

64903

ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM-İŞ VE SANAT EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

PLASTİK SANATLARDA ÜRÜN OLUŞTURMADA
ABSÜRD KAVRAMININ OLANAKLARI

TEZ DANIŞMANI

Yrd. Doç. Mustafa OKAN

64903

YÜKSEK LİSANS TEZİ

T.C. YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Meltem GÖKMEN

ADANA, 1998


ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ


PLASTİK SANATLARDA ÜRÜN OLUŞTURMADA
ABSÜRD KAVRAMININ OLANAKLARI


Meltem GÖKMEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ
RESİM-İŞ VE SANAT EĞİTİMİ
ANABİLİM DALI

Bu tez 12/02/1998 Tarihinde Aşağıdaki Jüri Üyeleri Tarafından Oybirliği /
Oyçokluğu ile Kabul edilmiştir.


Yrd.Doç. Mustafa OKAN
DANIŞMAN


Yrd.Doç. Binnur ERALDEMİR
ÜYE


Yrd.Doç. Handan TUNÇ
ÜYE

Bu Tez Enstitümüz Resim-İş ve Sanat Eğitimi Anabilim Dalında Hazırlanmıştır.


Prof. Dr. Mahir FİSUNOĞLU
Enstitü Müdürü


İÇİNDEKİLER	SAYFA
ÖZET.....	I
ABSTRACT.....	H
ANAHTAR SÖZCÜKLER.....	III
RESİMLER DİZİNİ.....	IV-V
GİRİŞ.....	VI
I. BÖLÜM: ABSÜRD KAVRAMININ İNCELENMESİ	
I.I. GENEL OLARAK ABSÜRD.....	1 - 3
I.II. BİLİM VE ABSÜRD.....	3 - 4
I.III. ABSÜRDÜN BİLGİSEL YANI.....	4 - 7
I.IV. DÜŞÜNCE TARİHİNDE ABSÜRD.....	7-11
II. BÖLÜM: SANAT VE ABSÜRD	
II.I. MODERNİZM VE AVANGARDE SANAT İÇERİSİNDE ABSÜRD.....	12-15
II.II. TİYATRODA ABSÜRD.....	15-20
II.III. YAZINDA ABSÜRD.....	20-22
II.IV. PLASTİK SANATLARDAN ABSÜRD	
II.IV. I. DADA VE ABSÜRD.....	22-35
II.IV. II. GERÇEKÜSTÜCÜLÜKTE ABSÜRD.....	36-41
II.IV. III. POP SANAT.....	41-47
III. BÖLÜM: UYGULAMA ANALİZLERİ	
III.I. TEMA: BİR YAŞAM PROBLEMİ OLARAK YABANCILAŞMA...48-51	
III.II. YABANCILAŞMA KAVRAMININ ÇÖZÜMLENİŞ SÜRECİ.....	51-58
III.III. KAVRAMIN ELE ALINIŞINA YAPI KAZANDIRAN UNSURLAR	58-68
SONUÇ.....	69
KAYNAKÇA.....	70-72
ÖZGEÇMİŞ.....	73

ÖZET

Bir tarihsel dönemin sanatı dendiğinde, o dönemin toplumsal, siyasal, ekonomik vb. anlardaki yaklaşım farklılıklarına bağlı olarak özellikleri belirlenen ve çeşitlilik kazanan bir rine benzer ya da bir birinin karşıtı sanat anlayışlarından söz ediliyor demektir. Sanatın zelliklerinin, içinde bulunulan tarihsel anın özelliklerine bağlı olarak belirleniyor olması, elirleyicilerin nitel değişimine bağlı olan bir tür sürekli yenilenişı de ifade eder. Sanatın kullanım anı içine aldığı kavramlar da bozular, yeniden kurulur, sorgulanır, dönüştürölür. Absürd avramı da tarihsel birikimi zengin olmakla birlikte, çağın getirileriyle yeni özelliklerle donanmış üç sanatsal üretim olanaklarından biridir.

"Plastik Sanatlarda Ürün Oluşturmada Absürd Kavramının Olanakları" adlı bu tez alışmasında absürd kavramı, hem tiyatro,yazın gibi sanat alanlarındaki konumu, hem de plastik matlardaki kullanım özellikleri bağlamında incelenmiştir.

