığı, ancak gelenek ve görenekleri yaşatmak amacıyla kına gecelerinde nostaljik olarak kullanıldığı konu ile ilgili çalışmalarda da görülmektedir. Bu amaçla kullanılan giysilerin bazıları, kültürel değer niteliğinde hatıra olarak görülerek sandıklarda saklanan orijinal giysiler olmakla birlikte, bazılarının ise yeni üretim giysiler olduğu ancak, kumaş, süsleme ve biçimsel özelliklerinin değişime uğradığı gözlenmektedir. Yeni üretilen bu giysiler üreten kişilerin yorumuna veya sipariş veren kişilerin isteklerine göre değişikliklere uğramakta ve giysiler gerçek özelliklerini yitirmektedir. Örneğin, üzerindeki orijinal motiflerin işlenmesi zor olduğu için, üretici daha basit benzer bir motifi, elinde

1 Lisa Catherine EHRİCH, The Problematic Nature of Dress for Women Managers. Women in Management Review, Vol. 9 Iss: 2, pp.29 – 32, S.32

2 Nurdan KUMAŞ, Giresun İli Giysilerinin Değişim Süreci Üzerine Bir Araştırma, G.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü(Yayınlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2014, S.5

bulunan renklerle giysi üzerine işleyebilmekte veya kullanıcının talebi ile giysi boyunu gerçeğinden daha uzun veya kısa tutabilmektedir. Aynı durum kullanılan malzemenin bulunmasında yaşanan güçlükler veya doğal yöntemlerle elde edilen renkler için de söz konusu olabilmektedir. Orijinal özellikleri değişime uğramış bu giysi biçimleri zamanla benimsenerek o yörenin giysisi olarak görülmekte, yani giysiler yozlaşmaktadır. Sonuçta birçok kültürel değerin de yok olması anlamını taşıyan bu durumun önlenmesi için bu konuda toplumsal ve kişisel sorumluluk bilincinin artırılması gerekmektedir.

Ege Bölgesi'nin İç batı Anadolu Bölümünde, Uşak İli'nin Ulubey ilçesine 15km uzaklıkta olan Omurca beldesi, sosyal açıdan homojen bir yapıya sahip olması ve Türk kültüründe yaşatılan gelenek ve göreneklerin çoğunun yaşatılması açısından önemli yörelerimizden biridir. Yörede yapılan alan araştırmasında; gelin giyimindeki, bazı giysi parçalarının bölgede sadece Omurca yöresine ait bir giysi olarak karşımıza çıkmış olması, çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuş ve bu giysilerin belgelenme gerekliliğini doğurmuştur.

Ulusların geçmişlerini geleceklerine bağlayan en önemli köprülerden biri olan maddi kültür varlıklarımız arasında yer alan gelin giysilerinin, günümüzün modern gelinlik tercihlerine yenik düşmesi nedeniyle belgelenmesi, gelecek kuşaklara aktarılması önem taşımaktadır. Çalışmanın, bu konuda yapılacak araştırmalara örnek oluşturmak açısından kültürel miraslarımızın korunmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu çalışmada; Omurca gelin giyimini oluşturan giysi parçaları biçim, malzeme ve süsleme açısından incelenerek, öz değerlerinin belgelenmesi amaçlanmıştır.

Materyalini Omurca beldesinde ulaşılan gelin giysi örneklerinin oluşturduğu bu betimsel araştırmada; 2014 Haziran ve Ağustos aylarında beldeye gidilerek alan araştırması yapılmıştır. Uşak Kent Müzesi Müdürlüğü çalışanları ve Omurca halkı ile görüşmeler yapılarak, geleneksel giyim parçalarına sahip olan adresler tespit edilmiştir. Belirlenen adreslerdeki kaynak kişilerle yapılan görüşmeler sonucunda, giysilerin nostaljik amaçlı ve hatıra olarak saklandığı, özel günlerde ve düğünlerde kullanıldığı belirlenmiştir. Sandıklardan çıkartılan bu giysiler, hazırlanan giysi inceleme formu doğrultusunda incelenmiş, fotoğraflanmış, teknik çizimleri yapılmıştır. Gelin giyimi bedene giyilenler, başa giyilenler, bele takılanlar ve ayağa giyilenler olarak gruplanarak kaynak kişilerle yapılan görüşmelerden elde edilen bilgiler doğrultusunda

yorumlanmaya çalışılmıştır.

Yörede yapılan alan araştırmasında, Omurca halkının gerek günlük yaşamdaki özel günlerde, gerekse düğünlerde yöresel giysi parçalarını kullandıkları ve böylece yöresel giyim kuşam kültürünü yaşatmaya çalışan topluluklar arasında yer aldığı gözlenmiştir.

Omurca'da günlük yaşam içinde kadınların genellikle yöresel giyim kuşamın bir parçası olan şalvar giydikleri, ancak diğer giysi parçalarının yerine giyim sektörünce üretilen günlük giysileri kullandıkları dikkat çekmektedir. Genel olarak şalvar olarak bilinen, ancak yörelere göre farklı adlarla(don v.b.) anılan bu alt beden giysisinin günlük yaşamda tarlada, evde, iş yaparken rahatlığı sağladığı için giyildiği belirtilmektedir. Araştırmada, yöre halkının iki farklı günlük giyim biçimini benimsediği görülmüştür. Birincisi üst bedende bluz, alt bedende basma kumaştan yapılmış şalvar veya etek, ikincisi ise şalvar üzerine giyilmiş elbisedir.

Günümüzde Anadolu'nun pek çok bölgesinde işlevselliği açısından şalvar kullanılmasına karşın, diğer yöresel giysi parçaları yerine moda ürünü bluz, gömlek, tişört gibi giysilerin giyildiği konu ile ilgili çalışmalarda da belirtilmektedir. Koca ve Baran(2014: 29) çalışmalarında; Eskişehir'de gündelik yaşamda şalvarın üzerine gömlek, bluz, kazak, tişört gibi giysiler giyilerek kullanılmaya devam edildiğine ve yöresel giysi parçalarından en çok kullanılan giysi olarak şalvarın, geleneksellik özelliğini korumaya devam ettiğine dikkat çekmektedirler[3].

Yöresel ve modern giysi parçalarının bir arada kullanıldığı bu durum aslında yöresel giyim biçimlerinin yozlaşması anlamını taşımakta ve zamanla şalvar biçimlerinin de değişebileceği endişesini yaratmaktadır. Bunun yanı sıra düğünlerde yöresel gelin giysilerinin özgünlüğünün bozulmadan kullanılmasının sürdürülmesi, aynı şekilde halkın da bu törenlerde yöresel giysilerini giymeye devam etmeleri, kültürel değerlerin korunması ve yaşatılması açısından olumlu bir durum olarak görülmektedir (Fotoğraf 1). Özellikle gelinler düğünden sonra misafirliğe veya bir düğüne giderken üstüne yeşil elbise, altına kutnu şalvar giyer ve beline gümüş kuşak takarlar.

Ulusları birbirinden ayıran kültürel özelliklerin temelinin halk kültürü olduğu dikkate alındığında; halkın duygu ve düşüncelerini yansıtan kültürel ürünlerin halk

3 Emine KOCA ve Handan BARAN, 2014, Eskişehir İli Geleneksel Kadın Şalvarları, Arış Dergisi, 2014, sayı:10, s:26-33

kültürünün korunması ve yaşatılmasında önemli rolü vardır. Bu nedenle Omurca gelin giysilerinin incelenerek, öz değerlerinin alanın uzmanı kişiler tarafından belgelenmesi ve özgün biçimlerinin korunması sonucu gelecek kuşaklara kültürel değerlerinin aktarılması önem taşımaktadır.



Fotoğraf 1: Omurca'da bir düğün töreninde gelin giyimi ve halk giyimi (Ön-Arka Görünümü) (Fot.& Çiz.Z.KIRKINICIOĞLU)

1. Omurca Yöresel Gelin Giyimi

Kadın ve erkeğin yaşamında önemli bir geçiş dönemi olan evlenme, evlilik törenleri ve gelin giysisini akla getirmektedir. Evlenme ve sonrası, genç kızlıktan, kadınlığa geçişi belirten bir sosyal olguyu kutsama amacı taşıdığından, tarih boyunca baştan aşağı anlam dolu bu giysileri giyen gelinler aynı zamanda bu giysileri gelenekselleştirmişlerdir.

Geleneksel giysiler, diğer giyimlerde olduğu gibi bölge ve yörelerde kumaş, kesim, model ve süsleme yönünden farklılık göstermektedir. Ekonomik ve sosyal durum, gelenek ve görenekler gelinliğin seçimini önemli ölçüde etkilemektedir. Eskiden gelinlikler birkaç parçadan meydana gelmekteydi [4].

Kat kat giyinme geleneği Türk giysilerinin zenginliğini ve çeşitlenmesini sağlayan en önemli özelliklerindendir. Önceleri ihtiyaç olarak gelişim gösteren katlı giyinme daha sonraki dönemlerde süsleme unsuru olarak kullanılmıştır (Koca ve Koç, 2012: 150)[5]. Yörede yapılan araştırmada Omurca Beldesinde de gelinler tarafından kullanılan giysiler katlı giyim özelliğinin en güzel örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Araştırma kapsamında ulaşılan gelin giysi örnekleri ve kaynak kişilerin verdiği bilgiler doğrultusunda Omurca gelin giyiminde bedene giyilenler; alt bedene

4 Emel MERSİN, "Denizli İli Çardak İlçesi Söğüt Köyü Gelin Kıyafetleri" Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Giyim Endüstrisi Ve Giyim Sanatları Eğitimi Ana Bilim Dalı, Giyim Sanatları Eğitimi, (Yayınlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2010, s.5

5 Emine KOCA ve Fatma KOÇ, " The Clothing Culture of the Turks, and the Entari (Part 2: the Entari). Folk Life: Journal of Ethnological Studies, Volume 50, Number 2, October 2012 , pp. 141-168 (28)

kutnu şalvar ve üst bedene sarı göynek, kutnu entari, zıbın, atlas entari ve önlükten oluşmaktadır. Fes, cığa, kara yeleği, saçak, iğnelik, ayna, hamaylı, dola alı, al yazma ise başa giyilen ve takılan giysi tamamlayıcılarıdır. Bele takılan, gümüş kuşak veya boncuk kemer ile süslenen gelin giyimine, ayağa giyilen çorap ve deri ayakkabı ile bütünlük sağlanmaktadır. Kaynak kişilerle yapılan görüşmelerde, bedene giyilen giysilerin 55- 60 yıl öncesine ait olduğu belirtilmiş, ancak başa ve bele takılan giysi tamamlayıcılarının (gümüş kuşak, saçak, iğnelik v.b.) atadan neneden kalma 100-150 yıllık oldukları özellikle vurgulanmıştır.



Fotoğraf 2: Omurca Gelin Giyimi
(Fot.& Çiz.Z. KIRKINICIOĞLU)

1.1. Bedene Giyilenler

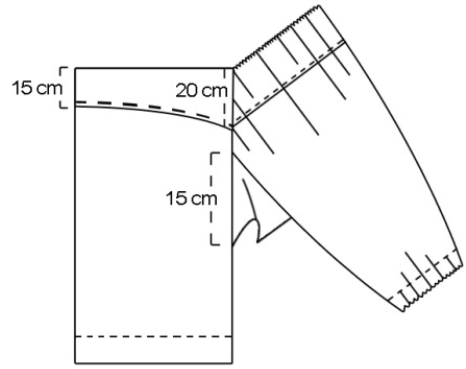
Omurca gelin giyiminde alt bedene kutnu don, üst bedene ise sırasıyla göynek, kutnu entari, zıbın ve atlas entari giyilir. Kutnu entarinin üzerine bele önlük bağlanır.

Kutnu Şalvar/Don: Gelin giyiminde alt bedene ten üzerine giyilen şalvara yörede "kutnu don" adı da verilmektedir. Bir yüzü ipekli diğer yüzü pamuklu olan, geleneksel dokumalar arasında yer alan kutnu dokumadan yapılan kutnu donun, giysinin altından görünen kısımlarında kutnu kullanılırken, görünmeyen kısımlarında basma kumaş kullanılması dikkat çekicidir. Kutnu dokumaların dar olan eni ve basma kumaşa göre pahalı olması halkın bu yöntemi kullanmasına yol açmıştır. Anadolu'nun pek çok yöresinde ekonomik olma adına bu yöntemin uygulandığı bilinmektedir (Fotoğraf: 3).

Boyu genellikle ayak bileği uzunluğunda olan kutnu donun, hareket serbestisini artırmak amacıyla ağ kısmında kare kuş parçası kullanılmıştır. Bel ve paça bolluğu lastikle toplanarak giysiye kullanım kolaylığı kazandırılmıştır.



Fotoğraf 3. Kutnu don
(Fot.& Çiz.Z. KIRKINICIOĞLU)

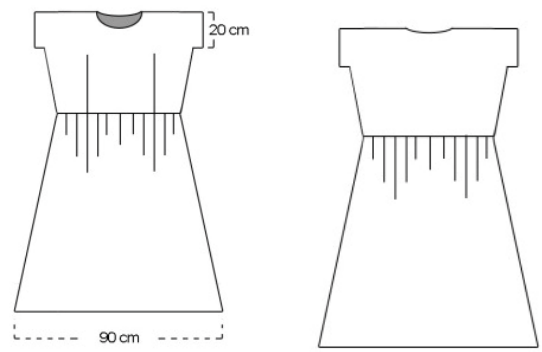


Fotoğraf 3. Çizim 1. Kutnu don teknik çizimi
(Fot.& Çiz.Z. KIRKINICIOĞLU)

Göynek: Yörede sarı göynek adı verilen göynekler üst bedene ten üzerine giyilmektedir (Fotoğraf 4). Sarı renkte ince pamuklu kumaştan yapılan giysinin boyu dizlere kadar uzunlukta olup, bedenden çıkan düşük kısa kolludur. Ön ve arka beden bütün olarak kesilmiş olan göyneğin omuzları dikişsizdir. Kolay giyilebilecek şekilde bolluk bırakılarak bedende pensler kullanılmıştır. Bel hattı kesikli olan giysinin geniş olan etek parçası, bel hattında kırmalar yapılarak toplanmıştır. Başın geçebileceği genişlikte şekillendirilmiş yaka oyuntusunun çevresi mavi renkte iplikle tığ oyası yapılarak süslenmiştir.



Fotoğraf 3. Sarı Göynek (ön ve arka)
(Fot.& Çiz.Z. KIRKINICIOĞLU)

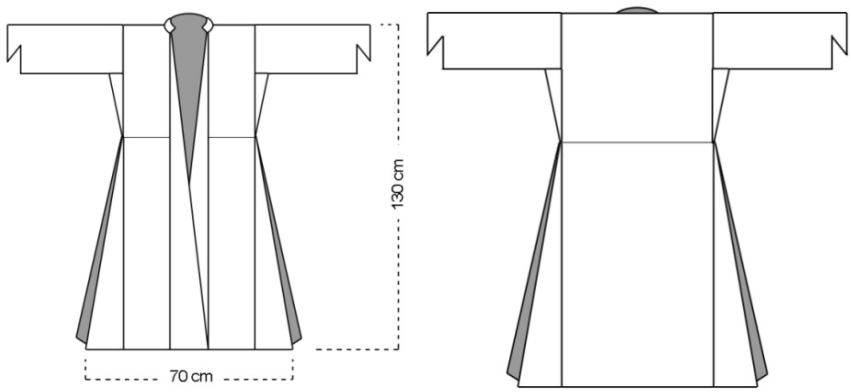


Fotoğraf 3. Göynek Teknik
(Fot.& Çiz.Z. KIRKINICIOĞLU)

Giysinin tüm parçaları makine dikişi ile birleştirilmiş olan göyneğin, etek ucu kapalı baskı dikişi ile temizlenmiş, kol uçları ise yakada olduğu gibi tığ oyası ile temizlenerek aynı zamanda süsleme özelliği de kazandırılmıştır.

Kutnu Entari: Sarı göynek üzerine giyilen kutnu entariye, yörede "üç peş" adı da verilmektedir. Kutnu kumaştan dikildiği için kutnu entari adı verildiği düşünülmektedir. Kutnu, kırmızı-sarı-turuncu ve beyaz renk karıştırılarak çözgüsü ipek, atkısı pamuklu kumaştır. Giysi yanları derin yırtmaçlı olan iki ön ve bir arka parçası ile üç parça görünümü verdiği için üç peş adını almaktadır. Giysinin tümü ince Amerikan bezi ile yırtmaçtan görünen kol ağzı ise basma kumaş ile astarlanmıştır. Ayak bileklerine kadar uzanan giysi boyu, giyecek kişiye göre değişebilmektedir.





Fotoğraf 5: Üç peş Entarinin ön-arka görünümü

Çizim 3- Entari teknik çizimi (Fot.&Çiz. Z. KIRKINICIOĞLU)

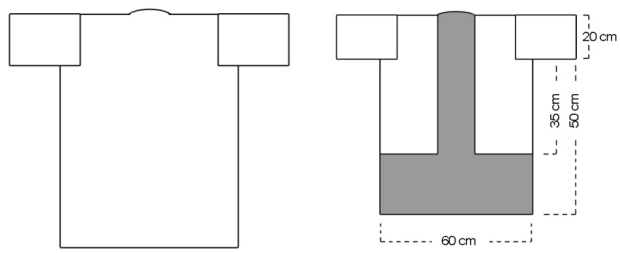
Ön ve arka beden bütün olarak kesildiği için omuz dikişi olmayan entari, bel hattından kesiklidir ve bedene düz olarak takılan uzun kolu bilekte yırtmaçlıdır. Kol altındaki üçgen kuş parçaları kol alt dikişi ve yan dikiş ile birleştirilerek kolun rahatlatılması sağlanmıştır. Kutnu dokumaların enlerinin dar olması nedeniyle, bedeni genişletmek için yanlara ve ön ortasına, bel hattından aşağıya doğru genişleyen "peş" adı verilen üçgen parçalar eklenmiştir. Koç ve Koca (2012:156), entarilerin eteklerinin yanlarına ve ön ortalarına

aşağıya doğru genişleyen üçgen parçalar eklendiğini ve bu giysi kesim tekniğine "peşli kesim" adı verildiğini belirtmektedir. Giysinin yanları kalça hizasından itibaren yırtmaçlıdır. Bel hattına kadar uzayan "V" yaka formuna boyun çevresini saracak şekilde ve 2 cm genişliğinde dik yaka takılmıştır. Tüm parçaları makine dikişi ile birleştirilmiş olan entarinin, kol ağzına ve arka etek ucuna siyah iplikten makine dikişi ile dal motifi yapılmıştır.

Zıbın: Zıbın kutnu entarinin üzerine giyilen ön bedeni bel hizasında olan ve arka bedeni kalça hizasına kadar uzanan, kısa kollu bir üstlüktür. Renkli ve farklı kumaşların birbirine eklenmesiyle oluşturulan görsel farklılığı ilk dikkat çeken özelliğidir. Giysinin arka yaka oyuntusu ön bedende etek ucuna kadar düz alarak devam ettirilmiştir. Zıbının bedeninde sarı zemin üzerine desenli pamuklu kumaş kullanılmış, 10x12 ebatlarında mor, yeşil saten kumaş ve kutnu parçaları birbirine birleştirilerek ön açıklığın kenarlarına yerleştirilmiştir. Kolları ise kutnu kumaştandır. Giysinin uç uca olan ön kapaması, bel hattında sarı simli kordon iplikle yapılmış tek bir birit düğme ile sağlanmıştır. Ön kapamasının iki kenarına gümüş payet ve mavi boncuklarla süsleme yapıldığı için giysiye "düğmeli/ gaburalı" zıbın da denilmektedir.Astar kumaşı ile beden kumaşı arasına yerleştirilmiş tahta pamuğun, 1,1cm aralıklarla giysi boyunca elde makine dikişi yapılarak birleştirilmesi ile zıbına kalın bir doku kazandırılmıştır. Günümüzde kapitone olarak bilinen bu tekniğe yörede "köpüme tekniği denilmektedir[6]. Astar olarak beyaz üzerine küçük kırmızı puanlı deseni olan ince pamuklu kumaş kullanılmıştır.



Fotoğraf 6: Zıbın



Çizim 4- Zıbın teknik çizimi (Fot.& Çiz. Z. KIRKINICIOĞLU)

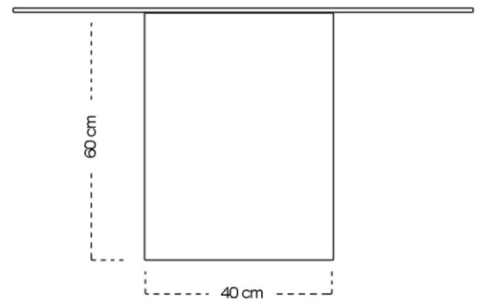
6 Funda Sevilay, ÜNAL, "Ege Bölgesi kadın Kıyafetleri ve Kullanılan Bazı Motiflerin Anlamları", Halk Kültüründe Giyim-Kuşam ve Süslenme, 2008, s. 527

Zıbının kalıp formu incelendiğinde kare kollu ve düz bir biçime sahip olduğu görülmektedir. Giysinin kol ölçüsünün entarinin koluna göre daha geniş olmasının üst giysi olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Ayrıca kare kolun kullanım rahatlığı da bu görüşü destekler niteliktedir.

Önlük:1-1,5 cm'lik uçkurları ile kutnu entarinin üzerinden bele bağlanan önlük, pembe zemin üzerine enine gri çizgili dokumadan yapılmıştır. Önlük kumaşı İpek karışımlı el dokuması olup başka yöreden getirilmiştir. Omurca'da dokuma yapılmamaktadır.



Fotoğraf 7: Önlük
(Fot.& Çiz. Z. KIRKINICIOĞLU)

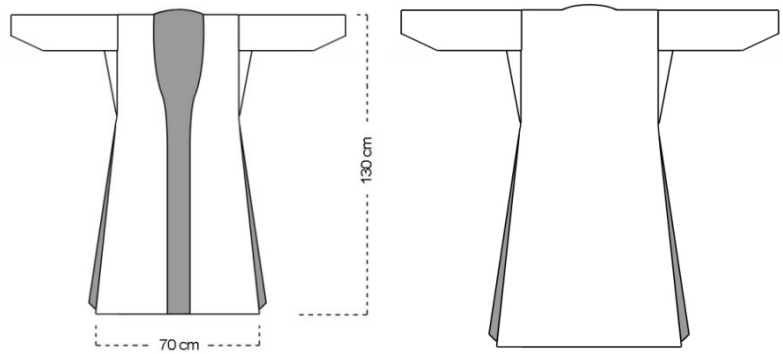


Çizim 5- Önlük Teknik Çizimi
(Fot.& Çiz. Z. KIRKINICIOĞLU)

Atlas Entari: Zıbın ve önlüğün üzerine giyilen atlas entari yeşil renkte atlas kumaştan yapılmıştır. Adını kumaşından aldığı belirtilmektedir. Boyu ayak bileklerine kadar uzun olan giysinin yan dikişleri entaride olduğu gibi kalça hattından itibaren yırtmaç olarak bırakılmıştır. Bele kadar uzanan "V" yaka oyuntusu belde tek bir birit düğme ile sonlanmaktadır. Entarinin bedene düz olarak takılan uzun kol ucu, küçük yırtmaç ile şekillendirilmiştir. Kol altındaki kare kuş parçası ile kolun hareket serbestisi artırılmıştır. Kol uçları dışında entarinin içi koyu yeşil pamuklu kumaş ile astarlanmıştır. Kol uçları ise kırmızı pamuklu kumaş ile astarlanarak yırtmaç açıklığı renklendirilmiştir. Giysinin tüm parçaları makine dikişi ile birleştirilmiştir. Giysinin tüm çevresi elde punto dikişi yapılarak saten kumaşın dikiş hattından kayması engellenmiştir.



Fotoğraf 8: Atlas Entari,
(Fot.& Çiz.Z. KIRKINICIOĞLU)



Çizim 6- Atlas entari teknik çizimi
(Fot.& Çiz.Z. KIRKINICIOĞLU)

Atlas entarinin teknik çizimi incelendiğinde biçimsel olarak kutnu entariye benzemekle birlikte, kesiminde önemli farklılıklar olduğu görülmektedir. Ön ve arka parçaları ayrı kesilen giysinin omuzları dikişlidir ve peş parçaları yoktur. Atlas kumaşın eni geniş olduğu için peş parçası eklemeye gerek duyulmamıştır. Bu örnek, yöresel giysi biçimlerinin oluşmasında kumaş genişliklerinin önemli bir belirleyici olduğunu göstermektedir. Bedene düz olarak takılan kol altına kare kuş parçası yerleştirilmiştir.

3.1.2. Başa Giyilenler

Gelin giysisinin en önemli ve görkemli parçası olan baş süslemeleri, Omurca'da da yöreye özgü farklılık ve ayrıntıya sahiptir. Gelinin başına giydirilen fes üzerine; çığa ile tutturulmuş karayeleği, ayna, saçak, iğnelik takılarak gelin başı hazırlanır.



Fotoğraf 9: Gelin Giyiminin Baş Aksesuarları
(Fot.& Çiz. Z. KIRKINICIOĞLU)

Fes: Huni şeklindeki kalın kartonun üzerine yazmalar sarılır ve içi doldurularak kırmızı çuhanın sarılmasıyla oluşturulmuştur.

Karayeleği: Üzerine tavus kuşu tüyü, kuru çiçek takılarak fese tutturulan baş aksesuarıdır. Cığa ile birlikte kullanılmakta, çığanın ortasına takılmaktadır.

Cığa: Sarı dore kumaşın üzerine yeşil kumaş parçalarının elde makine dikişi ile dikilmesiyle oluşturulmuştur. Üçgen şeklindeki cığanın uçları 4 veya 5 yerden kesilerek yırtmaç görüntüsü verilmiştir.

Ayna: Cığa ile kara yeleğinin birleşme noktasına firkete ile tutturulan baş aksesuarıdır. Atın üstündeki gelinin başının parlaması için kullanılır.



Fotoğraf 10: Fes, kara yeleği, cığa, ayna (Fot.& Çiz.Z. KIRKINICIOĞLU)

Saçak: Altın veya gümüş renkli sim ipliklerden yapılmış baş aksesuarıdır. Başın alın kısmına takılmaktadır.