Böylece absürd, farklı sanat disiplinleri arasında verimli ilişkiler kurulmasını sağlayan bir avram olarak, bu çalışma içinde ortaya konulan ürünlerin oluşturulmasında da yönlendirici lanaklarıyla belirleyici olmuştur.

ABSTRACT

When art of a certain term in history is mentioned, that includes different approaches of art which are opposite or similar to each other and whose features are determined depending on the approach differences in the social, political and economical areas that belonged to that certain historical period.

Determination of features of art according to the characteristics of a certain historical moment also means a sort of continuous renewal on the basis of qualitative variation of the determiners. The concepts (that are) used in art are corrupted, reconstructed, questioned and modified. The concept of absurd, as well as being rich in historical background, is one of the hardest artistic production alternatives equipped with the new characteristics brought by the century.

In this study "The Alternatives of Absurd Concept in Forming Production in Plastic Arts", the concept of absurd is examined concerning its place in the art fields of theatre and literature and also its uses in plastic arts.

Thus, absurd as a concept that serves productive connections between different art disciplines has taken a determinative role in the process of forming the productions in this study with its leading possibilities.

ANAHTAR SÖZCÜKLER

TÜRKÇE

İNGİLİZCE

1. Absürd

1. Absurd

2. Kavram

2. Concept

3. Sanat

3. Art

4. Başkalaşım

4. Metamorphism

5. Üretim

5. Production

RESİMLER DİZİNİ

Sayfa No

1. M. Duchamp, Çeşme, 1917 (63 x 46 x 36 cm).....	27
2. J. Heartfield, Pan Alman, 1933.....	31
3. J. Heartfield, Kapitalizmin Ürünleri, 1932.....	32
4. M. Ernst, Burada Her Şey Hala Yüzüyor, 1920.....	33
5. M. Ernst, Yüz Başlı Kadın, Paris 1929.....	34
6. S. Dali, Yağmurlu Taksi, 1938.....	38
7. C. Oldenburg, Dev Pasta ve Hamburger, 1962.....	44
8. A. Warhol, Marilyn Monroe, 1962.....	46

UYGULAMA ANALİZLERİ

9. M. Gökmen, I. Aşama Ürünleri (1), Kağıt Üzerine Pinoteks (60 x 70 cm).....	52
10. M. Gökmen, I. Aşama Ürünleri (2), Kağıt Üzerine Pinoteks (60 x 70 cm).....	52
11. M. Gökmen, I. Aşama Ürünleri (3), Kağıt Üzerine Pinoteks (60 x 70 cm).....	53
12. M. Gökmen, I. Aşama Ürünleri (4), Oluklu Mukavva Üzerine Mantar Kağıt (60 x 73 cm).....	54
13. M. Gökmen, I. Aşama Ürünleri (5), Oluklu Mukavva Üzerine Mantar Kağıt (60 x 73 cm).....	54
14. M. Gökmen, I. Aşama Ürünleri (6), Oluklu Mukavva Üzerine Mantar Kağıt (60 x 73 cm).....	55
15. M. Gökmen, I. Aşama Ürünleri (7), Oluklu Mukavva Üzerine Mantar Kağıt (60 x 73 cm).....	55
16. M. Gökmen, II. Aşama Ürünleri (1), Tuval Üzerine Akrilik, (180 x 180 cm).....	56
17. M. Gökmen, II. Aşama Ürünleri (2), Tuval Üzerine Akrilik, (180 x 150 cm).....	57
18. M. Gökmen, II. Aşama Ürünleri (3), Tuval Üzerine Akrilik, (180 x 160 cm).....	59
19. M. Gökmen, II. Aşama Ürünleri (4), Tuval Üzerine Akrilik, (180 x 160 cm).....	60
20. M. Gökmen, II. Aşama Ürünleri (5), Tuval Üzerine Akrilik, (180 x 160 cm).....	61