Fotoğraf 11: Saçak Ön-Arka Görünümü (Fot.& Çiz.Z. KIRKINICIOĞLU)

İğnelik: Baş süslemelerinde, gelinlerin alınlarına taktıkları gümüş metal, zincir şeklinde takıdır. İğneliğin ortasında kırmızı, uç kısımlarında ise yeşil bir taş yer almaktadır. Orta kısmının etrafında zincirlere tutturulmuş, penezler bulunmaktadır. Penezlerin üzerine el motifi işlenmiştir. El motifi Fadime Ana Eli olarak bilinmekte, nazar ve uğuru ifade etmekte kem gözü engellemektedir. Parmakları simgeleyen beş sayısı ise, Muhammed, Fatma, Ali ve Hasan ile Hüseyin'i ifade etmektedir[7].

7 Mine ERBERK, "Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu motifleri", Kültür Bakanlığı, Ankara, 2002, s.114



Fotoğraf 12: İğnelik (Fot.& Çiz.Z. KIRKINICIOĞLU)

Al yazma-Dolak Alı: Dikdörtgen şeklinde atlas kumaştan yapılmış örtüdür. Etrafına renkli boncuklardan oya yapılarak süslenmiştir. Al yazma dolak alının altına fesin üstüne bağlanır. Dolak alı; atlas entarinin üzerinden yüzü kapatacak şekilde en üste örtülen uzun örtüdür.



Fotoğraf 13: Al yazma ve Dolak alı(En üste örtülen kırmızı örtü)
(Fot.& Çiz.Z. KIRKINICIOĞLU)

Hamaylı: Anadolu'nun pek çok yöresinde gelinlerin boynuna takılan hamaylı, Omurca beldesinde gelinlerin üst bedenine çapraz bir şekilde takılır. İçine halkın çeşitli batıl inançlarına göre muska konan hamaylının üzerine nazardan korunmak ve süslemek için eski para, nazar boncuğu düğme, ayna, plastik boncuk, deniz kabukları vb. malzemeler dikilir.



Fotoğraf 14: Hamaylı Ön-Arka Görünümü (Fot.& Çiz.Z. KIRKINICIOĞLU)

Her baş bağlama şeklinin ayrı bir anlam ifade ettiği Omurca beldesinde, düğün günü yapılan gelin başı ile gerdek sonrası yapılan baş bağlama farklıdır. Düğün olduktan sonra ertesi gün gelin başı bozulur. Gelin başına al çeki, onun üstüne kenarları mavi boncuk oyalı al yazma, önün üzerinde örtme örtülür.



Fotoğraf 15: Düğün ertesi gelinin baş bağlama biçimi (Fot.& Çiz.Z. KIRKINICIOĞLU)

3.1.3.Bele Takılanlar

Gümüş Kuşak: Omurca beldesinde gelin giysisinin önemli bir tamamlayıcısıdır. Hem süsleme hem de gelinin belini ortaya çıkararak güzel görünmesini sağlamak amacıyla kullanıldığı belirtilmektedir. Genellikle gümüş bir tokayla kumaş kemerin üzerine tutturulmuş olan bu aksesuar, günümüzde yapılmamaktadır. Büyüklerden kalan kuşaklar kullanılmaktadır.

Kancalarla geçmeli toka şekillerinden biri olan yaprak (badem, şal motifine benzer) şeklindeki kemerin tokasının üzerine geometrik ve kozmik şekiller, bitkisel ögeler süsleme öğesi olarak kullanılmıştır. Süslemeler kemer tokasına kakma, döküm, telkâri gibi metal üretim teknikleriyle uygulanmıştır. Kemer tokasının üzerine kırmızı renkli eritilmiş camdan yapılmış taş mıhlanmıştır (Taşı düşmüştür). Tokanın alt kenarından aşağıya doğru zincir sarkıtıldığı ve bunların ucunda da küçük metal penezlerin bulunduğu görülmektedir. Bu küçük penezler yuvarlak ya da yaprak şeklindedir [8].

Boncuk Kemer: İki ucunda tokası olan, deri üzerine boncuk işlemeli kemerdir. Omurca beldesinde gümüş kuşak bulunamazsa boncuk kemer kullanılır.

8 Zeynep, GARGİ, "Ege Bölgesi Geleneksel Kadın Giyiminde Bel Aksesuarları(İzmir, Aydın, Manisa Örneğinde), " Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, İzmir, 2007, S.125



Fotoğraf 16: Gümüş Kemer, boncuk kemer (Fot.& Çiz.Z. KIRKINICIOĞLU)

3.1.4. Ayağa Giyilenler

Çorap ve Ayakkabı : Gelinler deri krem veya beyaz deri ayakkabının içine beyaz pamuklu çorap giymektedir.

SONUÇ

Araştırma kapsamında incelenen Omurca gelin giyiminin, modernleşme sürecinde değişime uğramadığı, ancak gün geçtikçe kullanım alanını yitirdiği, orijinal biçimleri ile sandıklarda saklanan yöresel gelinliklerin bazı düğünlerde kullanılmak üzere çıkarıldığı gözlenmiştir. Bu durumun da kişilerin geleneklerine bağlı olma düzeyine göre değiştiği, bazı gelinlerin beyaz gelinlik giymeyi tercih ettikleri, bununla birlikte bu giysileri kına gecelerinde giydikleri belirlenmiştir. Yöredeki gelin giyiminin, altı adet bedene giyilen, iki adet bele takılan, iki adet ayağa giyilen ve dokuz adet başa giyilen olmak üzere toplam on dokuz parçadan oluşan zengin bir giyim biçimine sahip olduğu görülmüştür.

Geleneksel Türk giyiminin değişmeyen giysi parçaları olan şalvar, göynek, entari ve üstlüklerin Omurca beldesi gelin giyiminde de görüldüğü, aynı şekilde katlı giyim özelliğinin de yaşatıldığı belirlenmiştir. Gelin giysisinde kırmızı ve yeşil rengin çok kullanılması dikkat çekici olarak görülmekle birlikte, yörede yeşil rengin bereket ve uğur getirdiği inancının da etkili olduğu düşünülmektedir.

Etnoğrafya Müzelerinde korunan giysiler olsa da, her biri ayrı bir kültürel değer olan pek çok bölgemizin giysileri korunamamış, yok olmuş veya bilinçsiz ellerde yok olmayı beklemektedir. Bu tür çalışmaların alanın uzmanı kişiler tarafından diğer bölgelerde de yaygınlaştırılması gerektiği düşünülmektedir. Türkiye'de Geleneksel Giysilerin korunduğu ve sergilendiği bir müze olmaması önemli bir eksikliktir. Bu açıdan ülkemizde konu ile ilgili halkın bilinçlendirilmesi ve geleneksel giysilerin korunduğu ve sergilendiği bölgesel müzelerin açılması kültürel açıdan önemli görülmektedir.

KAYNAKÇA

EHRİCH, L. C. . The Problematic Nature of Dress for Women Managers. Queensland University of Technology, Red Hill, Australia,1994, 9 (2). 32-46.

Erberk, M. (2002), "Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu motifleri", Kültür Bakanlığı, Ankara

KOCA Emine, BARAN Handan, 2014, Eskişehir İli Geleneksel Kadın Şalvarları, Arış Dergisi, sayı:10, s:26-33

Koç, F. ve Koca, E. (2012). The Clothing Culture of the Turks, and the Entari (Part 2: the Entari). Folk Life: Journal of Ethnological Studies, Volume 50, Number 2, October 2012 , pp. 141-168 (28)

Kumaş, N. (2014). Giresun İli Gelin Giysilerinin Değişim Süreci Üzerine Bir Araştırma, G. Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış yüksek lisans tezi.

Mersin, E. (2010) Denizli İli Çardak İlçesi Söğüt Köyü Gelin Kıyafetleri, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Giyim Endüstrisi Ve Giyim Sanatları Eğitimi Ana Bilim Dalı, Giyim Sanatları Eğitimi, (Yayınlanmamış) Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2010

Gargi Z., (2007), "Ege Bölgesi Geleneksel Kadın Giyiminde Bel Aksesuarları(İzmir, Aydın, Manisa Örneğinde), " Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tekstil Ana Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi, İzmiR.

ÜNAL, Funda Sevilay, (2008), "Ege Bölgesi kadın Kıyafetleri ve Kullanılan Bazı Motiflerin Anlamları", Halk Kültüründe Giyim-Kuşam ve Süslenme

Görüşülen Kişiler

Sakine ALTUĞ 1964 doğumlu Uşak-Ulubey-Omurca köyü G.T. Haziran 2014

Zekiye ALTUĞ 1983 doğumlu Uşak-Ulubey-Omurca köyü G.T. Haziran 2014

Haydar Doğan Uşak Kent Tarihi Müzesi Müdürü(Arkeolog) G.T. Haziran –Ağustos 2014

İsa AYDOĞDU Uşak Kent Tarihi Müzesi Müdürü(Arkeolog) G.T. Haziran-Ağustos 2014

TOM STOPPARD'IN "HİNT MÜREKKEBİ" OYUNUNA POSTMODERN BİR YAKLAŞIM

Araş.Gör. Elif ÖZHANCI*

ÖZET

Sanat, insanlığın başlangıcından beri duyguların dışavurumu, hayal gücünün ifade biçimi ve insani bir yaratı olarak kendini var etme çabası içindedir. Çağlar boyunca yönelimini değiştiren ve çeşitlendiren sanat, her dönemin insanına uygun biçem almış ve her seferinde yeni tanımlar edinmiştir. Postmodern anlayışı yaşadığımız bu çağda kavramların birbiri içine girmiş girift yapısı, sınırların kaldırılması ve belirsizlik olgusu sanata yeni bir boyut kazandırmıştır. Eski ve yeni, kimi zaman kesin hatlarla ayrılırken kimi zaman da iç içedirler. Bütün bu oluşumlar içinde tiyatro sanatı da, bu süreci kendi içinde diğer disiplinlerle olan bağını sürdürerek yaşamaktadır. Birçok sanatsal kavramın iç içe geçmiş olduğu postmodern yönelimi, Tom Stoppard'ın "Hint Mürekkebi" oyunu bağlamında irdelemek çağın tiyatro anlayışını algılamak bakımından faydalı olacaktır. Yazar bu oyununda postmodern öğeleri sıklıkla kullanmıştır, bu da oyunu incelerken bize ana arterler üzerinden yol alma bakımından kolaylık sağlamaktadır.

ABSTRACT

Since the beginning of humanity, art has been struggling to generate itself as a humanly created form to express feelings and descript imagination. Changing and altering its directions towards ages, the art, has formed itself accordingly to the people of every era and each time gained new definitions. In this very era that we experience Postmodernity, the concrete structure of the interfused notions, disappearing borders, and the phenomenon of the uncertain cater the art for gaining another dimension. The old and the new sometimes entangle within each other whereas sometimes are separated by clear lines. Among this occurences the art of theatre is also keeping up with the process as it maintains its connections to other disciplines. It will be beneficial to scrutinize Postmodern orientation, that includes a lot of entangled artistic notions, in terms of Tom Stoppard's stage play "Indian Ink". The playwright frequently uses the postmodern elements in this particular play of his, which makes it easy for us to survey the play, following the main arteries of it.

Anahtar kelimeler: Postmodernizm, Hint Mürekkebi, Tom Stoppard, Absürd Tiyatro
Keywords: Postmodernizm, Indian Ink, Tom Stoppard, Absurd Theatre

Sanat, yüzyıllardır evrim geçirerek bugünkü halini almış ve hala devinimini sürdürmektedir. Postmodern anlayışı yaşadığımız bu çağda kavramların birbiri içine girmiş girift yapısı sınırların kaldırılması, belirsizlik olgusu, sanata yeni bir boyut kazandırmıştır. Eski ve yeni, kimi zaman kesin hatlarla ayrılırken kimi zaman da iç içedirler. Bütün bu oluşumlar içinde tiyatro sanatı da, bu süreci kendi içinde diğer disiplinlerle olan bağını sürdürerek yaşamaktadır. Postmodernizm sözcüğü geçtiğimiz yüz yılın ikinci yarısından itibaren, yeni düşüncelerin, yeni davranış biçimlerinin, yeni fikirlerin, yeni siyasal ekonomik, kültürel ve sanatsal gelişimlerin çözümlenmesinde ve nitelenmesinde tanımlayıcı öğe olarak sürekli kullanılmıştır.

* Dokuz Eylül Üniversitesi

Postmodernizm terimi, ilk olarak İspanyol yazar Federico de Onis'in 1934'te basılan Antologia de la Poesia Espanole e Hispanoamericana adlı modernizme karşı bir reaksiyonu anlatan yapıtında, daha sonra Dudley Fitts'in 1942'de basılan Anthology of Contemporary Latin American Poetry adlı kitabında kullanılmıştır. Terim daha sonra Arnold Toynbee'nin 1938'de yazılan fakat 1947'de basılan A Study of History adlı kitabında görülmüştür. Postmodernizmin ilk kullanımının 1930'lara dayanmasına rağmen, 60'larda itibaren Leslier Fiedler ve Inhab Hassan gibi edebiyat eleştirmenlerinin postmodern edebiyat hakkında görüşlerini belirtmelerinden sonra terim yaygınlık kazanmaya başlamıştır.[1]

Postmodernizm günümüzde sanatın her dalında görülen değişimlere yakıştırılan, kültüre, yaşam biçimine temellendirilen ve bu yüzden çeşitli nitelikleri bir arada barındıran bir tanım-ad olmuştur. Modern, çağdaş, postmodern kavramları ile hangi tanım sınırlarını belirlediğimiz konusunu da gündeme getirmiş, çağdaş, çağına özgü olana koşullu olan, özellikle de çağının toplum sorunlarını ele alan sanatı akla getirmektedir. Sanatta belli bir kategoriyi tanımlamadığı gibi, kendini belli bir zaman dilimi ile sınırlamaktadır. Çağdaş sanat dediğimiz zaman hem yaşadığımız zaman dilimi içinde üretilmiş yapıtları, hem de çağımızın en ileri, en özgürlükçü, en aydınlık görüşlerini yansıtan, yaşadığı çağın insanına, toplumuna karşı taşıdığı sorumluluğun farkında olan, kısacası çağına layık sayılmaya hak kazanmış sanatı anlıyoruz.[2]

Postmodernizm toplum ve sanat arasında yeni bir yakınlaşma, yeni bir uzlaşma arayışının ürünü olarak da yorumlanmıştır. Bu yoruma göre Postmodernizm, modernin bütün mantıklı çözümlere karşı olan deneyci, öncü karakterini ve bunun altında yatan güvensizlik duygusunu aşarak yaşamla sanat, sahne ile seyirci arasına girmiş olan uçurumu kapatmak isteğini yansıtır. Halktan kopuk, seçkinci bir sanat anlayışının yerine daha sıcak, daha uzlaşmacı bir sanat anlayışını temsil eder. Bu yüzden de bazı çevrelerde popülerliğe eğilim göstermekle suçlanmıştır. Habermas, postmodernistlerin savunduklarının aksine, modernlik tamamlanmamış bir projedir ve postmodernizm içinde yer alan unsurlar Ona göre zaten modernizmin içinde vardır.[3]

Modernin hep yadsıdığı etik değerlere karşı yeni ortak değerler üretme eğilimi ise tutuculuk olarak nitelendirilmiştir. Konu tiyatro olunca karşımıza yeni bir soru çıkmıştır: Absürd tiyatro modern kapsamında mı, postmodern kapsamında mı ele alınmalıdır? Bu arada Postabsurd kavramı da takdim edilir. Absürd tiyatro denildiği zaman ilkeleri, amacı, yöntemi belirlenmiş bir akımdan söz edilmediğini biliyoruz . Benzer koşullarda benzer duyarlıkları yansıtan oyunlara eleştirmenler tarafından yakıştırılmış bir addır absürd. Bu yüzden dünya görüşleri, sanat anlayışları, biçim ve üslupları farklı yazarlar absürd kümesi içinde yan yana getirilmiştir. Samuel Beckett yanında Eugene Ionesco'ya, Jean Genet yanında, Jean Tardieu'ya, Harold Pinter yanında Edward Albee'ye bu genelleme içinde yer verilir. Bu küme içindeki oyunlar bazı özellikleri ile postmodern sanata iyi birer örnek oluşturur. Postmodern,

1 Güzin Yamaner, Postmodernizm ve Sanat, Algıyayın, Ankara, 2007, s:11,27
2 http://www.bgst.org/tb/yazilar/131107fg.asp, 23/04/2010
3 Sezgin Kızılçelik, "Postmodernizm: 'Modernlik Projesine' Bir Başkaldırı", *Türkiye Günlüğü*, 1994, Sayı: 30, s.88.

bu küme içine kolayca yerleştiremeyeceğimiz 70'li, 80'li yılların oyun yazarlarının bir bölümünü de kapsar. Postmodern tiyatro, moderni kapsayıp aştığı gibi, absürdü de kapsar ve aşar.[4] Tiyatro yeni medialarda insanı kendine döndürecek kaynaklar aramaya başlamıştır. Bu kaynakları doğada, ilkel olanda bulmuş, oyunu seyirciyle birlikte yaşanan bir olaya, bir törene dönüştürerek yeni bir canlılık yaratmayı amaçlamıştır. Bu da "Dionysos kente giriyor" ilkesini benimseyen postmodern anlayışa uygun bir gelişmedir. Yaşama, onu saçmalığına, insanın umarsız durumuna tepeden bakan, yaşamı kuralları olmayan bir oyun olarak gören alaycı bakışın yerini de bu koşullar altında yaşamaya çalışan insanın yazgısı üzerinde düşünme eğilimi almıştır. Postmodernizm parçalanmayı savunur. Postmodern insan, ister toplumsal, ister bilgisel ve hatta estetik tarzda olsun her türlü bütünleşmeyi, sentezi hor görür, onları dışlar.[5] Kurallarını bilmediği bir oyuna katılmak zorunda kalan ve hep ebe bırakılan insanın durumu güldürücü olduğu kadar düşündürücüdür. Postmodern eleştirinin dediği gibi ironi radikalleşmiştir. Bir başkasının, ya da genelde insanoğlunun gafletine ibretle bakarken, kendi bilinçsizliğimizin farkına vararak korkulu bir şaşkınlığa düşmüşüzdür.[6]

Bu buruk, bu korkulu şaşkınlığı en iyi ifade eden kara komedya çağımızın tiyatrosunun en gözde türü olmuştur. Çağdaş şaşkınlığı anlatmanın bir yöntemi de suskunluğu seçmek oldu. Başlangıcından beri diyaloga fazla yaslanan geveze tiyatro sanatı yaşamın saçma karmaşıklığı karşısında dilsizleşti. Konuşmanın gerçek bir iletişim sağlayamadığını, dahası, düşünceyi kişileştirerek gerçek anlamından kopardığını görerek susmayı seçti. Bunun en belirgin hali yazılı metnin yadsınması olarak kendini göstermiştir.[7] Başka anlatım araçlarına, başka dillerin göstergelerine yaslandı. Görüntüyü, sesi, sözün önüne geçirmiştir. Fakat bir adım ötede sessizliğin de bir anlatım olduğuna tanık olduk. İletişimin sağlanamadığı ilişkileri yansıtırken ne olaylarda, ne konuşma örgüsünde tiyatro sanatına yüzyıllardır egemen olan düzenlemeler işe yaramamıştır. Olaylar birbirini neden-sonuç bağı gözetilerek izlemiyor, konuşmalar mantıklı bir soru-yanıt düzenine oturtulamıyordu. İnandırıcılık gibi, olasılık gibi klasik kurallar hiçe sayıldı. Oyun yapısı parçalandı, birbirini gelişigüzel izliyormuş izlenimi veren birimlere ayrıldı. Parçalara bölerek anlatma yaygınlaşırken, parçacıklar gittikçe küçülürken parçalanmanın da ötesine geçilmeye başlandı. Parçacıklar küçüldükçe, eşzamanlı olarak yer aldıkça ortaya yeni bir bütünlük çıktı. Giderek bu bütünlüğü sağlamada fantezi öğesi öne çıkarıldı. Olgular masalla birleştirilince düşünce zaman sınırlamasının da ötesine geçmiştir. Uzay çağının sanatında geçmişle gelecek yan yana, iç içe yer aldı. Fantezinin güçlü denetiminde birbiri ile kaynaştırıldı. Sonuç olarak denilebilir ki, genelde yaşamda, özelde tiyatroda önce, deneyci, yaşamın açmazlarını daha anlaşılır biçimler içinde ifade eden bir sanat anlayışı almaktadır. Parlaklık ve yenilik gözeten, tadına varılabilmesi belli bir birikimi gerektiren seçkinci sanat anlayışı geride kalmıştır. [8]

[4] http://www.metasozluk.com/index.php?r=arama/ara&q=%24sanatsal+terim&p=10 20/04/2010
[5] Richard Rorty, "Habermas, Lyotard ve Postmodernite", çev: Mehmet Küçük, Ankara.Vadi Yayınları, 1994, 169s.
[6] Yavuz, Bayram "Postmodernizm Üzerine", Baykara, Sonbahar (Sayı: 5), Çorum 2007, s.37-39.
[7] Ayşın Candan, Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro, Ar Sanat, 2003, İstanbul, 217s.
[8] www.bgst.org/tb/yazilar/131107fg.asp, 23/04/2010

Postmodern sanatçı, modernizmin öldürdüğüne inandığı insanî değerleri sorgulayarak işe başlar. Bunları sorgularken önerilerde de bulunur. Modernizmin temel dayanaklarından olan pozitivizmi, rasyonalizmi ve determinizmi reddeder. Postmodernizmin temelini çoğulculuk, tarihîlik, tabiata ve çevreye uyum teşkil eder.[9] Postmodernizm ile sanat atmosferine giren tüm sanat dallarında kullanılan ortak kavramlar, terimler vardır. Postmodernizmde önemi olan bu kavramlar: *çift kodlama, parodi, pastiş, ironi, metafor, yapı bozumculuk, insansızlaştırma* gibi kavramlardır.

Çift Kodlama: Modern tekniklerle geleneksel unsurları birleştirme. Eski olanı yeninin içinde irdeleyerek iki ayrı yöntemle çözümlemeye gitmeyi gerektirir.

Parodi: Yunanca kökenli parodia, karşıt ezgi anlamına gelen bir sözcüktür. Ciddi olan bir yapıtın bir bölümünü ve ya bütününü koşutlukları bozmadan alaya alan, biçimini bozmadan ona bambaşka bir içerik vererek, öz-biçim arasındaki karşıtlıktan gülünç ve eleştirel etkiyi oluşturan oyun türüdür.[10]

Pastiş: Genel anlam olarak ölü biçimlere öykünmedir ve nostaljik filmlerde sık kullanılır. Pastiş başka sanatçıların yapıtlarının tamamından ya da bir kısmından sözcük grupları, örüntüler, imgeler, epizodlar alarak gerçekleştirilir.

İroni: Etkiyi çoğaltmak için bir şeyin tam tersini söyleyerek alay etme tekniğidir. Tiyatroda ironi seyirciye kendisinin bildiği ama oyuncunun bilmediği bir gerçeği sunarak onu güçlü kılar.

Metafor: Modernist sanatçının dünyayı, yaşamı, insanı eğretilemelerle açıklayıp alımlayıcıya sunmasıdır. Eğretileme görüngünün önce kendisine en yakın olanla değil, bir üst türüyle ilişki kurmasıdır.

Yapı Bozumculuk: Bir yapıtın kapsadığı tüm kuralları ve simgeler dizgesini bütünüyle çözerek o yapıtın tarihsel, ideolojik, alegorik anlamlar bağlamını ortaya koymak, gerçekliğin betimleniş biçeminin izdüşümü olan anlamları açığa çıkarma yöntemidir. Bu yöntemde metin parçalara ayrılmakta ve daha sonra çağdaş yaşamın anlamına göre tekrar bir araya getirilmektedir.

İnsansızlaştırma: 20.yüzyılda insanın varlığını kasıp kavuran yabancılaşma olgusu, yüzyılın sonunda yabancılaşma olgusunun kendisinin bile kendisine yabancılaşacağı kadar ileri boyuta varmıştır. Buna rağmen modern yabancılaşma olgusunda hala insan vardır. Ama internet veya tüm sanal âlemde, artık insana bile gerek kalmamıştır. Bütün sanal kahramanları, sanal iletişim yolları, uzayın dünyasal imgelerle canlandırılması vb. unsurlar ofiste, hastanede çarşıda gördüğümüz

[9] Mustafa Ayyıldız, *Edebiyat Bilgi ve Teorileri,* Akçağ Yayınları, 2005, Ankara, 654s.
[10] Özdemir Nutku, Gösterim Terimleri Sözlüğü, İnkılap Kitabevi, İstanbul,1998, s:138.

insanlardan çok öte tasarımlardır. Havva ve Ademlerin yerine, sanal figürler insan ihtiyacı duymamaktadır.[11]

Bütün bu kavram ve terimlerin gereklilikleri gözetilerek günümüz postmodern yazarlarından biri olan Tom Stoppard'ın "Hint Mürekkebi" adlı oyunu büyüteç altına alınacaktır. Modern sonrası döneme ait Stoppard oyunları genel itibariyle bu kodlamalara dayanılarak çözümlenebilir.

Aslen İngiliz olan Tom Stoppard "Tom Straussler" Çekoslovakya'nın Zlin kentinde 3 Temmuz 1937 tarihinde doğdu. Babası, Eugene Straussler, Bata Ayakkabı İmalat Şirketi için bir aile doktoru olarak çalışmaktaydı. II. Dünya savası sırasında, Straussler ve ailesi 1939 yılında Naziler'in işgalinden Singapur'a kaçtı. Daha sonra, 1941 yılında Singapur Japon işgaline uğrayınca, genç Tom, annesi ve kardeşi ile Hindistan'ın Darjeeling kentine yerleşti, babası Eugene Straussler ise geride kaldı ve işgal sırasında öldürüldü. 1946 yılında Tom'un annesi İngiliz Ordusu'ndan Binbaşı Kenneth Stoppard ile evlendikten sonra, ailesi ile İngiltere'ye, gitti. Böylelikle, Tom Stoppard bundan sonraki yaşamında çok sıkı şekilde sarılacağı ve çok iyi bir şekilde kullanacağı İngilizce ile tanışma fırsatını bulur. Artık ne Hindistan ne de Çek vatandaşıdır, o artık bir İngiliz vatandaşı olmuştur. Tom Stoppard kendi çocukluğunu söyle açıklar: Annem yeniden evlendi ve benim ismim ben sekiz yaşındayken üvey babamdan ötürü değişti. Ben bunu öncelikle fazla önemsemiyordum. Fakat yazmış olduğum oyunlarda ve konuları içerisinde geçen karakterlerin ve kişilerin isimlerini yanlış kullanmaya başladığımda bunun önemini fark etmiştim. Derbyshire'a yerleşip, Nottinghamshire'daki Dolphin Okulu'na gittikten sonra Yorkshire'daki Pocklington Okulu'na devam eder. Okulun hazırlık yıllarında birkaç öğretmenin şiddet içeren davranışlarından dolayı genellikle depresif haller Stoppard'da görülmüştür.[12]

Stoppard on yedi yaşındayken, Bristol'de Western Daily Press'te, gazete muhabirliğine başlar. Aslında Stoppard gazetecilik mesleğini çok sever; bu sevgisini, 1978'de yayınlamış olduğu Night and Day oyununda İngiliz bir gazetecinin Afrika'da görevdeyken mermilerle karşılaşmasını anlatarak dile getirir. Stoppard gazetecilik kadar tiyatroyu da çok sever. Hazırlık okulundayken Laurance Olivier'in Hamlet filmini görmüş ve bundan etkilenmiştir. Ama esas olarak yirmi dört yaşındayken Peter O'Toole' un Hamlet olarak göstermiş olduğu performans Stoppard'ı çok etkilemiştir. Stoppard bir süre gazeteci olarak tiyatro eleştirmenliği yapar ve 1960 yıllarında ise tiyatro için yazmaya karar vermiştir. Radyo ve televizyon oyunları yazarak oyun yazarlığı yaşamına başlamıştır.[13] Çünkü bu dönemde, daha doğrusu o İngiliz tiyatrosu için meşhur 1956 yılından sonra sadece Stoppard değil, diğer İngiliz yazarlar da oyun yazmaya karar verir ve bu dönemde Britanya adeta bir tiyatro merkezi halini almıştır. Samuel Beckett'ın "Waiting For Godot" oyunu sergilenmesi, İngiliz tiyatrosunda çok önemli bir yere sahip olan Royal Shakespeare Company'nin kurulmak üzere olması

[11] Güzin Yamaner, Postmodernizm ve Sanat, Algıyayın, Ankara, 2007, ss:30,40.
[12] Tom Stoppard, "Something to Declare", Sunday Times, 25 February 1968, ss:35,47.
[13] Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1995, s.600.

ve 1956'da John Osborne'nun Look Back in Anger oyununun sergilenmesi tiyatronun çok önemli bir yere ulaştığı kanısını ortaya çıkarabilir. Stoppard, Yirmi üç yaşında "A Walk On The Water" (1963) adlı ilk oyununu daha sonra "Enter A Free Man" ve "Gamplers" oyunlarını sergiler. 1964 yılında Stoppard, Berlin'deyken Rosencrantz ve Guildenstern Kral Lear'la Karşılaşır (Rosencrantz and Guildenstern Meet King Lear) adlı bir perdelik bir oyun yazar.[14]

Stoppard yine 1964'te İngiltere'ye döner ve bir yıl sonra Jose Ingle ile evlenir. Stoppard'ın evliliği ilk zamanlarda yolunda gider ve Stoppard'ın kafasındaki orta sınıf bir aile görünümü yerine oturmaya başlar. Fakat, Tom Stoppard'ın yazdıkları oyunlar ile gösterimlerin artması, hızlanmaya başlayan yaşantısı, eşinin yetişemediği bir hale gelmiş ve eşinde ruhsal bozukluklar görülmeye başlanmıştır. Bu yüzden, Tom Stoppard belli bir süre bütün işleri ve çocuklarının bakımını kendi üstlenmek zorunda kalır, 1969'un Aralık ayında eşinden boşanır, Miriam isimli bir kadınla evlenir ve 1990 yılına kadar bu evliliği sürdürür. Stoppard normalde eşine ve çocuklarına düşkünlüğü ile tanınır.[15] Stoppard ilk evlendiği dönemlerde, The Dissulation of Dominic Boot, M is for Moon Among Other Things, A Separate Peace ve Teeth gibi kısa ama ses getiren oyunlar kaleme alır. Yirmi yedi yaşındayken Stoppard'ın İngiltere'de birden ünlenmesinin sebebi *Rosencrantz ve Guildenstern Dead*(1966) oyunudur. Bu durum Stoppard'ı 1967 yılında Londra'da açılan modern oyun yazarları gecesinde ön plana çıkardı. Bu oyunda, Shakespeare'in *Hamlet* oyunundaki iki küçük karakter olan Rosencrantz ve Guildenstern'in, Stoppard tarafından kaleme alınmış yazgılarını görürüz. Sonraki on yıl içinde Stoppard başarılı çalışmalar yapmıştır, birçoğu da popüler bir dizi *"Jumpers* (1972) ve *Travesties* (1974)" oyun yazdı. 1977 yılında Uluslararası Af Örgütünün bir üyesi ile Rusya'yı ziyaret ettikten sonra Stoppard,eserlerinde insan hakları konularını işledi, bu oyunlarından biri olan *Every Good Boy Deserves Favour* (1977) aslında André Previn isteği üzerine yazılmıştır ve daha sonra bir televizyon oyunu olan *Profesyonel Faul* (1977) ile, 1977 Uluslararası Af Örgütü'nün Prisoner of Conscience Year olarak yayınladığı deklarasyona Stoppard'ın katkısı olmuştur. Stoppard'ın *Dogg'un Hamlet, Cahoot's Macbeth* (1979) *ve Squaring Circle* (1984) gibi oyunları, Doğu Avrupa'nın eski baskıcı rejimlerine doğrudan saldırı içermektedir. Sahne için yaptığı çalışmalarının yanı sıra, Stoppard İnsan Faktörü (1979), *Empire of the Sun* (1987), ve *Billy Bathgate* (1991) gibi bir dizi senaryolar yazmıştır. Sanatçının diğer eserlerinden birkaçı da The Real İnspector Hound, *The Real Thing, After Margritte*, *Arcadia, Merdivenden İnen Sanatçı dır.* Stoppard'ın en son eseri, *The Invention of Love* (1997), ünlü bir bilgin ve şair arasındaki ilişkiyi anlatır. Oyun Royal National Theatre'da 1997 yılında eleştirilere açılmıştır.[16] Stoppard Çek ve Polonyalı saçma tiyatrosu yazarlarının etkisiyle oyunlar yazmaya yönelmiştir. Yazar oyunlarını siyasal bilinmezci ve liberal kuşkucu bir tavırla kaleme almış ve hafif komedyalar da yazmıştır.[17]

[14] Ahmet Gökhan Biçer, Tom Stoppard'ın Travestiler Oyununda Sanatın Ereği Ve Gereği, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, ,Sanat Dergisi, Sayı:17, 2010,Erzurum s 8-12.

[15] Joost Kurman, "An Interview with Tom Stoppard." Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters. 10 (1980/1) : 41–57

[16] http://www.imagi-nation.com/moonstruck/clsc46.html, 08/12/2014

[17] Aziz Çalışlar, Tiyatro Adamları Sözlüğü, Mitos Boyut, İstanbul, 1993,s:249.

Stoppard'ın her bir oyununun kendine has konuları vardır; Akrobatlar'da ahlakî felsefe, Travestiler'de sanat, Gerçek Şey'de aşk, Hapgood'da bilim ve Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler'de ise kaderin doğası ve özgürlük isteği. Bu yönüyle Stoppard yalnızca belli bir konuda yoğunlaşıp o konu üzerine farklı oyunlar yazan bir yazar olarak değil de farklı konularda oyunlar yazabilen bir yazar olarak bilinir ve bu da onu belli bir sınıfa dahil etme konusunda zorlanmamıza sebep olur.

The Coast of Utopia, The Real Thing, Travesties, Rosencrantz and Guildenstern Are Dead gibi oyunlar ile En İyi Oyun dalında **Tony** ödülünü, Shakespeare in Love filmiyle **En İyi Özgün Senaryo Oscarı**'nı kazanmıştır. Venedik Film Festivali'nde verilen büyük ödül olan **Altın Aslan**'ı 1990 yılında Rosencrantz & Guildenstern Are Dead filmiyle kazanmıştır. Halen Londra Kütüphanesi başkanlığını yürütmektedir.[18]

Çağdaş İngiliz oyun yazarlarından Tom Stoppard, oyunlarında konu edindiği olayları detaylı tartışarak seyircinin olaylara farklı açılardan bakmasını sağlar. Farklı bakış açıları sunan Tom Stoppard sonuca asla kendi karar vermez, seyirciye bırakır. Tom Stoppard'ın bir radyo oyunu olan Yerel Eyalet ve onun yeniden yazım şekli sahne oyunu olan Hint Mürekkebi oyunlarında, yazar birçok konuyu, kavramı ve tekniği bir arada kullanmıştır. Modern sonrası oyunların çoğunda gördüğümüz sıçramalı zaman yapısı, flashback tekniği, eş zamanlı bir ilerleyiş Hint Mürekkebi oyununda da belirgin olarak görülmektedir. Yazar zamanı görünür kılmaya çalışırken tek bir yöne doğru ilerleyen zamanı iki yöne doğru hareket ettirerek eş zamanlı yapıyı kanıksatmıştır alılmayıcıya. Bu bağlamda incelediğimiz oyunda tarihsel akışa da tanıklık ederiz. Seyirci izlediği bu oyunda, sahne üzerindeki oyuncudan daha fazla bilgiye sahiptir ve bu tür oyunlardaki zaman aralığı ne kadar geniş olursa olsun alımlayıcı yüz yılları iki saat içinde sezinlemiş olarak bulacaktır kendini. Seyirci sahip olduğu bu geniş zamanlı bilgi birikimi sayesinde tarihte yapılmış yanlışlıkların da olabileceği fikrini güçlü kanıtlarla ispatlamış olacaktır. Arcadia ve Hint Mürekkebi oyunlarında Tom Stoppard'ın tam olarak anlatmak istediklerinden biri de budur. Tarihsel kaynakların doğruluğunun tartışılabilir olacağı ve mutlak doğru olduğu kanısını çürütmektedir. Bütün bunlar göz önünde tutularak düşünüldüğünde, belki de tarih kitaplarından öğrendiğimiz birçok olayın uydurma veya yanlış olması ihtimali güçlenmiştir.[19]
Zaman değişiminin yanı sıra yazar bu oyunda iki ayrı ulusu da ele almıştır. İngilizler'e hayranlık duyan Hint halkının sömürge altındaki durumunu ve oyunun geçtiği dönemdeki ayaklanmaların oluşum sürecini de anlatır. Hint halkının yaşam felsefesini, düzenini, geleneklerini oyunda geçen birçok diyalogdan anlamak mümkündür.
Hint Mürekkebi, iki zamanda kurulmuştur, oyunun bir kısmı 1930 yılında Hindistan'da, bir kısmı da 1980 ortalarında İngiltere ve Hindistan'da geçmektedir. Stoppard'ın Hint Mürekkebi oyunu özetle şöyledir: Flora Crewe adındaki ünlü İngiliz kadın şair 1930 yılında akciğer tıkanıklığı teşhisi konulan sağlık sorunları nedeniyle gittiği Hindistan'da bir süre yaşamıştır. Bu süre zarfında Flora Hindistan'ın çeşitli kentlerinde dersler ve

[18] http://tr.wikipedia.org/wiki/Tom_Stoppard, 08/12/2014
[19] Beliz Güçbilmez, İroni ve Dram Sanatı, Deniz Kitabevi, Ankara, 2005, s: 308.

konferanslar vermiştir. Hindistan'da geçirdiği bu zaman içinde yaşadığı olayları kız kardeşi olan Elanor Swan'a mektuplar göndererek anlatır. Flora'nın mektupları o öldükten sonra kız kardeşi tarafından Flora'nın hayatını inceleyen bir akademisyen ve Flora'nın Hindistan'da tanıdığı bir ressamın oğlu olan Anish Das'a okumaları için verilir. Mektupların okunması şimdiki zamanı, oyunun çoğunu kapsayan Flora'nın öyküsü ise geçmişi kapsamaktadır. Mektupların okunduğu tarih ise 1980'li yıllardır ve bu iki zaman arasında altmış yıllık bir zaman dilimi vardır. Mektuplardan anlaşıldığı üzere Flora'nın Hindistan'da tanıştığı ve aralarında bir yakınlaşmanın gerçekleştiği genç ressam Nirad Das da bu oyunun etkin karakterlerinden biridir. Diğer taraftan akademisyen olan Eldon Pike, Flora'nın mektuplarını yayınlayarak tarihe tanıklık ettiği için kendini ve yaptığı işi çok önemsemektedir. Oyunda Flora'nın mektupları başkaları tarafından okunurken Pike'nin açıklayıcı sesi geçmişe beceriksizce müdahale eden bir şimdi olarak kendini hissettirir.

Oyunu birkaç açıdan incelediğimizde, Flora'nın çalkantılı aşk hayatının yanı sıra olayın geçtiği dönemin siyasal ve toplumsal yapısını, sanatın önemini de anlamak mümkündür. Oyuna adını veren Hint Mürekkebi Flora için aşkın rengini anlatmaktadır, bunu anlattığı şiirini Das'a okur ki bunu Flora'nın Das ile olan şu diyalogundan anlarız:

FLORA: Evet ben banyodaki bir gelin gibi sıcağın içindeyim.
gizlerim yok, ısınan havada ıslatılmış bedenimi sellere boğan
soluk kesen sıcak, evet keşfedildim, sıcak beni bulup çıkardı
hiçbir yerde durmayan bir leke
ne kapalı kapılarda ne de yumuşak oluklarda
baskı tezgahına sızan
beni kağıdın üzerine basan
evet, ağlarla örülmüş bir evdeki kadını düşünün
ciğerlerine güçlükle oksijen çekebilen
gece Hint mürekkebine dönüşürken
ya da düşün yeğlersen.

Başka bir diyalogda ise Das'ın gece mavisi rengini Flora'ya aşkın rengi olarak tanımladığına şahit oluruz. Bu diyalogun çıkış noktası ise Flora'nın yazmaya çalıştığı şiirde yaşadığı tutukluktan kaynaklanır, burada Das Flora'ya şiirinin rasası olmadığını yani eserinin ruhunun eksik olduğunu anlatmaya çalışır.

DAS: Evet bu doğru. Bazıları geçinir bazıları geçinemez. Eğer birbirine zıt duygular uyandırırsan rasa onları uyumlu hale getiremez. Siz ne demiştiniz uyum tutturmak mı?
FLORA: Evet.
DAS: Şiiriniz sıcakla ilgiliydi.
FLORA: Evet.
DAS: Peki rasası öfke mi?

FLORA: Hayır seks.
DAS: Erotik aşkın rasası Şiringara dır. Tanrısı Vişnu dur ve rengi şiyamadır, yani gece mavisi. Vişvanata şiirle ilgili kitabında şöyle der: Şiringara doğal olarak bir aşığa gereksinim duyar, ki bu aşık eğer gerçek bir aşkla bağlıysa bir fahişe de olabilir ve bu duygu örneğin ayla, sandal ağacının kokusu veya boş bir evde olmakla uyandırılabilir. Şiringara diğer tüm rasalarla ve bu rasaların korku, acımasızlık, nefret ve tembellik dışındaki bütün tamamlayıcı nitelikteki duygularıyla uyum içindedir.

Flora'nın Hindistan'da yazdığı şiir kitabının adının Hint Mürekkebi olması Flora'nın içinde patlayan duygu yoğunluğunun somut örneğidir. Flora karakteri ile Stoppard, Flora'nın içinde yaşadığı duygusal fırtınayı dışa vurması yoluyla oyuna feminen bir hava vermiş ve bu duygusal yoğunluk Flora'nın etrafında bulunan erkekleri kendi eksenine çekmesinde etkili olmuştur. Oyunda aşk kavramı bazı bölümlerde yerini cinselliğe bırakmıştır. Yazar Flora'nın erkeklere olan zaaflarını ironik bir biçimde ele alarak aslında erkeklerin kadınlara karşı zaaf duyduğunu imler. Stoppard'ın bu savını Flora'nın erkekler için kullandığı "onları sev ve terk et" sözleri ile vurgular. Aslında Flora erkekleri sevmez onlar için uzun süreli bir aşk ve sadakat beslemez, bu da erkeklere özgü evrensel bir tavır olduğundan oyundaki ironiyi açığa vurmaktadır. Flora Paris'te yaşadığı yıllarda nişanlıyken bir ressama "nü" resmini yaptırmıştır ve bu durum karşısında nişanlısı sergilenmekte olan bu resmi alarak banyo küvetinde yakarak yok eder, bu olaydan sonra Flora nişanlısından ayrılmıştır. Oyunda Flora'nın kız kardeşi hariç başka kadın karakter bulunmaması, oyunun eksen kişisi olan Flora'ya ilginin yoğunluğunun dağılmamasını sağlamıştır. Tüm bunlardan yola çıkarak aşkı ve cinselliği bünyesinde barındıran Avrupalı genç bir kadının, birçok erkekte derin izler bıraktığını ve aşkının erkeklerde Hint mürekkebi etkisi yarattığını görmek mümkündür. Oyun içinde birkaç kez tekrarlanan "Hint Mürekkebi" değişi oyundaki laytmotif tir. Hint mürekkebi vurgusunun baskın olmasının en önemli sebebi, kalıcılığı, uzun süre bulaştığı yerden çıkmaması ve Das'ın anlattığı mitten yola çıkılarak aşkın rengi olan gece mavisi ile aynı renkte olmasıdır. Flora'nın "kağıt üzerindeki boya lekesi" olarak sıklıkla vurguladığı şey, aslında birlikte olduğu her erkekten kalma ruhundaki izleri temsil etmektedir. Flora'nın kız kardeşi olan Elanor da duygu yoğunluğu bakımından ablasından çok farklı değildir, Elanor evli bir erkekle yani çalıştığı gazetenin editörü ile yasak bir aşk yaşamaktadır ve hamiledir.

Flora, şiir yazmaya başladığı ilk yıllarda yazdığı şiirlerden dolayı acımasızca eleştirilmiştir. Flora'nın yazdığı şiirler genellikle cinsellikle ilgilidir ve bu da toplumda fırtınalar koparmıştır. Aslında kendisi hâlâ bakire olmasına rağmen en iyi bildiği konuda şiir yazdığını söyleyen Flora, bir anda tüm dikkatleri üzerinde toplamıştır. Bu yüzden kardeşi Nell'in okuldan ayrılması bile istenmiştir.

Oyunda Flora'ya aşık olan erkeklerin duygularına seyirci de tanıklık etmektedir. Flora'nın Hindistan'a geldiği ilk günlerde tanıştığı ressam Das aşkını üstü kapalı bir biçimde gösterir. Das bir yandan malzemesini toplarken bir yandan da Flora'ya yapmış

olduğu bir sulu boya Rajput minyatürünü cebinden çıkartıp hediye eder. Resimle ilgili olarak tekrar 'haz'dan ve aşk tanrısından bahsederler. İkili arasında geçen aşk kelimesi aslında birbirlerine karşı olan duyguyu belki de en iyi ifade edebilecek bir söz olarak belirir. Bu noktada artık sözler yerini bakışlara bırakmıştır. Bu durum ikinci perdenin sonlarında dile gelmeye başlar fakat ne yazık ki Flora kenti terk etmek zorundadır

FLORA: Sanırım yarın buradan ayrılıyorum.
DAS: Yarın mı?
FLORA: Gitsem iyi olacak. Her gün bir önceki günden daha sıcak oluyor.(94)
DAS: Yine karşılaşacak mıyız?
FLOA: Belki, aynı yoldan geri dönersem. En geç 10 Temmuzda Bombay'da olmalıyım. Gemim 11'inde kalkıyor.
DAS: Bir sonraki gemiyle gidebilirsiniz.
FLORA: Bu imkansız……

Flora'ya âşık olan diğer bir erkek ise Durance'dir. Durance Flora'ya olan ilgisini onu kulübe davet ederek hissettirir ve daha sonraki sahnelerde ona evlenme teklif ederek duygularını itiraf eder.

DURANCE: Benimle evlenir misin?
FLORA: Hayır.
DURANCE: Biraz düşünür müsünüz?
FLORA: Hayır. Teşekkür ederim.
DURANCE: Bu ilk bakışta aşk, anlıyorsunuz ya? Beni bağışlayın.

Flora'ya ilgi duyan başka biri de Jummapur Raca'sı dır. Raca Flora'yı sarayına davet eder ve araba koleksiyonunu gösterir. Bu sırada Flora'ya olan ilgisi daha belirgin bir hal alır ve ünlü resim çalışmalarından oluşan resim koleksiyonundan bir parçayı da Flora'ya hediye etmek ister. Flora bu durumu daha sonra Durance'e anlatır.

DURANCE: Böyle bir şeyi nerden alın?
FLORA: Ekselansları verdi.
DURANCE: Neden?
FLORA: Çünkü ben bir tane kayısı yedim. Çünkü o bir Raca. Çünkü onunla yatacağımı umdu. Bilmiyorum.

Hint Mürekkebi oyununda ele alınan diğer bir konu da sanattır. Oyunun başkişisi bir şairdir ve onun etrafındaki insanların çoğu da ya sanatçıdır ya da sanatla yakından ilgili kişilerdir. Bunlardan biri de ressam Das'tır. Flora ve Das arasında sanatın hemen her dalına dair sohbetler yapılır. Das'ın İngiliz hayranlığı, okuduğu İngiliz yazarlardan bahsedişi bize bu yönde ışık tutar. Emperyalist siyasetin sonucu olarak İngiliz sömürgesi altında olan Hint halkı, yoğun İngiliz kültürü etkisiyle hep bir İngiliz hayranlığı

benimsemiştir. Sanat ve toplum kavramları oyunun genel atmosferine yayılmıştır. Das Flora ile olan bir diyalogunda İngiliz sömürgesinin Hint halkı tarafından kabullenilmiş olduğunu itiraf eder:

> **DAS:** Belki de kız kardeşiniz haklı. Bay Chamberlian' de. Belki de sömürüldük. Hintli kadınlar Lancashire'de yapılan sarileri giyiyorlar. Pamuk Hindistan'dan gitmesine rağmen dokumada sizinle rekabet edemiyoruz. Bay Chamberlian bunları bize basit Markist dille anlattı. Tabii bizi biraz da kızdırdı. Bizim çoğu Jummapur Teosofi Derneği ne üye olan birçok Marksist'imiz olduğunu anlayamadı.
> **FLORA:** Bay Coomaraswami gibi mi?
> **DAS:** Hayır Bay Coomaraswami değil. Onun eleştirisi sizin Hindistan'ı yeteri kadar sömürmemeniz üzerine kurulu. Nerede pamuk dokuma tezgahları? Çelik atölyeleri? Hiçbir yatırım, planlama yok. İmparatorluk bizi hayal kırıklığına uğrattı.

Oyunun sonunda bazı bilinmeyen durumlar açığa çıkar. Flora'nın Hindistan'da öldüğü, İngiltere'ye dönemediği, Flora'nın kardeşi Elanor'un, Flora öldükten bir yıl sonra Hindistan'a geldiği ve orada tanıştığı Eric Swan ile evlendiği gibi bazı konular sona bırakılmıştır. Bunun yanı sıra bazı konular da hala gizemini korumaktadır, özellikle Flora ile Das arasında bir aşk yaşanıp yaşanmadığı ve Das'ın Flora'nın "nü" resmini yapıp yapmadığıdır. Yazar oyunun 1930 yılında geçen bölümlerinde Flora'nın kız kardeşini Nell ismi ile 1980'li yıllarda geçen bölümde ise Elanor Swan ismi ile belirtir. Oyun ucu açık olarak sonlanır bazı çıkarımlar seyirciye bırakılmıştır, Flora kız kardeşine yazdığı mektubunda; Bayan Swan'ın kabullenemeyeceği birisiyle aşk yaşadığını yazmış ve oyunun genelinde olduğu gibi bu da kesin değildir. İma edilen bir kişi var ve bunun kim olabileceği hakkında bir tartışma meydana geliyor. Aşk yaşanabilecek kişiler arasında Raca, Durance ve Anish'in babası Nirad Das vardır; ama bunlardan hangisi olduğu konusunda kesin bir bilgi asla yoktur. Pike'ın en fazla merak ettiği ve açığa çıkarmak istediği diğer bir konu ise şudur. Acaba Flora görüştüğü erkekler ile aşk yaşamış mıdır? Flora için erkekler pil gibidirler kullanırsın ve bittiklerinde yenisiyle değiştirmen gerekir. Oyunda Flora'nın aşk hayatı ve yaptırdığı bir portresi öne çıkmaktadır. Das'ın oğlu Anish ise bayan Swan ile görüşür ve bilmediğimiz bazı konuları gün ışığına çıkarır. Bayan Swan Pike'e vermediği Flora'ya ait bir resmi Anish'e vererek Pike'i bu bilgiden mahrum bırakır, aynı şekilde Anish'de babasına ait bir sandıkta Flora'ya ait olduğunu düşündüğü bir resmi Bayan Swan'a gösterir, tıpkı diğer resim gibi, Pike'ın bu resimden de haberi olamaz. Yazar burada bu bilgiyi seyirciyle paylaşır, oyuncuyla değil.

SONUÇ

20. yüzyılın başlarında çocukluk dönemini geçiren Tom Stoppard, II. Dünya Savaşı ve sonrasında dünyada olup bitenlere yakından tanklık etmiştir. Küçük yaşta mülteci olarak Hindistan'a göç etmesi ve emperyalist İngiliz baskıcı politikasının mağduru olan Hint halkının batılı kültürle yeniden biçimlendirilmeye çalışılması ve dünyada tek tip kültüre sahip olan tek tip toplumlar yaratma amacı güden emperyalizmi, yaşayarak kendi estetik süzgecinden geçirmeyi başarmıştır. Dünya milletlerinin kendi coğrafyalarında kendi kültürleri ile özgürce yaşamaları gerektiği düşüncesini, yazarın bu oyununda fark etmek mümkündür. Çağdaş oyun yazarlarından olan Stoppard, İngiliz vatandaşı olmasına rağmen doğu kültürüne de yabancı değildir. Ailesiyle Japon istilası yüzünden kaçarak geldiği bu Güney Asya ülkesinde dünya görüşü ve estetik anlayışına katkıda bulunacak birçok şey öğrenmiştir. Sahip olduğu bu vizyonla Stoppard başarılı oyunlar yazmıştır.