21. M. Gökmen, III. Aşama Ürünleri (1), Kağıt Üzerine Asfalt, (50 x 50 cm).....	62
22. M. Gökmen, III. Aşama Ürünleri (2), Kağıt Üzerine Asfalt, (50 x 50 cm).....	62
23. M. Gökmen, III. Aşama Ürünleri (3), Kağıt Üzerine Asfalt, (50 x 50 cm).....	63
24. M. Gökmen, III. Aşama Ürünleri (4), Kağıt Üzerine Asfalt, (50 x 50 cm).....	63
25. M. Gökmen, III. Aşama Ürünleri (5), Kağıt Üzerine Asfalt, (50 x 50 cm).....	63
26. M. Gökmen, III. Aşama Ürünleri (6), Kağıt Üzerine Asfalt, (50 x 50 cm).....	64
27. M. Gökmen, II. Aşama Ürünleri (6), Tuval Üzerine Akrilik, (İkili Çalışma 120 x 120 cm).....	65
28. M. Gökmen, II. Aşama Ürünleri (7), Tuval Üzerine Akrilik, (İkili Çalışma 180 x 90).....	66



GİRİŞ

Sanatın tarihsel sürecine bakıldığında, her çağın kavramlarının çağın sınırlarıyla belirlendiği görülür. 1920'lerin radikal hareketlerindeki absürd kavramı, günümüz için farklılık taşır. Toplumsal değerlerin parçalandığı, hızla değiştiği, yeninin sırf yenilik olduğu için kabul edildiği günümüzde, sanat kavramlarının belirlenmesi de güçleşmiştir. Sanatı belirleyen meta değerler, sanatçının her şeyi denemesi, her şeyin sanat olarak adlandırılması ve sanat olmayan şeyleri ayıran ölçütlerin belirsizliği, bütün bunlar çağın sanatı için tehlikeli bir zemin oluşturmaktadır. 1920'lerdeki avangard hareketlerin temelindeki yıkıcılık ve zıtlığın bugün için etkisini yitirmesi söz konusudur. Avangard hareketlerin hedefi burjuvazi idi. Bugün kitle iletişim araçlarının egemenliği ile yapılan sanatsal gösteriler, yerini birbirine benzer tekrarlara bırakmıştır. Sanatçı daha önce küçümsediği medya ile uyum içerisine girme tehlikesine düşmüştür. Bu düşünceler sanatta estetik ve nitelik değişimlerine neden olmaktadır. 1920'lerin sanatta yarattığı şok bugün için sanattan çok kitle iletişim araçları tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu anlamda absürd kavramının, yaratıcı kimliğinden sıyrılarak görünenle düşünce arasındaki boş ve kısır bir kavrama düşme olasılığı vardır. Sistemin her şeyi metaya dönüştürdüğü bu çağda sanat bu durumdan ancak çağın sorunlarına eleştirel bir tavır alarak kurtulabilir. Çağın bütün bu olumsuz koşullarında "Plastik Sanatlarda Ürün Oluşturmada Absürd Kavramının Olanakları" adlı tez çalışmasıyla, farklı alanların etkileşimi sonucunda yeni anlatım olanaklarının yaratılması amaçlanmıştır. Ayrıca kavramın araştırılmasında, konu bütünlüğünün bozulmaması için alan sınırlamalarına gidilmiştir. Yapılan çalışmada kavramın tarihsel sürecinin araştırılmasından çok, absürdün birkaç akım içerisindeki kaynağının ve görünümünün ortaya çıkarılması düşünülmüştür. Böylece önceleri grotesk kavramı ile kendisini ortaya koyan absürd zamanla çağına uygun bir anlatıma dönüşmüştür. Bu nedenle kavramın açık seçik görüldüğü Dada ve Dada ile ilintili akımlar seçilmiştir. Ayrıca absürdün plastik sanatlar dışındaki alan incelemelerinde, psikoloji bilimindeki yeri, kavramlar arası bağlantıların ve alan sınırlamalarının güçlüğü düşünülerek araştırma kapsamına alınmamıştır.

I. BÖLÜM

ABSÜRD KAVRAMININ İNCELENMESİ

II. GENEL OLARAK ABSÜRD

Absürd, yazılı ve sözlü anlatımlarda, günlük yaşantıda karşılaşılan bazen bir yargı bazen de bir tanımlama kimliği taşıyan karmaşık bir sözcüktür. Karmaşıklığı kendinden başka birçok kavramı adlandırmasından kaynaklanır.