Tom Stoppard önceden yazılmış olana yeniden anlam veren, yeniden yorumlayan ve yeniden var eden bir postmodern yazardır. Stoppard Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler oyununun konusunu Hamlet'ten, yapısını da Godot'yu Beklerken oyunlarından ayrıca, Travestiler oyununun konusunu da Oscar Wilde'ın Dürüst Olmanın Önemi oyunundan ödünç alır. Tom Stoppard, bu eserlerden faydalanıp yeni ve farklı bir eser üretirken metinler arasılığı, ironiyi, pastişi, ontolojik sorular gibi postmodernizmin içinde barındırdığı kavramları kullanır. Tom Stoppard, oyunlarında bu tekniklere ek olarak gösterge boyutları içerisinde, yansıtmak istediği dünyayı, zaman zaman da benzetimini bize göstererek oyunlarını ortaya çıkarmıştır.

Stoppard'ın tiyatrosu, oyun içinde oyun kavramını, şakaları, kinayeleri, zıtlaşmaları, üst düzeyde bir sorgulamayı, dikkatli şekilde kullanılan imaları ve ussal zekâyı içeren, adeta yenilikçi bir teatral fantezi ortaya çıkarmıştır. Stoppard, bireyin kararlılığını, karışık durumlarda neler yapabileceğini, karakterlerin genellikten çok, daha kişisel hale dönüşümlerini aynı zamanda daha karışık ve daha derin düşünceleri içeren oyunlar kaleme alır. Stoppard'ın normalde hiç felsefe, filoloji, fizik, metafizik, matematik gibi konularla ilgili bir alt yapısı olmamasına rağmen onun oyunları bu alanlarla ilgili bilgilerle donatılmıştır.

Stoppard'ın kullandığı dil, ima, nükte, ironi, eleştiri gibi öğeleri barındırarak izleyicilerini ve okuyucularını hem eğlendirir hem de düşündürür. Oyunlarında dil öğelerinin zenginliği yanında farklı kültürlerin zenginliği de mevcuttur; bunun sebebi ise Stoppard'ın Çekoslovakya'dan Hindistan'a, oradan da İngiltere'ye uzanan yaşantısında farklı kültür ve düşüncelerle karsılaşması, bir yerden diğer yere devamlı bir seyahat halinde ve kozmopolit bir çevreye sahip olmasıdır. Tüm bu yaşadıklarını ve çektiği sıkıntıları oyunlarında gösterir. Fakat bu sıkıntıları ve birbirleriyle zıt düşünceleri farslarla, komik öğelerle anlatmayı dener. İnsanların, oyunlarda kullandığı dille birlikte yansıtmak istediğini çıkarmaları gerektiğini düşünür. Çünkü Stoppard sahnede gerçekleri yansıtır. Bu yüzden izleyicilere büyük görev düşmektedir. Stoppard'ın tiyatro düşüncesinde insan, sadece yaşamı sürdüren değil, düşünen, üreten, etkin bir oyuncudur.

Stoppard'ın eserlerinde Bernard Shaw, Oscar Wilde, Samuel Beckett ve Shakespeare gibi bulundukları dönemlere damgasını vurmuş önemli yazarların etkisini görebiliriz. Stoppard'ın çalışmalarıyla Shaw'ın çalışmalarına baktığımızda her ikisinde de sözsel becerilerin, entelektüel ve etik düşüncelerin komedi içerisinde kullanımları açısından benzerlik görülebilir. Fakat Stoppard daha teatral bir yapıya sahiptir. Çünkü eserlerinin bitimi genellikle açık uçludur ve eserleri daha yaratıcı, gerçekleri yansıtan diyaloglara sahiptir. Stoppard'ın oyunun nasıl yazıldığı üzerinde durması özelliğiyle Wilde'la uyuşur. Stoppard, yorum gücünü çok iyi kullanan bir yazardır, bu yüzden Wilde'a saygı duyar. Hatta Wilde'ın The Importance of Being Earnest oyununu kullanarak bazı bölümleri ödünç alarak Travestiler oyununu ortaya çıkarır. Stoppard'ın Beckett'la olan ilişkisi de Wilde'a benzer. *Rosencrantz ve Guildenstern Öldüler* oyunun yapısı ve içeriği ile Godot'yu Beklerken oyununun yapısı benzer özellikleri barındırır. Fakat Stoppard, Beckett gibi diyalogları kısa tutmaz. Ayrıca Stoppard, Beckett'taki absurd öğeleri biraz daha etik değerlerin vurgusuyla, mantık çerçevesi içerisinde sunar. [20]

Stoppard her ne kadar bu yazarlardan etkilenmiş olsa da, kendine özgü bir stili vardır. Stoppard'ı çağdaşlarından ayrı tutan bir özelliği de: Stoppard pek çok metinde ya bir provayı dramatize ederek oyunun bir parçası kılmıştır ya da oyunlarının sahnelenme aşamasında gösterim içinde gösterim, ya da metin düzeyinde, oyun içerisinde oyun anlatı teknikleriyle formüle ederek, metinlerinin kendi teatral ve yazınsal süreçlerini açığa çıkarmalarını sağlamıştır. Stoppard, seyircinin genel anlamda belli bir eğitim seviyesine ulaşması, geçmiş, gelecek ve yaşadıkları dünya hakkında genel bir görüşe sahip olması gerektiğini vurgular. Stoppard'ın yer aldığı dönemde oyun yazarları genelde toplumsal konulara değinirken; Stoppard, daha çok sanatsal alana değinmiştir. Stoppard, sanatın toplumu olumlu yönden değiştirme yönünde işlevselliği üzerinde durur bunu da Artist Descending A Staircase, Travestiler oyununda dile getirir. Sanat ve tiyatro ilişkisini özellikle Travestiler oyununda çok iyi şekilde vurgular. Sanatın, politik oyunları ortaya çıkarmak için kullanılması yerine toplumun görüşlerini fikir ayrılıklarını anlatması gerektiğini ifade eder. Stoppard, sanat sayesinde toplumu düzenleyen kanunların oyunlarla birlikte yine insanlara aktarılabileceğini söyler. Etiksel açıdan toplumun kendini değerlendirebilmesinin yine tiyatro ve tiyatrodaki sanatçılar aracılığıyla gerçekleşeceğinin altını çizer. Stoppard'a göre toplumu geliştiren ve değiştiren en önemli unsurların başında sanat ve sanatçı gelir. Sanat hakkında, sanatçılar vasıtasıyla farklı dönemlerde farklı görüşleri ortaya çıkararak, insanları düşünmeye ve sorgulamaya itmiştir. Çünkü Stoppard, sanatın insanların ruh hallerini, üzüntülerini, sevinçlerini, mizaçlarını ve beklentilerini yansıttığını bunlara tercüman olduğunu çok iyi bilir. Stoppard genelde geleneksel ve basmakalıp oyunlar yazmamasına karşın geleneksel ve tutucu oyunlara karşı bir eğilim gösterir. Politikada, edebiyatta, eğitimde ve tiyatrodaki tutuculuk özelliğini oyunlarına taşır. Ayrıca genelde seyircilerini eğlendirmek isterken bir yandan da seyircilerin hoşnutluğunun, oyundan

[20] Ahmet Gökhan Biçer, Tom Stoppard'ın Travestiler Oyununda Sanatın Ereği Ve Gereği, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi, Sayı:17, 2010,Erzurum, s8-12

kendi çabalarıyla ortaya çıkardıkları durumlarla gerçekleşeceğini düşünür. Stoppard, seyirciler için kesin bir cevap yoksa onlara alternatif cevaplar sunar.

Stoppard oyunlarında toplum sayesinde bireyin saklı olan tarafını, önyargılarını ortaya çıkarır ve seyircilere sunar. Stoppard tiyatroyu bir oyun yazmak ve sergilemekten çok öte bir olgu olarak düşünür çünkü Stoppard'ın sahnesi yaşamın farklı yönlerin tartışıldığı, sevgi, nefret, hüzün, ölüm, yaşam, sınıfsal ayrılıklar, politik düşünceler ve akımları, diğer bir ifadeyle insanlığın var oluşunun belirtilerini barındıran, gerçek hayatı yansıtan bir sahnedir. Tiyatronun hayattaki yaşananların bir aynası olduğunu, bu yüzden tiyatronun hayatı öğrettiğini düşünür. Eserlerini ortaya çıkarmadan önce gerçekten çok uğraşan ve çalışan bir Stoppard vardır; bu yüzden oyunları çarpıcı ve düşündürücüdür. İnsanlığa değer verir, insanlığın ne gibi acılar çektiğini olaylardan nasıl etkilendiğini, insanlığın boş vermişliğini, kayıtsızlığını, haykırışını sahneye taşır. Tiyatroyu, oyun yazmayı, çok ciddiye alır; oyun yazmak Stoppard için ayrı bir uğraş, adeta ayrı bir sanattır.

KAYNAKÇA:

Kitaplar

Ayyıldız, Mustafa, "Edebiyat Bilgi ve Teorileri", Akçağ Yayınları, 2005, Ankara.
Bayram Yavuz, "Postmodernizm Üzerine", Baykara, Sonbahar (Sayı: 5), Çorum 2007.
Biçer Ahmet Gökhan, "Tom Stoppard'ın Travestiler Oyununda Sanatın Ereği Ve Gereği", Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Dergisi, Sayı:17, 2010,Erzurum.
Çalışlar, Aziz, Tiyatro Adamları Sözlüğü, Mitos Boyut, İstanbul, 1993.
Çalışlar, Aziz, Tiyatro Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1995.
Güçbilmez, Beliz, İroni ve Dram Sanatı, Deniz Kitabevi, Ankara, 2005.
Kızılçelik, Sezgin (1994). "Postmodernizm: 'Modernlik Projesine' Bir Başkaldırı", Türkiye Günlüğü, Sayı: 30.
Kurman Joost, "An Interview with Tom Stoppard." Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters. 10 (1980/1).
Nutku, Özdemir, "Gösterim Terimleri Sözlüğü", İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 1998.
Rorty ,Richard,). "Habermas, Lyotard ve Postmodernite", Çev: Mehmet Küçük, Ankara.Vadi Yayınları, 1994,
Stoppard Tom, "Something to Declare", Sunday Times, 25 February 1968.
Stoppard Tom, "Hint Mürekkebi", Dost Kitabevi, Ankara, 2003.
Yamaner, Güzin, Postmodernizm ve Sanat, Algıyayın,

Internet Yayınları

http://www.bgst.org/tb/yazilar/131107fg.asp
http://www.imagi-nation.com/moonstruck/clsc46.html
http://tr.wikipedia.org/wiki/Tom_Stoppard
http://www.metasozluk.com/index.php?r=arama/ara&q=%24sanatsal+terim&p=10

AVANGARD SANAT HAREKETLERİYLE TİPOGRAFİDE GELENEĞİN YIKIMI

Araş.Gör. Betül USLU ÖZKAN*

ÖZET

Endüstri Devrimi ile birlikte hareketli hurufat sisteminin geliştirilmesi sayesinde tipografi, el yazısından düzenli bir sisteme kavuşmuştur. Bu sistemle daha az zamanda daha çok kopya üretebilmesiyle yazı, daha fazla kişiye ulaşabilme olanağı bulmuştur. Şair ve yazarlarla başlayan tipografinin kurallarını esnetme çabaları, Avangard Sanat Hareketleri'nin makineleşmiş yeni dünyanın sözlerini ve görsellerini yaratmak istemeleriyle uç bir noktaya ulaşır. Bu yeni dünyanın tasarım ve tipografi anlayışını oluşturmaları bakımından bu araştırmanın amacını Avangard Sanat Hareketlerinin tipografi açısından irdelenmesi oluşturur. Bu nedenle bu sanat hareketleri içerisinde sadece tipografiyle ilişkisi olanlar irdelenmiştir. Araştırma literatür taraması üzerinden gerçekleştirilmiş ve grafik tasarım ve tipografi alanındaki kaynaklar ve örnekler incelenmiştir. Modern tipografinin temelleri Avangard Sanat Hareketleri ile atılmış olsa da bu sanat hareketlerinden önce de deneysel yaklaşımlar olduğu bu araştırmanın önemini oluşturmaktadır. Ayrıca bu çalışmaların Avangard Sanat Hareketleri kadar yaygınlaşamamasının nedenleri üzerinde de durulmuştur. Tipografinin sadece okumak için değil aynı zamanda izlenebilecek bir şeye dönüşmesi Avangardların kullandığı ve yaygınlaştırdığı sistemler sayesinde olabidiği saptanmıştır.

ABSTRACT

As a result of the development of movable type with the Industrial Revolution, typography has achieved a more orderly system than handwriting. As this new method has made possible to make many more copies in a shorter amount of time, texts were able to reach a wider audience. The attempts to push the rules of typography, which had begun with poets and writers, has reached its peak with the avant-garde art movements aiming to create the words and the images of the new mechanized world. The goal of this study is to analyze avant-garde art movements with regard to their use of typography, as these movements shaped how the new world perceives design and typography. Therefore, only the movements that have a relation to typography are analyzed. The research is carried out by means of scanning relevant literature, and by analyzing resources and examples concerning graphic design and typography. The research emphasizes that, though modern typography is based on avant-garde art movements, there has also been experimental approaches that predate these movements. We've investigated why these efforts weren't as successful as avant-garde art movements. It was also determined that, through the systems used and spread by avant-garde artists, typography has turned into something that could be looked at, in addition to being something to be read.

Anahtar kelimeler: Tipografi, Deneysel Tipografi, Fütürizm, Konstrüktivizm.
Keywords: Typography, Experimental Typography, Futurism, Constructivism.

* Dokuz Eylül Ünivesitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Bölümü, betulusluozkan@gmail.com

Bilgiyi daha hızlı ve daha çok kişiye ulaştırabilmek için tarih boyunca yeni yöntemler ve çözümler üzerinde çalışılmıştır. Bilgi aktarımı ve çoğaltılıp yayılması, hareketli hurufat öncesinde el yazısıyla üretilen resimli el yazmalarıyla (illuminated manuscript), yapılmaktaydı. Bu işlem zaman aldığından çoğaltım işlemi de buna parallel olarak yavaş ilerlemekteydi ve bilgi kısıtlı bir kesime ulaşabilmekteydi. Bu durumun değişebilmesi tiporafinin kendini var edebilmesiyle değişmiştir. Tipografi, Endüstri Devrimiyle[1] birlikte hareketli hurufat[2] sisteminin geliştirilmesi sayesinde bir alan olarak belirmiştir. Bu gelişmelerle el yazısından hurufata[3] geçilmesiyle çoğaltım kolaylaşmış, daha az zamanda daha çok kopya üretebilme imkanına kavuşulmuştur. Bu sistematik ilerleme tipografinin var olmasını sağlamasıyla birlikte dizgi sistemleriyle aynı zamanda yazının kurgu lanmasında bir takım sınırlamaları da beraberinde getirmiştir. Bu sınırlamaların sorgulanmaya başlaması ilk olarak, I. Dünya Savaşı'nın, insanlardaki gelenek, otorite ve gelecek inancını yok etmesiyle mümkün olmuştur.

Yaşanan bu savaş sonucunda ümitsizliğe ve yalnızlığa itilen toplumda, tüm değerlere ve geleneklere karşı inancını yitirmiş olan sanatçı ve düşünürler, geleneği reddedip yeni önermelerde bulunmuşlardır. I. Dünya Savaşı'nın insanlar üzerindeki etkilerinin sonucu gelişen öncü hareketlerle birlikte tipografi, teknolojik gelişmelerin ürünleri olan fotoğrafın, fotomontajın[4] sunduğu olanaklarla onu bağlayan kalıplarından kurtulma yolunda sınırları zorlamıştır.

Bu sorgulama ortamında ve öncesindeki teknolojik yenilikler, hayatın tüm alanlarında kendini göstermiş, buharla çalışan makinelerle artık uzaklar uzak olmaktan çıkmıştır. Seyahatlerin kolaylaşmasıyla gezilerin artması, insanların bakış açılarının genişleyip, gelişmesini sağlamıştır. Yeni üretim yöntemleriyle geleneksel tipografi kuralları sorgulanmaya başlamıştır. Bu sorgulamalarda savaşların yıkıcılığı görülebildiği gibi, dönemsel değişikliklerin heyecanı, dinamik yapısı da görülür hale gelmiştir. Bu heyecanın ve yıkımın tipografide görünür olması; eşzamanlı ya da peş peşe oluşan Avangard[5] (Öncü) Sanat Hareketleriyle mümkün olmuştur.

---

1 Endüstri Devrimi, 1760-1840 tarihleri arasında İngiltere'de yaşanan, tarıma ve zanaatlara dayalı bir ekonomiden, sanayinin ve makine üretiminin egemen olduğu bir ekonomiye, özellikle James Watt adlı bir İskoç'un buhar makinesini bulması ve makineyi üretime sokmasıyla gerçekleşen bir geçiş sürecidir. Hobsbawm, 2003, s. 280.

2 Haraketli Hurufat (Movable Type): Mainz'li Johann Gensfleish zum Gutenberg 1450'de bir kitabın tipografi tekniği ile basılabilmesine olanak sağlayan sistemi buldu. Gutenberg, herbirinin üzerinde yüksek kabartma bir harfin yer aldığı; bağımsız, yer değiştirebilen metal parçacıklarından yararlanarak, Çin'de "Xylotypography" adı verilen baskı tekniğinden çok daha kullanışlı ve pratik bir sistem üretmiştir. Becer, 2011.

3 Hurufat: (Type) Matbaacının yazı çeşidi; görüntüsü kalıba dökülerek veya tek örnekte rölyefi kesilerek, metalde 144 puntoya kadar ağaç ve plastikte daha büyük olabilen baskı ögesi. Sarıkavak, 2003s. 224.

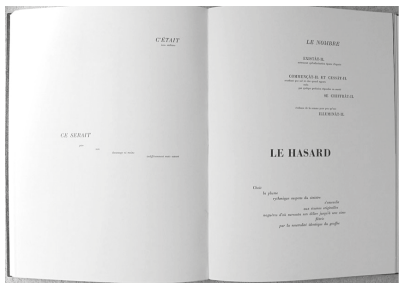
4 Fotomontaj: Birkaç fotoğrafın ya da ayrı fotoğraflardan kimi bölümlerin birleştirilerek tek fotoğraf elde edilmesi işlemi. Birbiri üstüne fotoğraf çekerek ya da negatifleri karıştırıp üst üste basarak gerçekleştirilir. Bir konu üzerindeki eksik bölümleri tamamlamak ya da daha çok konuyu bir araya toplamak amacıyla yapılır. Gülsoy, 1999, s. 331.

5 Avangard bir askerlik terimi: bir ordunun, birliğin öncü kolu. 1830-1840'ların ütopyalar döneminde siyaset diline giriyor ve köklü dönüşümlerin bayraktarları anlamına kullanılıyor. Dönem, 1789 Devrimi'nin evrensel, sınırsız-sonsuz vaadlerinin anlamlandırmaya çabalandığı, siyasal imgelemin kayıt tanımadığı, havai bir dönem. Saint-Simon, Fourier, Louis Blanc, Marx/Engels, Proudhon, Blanqui, Tocqueville, geleceğe hükmedeceğine inandıkları programlarını hep bu dönemde tasavvur ederler. İnsanlığın hülyalarını, tarihin menzillerini canlandırır ve modernliğin fikri hayatını kurarlar. Sosyalist ütopyalar, nihayetinde, insanlığın bir sanat alemine ulaşacağını vaat ederler. Bu aleme yolculuğun gene sanatın kılavuzluğunda yapılması umulur; yani sanat hem araç, hem de amaçtır. 'Avangard' terimi, bu büyük toplumsal tasarının gerçekleşmesinde sanata verilen öncü rolü ifade etmek üzere, ilk kez ütopyacı sosyalist Saint-Simon'un cemaatinde dolaşıma girer. Bürger, 2003.

1. Zamanının Öncesindeki Tipografik Deneyler

Endüstri Devrimi'nin getirdikleriyle bu devrime paralel olarak kendini gösteren Avangard Sanat Hareketleri; grafik tasarım ve tipografiye adeta esin kaynağı olmuş ve anlatımlarının bu doğrultuda güçlenmesini sağlamıştır. Bu sanat hareketlerini diğerlerinden ayıran ve grafik tasarım ile tipografiye kaynak olmasını sağlayan en önemli neden; endüstriyle gelişen ve değişen bu yeni dünyaya, yeni bir sanat ve yeni bir görüntü yaratılması isteği olmuştur. Avangard Sanat Hareketleri'ndeki bu yeni ve deneysel yaklaşımlar, grafik tasarımın gelişmesine, tipografide ise cesur denemelere ve yeni tarzların oluşmasına elverişli bir ortam sağlamıştır. Avangard Sanat Hareketleri içerisinde değerlendirilen Filippo Tommaso Marinetti'nin, Fütürist Manifesto'yu ve El Lissitzky'nin kitap üzerine olan Konstrüktivist Manifesto'yu yazmasından çok daha önceleri, 1897'de Fransız şair Stéphane Mallarmé'nin, yirmi sayfadan oluşan ve birbirini takip eden sayfaların bir bütünmüş gibi düşünüldüğü "*Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*" (*Bir Zar Atımı Asla Ortadan Kaldırmayacak Raslantıyı*) (Resim 1) adlı şiirinin Londra'da uluslararası edebiyat dergisi Cosmopolis'te yayımlanmasıyla modern tipografinin ilk ışıkları yakılmıştır.

Mallarmé'nin "*Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*" adlı şiirinin kurgusu, geleneksel tipografi sistemlerine göre yapılandırılmış olmasına rağmen gününün anlatımına uymayan bir sistem oluşturarak kuralları zorlamıştır. Cramsie, sayfa düzeninde; sayfaların tek tek değil de birlikte bir alan olarak tasarlanmasıyla geleneksel ve doğrusal metnin yerini, yatay ve dikey hareketler ve farklı boyutlarda yazılar içeren, dinamik ve açık bir kompozisyona bıraktığını söyler[6]. Twemlow[7], Mallarmé'nin bu şiirini sayfa tasarımının semantik (anlambilim) potansiyelleri üzerine araştırma yapmak için deneyimlediği bir tasarım yolu olarak açıklarken; Drucker[8], modernist görsel şiirselliğin ikna edici çalışmalarından biri olarak, sözel ve görsel/figüratif elemanların karşılıklı iletişimine yönelik, aydınlatıcı bir okuma-görme etkinliği olarak tarif eder. Hollis[9] ise tipografinin geleneksel kurallarını yıkan, bu şiir (Resim 1) ile bir kitabın açık iki sayfasını tek bir alanmış gibi görülebildiğini söyler.



Resim 1 : Stéphane Mallarmé, "Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard", *şiir,* 1914.

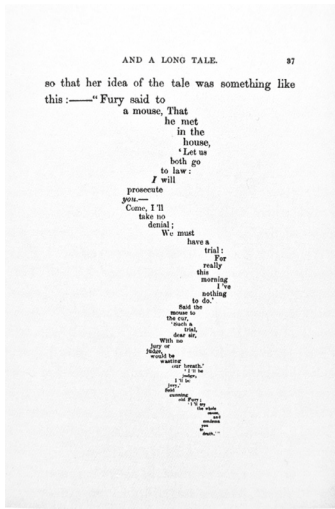
Cramsie'ye göre şiirde, okunuş ve önem sırasına göre farklı yazı karakterleri kullanılması, vurguyu ve etkiyi olabildiğince artırır. Ayrıca, sayfalardaki beyaz alanların, boşluğu ya da sessizliği simgelerken, bazı kelimelerin ise bir merdiveni görselleştiriyormuşçasına ard arda birer çizgi olarak konumlandırıldıklarını ve kelimelerin birbirinden uzakta gruplar halinde kullanılmasının, onların yavaşça hareket ediyormuş gibi görünmelerini sağladığını belirtir[10].

"*Sanat tarihçisi Jaques Damase, 1966'da*

6 Cramsie, 2010, s. 175-176
7 Twemlow, 2008, s. 86
8 akt. Bernstein, 2011
9 Hollis, 1997
10 Cramsie, 2010, s. 175-176

Cenevre'de yayınlanan "Revolution Typographique" (Tipografik devrim) adlı kitabında Fransız şair ve eleştirmen Stéphane *Mallarmé'yi (1842-1898) tipografideki modernist yaklaşımların öncüsü olarak gösterir"*[11]. Barthes[12] ise Mallarmé'nin, *Nesne-Yazın*[13*]'ın kuruluşunu bütün nesneleştirmelerin sonuncusu olan edimle, öldürmeyle taçlandırdığını söylerken; Mallarmé'nin tüm çabasının bu dili yıkmak üzerine olduğunu ve Yazın'ın bir bakıma ancak bu dilin cesedi sayıldığını belirtir. Drucker[14] ise Mallarmé'nin figüratif kurgulu tasarımlarında; dokusal elemanların, görsel ve sözel ilişkileri içerisinde, anlamla adım adım bağ kurduğunu ve tüm ilişkilerin diğer formların izi ya da görseli olmaktan ziyade, kendi bütünlüklerini oluşturduğunu belirtir.

Mallarmé'nin 1897 yılında yazdığı "*Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*" (Resim 1) şiirinin yer aldığı kitabındaki, tasarım deneyiminden önce, 1865 yılında Lewis Carroll, *"Alice in Wonderland"* (Alice Harikalar Diyarında) kitabının içindeki, *"The Mouse's Tale"* (Fare'nin Masalı) (Resim 2) hikayesiyle bir görsel deneyim kurgular. Ancak bu dizgi Mallarmé'nin kurgusundan farklıdır. Mallarmé tasarımında, bir resim oluşturmaktan çok, bir etki yaratmayı amaçlarken; Carroll ise, etki yaratmaktan çok bir farenin kuyruğunu resmetmeye çalışmıştır. Cramsie'ye göre bu kurgu Mallarmé'nin deneyiminden farklı olarak dekoratif bir görselleştirmedir. Mallarmé'nin kurgusunda metnin anlamının ifade edilmesi görselleştirilirken, diğerinde anlamdan ziyade süslemeci bir tavır göze çarpar[15].


AND A LONG TALE. 97

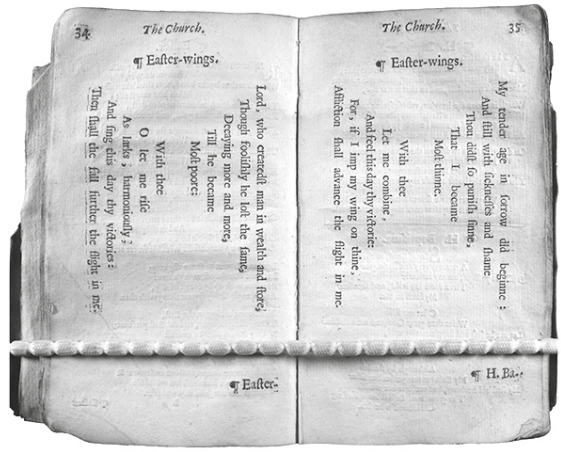
so that her idea of the tale was something like this :—" Fury said to a mouse, That he met in the house, 'Let us both go to law : I will prosecute you.— Come, I'll take no denial ; We must have a trial : For really this morning I've nothing to do.' Said the mouse to the cur, 'such a trial, dear sir, With no jury or judge, would be wasting our breath.' 'I'll be

Resim 2 : Lewis Carroll, "The Mouse's Tale" (Fare'nin Masalı), ilk basılı versiyonu, *"Alice in Wonderland"* kitabının içinden, 1865.

Carroll'un *"The Mouse's Tale"* hikayesi basılı sayfada, başlığın görselleştirilmiş hali olarak çıkar karşımıza. Hikayenin başlığı olan *"The Mouse's Tale"*, metin dizilirken tıpkı; uzun, kıvrımlı ve giderek incelen bir fare kuyruğu şeklinde görselleştirilmiştir. Cramsie'nin de dediği gibi burada hikayenin içeriğinin ifadesinden ziyade dekoratif bir görselleştirme söz konusudur. Ancak yine de baskının sınırlayıcılığının esnetilmeye çalışıldığı bir örnek olarak, tasarlandığı yıllar için öncü bir deneyim sayılabilir.

Bu süslemeci ancak öncü sayılabilecek görselleştirmelerden bir diğeri ise daha da eski bir tarihte deneyimlenir. *"Easter-wings"* (Paskalya Kanatları) (Resim 3), 1633 yılında George Herbert tarafından geleneklere uymayan bir yazı dizgisiyle kurgulanması açısından önem taşır. *"Easter-wings"* tarzı örnekleri yüzyıllar öncesinde el yazmalarında da görmek mümkündür[16]. Ancak George Herbert'ın

[11] akt. Becer, 2007, s. 27
[12] Barthes, 2006, s. 13
[13] Flaubert bir emek-değer ortaya çıkararak Yazın'ı kesin biçimde bir nesne olarak kurdu: Biçim bir çömlek ya da mücevher gibi bir "yapım"ın anlatımı oldu (yani yapım biçimin "gösterileni oldu, ilk kez bir gösterim olarak sunulup benimsetildi). Barthes, 2006, s. 13.
[14] akt. Bernstein, 2011
[15] Cramsie (2010) (s. 177)
[16] Cramsie, 2010, s. 177


34 The Church. ¶ Easter-wings.

Lord, who createdſt man in wealth and ſtore,
Though foolifhly he loſt the ſame,
Decaying more and more,
Till he became
Moſt poore:
With thee
O let me riſe
As larks, harmoniouſly;
And ſing this day thy victories:
Then ſhall the fall further the flight in me.

¶ Easter.

The Church. 35 ¶ Easter-wings.

My tender age in ſorrow did begin:
And ſtill with ſickneſſes and ſhame
Thou didſt ſo punish ſinne,
That I became
Moſt thinne.
With thee
Let me combine,
And feel this day thy victorie:
For, if I imp my wing on thine,
Affliction ſhall advance the flight in me.

¶ H. Ba-

Resim 3 : George Herbert, "Easter-wings" (Paskalya Kanatları), 1633.

tasarımı hurufatla dizildiğinden ayrı bir öneme sahiptir.

Herbert, Carroll ve Mallarmé düşünce yapılarındaki farklılığı tasarımlarına yansıtmış olmalarına (Resim 1, 2, 3) rağmen, teknolojik olanaksızlıklar nedeniyle sınırların ve geleneksel kuralların dışına çıkamadıkları gibi baskının kıskacından da tam anlamıyla çıkabilmiş sayılmazlar. Tüm bu gelişmelerin edebiyat içerisinde gerçekleşmiş olması, dönemin görselliği üzerinde büyük bir etki yaratamamasını açıklar. Ancak bu gelişmelerin edebiyatta ortaya çıkması tesadüf değildir, çünkü; yazın, tipografisiz düşünülemeyeceğinden, tipografinin üzerinde yapılan deneylerin edebi eserlerle başlaması şaşırtıcı değildir. Şair ve yazarlarla başlayan tipografinin kurallarını esnetme çabaları, Avangard Sanat Hareketleri'nin makineleşmiş yeni dünyanın sözlerini ve görsellerini yaratmak istemeleriyle uç bir noktaya ulaşır. Bu hareketler makineleşmiş yeni dünyanın özgür sözlerini geleneksel kuralların yıkımında bulmuşlardır.

Avangard Sanat Hareketleri ile paralellik gösteren matbaadaki gelişmeler, yıkımı hazırlayan deneylerin başlamasında önemli katkılar sağlamıştır. 1911 yılında önce Linotype[17*] makinesinde aynı anda üç farklı yazı kalıbı seti (matris) kullanılabilir hale gelir ve bu durum farklı yazı karakterlerinin tek bir manivelayla basılmasını olanaklı kılar; daha sonra, yazı seti sayısının dörde çıkarılmasıyla o zamana kadar tahta kalıplar halinde hazırlanan başlık yazıları artık makineyle basılabilir hale gelir. Sonrasında da Ludlow tipografi firmasının geliştirdiği makineyle büyük boyutlu harflerin de matrisler yardımıyla mekanik olarak dizilebilir hale getirildiğini vurgulayan Becer[18], "*Bu dönemde özellikle tipografi, tutucu düşüncelerden kurtarılarak radikal bir gelişim çizgisine oturtulmuş; deneysel olan cesaretlendirilirken, modern yaklaşımlara esas oluşturacak yeni bir dogmanın da temelleri atılmıştır"* diyerek, basım teknolojisinde gerçekleşen sistem değişikliklerinin, uygulamada deney imkanını artırarak yeni fikirlere kapı açtığının altını çizer.

[17] Linotype 1886 yılında oluşturulmuş mekanik bir dizgi sistemidir. Sözcükleri kağıt üzerine, elle dizmeden çok daha verimli bir şekilde, ucuz ve çabuk yerleştirir. Yüz harften daha fazla yazı içeren kurşun çubuklar ya da bloklar üretir. (makinenin ismi buradan geliyordu line[satır]-o-type[yazı]). Garfield, 2012, s. 239.

[18] Becer, 2007, s. 26

2. Makineleşmiş Yeni Bir Dünyanın Özgür Sözcükleri

Batı dünyasında teknolojik gelişmelerle meydana gelen köklü değişimlere paralel olarak ortaya çıkan bu yeni sanat hareketleri, mevcut sanat ve tasarım ortamını temelinden değiştirerek, endüstriyel bir dünya için yeni bir "dünya görüntüsü" ve yorumu getirmeyi amaçlamışlardır. Bu sanat hareketlerinin ifade aracı, çoğunlukla grafik tasarım ve tipografi olmuştur.

Harrison ve Wood, 20. yüzyılın ilk 10 yılının, 19. yüzyıl kaynaklarından gelen bir dizi öğeyi yeni yüzyıla uyan bir senteze ulaştırma çabasının sonucu olarak, temeli "ifade"ye dayanan yeni bir sanatın oluştuğunu söylerler. Bu yeni sanatın temelindeki fikir, sanatçının bir *"benliği"* olduğu ve bunun ifade edebilirliğiydi. "*Avangard sanatçıları hem bu fikirleri hem de yaptıkları ve yaydıkları yapıntıları, kendilerinin sanayileşmiş, kentli toplumlarının değer ve önceliklerine olan eleştirel mesafelerini haklı çıkarmak üzere kullandılar."*[19].

Mehmet Yılmaz, Avangard sanatın ilk örneklerinden Fütürizm'in oluşumunu, İtalya'nın içinde bulunduğu siyasal sorunlar nedeniyle birlik oluşturamamasına bağlar. Bu yıllarda İtalya hızla savaşa hazırlanırken; bilimden sanata, siyasetten ekonomiye kadar, ülkesini her alanda yeniden Avrupa kültürünün ön saflarında görmek isteyen kalabalık bir sanatçı grubu oluşur. Bu sanatçılardan biri olan şair ve oyun yazarı Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), birçok idealist gencin arzusunun, İtalyan burjuvazisinin yaratmaya çalıştığı toplumsal değerlerle birebir örtüştüğü düşüncesini şöyle dile getirmiştir:

"...İtalyan ulusu her alanda şahlanışa geçmeli, bu uğurda şiddet dahil ne gerekiyorsa yapılmalıydı. Marinetti'nin gayet etkili ve heyecanlı bir dille kaleme aldığı Gelecekçi Bildirge, bu talebin bir özeti gibiydi:

- *Biz yüzümüzü tehlike aşkına, enerjik davranışa ve korkusuzluğa çevirdik.*
- *Cesaret, pervasızlık ve devrim şiirimizin temelleridir.*
- *Dünyanın ihtişamı yeni bir güzellik ile zenginleşiyor: Hız'ın güzelliği. ...* [20]

Fütürizm kelimesinin de tanımladığı gibi bu eylemin özünü, geleceğin farazi dünyasına yönelik bir özlem ve teknolojik gelişimin bitimsizliğine ilişkin bir inanç oluşturur. Dilek Bektaş, 1909'da başlayan Fütürizm Sanat Hareketi'nin bilim ve endüstri toplumunun yeni gerçekleri karşısında, tüm yerleşik değerleri yıkmak üzere devrimci bir heyecanla; savaş coşkusunu, makine çağını, hızı ve modern yaşamı yücelten bir dünya görüşü doğrultusunda ürün verdiğini söylerken[21], Maurizio Scudiero[22] ise Fütürist kitaplardaki kurguyu, şöyle anlatır: "*Savaşın seslerini ve gürültülü çeşitliliğini betimlemek için yansıma seslerin geniş kullanımı yazının en belirgin özelliğini oluşturur."*

Fütüristler, Gutenberg'den bu yana kullanılan metal harf dizgisinin sayfada adeta "empoze ettiği" yatay ve çizgisel disiplini başarıyla alaşağı eden ilk sanatçılar olmaları

[19] Harrison ve Wood, 2011, s. 151
[20] Mehmet Yılmaz, 2006, *s. 79*
[21] Bektaş, 1999
[22] Scudiero, 1990

açısından, grafik tasarım tarihi ve tipografi için önemlidirler. Becer, Fütüristler'in matbaa disiplinini alaşağı etmelerini şöyle anlatır:

"Yazar ve sanatçı kimlikleriyle basılı sayfayı bir matbaacı ya da dizgicinin gözüyle değil, alıcının (okuyucunun) bakış açısıyla ele alan Fütüristler; dizgicileri ikna ederek, zorlayarak, hatta yeri geldiğinde kandırarak, dinamik bir basılı imge yaratma uğruna tipografik elemanlarla özgürce oynamışlardır."[23].

Armstrong[24], Filippo Tommaso Marinetti'nin simetrik sayfaları parçaladığını şu sözleriyle dile getirir: *"Yazıyı paramparça etti ve bu parçaları, matbaa işaretleri ve ilanlarla bir araya getirdi."*. Marinetti'nin 1909'da Le Figaro'da yayımlanan ve gerçek bir devrim niteliği taşıyan *"Fütürist Manifesto"*sunda, tipografide kontrast kavramını özellikle vurguladığını belirten Becer[25], tasarımlarda çok sayıda ve türde yazı karakterlerinin, farklı kalınlıklarının ve boyutlarının bir araya getirilmesiyle güçlü kompozisyonlar oluşturulurken; tipografide simetrik düzenleme ve satırlardaki yatay çizgiselliğe son verildiğini ve böylece sayfalara bir hareketlilik, canlılık duygusunun egemen olduğunun altını çizer.

1919 yılında, *"Les Mots En Liberté Futuristes"* (Fütürist Özgür Sözcükler) (Resim 4), adı altında yayınlanan, cep boyutundaki portfolyo, İtalyan şairi ve kuramcı Marinetti'nin yazı ve tipografik deneylerinin mini bir antolojisi niteliğindedir. Bu küçük portfolyodaki çalışmalarda Marinetti'nin tipografik deneyleri, 20. yüzyıl yaşamının gürültülü enerjisini temsil eden güçlü bir tekniği ortaya çıkarmıştır. Bu teknik, kitapta ustaca bir tasarım ve patlayıcı bir düzen içerisinde yerini alır.

Marinetti, *"A Letter from a Soldier to his Sweet Hearth in 1915"* (1915'te Bir Askerin Sevgilisine Mektubu) (Resim 5) eserinde, kelimelerin ve harflerin oluşturduğu



Resim 4 : Filippo Tommaso Marinetti, "Les Mots En Liberte Futuristes" (Fütürist Özgür Sözcükler) şiir kitabı, 1919.

[23] Becer, 2007, *s. 29-30*
[24] Armstrong, 2012, s. 20
[25] Becer, 2007, s. 30

şekillerle seslerin görselleştirilmesi üzerinde çalışır. Twemlow[26], Marinetti'nin fütürist edebiyata ulaşmak için uyguladığı programın, kelimelerin grafik tasarımda görsel unsurlar olarak kullanılmasına yol açtığını belirtir. Armstrong[27], Marinetti'nin şiirini desteklemek için tipografiyi eğip büktüğünü (Resim 4) ve bu oyunun; iletilmek istenenin gürültüsünü, süratini ve şiddetini ortaya koyarak mesajı daha da güçlendirdiğini söyler. Ayrıca Armstrong, Marinetti'nin Fütürist edebiyata ulaşmak için uyguladığı programın, kelimelerin grafik tasarımda görsel unsurlar olarak kullanımı için pek çok yol açtığını da sözlerine ekler.



Resim 5 : Filippo Tommaso Marinetti, "A Letter from a Soldier to his Sweethearth in 1915" (1915'te Bir Askerin Sevgilisine Mektubu), 1915.

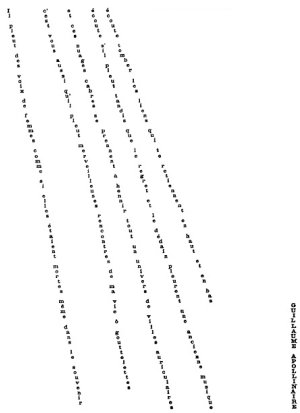
Marinetti, *"A Letter from a Soldier to his Sweethearth in 1915"* (Resim 5) eserinde, tipografik unsurları zaman ve mekan yaratmak için kullanır. Görselleştirilen mektubun kendisi değildir aslında, mektubu okuyan sevgilinin; hissettikleri, düşünceleri ve aklında canlandırmaya çalıştırdıklarıdır. Sevgili, yaşadığı yoğun, karmaşık duygular içinde sevdiğinin mektubunu okurken düşüncelerinde savaşı canlandırır. Kelimelerin ve harflerin yoğun kontrast kullanımı; büyük, yüksek ve etkili (patlama gibi) sesleri görselleştirirken bir yandan da harf tekrarları, ateşlenen silahları ve çıkardığı sesleri tasvir eder. Bu eserde sevgilinin altta küçük bir şekilde görselleştirilmiş olması bize; savaşın büyüklüğünü, yıkıcılığını ve muazzamlığını gösterir niteliktedir.

Marinetti'nin kelimeleri, düşünceleri ifade etmek için değil, düşünceleri görselleştiren tasarımın bir parçası olarak kullandığını söyleyen Van Dyk[28], bu çalışmaların biçimsel kurgusunun ve metodunun yaygın olarak taklit edilerek; Avrupa Avangard Kültürü'nün çıkışında ve modernist baskılarda oldukça etkili olduğunu belirtir. Ayrıca somut veya görsel şiir olarak bilinen çalışmaların öncü örneklerinden oluşan bu çalışmanın tipografisinden ve sayfa yapısından yararlanan Avangard sanatçılar, dışavurumcu amaçlar için bu çalışmayı örnek almışlardır. Poynor[29] ise Marinetti'nin, Fütüristler'e ilham kaynağı olan; atomların, dalgaların, uçakların ve trenlerin hızındaki kelimelerle, şiddetin ajitasyonunu ifade etmek için harfler ve parçalarından kurgulanan kolajları kullandığını belirtir.

Armstrong[30], Marinetti'nin genellikle ekonomik sebeplerden dolayı, kitlelerle iletişime geçmek için; kitap, afiş ve el ilanları gibi basılı yöntemleri kullandığını söyler. Ancak başta ekonomik nedenlerle de olsa iletişim mecrası olarak ucuzluğundan

[26] Twemlow, 2008, s. 86
[27] Armstrong, 2012, s. 19-20
[28] Van Dyk, 2013
[29] Poynor, 1999, s. 6
[30] Armstrong, 2012, s. 20

seçilen dergi ve basılı malzemeler, Fütüristler için sonraları dil bakımından kendilerini en iyi şekilde ifade edebilecekleri bir alana dönüşür. Böylece yeni dünyanın yeni sanatı, ifade araçlarının deneyimle örtüştüğü bir yol bulur.



Resim 6 : Guillaume Apollinaire, "Il Pleut" (Yağmur Yağıyor), Kaligramlar, 1916.

Weill, Avangardlar'ın bütün eylemlerinde reklamın öneminin bilincinde olarak; beyaz üzerine kırmızıyla hazırlanmış afişlerin kullanımında, el ilanı dağıtımında ve medyanın kullanılmasında gelecekçi ruha uygun düşen küresel bir estetik yaratmak istediklerini vurgular. Weill ayrıca, Guillaume Apollinaire'in 1917'de yayımladığı *Kaligramlar*'ının (Resim 6) ise sözler ve resimler arasında yeni bir bağ kurulmasının gerekliliğini gözler önüne serdiğini belirtir [31].

Apollinaire'in *Kaligramlar'*ında yazının sadece okunmak için değil, aynı zamanda izlenmek için de yazılabileceği açık bir şekilde görülür. Yazıyı oluşturan harfler, sanki gökyüzünden yeryüzüne akan yağmur tanecikleri gibi yerleştirilmişlerdir. Bu da izleyiciye şiirin yağmurla ilgili olduğunu söyleyen ön bilgilendirme gibidir. İzleyici ya da okuyucu İtalyanca bilmese de şiirde sözü edilenin bilgisine böylelikle sahip olur. Fütüristler'in politikayı ve endüstriyi karşı karşıya getiren enerjik kutlamalarını anlamak için, kişinin İtalyanca bilmesi şart değildir. Fütüristler, tipografinin sözsel olduğu kadar, dışavurumcu bir görsel dil olduğunu da keşfederler. Kelimenin anlamını yorumlamak ve genişletmek için, yüksek görselliğe sahip şiirlerini, tipografik formlar ve kompozisyonlar oluşturmak için kullanırlar[32].

Katherine McCoy, Modernist Devrimciler'in şiirleriyle tipografiyi sonunda bir görsel dil haline getirdiklerini söyler. McCoy, Modernist Devrimciler'in klasik yazı geleneğini kökten reddederek; tasvir ve dil yapılanmasında yeni yaklaşımlar keşfettiklerini ve son derece görsel olan tipografik biçim ve kompozisyonlardan oluşan şiirlerinin, kelimenin anlamını genişletmek ve açıklamak için kullandıklarının da üzerinde durur. Ayrıca, bu devrimcilerin dili ve görseli yapılandıran yeni girişimleri keşfettiklerini belirtir[33]. Bu çalışmalar, klasik metin geleneğine karşı, radikal bir başkaldırı niteliğindedir.

Sanatı, burjuva alışkanlıklarının sınırlarının dışında var edebilmek isteyen Fütüristler ve Konstrüktivistler, bağımsız ve yeni üretim formları arayışlarında, yeni dünyanın dili olarak kullanabilecekleri tipografi ve grafik elemanları keşfederler. Becer [34] bu durumu: "*Erken modernist öncülerin basılı çalışmalardaki en tipik özellik, kitlesel medyanın konumuna ve edebi ve görsel formların geleneksel yapısına karşı başlatılan yıkıcı ve sistematik bir saldırıydı."* sözleriyle destekler. Ayrıca modernistlerin, basılı çalışmalarında dergileri, sadece fikirlerini daha geniş kitlelere duyurabilmek için değil

[31] Weill, 2008, s. 40
[32] McCoy, 2001, s. 3-4
[33] McCoy, 2001, s. 3-4
[34] Becer, 2007, s. 33-34

aynı zamanda düşüncelerini gerçekleştirme imkanından dolayı da kullandıklarını yine Becer'in şu sözleriyle anlayabiliriz: *"Modernist öncüler düşüncelerini tasarladıkları dergiler aracılığıyla yayma yoluna gitmiş; dergi yayınlama fikri, modern sanat akımlarının tipografiyle yakınlaşmalarının en önemli nedeni olmuştur."*.

I. Dünya Savaşı'ndan hemen önceki yıllarda Marinetti'nin "Fütürizm" teriminde yakaladığı coşku bütün Avrupa kıtasında, Londra'dan Moskova'ya dek her yerde hissedilmiştir[35]. Bu yenilikçi tavır Rus sanatçılar için kendi yaratıcı fikirlerini oluşturmasında etkili olur. Fransız Kübizmi ile İtalyan Fütürizmi'nden etkilenen ve bunları benimseyen Rus sanatçılar, kendilerini Kübo-Fütürist olarak adlandırdıkları yeni bir sanat hareketi başlatırlar. Bu sanat hareketi, aralarında Konstrüktivizm'in de bulunduğu birçok sanat ve tasarım akımının doğuşuna ortam hazırlamıştır[36].

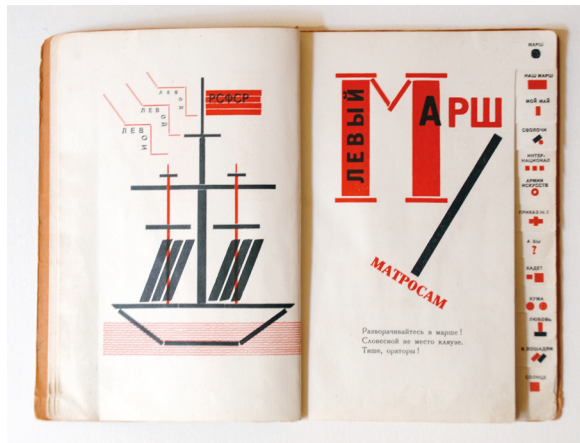
Rusya'nın 20. yüzyılın ikinci on yılında, I. Dünya Savaşı'nın ve Rusya Devrimi (Ekim Devrimi)'nin türbülansı içerisinde, 20. yüzyılın grafik tasarımı ve tipografisi üzerinde uluslararası etkisi olan yaratıcı sanatının filizlendiğini söyleyen Meggs[37], Rusya'nın içinde bulunduğu politik travma ortamını şöyle tarif eder: *"Çar II. Nicholas (1868-1918), suikastle tahttan indirilmiş, Rusya halk ayaklanmasıyla harap edilmiş ve Bolşevikler'in Kızıl Ordu'su 1920'de zaferle bu durumun içinden çıkmıştır."*. Mehmet Yılmaz[38], Rusya'nın yaratıcı sanatının, devrimle beraber gelişmiş sosyal bir sanat ve tasarım hareketi olduğunu şu sözlerle ifade eder: *"Eski olanı yıkmak ve yeni bir dünya kurmak: İşte, politikanın devrimcileri ile sanatın devrimcilerini birbirlerine yaklaştıran ortak ideal buydu."*. Becer[39], Konstrüktivizm olarak anılan bu akımın; tırnaksız (sans serif) yazılar, geometrik kompozisyon ve bar adı verilen kalın şeritlerden oluşan temel biçimsel özelliklerinin olduğunu vurgular.

Estetik problemlerin çözümünde işlevselliği ve teknoloji kullanımını ön plana çıkaran Konstrüktivist tavır, ilk örneklerini dinamik bir alan olan grafik tasarım alanında ortaya koyar. Meggs[40], grafik tasarımın, sanat ve teknolojiyi bünyesinde birleştirip, çevreyi biçimlendirmede en etkili yöntem olacağı düşünüldüğü için seçildiğini öne sürerken; gelenekçi görüşlere karşı çıkan Konstrüktivist tasarımcıların, devrim niteliğindeki köklü değişiklikler sonucunda, bir afiş ya da gazete tasarımını anımsatacak kadar yoğun görsel melzamelerle kitap tasarlamış ve üretmiş oldukları üzerinde durur. Ayrıca Meggs, kitap üzerinde çalışanlar arasında öne çıkan El Lissitzky'nin, bir kitap için belki de vazgeçilmez tek unsur olan tipografinin, amacını aştığı ve görüntü olarak başka mecralara gönderme (afiş gibi) yaptığı en güzel örnekleri, Konstrüktivist akım içerisinde gerçekleştirdiğine dikkat çeker.

Lissitzky, kitabı okunacak bir parça kağıttan daha fazlası olarak, bir tasarım nesnesi gibi düşünmüş ve bu doğrultuda onu yeniden yapılandırmak üzerinde durmuştur. Lissitzky, Almanya'da almış olduğu mimarlık eğitiminin de etkisiyle kitabın, *"tipografik sistem yardımıyla inşa edilmiş mimari bir yapı"* olduğunu da düşünmüştür.

35 Harrison ve Wood, 2011, s. 152-153
36 Meggs, 1998, s. 262
37 Meggs, 1998, s. 262
38 Mehmet Yılmaz, 2006, s. 86
39 Becer, 2011, s. 103
40 Meggs, 1998, s. 264-265

Bu düşüncelerle Lissitzky, Mayakovsky'nin *"For the Voice"* (Ses İçin) (Resim 7) adlı şiir kitabıyla, tipografik tasarımda yeni bir yaklaşımın öncülüğünü yapmış ve bir grafik tasarımcısı olarak, kitabı bütünüyle tipografik unsurlardan oluşturmuştur. Kitapta yer alan tüm elemanları görsel bir biçimde düzenleyerek kitabı bir binaymışçasına yeniden inşa etmiştir.



Resim 7 : Vladimir Mayakovsky'nin "For The Voices" eserinin El Lissitzky tarafından görselleştirilmiş halinden karşılıklı iki sayfa.