Absürd kavramının araştırılmasına girildiğinde, ortak bir takım kavramların dışında tanımlama farklılıklarına da rastlamak mümkündür. Çelişki, akla aykırılık, boş, anlamsız, mantığa aykırı gibi kavramların genelde absürdün karşılığı olarak kullanıldığı görülür.

Absürd kelimesi, sözcüklerde anlamdan yoksun olan, saçma, akıldışı, akla aykırı, anlamsız, akıl almaz, akla sığmaz gibi anlamlara gelir. Lâtince'si Absurdus'tur. Sağır, dilsiz anlamlarına gelen surdus'tan türemiştir. Fransızca bir kelime olan Absürde, Fransızca'daki sourd kelimesiyle ilgilidir. (O. Gündoğan, 1995, s. 55)

Absürdün içerdiği kavramların çokluğunun ve çeşitliliğinin bir başka örneği de aşağıdaki tanımlamadır.

Poul Foulguie'nin felsefe sözlüğünde aklın ve sağduyunun kanunlarına zıt olan olarak tanımlanan absurde'ün eşanlamısı olarak verilen kelimeler de şunlardır; Illogique (mantıksız, mantıkdışı), Contradictoire (çelişmeli, çelişik, birbirini tutmaz), Impensable (düşünülmeyen, akıl almaz, aklın kıyısından bile geçmez), Incohorent (tutarsız, bağıntısız, birbirini tutmayan), Inconsequent (tutarsız, sonu hesap edilmemiş, nereye varacağı düşünülmemiş, düşünce-sizce), extravagant (saçma, zırva, çılgınca, ipe sapa gelmez, kaçık, deli, dengesiz), Stupide (alık, aptal, saçma). Ayrıca uyumsuz, uyuşmaz,

birbirini tutmaz anlamlarına gelen discordant ve uyuşmamak, aykırı düşmek anlamlarına gelen de'tonner kelimeleriyle de eşanlamlılığı söz konusudur. Kısaca absürde kelimesi sözcüklerde ``akla mantığa uymayan, abes, boş, saçma, anlamsız`` kelimeleriyle karşılanabilmektedir. (O. Gündoğan, 1995, s. 55-56)

Bütün bu tanımlamalarda, mantığın kuralları ile çelişen yargılar, akla karşı açık bir çelişki sergileyen tutumlar absürdün ortak tanımlamalarını oluşturur.

Absürdün ilişkilendiği "akıl dışı" kavramına bakıldığında ise, irrasyonel olma gibi bir tanımla karşılaşılır. Böylece kavramın alanı, sınırlanması zor bir genişlemeye ulaşır: "Akıl dışı, akla uygun olmayan, akla, düşünce yasalarına karşıt olan, saçma ve anlaşılmasız olan, akıllıca, rasyonel yargılara uygun bir tarzda eylememe durumu. Düzensiz, aklın kavrayabileceği bir düzenlemeden yoksun bulunan, karmakarışık ya da kaotik bir durumda olan. Rasyonel açıklaması ya da ifadesi olmayan." (A. Cevizci, 1996)

Fol dergisinin beşinci sayısında "Saçmanın Tipolojisinin Denemesi" adlı yazıya bakıldığında, kavramın kendi içerisinde anlam ve yapım açısından guruplara bölünmesi durumu ile karşılaşılır: "Saçma (absurde) `komik derecede anlamsız, iler-tutar yanı olmayan` anlamında bir sıfat olarak kullanılan bu sözcük, isim halindeyken, insanın akıl dışı ve anlamsız bir evrendeki halini; böyle bir evrende yaşamın, kendi varlığı dışında hiç bir anlam taşımamasını anlatır." (C. Akaş, 1997)

Aynı yazıda, "Bir eğretilenme olarak ele alındığında bu tanım, `saçma`nın işleyişi hakkında bize önemli ipuçları sunar: `saçma` tekabül edermiş gibi gözükmediği şeye aslında tekabül etmez; işlevsiz bir parodidir, daha da kötüsü, nihilist sonuçlara yol açabilir, çünkü üretmediği yetmez, üretime engel de olur ve boşunalık duygusunu artırır" denilerek bir anlamsızlık içeren "yok anlam" saçmanın ilişkilendiği diğer bir kavram olarak ele alınmıştır.