Meggs[41], Lissitzky'nin, kitabı, dekore etmek yerine, bütünsel bir kavram ve görsel bir program doğrultusunda yapılandırmak gerektiğini savunduğunu söyler. Becer[42] ise, kitaptaki bütün metinlerin geleneksel tipo baskı yöntemleriyle dizildiğine dikkat çekerken; bu kitapla birlikte, grafik tasarımda bir özgünlük ve anlaşılırlık dengesinin kurulabildiğine de vurgu yapar.

Lissitzky *"For the Voice"* adlı kitapla birçok yeniliğe imza atar: Sayfayı yapılandırmada kullandığı metinleri, harfleri ve onların renklerini baskıda üst üste bindirmesi, yazı karakteri setinde bulunan ve dizgide kullanılan tüm malzemeleri figüratif bir şekilde bir araya getirmesi, şiiri oluşturan kelimelerin birbirleriyle ve sayfayla olan kontrastlık ilişkileri ve en önemlisi ise parmak fihristi kullanmasıdır. Parmak fihristi Lissitzky'nin, okuyucunun belirli bir şiiri kolaylıkla bulabilmesini sağlaması açısından bir şiir kitabı için büyük ve beklenmedik bir yeniliktir.

1923'te tipografi üzerine düşüncelerini, Merz'de yayınlanan *"Tipografinin Topografisi"* adlı makalesinde aktaran Lissitzky'e göre; *"tipografi yüksek etkisinin ya da yararının üzerine çıkarılmalı: 'Konuşulan dilin dinamik yapısını aktaran', 'dinamik, ifadeci bir yapı' olmalıydı."* Lissitzky makalede, yazınsal kompozisyonun, görsel ve ifadeci rolünü vurgulamıştır. Alışılmışın aksine, kitaptaki boş alanların organizasyonuyla ilgilenmiştir[43].

Lissitzky'nin, çalışmalarını gerçekleştirmede, Gutenberg'in metal dizgi sisteminin uygun olmadığını düşündüğünü söyleyen Becer[44], Lissitzky'nin, 1920'lerde

[41] Meggs, 1998, s. 265
[42] Becer, 2007, s. 131-132
[43] akt. Jubert, 2006, s. 207
[44] Becer, 2007, s. 130

tasarımda yeni ufuklar açan *"fotomekanik[45]"* (photomechanic) yöntemini tasarımlarında kullandığına dikkat çeker. Ayrıca bu yöntemin olanaklarının metal dizgiye oranla daha geniş olması sayfa üzerinde elemanların (özellikle tipografi) yerleştirilmesinde Lissitzky'e yeni ufuklar açtığını belirtir.

[45] Fotomekanik: Yazı ve resimleri, fotoğraflama ve mekanik yöntemlerle hazırlanmış baskı kalıbı ile basmaya özgü (işlem). Gülsoy, 1999, s. 386.

SONUÇ

I. Dünya Savaşı ile birlikte ortaya çıkan ve gelenekleri sorgulayan Avangard Sanat Hareketleri'nin sanat-tasarım alışverişinden yararlanmaları sonucu, deneyimledikleri tipografi ağırlıklı çalışmalarıyla tipografinin geleneksel kurallarını sorgulayışları tespit edilirken; bu alışverişin, Avangard Sanat Hareketleri'nden de önce, içinde bulunduğu dönemin kısıtlı baskı olanaklarını zorlayarak; George Herbert, Lewis Carroll ve Stéphane Mallarmé tarafından gerçekleştirilmiş olduğu belirlenmiştir. Bu alış-verişin Avangard Sanat Hareketleri içerisinde en yaygın biçimde gösterildiği çalışmaların, Fütürist Filippo Tommaso Marinetti'ye, Guillaume Apollinaire'e ve Konstrüktivist El Lissitzky'e ait olduğu saptanmıştır.

Fütüristler, içinde bulunulan toplum yapısına ve düzenine karşı çıkarken, Konstrüktivistler bunu da aşarak, sanat ve yaşam arasındaki farklılıkların yok olduğu bir yapı etrafında üretimlerini gerçekleştirmişlerdir. Bu üretimlerin ortak noktası ise kullandıkları dil, tipografi ve grafik tasarımdır. Bektaş[46], 20. yüzyılın başında meydana gelen ve Modern Sanat Hareketleri olarak adlandırılan yenilikler döneminde; şair, filozof, yazar ve sanatçıların beraberce, grafik tasarım için tamamiyle yeni bir görsel dil yarattıklarını ve çağımızdaki görsel iletişimi doğrudan etkilediklerini söyler.

Avangard Sanat Hareketleri, tipografiyle doğrudan ilişkili olduğu için (çünkü gelenekleri ve klasik anlamda sanatı/resmi reddediyorlardı) sanat-tasarım, imge-metin arasında bir köprü niteliği taşır. Avangardlar; grafiğin, sanatın ve tasarımın bir bütün olarak algılamanın ve görmenin gerekliliği üzerinde durmuşlardır. Değişen/yenilenen ve zamanın gerekliliklerine cevap verecek şekilde yeniden üretilen sanat, grafik tasarım dediğimiz alanı, günümüzde de derinden etkileyecek güce sahip olması açısından önem taşır.

[46] Bektaş, 1999

KAYNAKÇA

Kitaplar

Armstrong, H. (2012). *Grafik Tasarım Kuramı: Tasarım Alanından Okumalar.* (Çev. H. Y. Savaş Çekiç, Ed., & M. E. Uslu) İstanbul: Espas Sanat Kuram Yayınları.

Barthes, R. (2006). *Yazının Sıfır Derecesi* (3. Baskı). (Çev. T. Yücel) İstanbul: Metis Yayınları.

Bürger, P. (2003). *Avangard Kuramı.* (A. Artun, düzenleyen, E. Özbek, çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Becer, E. (2007). *Modern Sanat ve Yeni Tipografi.* Ankara: Dost.

Becer, E. (2011). *İletişim ve Grafik Tasarım* (8. Baskı). Ankara, Türkiye: DOST.

Cramsie, P. (2010). *The History of Graphic Design: From the Invention of Writing to the Birth of Digital Design.* London: British Library.

Garfield, S. (2012). *Tam Benim Tipim.* (S. Gürses, Trans.) İstanbul: Domingo.

Gülsoy, T. (1999). *Reklam Terimleri ve Kavramları Sözlüğü.* İstanbul: Adam Yayınları.

Harrison, C., & Wood, P. (Ed.). (2011). *Sanat ve Kuram, 1900-2000, Değişen Fikirler Antolojisi.* (Çev. S. Gürses) İstanbul: Küre Yayınları.

Hobsbawm, E. J. (2003). *Sanayi ve İmparatorluk.* (A. Ersoy, Trans.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Hollis, R. (1997). *Graphic Design A Concise History.* London: Thames and Hudson Ltd.

Jubert, R. (2006). *Typography and Graphic Design: From Antiquity to the Present.* Paris: Flammarion.

McCoy, K. (2001). American Graphic Design Expression: The Evolution of American Typography. In S. Heller, & G. Ballance (Ed.), *Graphic Design History* (s. 3-11). New York: Allworth Press.

Meggs, P. B. (1998). *A History of Graphic Design* (3. Baskı). New York: John Wiley & Sons, Inc.

Poynor, R. (1999). 1913, Destruction of Syntax -Imagination Without String- Words - In - Freedom, F. T. Marinetti. In M. Bierut, J. Helfand, S. Heller, & R. Poynor (Ed.), *Looking Closer 3: Classical Writings on Graphic Design* (s. 6-11). New York: Allworth Press.

Sarıkavak, N. K. (2003). *Sanat ve Teknoloji Bağlamında 20. Yüzyılda Gelişen Yönelimler ve Kişilik.* Ankara, Türkiye; Seçkin Yayıncılık.

Twemlow, A. (2008). *Grafik Tasarım Ne İçindir?* (Çev. D. Özgen) İstanbul, Türkiye: YEM Yayın.

Weill, A. (2008). *Grafik Tasarım* (2. Baskı). (K. E. Erdur, Ed., & O. Türkay, Trans.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat.* (Ed. A. N. Yılmaz) Ankara: Ütopya Yayınevi.

İnternet Yayınları

Bektaş, D. (1999, Ekim 12). *Prof. DİLek bektaş "Grafik TasarımI ve Sanat Etkileşimi": DOCDAT*. http://tr.docdat.com/docs/index-15109.html Erişim: 20 Mart 2014

Bernstein, C. (2011, January 06). *Book Review The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923.* EPC Author Pages: State University of New York, Buffalo: http://wings.buffalo.edu/epc/authors/bernstein/essays/drucker.html Erişim: 20 Mart 2014

Scudiero, M. (1990s). *The Italian Futurist Book.* http://www.colophon.com/gallery/futurism/ Erişim: 20 Mart 2014

Van Dyk, S. H. (2013, February 20). *Object of the Day.* http://www.cooperhewitt.org/object-of-the-day/2013/02/20/back-futurists Erişim: 20 Mart 2014

GÖRSEL KAYNAKÇA

Resim 1.*Stéphane Mallarmé, "Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard", şiir, 1914.*
Kaynak: *http://limitededitionsclub.com/un-coup-de-des/*
Son erişim: *7 Mart 2014*

Resim 2.*Lewis Carroll, "The Mouse's Tale" (Fare'nin Masalı), ilk basılı versiyonu, "Alice in Wonderland" kitabının içinden, 1865.*
Kaynak: *Roxane Jubert, Typography and Graphic Design: From Antiquity to the Present, 2006, s. 135.*

Resim 3.*George Herbert, "Easter-wings" (Paskalya Kanatları), 1633.*
Kaynak: *http://www.flickr.com/photos/uofglibrary/5139063073/in/photostream/*
Son erişim: *7 Mart 2014*

Resim 4. *_ Filippo Tommaso Marinetti, "Les Mots En Liberte Futuristes" (Fütürist Özgür Sözcükler) şiir kitabı, 1919.*
Kaynak: *http://cdm.reed.edu/cdm4/artbooks/marinetti.php*
Son erişim: *08 Şubat 2014*

Resim 5. *_ Filippo Tommaso Marinetti, "A Letter from a Soldier to his Sweethearth in 1915" (1915'te Bir Askerin Sevgilisine Mektubu), 1915.*
Kaynak: *http://cdm.reed.edu/cdm4/artbooks/marinetti.php*
Son erişim: *29 Ağustos 2013*

Resim 6.*Guillaume Apollinaire, "Il Pleut" (Yağmur Yağıyor), Kaligramlar, 1916.*
Kaynak: *Patick Cramsie, The History of Graphic Design: From the Invention of Writing to the Birth of Digital Design, 2010, s. 177.*

Resim 7.*Vladimir Mayakovsky'nin "For The Voices" eserinin El Lissitzky tarafından görselleştirilmiş halinden karşılıklı iki sayfa.*
Kaynak: *http://www.artelibro.it/blog/2011/09/19/i-librai-antiquari-ad-artelibro-2011-programma-e-catalogo/*
Son erişim: *19 Eylül 2013*

MAYALARDAN GÜNÜMÜZE MEKSİKADA SERAMİK VE SERAMİK HEYKEL SANATI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Prof.Dr. S.Sibel SEVİM*
Yrd.Doç. Cemalettin SEVİM**
Araş.Gör. Öznur YILDIRIM***

ÖZET

Seramik var olduğundan bu yana çeşitli kültürlerin birikimleri ile farklı formlarda vücut bulmuştur. Meksika seramikleri üzerinde yaşadığı çok renkli kültürlerin etkisiyle Orta Amerika'da çok önemli bir yere sahip olmuştur. Maya ve Aztek kültürünü içinde barındıran sanat anlayışı ile günümüz Meksika seramik heykel sanatının da temelleri oluşturulmuştur. "Anadolu ve Orta Amerika Ülkelerindeki Geleneksel Seramik El Dekorlarının Karşılaştırılması" isimli, (1306E224 numaralı) Anadolu Üniversitesi Yayın ve Araştırma Teşvik Projesi kapsamında Meksika'ya yapılan araştırma gezisinde Meksika seramikleri ve Meksika'da seramik heykel sanatı tarihsel süreç içerisinde incelenerek günümüz çağdaş örneklerine kadar değerlendirilmiştir.

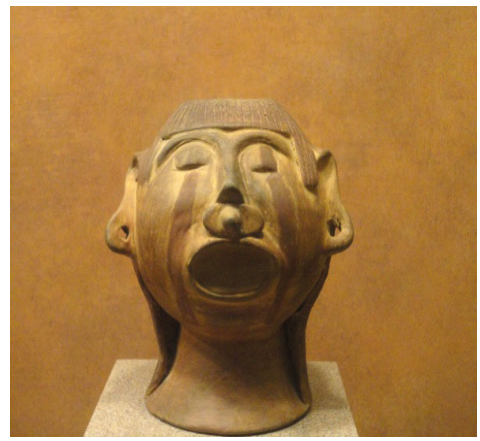
ABSTRACT

Ceramic come into existence with the accumulation of various cultures in different forms since the obtaining. Mexican ceramics has been a very important situation in Central America under the influence of a very colorful culture. Today's Mexican ceramic sculpture with wiev of art host Mayan and Aztec culture foundations were created. " Comparison of Anatolia and Central American countries Traditional Ceramic Hand Decoration " view, (1306E224 number) Anadolu University Publications and Research Promotion Project in Mexico research trip to Mexico in ceramics and Mexican ceramic sculpture in the historical process by examining the contemporary instances up was evaluated.

Anahtar kelimeler: Meksika Seramikleri, Maya Kültürü, Seramik Heykel
Keywords: Mexican Tiles, Mayan Culture, Ceramic Sculpture.

Meksika'da geleneksel seramik sanatının temelleri Maya kültürüne dayanmaktadır. Bilindiği gibi Mayalar' da seramik sanatının yanında heykel sanatının da güçlü ve etkili olmasından dolayı, aralarında etkileşimler olduğu görülmektedir. Bu nedenle Meksika seramikleri geleneksel kap kacak kapsamının dışında heykelsi görünüm veren unsurları da üzerinde taşımaktadır (Görsel 1).

* Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü - sssevim@anadolu.edu.tr
** Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü - csevim@anadolu.edu.tr
** Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü - oznuryildirim@anadolu.edu.tr



Görsel 1: İnsan başı formunda seramik kap, Meksika Antropoloji Müzesi

(Fotoğraf: Öznur Yıldırım)

Bildiğimiz çömlekçi ürünleri genellikle küpler, vazolar, çanak çömlekler, saklama kapları gibi klasik ürünlerdir. Bu ürünler üzerindeki biçimler; tutamak, emzik, kapak, kulp gibi parçalardan oluşmaktadır. Meksika çömlekçiliğinin; değişik tekniklerle oluşturulması, üzerlerinin değişik yöntemlerle süslenmesi, parçaların kaplar üzerine yerleştirmeleri ve kaplara verilen teknik özellikler onların kimliğini oluşturmaktadır. Bir ürünün kimliği, içinde bulunduğu kültür ile yakından ilgilidir. Sanatçı veya zanaatkâr yetişirken düşünce ve ustalık olarak içinde bulunduğu toplumdan beslenerek eserlerini üretir. Farklı kültürlerde yapılan çömlekçilik gibi geleneksel üretimlerde, şartlara ve beklentilere göre değişik tasarımlarla farklı algısal değerlere ulaşılabilir. Bu aşamada bazen sanatsal değerler ön plana çıkarken bazen de fonksiyonel değerlerin ön plana çıktığı görülmektedir. Görsel yapıdaki algısal değerleri oluşturan en önemli özellikler boyut, biçim ve formu oluşturan dekorun yanında parçaların uyumudur. Bu bağlamda geleneksel seramik sanatı denildiğinde çok fazla bir beklenti içinde olunması düşünülemez. Gelenekselden beklenti; belirli geleneğin, kültür ve dönemin değerlerini taşımasıdır. Geleneksel üretimlerden kültürel yapısının dışında farlı üretimler beklemek yanlış olur. Çünkü ondan sonrası çağdaşlığa ve çağdaş yorumlamalara girer. Bu üretimlerin değerlendirilmesi de farklı bir bakış açısı gerektirmektedir.



Görsel 2: Meksika haritası (http://www.thinglink.com/scene/365590627666100225)

Bazı sanatlar vardır ki çok eski kültürlerin temelleri üzerine kurulmuşlardır. Bu sanatlar; üzerinde kurulduğu kültürlerin yaratıcı zenginliği ile beslenerek günümüze kadar gelmişlerdir. Tabi ki her sanat dalının üzerine kurulduğu kültür her zaman çok zengin ve yaratıcı olmayabilir. Bu durumda önemli olan, o ülkenin geleneğinin ve kültürünün sürdürülmesi ve gelecek kuşaklara taşınmasıdır.

Orta Amerika ülkesi olan Meksika; Maya ve Aztek kültürlerinin üzerine kurulmuş bir ülkedir. Bu ülkenin halkı genellikle aynı kültürden gelen insanlardan oluşmaktadır. (Görsel 2) Meksika çömlekçiliğini ve seramiklerini incelediğimizde Mayaların ve Azteklerin kültürel ve sanatsal etkisinin baskın olduğu görülmektedir. Mayalar M.Ö. 600- M.S. 900 yılları arasında varlıklarını sürdürmüş, matematik, bilim ve teknolojide yetkin, gelecek dönem uygarlıklar üzerinde etkisi olmuş bir dönemin toplumu ve kültürüdür. Varlığını sürdürdüğü dönemde yüksek kültür ve değerlere sahip olduğu bilinen ve bilim insanlarınca da onaylanan mayalar; geleneksel çömlekçiliğin yanında seramik heykeller ve değişik özellikleri olan seramik eserler üretmişlerdir.

Meksika' da Maya seramiklerinin yapımı ve etkinliği, Maya kültürünün kuruluşundan Kolomb'un Amerika kıtasını keşfi öncesine kadar sürmektedir. Bu dönem seramikleri, torna tekniği kullanılmadığından, dönen bir tabla üzerinde, kırmızı ya da bej kil kullanılarak elle veya kalıp yöntemiyle yapılmıştır.(Görsel 3)



Görsel 3: Dekorlu maya kâseleri, Meksika Antropoloji Müzesi

(Fotoğraf: Öznur Yıldırım)



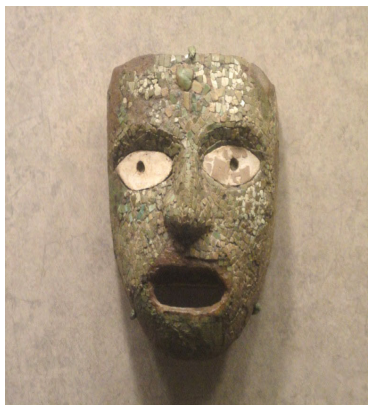


Görsel 4- 5: Farklı yapıda kap ayakları, Meksika Antropoloji Müzesi
(Fotoğraf: Öznur Yıldırım)

Maya seramiği, vazolar, çanaklar, ritonlar, mühürler, ocaklar, tabaklardan müzik aletlerine uzanan zengin bir çeşitlilik gösterir. Seramik eserlerin çoğu geometrik motiflerle bezenmiştir. Ayrıca bu eserlerde hayvan ve insanların temsil edildiği görülmektedir. Kalınlıkları fazla olmayan ince ve simetrik tarzda yapılan Maya seramiklerini genellikle cilalı, çok renkli ve bazen de tek rengin çeşitli tonlarıyla renklendirme tekniği kullanılarak hazırlanmış oldukları göze çarpmaktadır. Genellikle açık fırınlarda 800 °C varan derecelerde pişirildiği bilinen seramik eserlerdeki süslemeler maya yazısı ile yazılmış metinleri, soylularla, askeri olaylarla ilgili sahneleri

ve yöneticileri, doğaüstü yaratıkların betimlemeleri tasvir edilir. Sanat eserlerinden bazıları soylularla imzalanmış olup ittifakları güçlendirmek üzere hediye olarak ya da mezarlara bırakılan ev eşyası olarak kullanılmıştır. Mayalar tarafından üretilen ve müzelerde sergilenen eserler görsel olarak incelendiğinde normal üretimlerin yanında genel klasik çömlekçiliğin üzerinde işler olduğu görülmektedir. Dekorlar ve işçilikler çok net ve temiz, her biri kendi içerisinde görsel bir anlam, içsel bir anlatımın taşıdığı duygusunu uyandırmaktadır. Ayrıca formların zarif destekler, meme formunda, hayvan ayağı şeklinde bacaklara sahip olması ve formların yerden yükseltilmesi onlara farklı görünüm kazandırmıştır. (Görsel 4- 5)

Mayalar yaptıkları seramik formlar üzerine insan, hayvan figürlerini ve güncel olayları rölyef ve resimsel olarak işleyerek yerleştirmişlerdir. Günlük kullanım kap kacakları dışında anlam ve görevler yüklenen maya seramikleri, fantastik yaratıcılık örnekleri ile dekorlu kaplar, ritonlar, insan ve hayvan siluetleri taşıyan kaplar ve heykeller olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Mayalar taştan yapılan maskelerin yanında seramikten çok karakteristik ve güçlü ifade anlamı olan maske örnekleri de yapmışlardır. Meksika'nın önemli kültür mirası olan seramik ve diğer malzemelerden yapılan maskeler "Anadolu ve Orta Amerika Ülkelerindeki Geleneksel Seramik El Dekorlarının Karşılaştırılması" isimli, (1306E224 numaralı) Anadolu Üniversitesi Yayın ve Araştırma Teşvik Projesi kapsamında Meksika'ya yapılan araştırma gezisinde en dikkat çekici objeler arasındadır.(Görsel 6)



Görsel 6: Seramik maske, Meksika Antropoloji Müzesi (Fotoğraf: Öznur Yıldırım)

Meksika seramikleri İspanyolların 16.yüzyılda İspanya'nın Meksika'yı işgal etmesiyle Avrupa ve İspanyol kültürünün etkisi altına girmiştir. Daha önce sırsız olarak yapılan seramiklerde sır kullanılmaya başlanırken şekillendirmelerde el üretiminin yanında, torna da kullanılmaya başlanmıştır. Bununla birlikte klasik formların yanında Avrupa etkisindeki formlarda yapılmıştır. İspanyol ve Avrupa kültürünün etkisiyle seramik dekorlarında ve renklerinde değişimler olmuştur. Bu yeni etkileşime rağmen değişik bölgelerdeki yerel halk ve çömlekçiler geleneksel kültüre dayalı üretimlerini günümüze kadar sürdürmeye devam etmişlerdir. Bugün hala Meksika'da geleneksel ve kendine has yöntemleri ile üretim yapan bölgeler bulunmaktadır. (Pueblo, Jelisco, Mepetec, Mexico, Guerrero, Guanajuato, Chihuahua, Chiapas ve Oaxaca) İspanyol işgalinden sonra Puablo eyaletine İspanya'nın Talavera bölgesinden seramik ustaları gelerek mayolika tekniği ile düşük derecede pişirilen seramik kaplama karoları ve kullanım eşyaları yapmışlardır. Meksikalı ustalar tarafından benimsenen talavera seramikleri daha sonra Meksika kültürünün etkisiyle yeniden biçimlenip, başlangıçta mavi ve tonlarının üzerinde olan renkler sarı, kırmızı, siyah, yeşil ve mor olarak üretimini günümüze kadar sürdürmüştür.(Görsel 7)



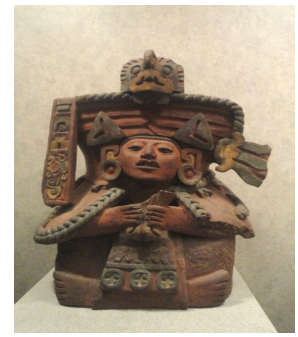
Görsel 7: Talavera Seramikleri, Pueblo Meksika, (Fotoğraf: Cemalettin Sevim)

Geleneksel seramik üretimi yapılan Mepetec'te içi sırlı mutfak kapları (tencereler, kaseler, kupalar) kuru kafalar, fantastik öğelerle bezenmiş güneş, ay rölyefleri ve renkli boyanmış hayat ağaçlarının üretimi devam etmektedir. Diğer önemli bölgelerde de geleneksel kültüre bağlı üretimlerin sürdüğü bilinmektedir (Görsel8- 9).



Görsel 8-9: Geleneksel Metepek seramikleri, Metepec Meksika, (Fotoğraf: Öznur Yıldırım)

Meksika seramiklerinde geçmişten günümüze devam eden özelliklerden biri de; seramikten heykellerin yapılması ve bu heykellerde kültüre bağlı yaratıcı etkilerin sürdürülmesidir. Meksika seramik heykel sanatı Maya kültürüne dayanmaktadır. "Maya seramikçileri tanrılarını papazlar, yöneticiler ya da savaşçıların portreleri ile insansı bir biçimde ifade ederek, erişilebilir yapmışlardır. Aynı zamanda karmaşık anlamları hala anlayışımızı aşan gerçekçi ve alegorik figürler üreterek gelişimlerinde zarafet ve becerinin benzersiz ve güzel örneklerini veren Jaina mikro-heykellerini geliştirmişlerdir. Yapılan araştırmalar ilk mikro-heykellerin el ile biçimlendirildiğini, sonraki heykellerin ise kalıplar kullanılarak şekillendirildiğini ortaya çıkartmıştır." (Rosario Guillermo, Brief Introduction to the History of Sculpture in Mexico s:33) (Görsel 10-11).

Görsel 10-11: Maya döneminden mikro seramik heykeller, Meksika Antropoloji Müzesi (Fotoğraf: Öznur Yıldırım)

Maya ve Aztek heykellerinin konusunu savaşçı tasvirleri, yerel tanrıların portreleri, kuru kafalar, mitolojik hayvanlar oluşturmaktadır. "Bunlarda sembolik içerik o kadar açık değildir ama bunlarda karikatür duygusu ve neşeli ironiler ön plandadır." (Rosario Guillermo, Brief Introduction to the History of Sculpture in Mexico s:34) İspanyolların Meksika'yı işgalinden sonra inançlarda da değişiklikler meydana gelmiştir. Dini liderler seramik heykellerin yerel dini imgelerin kil ile geliştirilmesini yasaklayarak kültürel ve dini kimliklerinin yok olmasına neden olmuştur. Bu durumda seramik heykellerin yapım etkinliğini azaltmıştır. 1890 yılından sonra Meksika'nın zengin kültürünün farklılığını özellikle seramik heykeller olmak üzere seramik heykel sanatının gelişmesini sağlamak için girişimlerde bulunulmuştur. Sanat atölyeleri kurulmuştur. "Bu atölyelerde o dönemi yansıtan çok renkli kil heykelcikler üretmişlerdir. Bu eserler XX. yüzyıl başladığında hala az da olsa üretilmekteydiler. Küçük boyutlarda ünlü insanların figürleri ve görevlilerin büstleri, "popüler tiplerin" figürleri seramik sırlar, oksitlerle süslenip, fırınlanmışlardır" (Rosario Guillermo, Brief Introduction to the History of Sculpture in Mexico s:34).



Görsel 12: Ecos Ceramic, Jorge Marin, Escriba 2004
(Museo de Arte de la Secretaria de Hacienda y Credito Publico, 2011, p:15)

Günümüz Meksika'sında seramik heykel sanatı çağdaş sanatçıların yorumları ile güncel yaşam içinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. 1950'lerden günümüze kadar Meksiko City'de farklı boyutlarda geleneksel ve çağdaş heykel yapan sanatçılar bulunmaktadır. Bu sanatçılardan Ingrid Sukaer, Juan Cruz Reyes, Ceferino Colinas, Carlos Bracho, Mardonio Magaña ve Germán Cueto gibi diğer pek çok heykeltıraş ulusal akıma kendini adamış ve seramik eserler üretmişlerdir. "Seramik heykel alanındaki bir sonraki ve son önemli etkileşim ise altmışlı yılların başında, diğerinin arasında bahsedebileceğimiz Graciela Diaz de León, Jorge Wilmot, Humberto Naranjo ve Hugo Velásquez gibi sanatçıların olduğu seramik için yeni bir coşkunun oluştuğu bir dönem vardır. Hepsi Avrupa'da, Japonya'da ve Amerika'da eğitim

görmüşlerdir. Meksika'da halen bilinmeyen yüksek sıcaklıkta seramik alanında öncü işler yapmışlardır. Çoğunlukla dekoratif nesneler ve kapların üretimine kendilerini adamışlardır. Yeni seramik tekniklerini getirmenin yanı sıra çömlekçilik sahnesini zenginleştirerek "Stüdyo Çömlekçiliği" kavramını Meksika'ya tanıtmışlardır. Jorge Wilmot ve Humberto Naranjo Tonalá, Jalisco gibi çömlekçiler bölgenin temsilcisi haline gelen seramik kavramına yenilikler katan ve yaratan zanaatkârlık atölyelerini kurmuşlardır.



Görsel 13: Paloma Torres, 2008 (De Arcilla y Fuego, Ceramica Escultorica, 2009, p:23)

Görsel 14: Rosario Guillermo, 2011 (Terra Ardiente, Rosario Guillermo, Escultura, 2012 p**:37)**

Görsel 15: Luis Carlos Barrios (De Arcilla y Fuego, Ceramica Escultorica, 2009, p:31)

Meksiko City'de Seramik heykel alanındaki bir sonraki ve son en önemli olay, yetmişlerin ortalarında, Gilberto Aceves Navarro'nun talebi ile Meksika Devlet Üniversitesinin Ulusal Plastik Sanatlar okulunda Seramik Heykel atölyesi kuruldu. 10 yıl boyunca eğitim veren okuldan seramik panoramasını yönlendiren nitelikli öğrenciler mezun olmuştur.

Günümüzde Meksika'da seramik heykel yapımı ve kültürü özünü kaybetmeden çağdaş bir bakış ile sürmektedir. Yeni ve farklı heykel malzemelerinin varlığı ve kullanılması, onların çok doğal olan kil ile seramik heykel yapmasını engellememiştir. Bu gün Meksikalı sanatçılar kilin kendi yapısı ve dokusu ile çağdaş dünyaya, çağdaş sanatlara seramik heykel algısı ve kültürünü sunmaktadırlar. Seramikçilerin yarattıkları ve destekledikleri, sanatsal bir gelenek ortaya çıkmıştır, bu yüzden geçmişten süregelen gelenekler Meksika Plastik Sanatı alanında her gün daha çok pekişerek estetik bir akım yaratmaktadır.

KAYNAKÇA

Artesanianias de Mexico Con Mapfre, (2012) Mascaras, Mexico
Çobanlı Z., Genç P. (2009). Yirminci Yüzy›lda Geleneksel Meksika Seramikleri. Seramik Türkiye Dergisi No: 29 sy:134-139
Guillermo, Rosario. (2010) Brief İntroduction To The History Of The Sculpture in Ceramic in Mexico.
Lee Hun-Gook, You Hwa-Yeol. (2010) The Aesthetics of Mayan Civilization Reflected in Clay Dolls, Ceramics Technical, No:31 Sayfa:96-99
http://thematrix.sureste.com/cityview/cancun1/articulos/talavera.htm
http://centrodeartigos.com/articulos-utiles/article_105867.html
http://www.fusda.org/Revista25-26/Revista25-26EL%20ARTE%20POPULAR%20MEXICANO.pdf
http://www.arqueomex.com/S2N3nDOSIER93.html
http://www.profesorenlinea.cl/universalhistoria/mayas.htm

SİNEMADA KOSTÜM TASARIM VE UYGULAMA SÜRECİ

YL. Öğr. Maryam ZİAEİ*
Prof.Dr. Fatma ÖZTÜRK**

ÖZET

Sinema Kostümü bir senaryo eserinin sahnelenmesi açısından, seyirciye verilmek istenen mesajın doğru olarak verilmesi, çağın ve karakterlerin kişilik özelliklerini yansıtması gibi pek çok açıdan önemlidir. Bu yüzden gerçekleştirilecek çalışmada, sinemada çalışan kostüm tasarımcıların mesleğinin gerektirdiği özellikleri belirlemek, kostümlere yönelik yapılacak uygulamaları göstermek, emeği vurgulamak, kostüm tasarım ve uygulama aşamalarında ne gibi problemlerle karşılaşıldığını öğrenmek amaçlanmıştır. Araştırma konusu, ‘’sinemada kostüm tasarım ve uygulama süreci’’dir. Araştırmanın kapsamında, kostüm tasarım alanında çalışmak isteyen kişilere yol gösterici olarak ve sinemada kostüm hazırlık sürecinde yaşanan sorunların azalmasına yardımcı olacağı düşünülmektedir. Araştırma bilgileri, yerli-yabancı literatür tarama, internet ortamında yapılan araştırmalar ve kostüm tasarım-uygulamaları ile ilgili uzman kişilerle sözlü, yazılı yapılan görüşmelerden elde edilen bilgiler ışığında oluşturulmuştur.

ABSTRACT

The costume in cinema according to performing a screenplay is important from different points of view. Such as transmitting the message to the audience, correctly and reflecting the personality properties of characters and the specifications of the age. For this reason in the work to be performed, determining the required characteristics of the profession related to the costume designers working in the field of cinema, presenting the application to do for costumes, highlighting the labor, and learning about the problems to be fronted with during the process of designing and applying the costume has been intended.The subject of research is ‘costume design and application process in cinema’. Under this research, it is contemplated to guide people who want to work in costume design and its preparation process in cinema and helping to reduce the experienced problems in that felt. The Research information has been formed by screening domestic and foreign literature, Studies conducted over the internet, and the information gained from oral and written interviews with experts who are concerned with costume designing and applying.

Anahtar kelimeler: Sinema, Kostüm Tasarımı, Kostüm tasarım süreci.
Keywords: Cinema, costume design, costume design process.

* G.Ü. Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi maryamziai@gmail.com

** G.Ü. Mesleki Eğitim Fakültesi Giyim Endüstrisi Ve Moda Tasarımı Eğitimi Bölümü fozturk@gazi.edu.tr

Belli bir dönemin veya genel olarak bir tarzın giysisine kostüm denir. Bir sahnede veya sosyal olayda, örneğin bir kostüm partisinde, belli bir karakteri temsil eden bir insanın giydiği giysi olabilir. Aynı zamanda kostüm bir performansta giyilen giysiler ve kullanılan aksesuarların bir aranjmanıdır. Sahne kostümü belli bir dönemi, mekanı veya bir durumu göstermek için de kullanılabilir. Kostümler bir oyunun mekanını, bir karakterin sosyal ve ekonomik sınıfını belirttiği gibi önemli karakterlerin üzerindeki ilgi odaklanmasını da sağlar.[1] Kostüm gösteri dünyasında giyilen kıyafetlerin genel adıdır. İnsanların rahatlamalarını sağlamak amacıyla hazırlanan ve daha çok gösterilerde kullanılan özellikli giysilerdir. Kostüm karakterlerin özgün özelliklerinden bağımsız olarak hazırlanan çeşitli detay ve aksesuarlara zemin olarak hizmet eden, genel olarak karakterlerin bulundukları durum, zaman ve mekanı yansıtan giysilerden oluşmaktadır.[2]

Çoğu zaman, kostümler dayanıklı endüstriyel giysiler demektir. Bir sahne olayında giyilen kostümler çeşitli temizleme işlemleri ve geniş çaplı kullanıma karşı dayanıklı olmalıdır.[3] Kostümun ‘’çok katmanlı veya görünmez olacak kadar şeffaf olduğu gözetilmeksizin bir yapımda giyilen her hangi bir giysidir” “kostümler sırf giysiler değildir.[4] Onlar bir karakterin ruhunu ortaya çıkaran görsel araçlardır - bir karakteri kitap sayfasından çıkaran ve üç boyutlu dünyaya taşıyan“ Tiyatro veya film türünden bir performansta kostümler karakterleri biçimlendirerek bir görsel anlatıcı rolünü oynarlar.[5] Keiser ve Garner tasarımı, tasarım esaslarını kullanarak estetik açıdan seyirciyi memnun edecek ürünleri yaratmaya yönelik renk, kumaş, çizim, şekil ve detaylar gibi özelliklerin organizasyonu olarak tarif ederler.[6] Kostümler tiyatro ve film performanslarında giyilen giysi olarak nitelendirilmiştir. Bu yüzden gerçekleştirilecek çalışmada sinemada çalışan kostüm tasarımcıları mesleğinin gerektirdiği özellikleri belirlemek, kostümlere yönelik yapılan çalışmaları göstermek, emeği vurgulamak, kostüm tasarım ve uygulama sürecinde ne gibi problemlerle karşılaşıldığını vurgulamak amaçlanmıştır.

2. Kostüm Tasarımının Önemi

Kostüm, oyuncunun yalnızca dış görünümünü değil, iç dünyasını ve bilinçaltını da yansıtabilmelidir. Kostümün giysi tasarımında ayrıldığı en önemli nokta budur.[7] Kostümün düşünsel işlemi en önemli yanıdır. Anlamsal değeri oluşu, kendini sadece görülüp seyredilmeye değil, okuyup anlamaya dayalı fikirleri, bilgileri ve de

1 Russel, 1985
2 Tekin, 2007
3 Hunnisett, 1986
4 Anderson ve Anderson, 1999, s. 18
5 Kurland, 2004, s. 2
6 Frings, 1987, s.177
7 (www.sosyomat.com)

duyguları iletebilmeli ve yoruma katkıda bulunabilmelidir.[8]

Kostüm çeşitleri yeryüzünün tarihi ve kültürel farklılıkları kadar çok sayıdadır. Kızılderili kostümü, Japon kostümleri, Osmanlı padişah kostümleri, farklı toplulukların askeri üniformaları gibi pek çok farklılık gösteren, toplumun ve dönemin özelliğini yansıtan kostümler vardır. Kostümler sosyo ekonomik, psikolojik ve ahlaki karekteristik özellikleri belirleyici rol oynar.[9]

Kostüm'ün birincil işlevi rolün karekter yapısını ortaya koymaktır. Kostüm oyun kişisinin yaşına, cinsiyetine, mesleğine, sosyal statüsüne, bulunduğu yerin coğrafi konumuna , mevsim ve hava durumuna , günün hangi saati olduğuna , eyleme, tarihsel periyoda ve psikolojik durumlara ilişkin bilgiler vermelidir. Kostüm tasarımcıları rollere ilişkin bu özellikleri dikkate alarak çalışmalıdırlar.[10]

Wilson'un kostüm tasarımının işlevine ilişkin görüşü de kostümlerine bilgi verici ve göstergesel özelliklerini vurgulamaktadır. Wilson' a göre kostümler şu işlevlere sahiptir : oyunun tonunu ve stilini belirlemeye yardımcı olurlar. Olayların geçtiği zamanı ve mekanı gösterirler. Oyunun kişilerinin ya da kişi gruplarının doğası, meslekleri ve kişilikleri hakkında bilgi taşırlar. Karakterler arasında ki ilişkiyi, ana karakteri diğerlerinden ayıran özellikleri, bir grubun başka bir gruba olan karşıtlığını sergiler.[11]

Kostüm tasarım hayal dünyasını, düşleri ve gerçeği, estetiği, duyguyu, yorumu aktarma ve seyirciyi uyarma, etkilenme, görünenle görünmeyeni belirlemek amacıyla, kağıt üzerinde başlanan, sahnede yansıtmayla son bulan, önemli, yaratıcı bir süreçtir. Kostüm tasarımcısı, kostümün doğması, ortaya konması ve yaşaması için sayısız akıl, görüş, sayısız duyu ve anlayıştan yardım alır, kendi beceri ve yeteneği ile sınırlandırır.[12]

3. Kostüm Tasarımcısının Kostümü Tasarlarken Dikkat Edeceği Noktalar

3.1. Kostüm Tasarımcısının Taşıması Gereken Özellikler

Kostüm sanatına gönül veren gençlerin giyim-kuşam tarihi bilmenin yanı sıra, dönemin tavır ve görenekleri hakkında bilgili olmaları, uygulamanın yapıldığı gösterinin dramaturjik yapısını irdelemeleri gerekir. Tasarımcı sürekli yenilikçi, atılımcı, çağın gerektirdiği sorumluluğu duyan, dünya görüşünü belirleyen özgün yaratılar ortaya koyabilmeli, onların öğretisinden yararlanmalıdır. kalıp hazırlama ve

[8] Şengezer, 1999, s.15
[9] Enam, 1980, s.11
[10] Anderson, 1999, s.25
[11] Wilson, 1976, s. 359
[12] Şengezer, 1999, s. 9

model uygulama tekniklerini bilmeli,pratiklik sağlamalıdır. Her dekor ve kostümde ilerleyebilen, kendini aşan yorumları biçimlendirebilmelidir.[13]

AACT' ye (ACT American Association /Amerikan Derneği Tiyatro Topluluğu) göre kostüm tasarımcıları oyuncuların performans sırasında giydikleri giysiler ve aksesuarları tasarlayarak karakterlerin görünümünü yaratırlar. Kostüm tasarımcısı tarafından tasarlanan kostümler karakterlerin kişiliklerini tamamen senaryoya uygun olarak yansıtmalıdır. Kostüm tasarımcıları giysilerle hikaye anlatır. Sahne sanatlarında ana malzemelerin yanı sıra, kostümleri destekleyici nitelikte aksesuarlar, ayakkabı, peruka, mask ve makyaj gibi bir takım tamamlayıcı öğeler de kullanılmaktadır. [14] Bir Hollywood tasarımcısı olan Jeffery Kurland kostüm tasarımcılarını, ''karakterin gelişmesinde ki sanatı sıradanmış gibi göstermenin öncüsü olan kayıp kahramanlar olarak tanımlar". Kostüm tasarımcılarına örnek olarak; Gilbert Adrian, William İvey-long, Cyma Rubin ve Deborah Nadoolman Landis' ten söz edebiliriz.

3.2. Kostüm Tasarımı ve Senaryo'nun Önemi

Kostüm tasarımının da her şeyden önce senaryodan köklendiği gözden kaçırılmamalıdır. Kostüm tasarımcısı önce senaryoyu dikkatle okur, sonra yönetmen ya da yapımcı ve başrol oyuncularıyla görüşmeler yapar. Unutmamak gerekir ki, kostümler, makyaj ve saç tuvaletiyle birlikte oyunculara öncelikle yeni bir kimlik kazandırmak amacıyla tasarlanır. Oyuncu giyim kuşamıyla, saç tuvaletiyle ve makyajıyla başka biri olacaktır.[15] Gerçek yaşamda insan, örtünmek için, dış etkilerden korunmak için, vücut ısısını korumak için ve etkileyici görünmek için gibi sebeplerle giyinir. Sinema da ise, giysilerin birincil işlevi, oyuncunun ya da oyuncuların anlatılan öykünün kahramanı oldukları izlenimini uyandırmaktır. (Şekil 1,2)

[13] Şengezer, 1999, s. 7
[14] Brockett, 2000, s. 35
[15] Şenyapılı, 2002, s.172



Şekil 1 : www.dexigner.com



Şekil 2: Birdman

3.3. Kostüm Tasarımı -yönetmen ve tasarım gurubu

Senaryonun okunuşundan sonra yönetmen ve muhtemel tasarım gurubu (set, kostüm, ışıklandırma ve ses tasarımcıları) arasında ilk görüşme gerçekleşir. Yönetmenlerin kostüm tasarımına gösterdikleri ilgi değişmektedir. Kimi yönetmen kostüm tasarımcısının işine hiç karışmazken, kimi ikinci bir kostüm tasarımcısı gibi davranmaktadır.[16]

Bu görüşmenin amacı kostüm tasarımcıların yönetmenin üretim hakkındaki vizyonuyla ilgili bilgi edinmeleridir. Görüşmede yaratılacak düşüncelerin daha kolay ortaya çıkması için bazı taslaklar gösterilebilir.[17] Görüşme aynı zamanda kostüm gerektiren karakterlerin tam sayısını yönetmenle karşılaştırmak için uygun bir zamandır, zira yönetmenin plana dahil etmek istediği her hangi bir konuşmayan karakter varsa bunu senaryoda görmek mümkün değildir.[18] Russell (1985) birinci görüşmeyi konferans olarak nitelendirir ve kostüm tasarım sürecinin başlangıcında birkaç konferansın gerçekleşeceğini vurgular. Birinci konferans sırasında tasarımcı bütçeyi tartışır ve yönetmenin üretim hakkındaki vizyonunu kavrar.[19]

3.4. Kostüm Tasarımı -Oyuncunun Fiziksel Görünümünü Değiştirmek

Kostüm tasarımcısı (makyajcı ve kuaför de eklenebilir) kadın veya erkek oyuncunun yalnızca yeni bir kişiliğe bürünmesini sağlamakla kalmayıp fiziksel görünüşünü de değiştirebilir. Bir öteki deyişle, bir kadın oyuncunun daha güzel;

[16] Şenyapılı, 2002, s.174
[17] Russell, 1985
[18] (http://www.aact.org/, 2008)
[19] Russell, 1985

erkek oyuncunun da daha yakışıklı görünmesini sağlayabilir. Örneğin, Bruce Wilis'in bacakları kısadır. Belden yukarısı daha uzundur ama, kostüm tasarımcısı Marilyn Wance, hem *Die Hard (Zor Ölüm) (Şekil 3)* hem de *Hudson Hawk* filminde, kasık ile bel arasındaki uzunluğunu artırarak tasarladığı pantolon ile Wilis'in perdede daha uzun bacaklı gibi görünmesini sağlamıştır. Kostüm tasarımcısı, aktör ya da aktristi yeni birine dönüştürürken, oyuncu doğru bir kıyafete büründüğü duyumsamasıyla rahatlıyorsa başarılıdır. Oyuncu giydirildiği kostümlerin içinde rahat edebilmeli, kostümler hareketini olumsuz etkilememeli ve onu sınırlamamalıdır. Ünlü sinema oyuncusu Charlton Heston'un, alışabilmek için kostümünü uzun süre giydiği, böylece onu bir kostüm gibi değil de doğal giysiymiş gibi duyumsamayı amaçladığı bilinmektedir.[20]



Şekil 3: Die Hard-Zor Ölüm

3.5. Kostüm Tasarımı ve Dekor

Kostümlerin dekorla etkileşmesinin bir başka deyişle dekor kostüm bütünleşmesinin önemi, Batman Forever filmiyle örneklenebilir. Batman'in otomobili Batmobile 6,5 m. Uzunluğunda ve saatte 200 km. hız yapabilen bir araba olarak tasarlanmıştı. Kuyruğundan da ateş çıkıyordu. Çekimlere geçilmeden önce tasarımcılar arabada bir düzelme yapmak zorunda kalmıştı ve arabanın kaportası 8 cm. yükseltilmişti. Çünkü, Batman kostümünün uzun kulakları vardı arabayı tasarlayanlar kostümün bu özelliğini unutmuşlardı.[21]

3.6. Kostümün Makyajla İlişkisi

Makyaj genel bir tanımla gösteri sanatları, sinema ve televizyon oyuncularının görünümlerini güzelleştirmek ya da canlandırdıkları karaktere uygun bir görünüm kazanmak için yüzlerinde kozmetik malzemeler kullanılarak yaptığı değişikliklerdir.

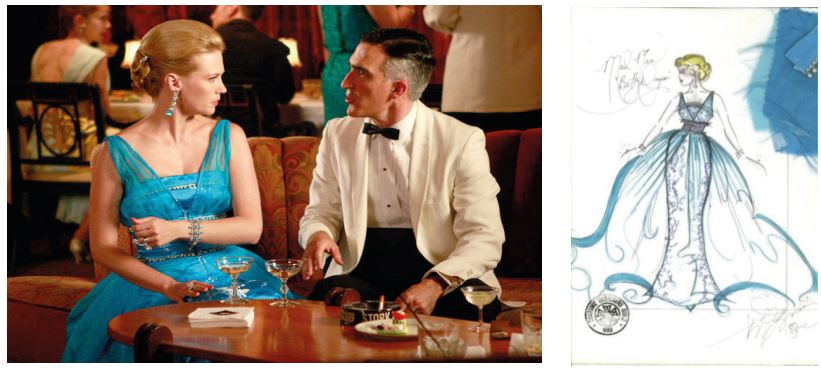
[20] Şenyapılı, 2002, s. 172-173
[21] Şenyapılı, Ö, 2002, s. 178

Makyaj kozmetik bir uygulama olmasının yanı sıra yüksek sahne ve kamera aydınlatmalarında oyuncuların yüzlerini soluklaşarak, belirsizleşmesini önlemek amacıyla da yapıldığı için zaruri bir işlemdir.[22] Oyuncular kostümlerini giyerek oyunda canlandıracakları karakterin havasına girerler. Sadece kostüm yeterli değildir, canlandıracağı kişiliğe tamamıyla bürünebilmesi için makyajın yapılması gerekir.[23]

4. Kostüm Tasarım Sürecinin Aşamaları

4.1. Planlama

Planlama aşamasında kostüm tasarımcısı kendi kaba kostüm çizimlerine geri döner. Bu kaba kostüm taslağı her karakterin değişik sahnelerde giyeceği giysilerin bir listesini kapsar. Russell (1985) bu taslağı kostüm çizelgesi olarak tanımlar. Kostüm taslağı tasarımcı tarafından, senaryoyu kostüm detaylarını ortaya çıkarmak amacıyla okuduğu sırada oluşturulur.[24] (Şekil 4)



Şekil 4: Mad men 2.sezon

4.2. Kiralama ve Satın Alma

Tamamen stoktan çekilen ve kısmen stoktan çekilen gösteriler vardır. Kısmen stoktan çekilen gösteri bir iki giysinin ikinci kez olarak kullanıldığını ifade eder. Kırk yıldan beri çalışmakta olan bölgesel ve üniversite gösteri merkezlerinin kostüm stokları kullanılmış kostüm parçaları için en iyi kaynaktır. Bir çok tasarımcı stok kullanımına sıcak bakmaz ve herşeyin tam olarak düşüncelerinde canlandırdıkları gibi ortaya çıkaracak para ve emek gücüne sahip olmayı arzu ederler.[25]

Kiralamada kostüm tasarımcıları kostümleri ticari şirketler veya yerel kostüm kiralama şirketlerinden kiralayabilirler. Yerel firmaları kullanmanın ticari şirketleri

[22] (www.anadolu.edu.tr)
[23] Şenyapılı, 2002, s.175
[24] Russell, 1985
[25] Ingham ve Covey, 1983

kullanmaya karşın avantajı kostüm tasarımcıların kiraladıkları kostümleri ulaşmadan önce görebilmeleridir. Zira ticari şirketler tarafından posta ile gönderilen kostümler her zaman kostüm mağazasında yapılmış olan kostümlerle bire bir olmayabilir. Alım satım aşamasında tasarımcı kumaş, akseauar ve süs, eski ve yeni giysi olmak üzere herşeyi satın alır.[24]

4.3. Kayıt

Kayıt aşaması gösteri sürecini kaydetmekten oluşur. Bu aşamada iki önemli döküman söz konusudur: Kostüm taslağı ve gösterinin referans kitabı. Gösteri referans kitabı "sahne yöneticisinin notları ve şehir haritası gibi yapımla ilgili tüm bilgilerin bir deposu olarak kullanılır".

Kostüm tasarımcısı yapım zamanı gelince tam olarak nelerin bulunması, stoktan alınması, kiralanması ve yapılması gerektiğini ve yapılan tüm alışverişlerin detayını bilmek zorundadır. Ingham ve Covey (1983)'e göre bir kostüm tasarımcısının kostüm tasarım prosesünün yapım aşamasındaki, görevler üç ana bölüme ayrılabilir bu üç bölüm aşağıda anlatıldığı gibidir.[24]

1- Oyuncular ve yönetmenlerle çalışmak

2- Kostüm dükkanı ile çalışmak

3- Giysi üzerinde son çalışma

İlk provalar sırasında oyuncular kostüm tasarımcısı ve kalıpçı ile görüşürler, bu görüşmelerin amacı ölçüleri gözden geçirmek veya daha detaylı ölçüler elde etmektir. Çoğu zaman oyuncuların ana ölçüleri kullanılmak üzere fotoğraflarla kostüm tasarımcıları ve kalıpçılara gönderilir. Kostüm tasarımcıları bu fotoğraf ve ölçüleri kostümlerin geliştirilmesinde kullanırlar, bunun amacı karakterlerin genel görüşündeki tarz ve oranları daha iyi yapmaktır. Kalıpçı bu ölçüleri ilk provalar için model hazırlamakta kullanır. Kostüm tasarımcısı prova giysilerini ilk bir kaç haftada hazırlamalı, bu giysiler, küpeler, şapkalar, uzun etekler, topuklu ayakkabılar gibi giysilerdir. Bu giysilerin amacı oyuncuların gerçek oyunda kullanmaları gereken giysi parçalarının kullanımında pratik yapmaktır. Bu parçalar genelde hazır bulunan parçalardır ve gerçek gösterilen parçalar değildir. Onlar bu noktada kostüm dükkanı tarafından yapılmaktadır. Kostüm tasarımcısı kostüm dükkanı ile çalışırken esas işleri teknisyenleri denetlemek ve ihtiyaç durumunda yardım etmektir. Kostüm teknisyenleri giysileri kesip biçmeye başlar başlamaz tasarımcılar düzenli olarak denetime başlar

çizimleri anlatmak, soruları anlatmak ve tüm provalarda bulunmak üzere. Kostüm tasarımcılarının yapım süreci ile ilgili oldukça bilgili olmaları gerekiyor bu şekilde giysilerin kalıbı ve kesimi üzerinde yapılan tartışmalara katılabilirler.[26]

İlk müslin kumaşı provasında kostüm, oyuncunun vücudu üzerinde oturtturulur. Gerçek prova tipik olarak kalıpçı tarafından yapılır. Kostüm tasarımcısı çizimler ve kumaş örneklerini kullanarak kostümü oyuncuya anlatır. Böylece oyuncu kostümün son şeklini hayal edebilir ve muslin üzerindeki işaretler ve iğnelerin ne anlama geldiğini kavrayabilir. "Birkaç kostüm provası birden daha fazla muslin kalıbının gelişmesi için zaman yaratır…" Yalnızca ilk muslin kalıbı bozulduğu taktirde ikinci bir kalıp yapılır. Bu durumda kostüm tasarımcısı yapım sürecini yakından takip etmelidir. Gerçek kostüm tam oturmuş muslin parçaları veya onların kağıt patronlardan yapılmış eşlerini kullanarak kesilir. Son prova teknoloji haftasına yakın ve giysinin tanıtım töreninden biraz önce yapılır. Giysi tanıtım töreni tüm tiyatrolarda gerçekleşmez. Giysi töreninin yapılması tasarımcıya tüm kostümleri set olarak ve tek tek bir arada görme fırsatını verir. Bu tören giysi provasının teknik haftasından birkaç gün önce yapılır ve yönetmene kostüm tasarımcılara görüşlerini açıklama şansı sağlar. Son provada en son ayarlamalar yapılır (kolların rahat olup olmadığı, boy ölçüsünün tam alınıp alınmadığı, giysinin rahat ve temiz olmadığı, yakanın formlu olup olmadığı gibi). Bu noktada kostümün tümü oyuncuya denetilir ve tasarımcı tarafından oyuncuya kostümle birlikte rolünü oynaması söylenebilir. Bunun amacı kostümün değişik parçalarının yerinde olduğundan ve vücut formuna uyumundan emin olmaktır. Son prova bazı zamanlar gerçekleşmez, bu gibi durumlarda tasarımcı terzilerin mankenlerini kullanarak mümkün olduğu kadar en iyi ölçüyü saptamaya zorlanır. Kostüm tasarımcılarının provalar sırasında çalışmaları devam edebilir ve bu noktada kostümler bitmiş olmasa bile giyilebilir hale gelmiş olması gerekir. Kostüm tasarımcısı kostümü ilk gecede aktörün üzerinde değerlendiren seyirci gözüyle bakar. Tasarımcı, kostüme detayları ile birlikte bir bütün olarak bakar. Tasarımcı, ışığın yönüne uygun değişik tonlamalarla kostümdeki renklerin nasıl göründüğüne dikkat eder. Tasarımcı ayrıca, setteki renklerin kostümle uyumuna dikkat eder. Birinci teknik provanın sonunda yönetmenin tasarımcıya bazı önerileri olabilir. Tasarımcı bütün önerileri dikkate alır ve var olan zamanda mümkün olan tüm değişiklikleri düzenler. Giysi provasından sonra kostüm tasarımcısı gözden geçirmeler sırasında meydana gelen değişiklikler ve senaryo değişiklikleri için hazır olmalıdır. Tipik olarak tasarımcının işi

[26] Ingham ve Covey, 1983

açılış gecesinde tamamlanır. Bu noktadan sonra gardrop asistanının işi önem kazanır. Yapımın tüm detayları tasarımcının istediği gibi yürüdüğünden emin olunmalı ve bu süreç yapımın bitimine kadar sürekli tekrarlanmalıdır.

4.4. İlham

Kostüm tasarımcıları senaryo, yönetmen, oyuncular ve setten ilham alırlar. Senaryo kostüm tasarımcısına oyunun gerçekleştiği dönem ve karakterin kişiliği ile ilgili önsezi verir. Soprano, Juliet Polcsa bir panelde şöyle demiştir; "yönetmenlerin kostüm tasarımı hakkındaki anlayışları birbirinden farklıdır. Bazı yönetmenler kendileri bu konuda karar verirler hal bu ki diğerleri işbirliğinden yanadır". Nancy Steiner aynı konu hakkında "yönetmen Sofia Cappolla ne istediğini tam olarak bilir buda işi hem kolaylaştırır hemde zorlaştırır"diyor.[27]

[27] (www.theepochtimes.com/, 2006)

SONUÇ

Bu makalede, bir kostüm tasarımcısının esas amacının giysileri kullanarak yönetmen sahne yazarı ve oyuncuların görsel tatminini sağlamakla birlikte bir karaktere hayat vermek olduğunu vurgulayıp, sinema filmlerinin kostümlerini tasarlarken hangi aşamalardan geçtiğini ve kostüm tasarımının filmler için öneminin yanında bunun işten daha çok aşkla yapılan bir sanat olduğuna dikkat çekmek istenmektedir. Kostüm tasarımcılarının lisans eğitiminde Temel Sanat Eğitimi, Dünya Drama Tarihi, Dramaturgi, Sanat Tarihi, Türk Sanat Tarihi, Kostüm Tarihi, Araştırma Teknikleri, Üretim ve Kalıp Bilgisi gibi dersleri almaları, tekstilde geliştirilen yeni malzemleri takip etmesi, dolayısıyla kumaş ve materyaller üzerinde hakim olması ya da tasarlayacağı her kostüm için özel olarak araştırmalar yapması, çağın, bilgisayar programları da dahil animasyon vb., teknolojilerini takip etmesi; örneğin Matrix vb. bir filmde oyuncunun havada koştuğu bir sahne için kostüm tasarlayabilmesi için dayanıklı materyalleri, kullanılan iplerin çekim sırasında hangi bilgisayarlı animasyon programlarında giderilebilir olduğunu bilmesi, tasarım sürecinde karşılaşacakları sorunları en aza indireceği gibi, tasarımlarının karaktere uygun biçimde gerçekleştirilmesine büyük ölçüde yardımcı olacaktır.

Moda tasarımı bölümü meslek edinmek için bu alandaki diğer birçok branşa göre daha fazla seçeneğe sahiptir. Kostüm tasarımcılığı da bu mesleklerden biridir. Burada kostüm tasarımının sinema ve moda içindeki yerinin önemine değinerek bu mesleği yapan kişiler ve öğrencilere ışık tutmayı umarız.

KAYNAKLAR

Anderson, B., and Anderson, C. (1999). *Costume Design* (2nd Edition ed.). Philadelphia: Harcourt Brace College Publishers.

Brockett, O.G., (2000). Tiyatro Tarihi. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Frings, G. S., (1987). *Fashion: From Concept to Consumer* (Second Edition ed.). Englewood. Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

Hunnisett, J., (1986). *Period Costume for Stage & Screen : Patterns for Women's Dress 1500 - 1800* . London: Bell & Hyman.

Ingham, R., ve Covey, L. (2003). *The Costume Technician's Handbook.* Portsmouth: Heinemann.

Kurland, J., (2004). Foreword. In D. N. Landis, *50 Designers/50 Costumes* (p. 2). Beverly Hills: Galleries of The Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

Russell, D. A., (1985). *Sate Costume Design: Theory, Technique, and Style.* Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

Şengezer, Ö., (1999). Bence Dekor ve Kostüm, Mayıs.

Şenyapılı, Ö., (2002). *Sinema Tasarım (2.Basım)***.** İstanbul. Boyut Yayın Grubu.

Tekin, S., (2007). *Sahne Sanatlarında Kostüm Tasarım Süreci ve Bu Süreç İçinde İstanbul Devlet Opera ve Balesi"nde Sahnelenen Eserlerin İncelenmesi*. Eskişehir: Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi.

Wilson, E., (1976). *Stage Costumes. The Theatre Experience*. 4. Baskı, USA: McGraw-Hill Book Company, s.356-375

İnternet Kaynakları

(http://www.aact.org/, 2008).

(www.theepochtimes.com/, 2006).

(www.anadolu.edu.tr)

(www.sosyomat.com)

Şekil 1: (http://www.dexigner.com/news/image/22126/HM_Design_Award_02)

Şekil 2: (http://www.comingsoon.net/nextraimages/birdmansetarticle.jpg)

Şekil 3:(http://www.screenslam.com/a-good-day-to-die-hard-bruce-willis-jai-courtney-walk/)

Şekil 4:(http://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/go-behind-the-styles-with-mad-mens-emmy-nominated-costume-designer-3802088/?no-ist)

Şekil 4: (http://www.dreamloom.com/reviews/mad-men-review-the-gold-violin/)

YAYIN İLKELERİ

• Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi ulusal hakemli ve bilimsel içerikli resmi yayın organıdır.
• Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizce olup, sanatın farklı alanlarında yapılmış bilimsel nitelikli araştırma yazıları yayımlanır.
• Dergiye yayımlanmak üzere gönderilecek yazılar daha önce başka bir dergide yayımlanmamış ve yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır.
• Makalelerin formatı Deri Yayın Kurulu tarafından onaylanan yazım kurallarına göre düzenlenmelidir.
• Yayımlanmak üzere gönderilen yazıların şekil ve içerik yönünden ön incelemesi yayın kurulu tarafından yapılır. Uygun görülen çalışmalar, bilimsel yönden değerlendirilmek üzere, yayın kurulu tarafından belirlenen çift-kör, bağımsız ve önyargısız hakemlik (peer-review) ilkelerine göre en az iki hakem tarafından değerlendirilir. Son karar dergi yayın kurulunundur.
• Yayın kurulu hakem kurulu tarafından yayın koşullarına uygun bulunmayan yazıları yayımlamamak, düzeltmek üzere yazarına geri vermek, biçimce düzenlemek ve düzeltmek ya da kısaltmak yetkisindedir.
• Dergimizde yayımlanan yazıların her türlü bilimsel, imla ve hukukî sorumlulukları yazarlarına aittir. Yayımlanmış yazıların tüm yayım hakları saklı olup, Dergimizin adı belirtilmeden hiçbir alıntı yapılamaz.

YAZIM DÜZENİ / KURALLARI

A- Yazarlar İçin Gerekli Bilgiler:

Sanat Dergisi'ne gönderilen yazıların incelenme ve değerlendirilmeye alınabilmesi için aşağıdaki şartların yerine getirilmesi gerekmektedir.

1- Gönderilen yazılar daha önce herhangi bir şekilde yayımlanmamış ya da yayımlanmak üzere herhangi bir yayın organına gönderilmemiş orijinal ve telif makale olmalıdır. Daha önce kongrelerde sunulmuş ve özeti yayımlanmış çalışmalar, bu husus belirtilmek üzere kabul edilebilir.
2- Yayın Kurulu Yazım Kurallarına uymayan yazıları yayımlamamak, düzeltmek üzere yazarına geri göndermek ve biçimce düzenlemek yetkisine sahiptir.
3- Yayımlanmak üzere gönderilen yazılar teknik değerlendirme aşamasını geçtikten sonra Yayım Kurulu`nun uygun gördüğü en az iki danışman tarafından değerlendirilir ve yayımlanması uygun görülürse dergide basılır.
4- Yayım için gönderilmiş çalışmalarını gecikme veya diğer bir nedenle dergiden çekmek isteyenlerin bir yazı ile başvurmaları gerekir.
5- Dergiye gönderilen yazılara telif hakkı ödenmez.
6- Yazıların, Türk Dili Kurumu "Yeni Yazım Kılavuzu" ile Türkçe yazım kurallarına uygun olması gerekir.

7- Makaleler sanatın herhangi bir alanında, Türkçe, İngilizce, Fransızca ya da Almanca dillerinden biriyle yazılmış olabilir.
8- Yazılar, sadece makalenin adı, yazarın akademik unvanı, görevi, bağlı olduğu kuruluşu, eposta ve telefon numaralarını belirten bir dış kapak sayfası eklenerek 3 kopya çıktı ve CD kaydıyla birlikte Dergi adresine teslim edilmelidir. (Resim grafik ve benzerlerinin ayrı bir dosya halinde ve JPG formatında kaydedilmesi gereklidir.)

B-Makale Yazım Düzeni:

Dergimize gönderilecek yazıların aşağıdaki biçim özelliklerini taşıması yayım birliğini açısından zorunludur.

1- Yazar(lar)ın adı ve soyadı, unvanı, çalıştığı kurum ve e-posta adresi belirtilmelidir.
2- Makaleler 10-12 kelimeyi geçmeyen ana başlık, 150-200 kelimeyi geçmeyen Özet (Metin Türkçe ise Özet İngilizce, İngilizce ise Türkçe, Almanca ise Türkçe ve İngilizce olmalıdır), 3-10 kelime arasında Anahtar kelimeler, Makale başlığının İngilizcesi, Abstract, Keywords, Makale metni, Notlar, Kaynakça sırası ile yazılmalıdır.
3- Ana metin; kaynaklar, ekler, tablolar, şekil başlıkları, şekiller, yazar notları bölümlerini içermelidir.
4- Yazı Microsoft Word yazılım programı ile Times New Roman 12 punto ile 1.5 satır aralıklı ve 2.5 cm.lik kenar boşlukları bırakılarak ve 20 sayfayı geçmeyecek şekilde tek sütun halinde hazırlanarak teslim edilmelidir.
5- Şekil ve Tablolar her biri ayrı bir sayfada ve sayfa sırası takip edilmek suretiyle verilmelidir. Şekil adı, şeklin altında, tablo başlığı tablonun üzerinde yer almalıdır. Şekil ve tablo numaraları 1, 2, 3, ... gibi verilmelidir.
6- Denklemler satırın en sağında parantez içinde verilecek rakamlarla sıralanmış olarak gösterilmelidir.
7- Yararlanılan kaynaklar, ayrı bir sayfada "Kaynakça" başlığı altında verilmelidir.
8- Metinde geçen tüm kaynaklar “Kaynaklar” listesi içinde yer almalıdır. Kaynaklar bölümünde kaynaklar yazar soyadına göre alfabetik sıra ile verilmelidir.

C- Dipnot yazma kuralları:

KİTAP

Tek Yazarlı:
AKTAŞ, C. (2007). Plastik Sanatlarda Metodik Yeni Bir Yaklaşım. Ankara: Sera Yayınları.

Çok Yazarlı :
Yıldırım F. ve Doğan, H. (2005). Sanatta Dijital Çağ. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Editörlü Kitap İçinde Bölüm ya da Makale:
Siverek, O. (2005). "Shakespeare'de Kadın". Yusuf Aktürk (Ed.). Tiyatroda Kadın (ss. 207-246). Ankara: Dost Yayınevi.

Tez:
Köşklü, H. (2000). Çağdaş Sanatta Renk-Mantık İlişkisi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çeviri kitaplar:
Hellman, H. (2001). Büyük Çekişmeler: Sanat Tarihinden Seçilmiş On Tartışma. (Çev. Hatice Yüksel). İstanbul: İletişim Yayınları (1999).

Kurum Yayınları:
TÜBİTAK. (2002). 21. Yüzyılda Bilimsel Yayıncılık: Hedefler ve Yaklaşımlar. Ankara: TÜBİTAK. Türk Dil Kurumu. (2005). Türkçe Sözlük (10. bs.). Ankara: Türk Dil Kurumu.

El kitapları:
Bozok, T. (2002). Tiyatro Bibliyografyası El Kitabı. (2. Revizyon) Ankara: Haktan Ofset.

Yazarı Olmayan Eser:
Anonim The Chicago Manual of Style (14th edition). (1993). Chicago: The University of Chicago Press.

Sözlük:
Çalışlar, N. (2003). Sanat Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü. Ankara: Doruk Yayıncılık.

BİLİMSEL DERGİ MAKALESİ

Türkçe Makale:
Aydın, C. (2012). "Resimde Geometrik Soyutlama". Sanat Dergisi, 11 (18), 113-154.

Yabancı Dilde Makale:
Kurbanoğlu, S. S. (2003). "Self–Efficacy: A Concept Closely Linked to İnformation Literacy and Lifelong Learning" [Öz–Yeterlik: Bilgi Okuryazarlığı ve Yaşam Boyu Öğrenmeyle Yakından İlişkili Bir Kavram]. Journal of Documentation, 59, 635–646.

Popüler Dergi Makalesi:
Yazarı Belli: Kenar, N. (Nisan 2006). "Kayıt Dışı İstihdam". Popüler Yönetim, 9, 44.
Yazarı Belli Değil: "Yerel Bilginin Küreselleştirilmesi". (Nisan 2006). Focus, 12, 3-14.

Gazete Makalesi:
Altan, Ç. (23 Mart 2002). "Değişik bir ritimde...". Milliyet Gazetesi. 12.

DİĞER YAYINLAR

Bildiri (Yayımlanmış):
Sezer, C. (2011). "Devlet Sanat İlişkisinde manipülasyon" [Bildiri]. H. Kamil Yılmaz (Ed.). Sanat Uluslararası Sempozyum Bildirileri, 20-22 Mayıs 2013). (ss. 179-195). İstanbul: Kent Konseyi Başkanlığı.

Bildiri (Yayımlanmamış):
Altın, B. ve Kıvanç, İ. (2009). "Marmara Bölgesindeki Heykel sergi envanterleri üzerine". 25. Marmara Heykel Kongresi, 3-7 Ekim, İstanbul.

Poster:
Önal, İ. (Ağustos 2002). "Historical Perspectives on School Librarianship" [Poster]. 68th IFLA General Conference and Council, Glasgow.

Patent:
Kavur, K. H. (2006). Heart Flowerpot, U.S. Patent No. D518,755. Washington, DC: U.S. Patent and Trademark Office.

Ansiklopedi Maddesi:
Ersoy, O. (1973). "Kağıt ve Kağıtçılık". Türk Ansiklopedisi (XXI, 112-115). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı.

Rapor:
Devlet Planlama Teşkilatı. (2004). "Devlet Yardımlarını Değerlendirme Özel İhtisas Komisyonu Raporu (Rapor No: DPT: 2681)". Ankara: DPT.

Yasa ve Yönetmelikler:
"İlköğretim ve Eğitim Kanunu". (1961). T. C. Resmi Gazete, 10705, 12 Ocak 1961.

Görüşme:
Mektup, e–ileti, telefon görüşmesi gibi kişisel görüşmeler elde edilebilir kaynaklar olmadıklarından kaynakçaya eklenmezler. Görüşmelere yalnızca metin içinde gönderme yapılır. Örnek: (Sema Göktaş ile kişisel iletişim, 23 Haziran 2013).

ELEKTRONİK YAYINLAR

Basılı Kitabın Elektronik Sürümü:
Başar, H. (1999). Sınıf Yönetimi [Elektronik Sürüm]. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.

Basılı Makalenin Elektronik Sürümü:
Akman–Demir, G., Yeşilot, N. ve Serdaroğlu, P. (2006). "Neurological involvement in Behçet"s Disease: Clinical Characteristics, Diagnosis and Treatment" [Elektronik Sürüm]. Journal of Neurological Sciences (Turkish), 23(1), 3-7.

Makale:
Yıldırım, A., Ekici, K. M. ve Şahım, T. (t.y.). "İşletmelerin Yönetim Sürecinde Sinerjik Yönetim Anlayışının Önemi". Bilgi Vadisi, 1(2). Erişim tarih: 04 Nisan 2006, http://www.bilgivadisi.net/idas/index.php?=view&id=86&Itemid=59
Veritabanında Makale ya da Madde:
Coşkun, T., Bozoklu, S., Özenç A. ve Özdemir, A. (1998). "Effect of Hydrogen Peroxide on Permeability of the Main Pancreatic Duct and Morphology of the Pancreas". The American Journal of Surgery, 176(1), 53–58. Erişim tarihi: 25 Nisan 2006, ScienceDirect.

Rapor:
Devlet Planlama Teşkilatı. (Temmuz 2004). "e–Dönüşüm Türkiye Projesi Kısa Dönem Eylem Planı: Değerlendirme Raporu (Rapor No: 2)". Erişim: 02 Nisan 2006, http://212.175.33.22/kdep/rapor/ KDEPHaziran2004.pdf
Anonim Ağ Sayfası:
"Bilim Etiği ve Bilimde Sahtekarlık". (t.y.). Erişim: 04 Nisan 2006, http://www.aek.yildiz.edu.tr/bilim.htm

Ağ Sitesinden Erişilen Ağ Sayfası:
Gordon, C. H., Simmons, P. ve Wynn, G. (2001). "What it is, and how to Avoid it". Erişim Tarihi: 04 Nisan 2006, University of British Columbia Ağ Sitesi: http://www.zoology.ubc.ca/bpg/Advising/ Plagiarism.htm

Ağ Sitesi:
Tema Vakfı. (t.y.). Erişim tarihi: 04 Nisan 2006, http://www.tema.org.tr
Elektronik Kaynak – Haber, Tartışma Grubu ya da Forum İletisi:
Işık, E. (5 Kasım 2003). Bitki Kütüphanesi [İleti No: 8]. Erişim tarihi: Kutup–L, http://listproc.metu.edu.tr.9000/reguser/KUTUPL/kutupl.1/msg08.html
WEB Sitesine Atıfta Bulunma:
Bir Web sitesinin tümüne (sitedeki belli bir sayfaya değil) atıfta bulunmak için, sitenin adresini vermek yeterli olacaktır. Yazılım Sanayicileri Derneği (http://www.yasad.org.tr)

Özet:
Irak, M. (1998). "Uyku ve Bilgi İşleme Süreçleri". [Özet] Türk Psikoloji Yazıları, 1 (1), 17-30. Erişim tarihi: 08 Ocak 2000. http://www.psikolog.org.tr/tpy/1/metehan.htm
Bir Web sitesinde belirli bir sayfa:
Türk psikologlar derneği deprem özel çalışma grubu basın bildirisi: Deprem bölgesi eğitim öğretim yılına hazır mı? (22 Eylül, 1999) Ankara: Türk Psikologlar Derneği. Erişim tarihi: 08 Ocak 2000. http://www.psikolog.org.tr/deprem/basinbildiri5.htm

ELEKTRONİK DERGİLER

Dergide Basılan ve Internette Yayıımlanan Elektronik Dergilerden Alınan Makaleler:
Gündoğdu, C. (2005). "Mevlânâ`nın Mesnevî`sinde „Mânâ Dili"", [Elektronik Versiyon]. Tasavvuf İmi ve Akademik Araştırma Dergisi. 14, 221-231.
Sadece İnternette Yayımlanan Elektronik Dergilerden Alınan Makaleler:
Önder, M. (2008). Medya Kıskacındaki Çocuklar. Makale 9. Erişim tarihi: 25 Nisan 2009. http://www.dinbilimleri.com/dergi/cilt8/sayi4/makale/onder.pdf Elektronik veri tabanları için tarih (CD-ROM"lar için belirtilmez), kaynak (örn., SSCI, ERIC) ve veritabanının adı ile diğer ek bilgiler (madde numarası gibi) belirtilmelidir. Web kaynakları için ise, o veritabanına giriş sayfasının adresi (URL) verilmelidir. (örnek., http://www.ebscho.com). Saracho, O, N.(1999). A Factor analysis of preschool children"s play strategies and cognitive style. Educational Psychology, 19 (2), pp 165. [Erişim tarihi: 08 Ocak 2000 EBSCO (Academic Search Elite), http://www.ebsco.com]

RADYO VE TV PROGRAMLARI

Film:

Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (Yapımcı), Özakman, T. (Senarist) ve Öztan, Z. (Yönetmen). (1996). Kurtuluş [Film]. Türkiye: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu.
Radyo ve Televizyon Programı:
Berki, T. (Yapımcı). (08 Mart 2006). Promenad [Radyo Programı]. Ankara: RadyoHacettepe.

MÜZİK VE SAHNE SANATLARI

Performans / Konser/ Resital:
Erkin, U. C. Piyano Sonatı. T. Berki. Ankara: Bilkent Konser Salonu. (09 Nisan 2006).
Opera:
Puccini, G. Gianni Schichi (Libretto: G. Forzano). Yönetmen: R. Simone, Başrol: C. Guelfi ve D. Dessi, Orkestra Şefi: G. Gelmetti. Roma: Teatro dell"Opera. (22 Ocak 2002).
Bale:
Kınıklı, Ö. Giriş, Gelişme, Sonuç. Başrol: Ö. Kınıklı. Ankara: Devlet Opera ve Balesi

Büyük Sahne. (15 Nisan 2006).

Tiyatro:

Shakespeare, W., Hamlet. Yönetmen: J. Gielgud, Başrol: R. Burton. Boston: Shubert Theatre. (04 Mart 1964).

Müzik Yapıtı:

Beethoven, L. v. (1812). Symphony, No. 7 in A, Opus 92. New York: Dover. (1998)

Erkin, U. C. (1932). Keman ve Piyano İçin Improvisation. Ankara: Devlet Konservatuvarı. (1958).

Müzik Kaydı:

Erkin, U. C. (1995). Altı Prelüd [V. Erman]. Ulvi Cemal Erkin: Complete works for piano solo [CD]. Avusturya: Hungaroton Classic. (1994).

PLASTİK SANATLAR

Sergi / Kişisel:

Misman, H., Resim Sergisi. Ankara: Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi. (03–31 Mart 2006)

Sergi / Karma:

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Sergisi. Ankara: Çankaya Belediyesi Çağdaş Sanatlar Merkezi. (20–30 Nisan 2006).

Sanat Yapıtı - Koleksiyon ya da Müzelerde:

Sayın, Z. (2003). Esinti [Grafik]. Francavilla al Mare, Italya: Michetti Müzesi.

Sanat Yapıtı – Yayınlarda:

İzer, Z. F. (1986). Balkondan Susamlar [Resim]. S. M. Erinç. Zeki Faik İzer: 1905–1988 (s. 175). Ankara: Türkiye Halk Bankası. (1990)