Bütün bu tanımlamalar sonucunda, kimi açıklamalarla anlamını bulan, kimi tanımlamalarla da bulanıklaşan absürd kavramı, düşünce tarihinde sorun oluşturan kavram özelliği kazanır. Absürdün sahip olduğu geniş anlam alanını kesin sınırları olan bir bölgeyi

işaret edecek şekilde tanımlamak oldukça güç görünmektedir. Yine de, anlam alanını belirleyen sınırların oynaklığına karşın absürd kavramı, çağlar boyunca düşünce tarihinde, mantıkta, bilimde, sanatta, günlük yaşam içerisinde bir değer yargısı belirtme ve tanımlayıcı olma özelliğini de korumuştur.

L.II. BİLİM VE ABSÜRD

Absürd disiplinler içerisinde incelendiğinde, konum ve adlandırma farklılığı taşır. Kavramın bilim içerisindeki yerine bakıldığında ise, ilk bakışta çelişik bir görüntünün oluştuğu düşünülebilir. Böyle bir düşünceye neden olan şey, saçmanın kanıtlanmış olan yasalara uzaklığı, bilimin ise yakınlığıdır.

Bilimin içerisinde, doğruluğu sınanabilir bilgiler oluşturma, tutarlılık, geçerlilik, mantıksal ve ussal düşünmeye uygunluk, anlaşılabilir açık-seçik kavramlar oluşturma gibi temel belirleyici özellikler vardır. Bu anlamda bakıldığında, bilimin düzen yakalamaya yönelik tavrına karşılık absürdün düzen bozan, çelişkili ve mantık dışı tavrı onu bilimin uzağında bir yerlere düşürür. Ancak bilimin tarihçesine bakıldığında, eski düşüncelerin yerine yeni düşüncelerin konulmasında bilimin saçmalığı da içinde barındırdığı görülür.

Aykırlığın getirdiği yeni düşünceler, düzeni sarsmasıyla bilimsel ilerleme ve değişimi sağlamıştır. Genel yasalara uymayan bu düşünceler yeni doğrular yaratmıştır. İşte bilim tarihi bu düşünceleri doğrulayan örneklerle doludur; Galilei'nin dünyanın döndüğünü söyleyerek çağına ters düşmesi gibi.

Bilimin genel yasalar ve nesnelere uğraştığı düşünüldüğünde, buradaki sistemi alt üst eden yaratıcı düşünce, tek bir sözcükten çok bütünlüklü bir düşünce eylemini kapsar.

Bir bütünlük, bir sistemlilik gösteren veya öneren; kendini yeniden tanımlamaya, anlatmaya, kabul ettirmeye çalışan bir düşünce eyleminden söz ediyoruz. Akıl, mantık, sağduyu... Bunların hepsi belirli kültürel değerler taşır, bir sistem anlatır, kültürel birikimimizle sınırlıdır. İçerikleri; dolayısıyla yeni bir akıla, mantıkla çatışır, uyumsuz olurlar.

Bilim bütün kavramları sorgulamak, onları bilim dışı giysilerinden, içeriklerinden arındırmak durumundadır aynı zamanda. Yeni bir sisteme, düşünceye dayanan öneri, eskisine saçma gözükebilir. O noktada bir çatışma kopar ve bu çatışmanın gümbürtüsü bazen şiddetli olur ve bütün dünyayı etkiler; bazen de sivrisinek vızıltısı gibi gelip geçer. Bilimle saçmalık işte bu yüzden bazen iç içe ve kol koladır. Saçma bir düşünce bir bakmışsınız bilim olmuş, bir bakmışsınız zırva olarak kalmış. (O. Bursalı, 1997, s. 31)

Saçmayı genel yasalara ulaştırın şey, belki de başlangıçta akıl dışı bir tavırmış gibi görünen herhangi bir düşüncedeki ölçütlerin ve tutarsızlıkların daha sonraları aklın sınırları içerisinde aranmasıdır. Buna zamanla eklenenler, bilgi birikimi ve mantık yasalarındaki değişimlerdir. Mantık dışı görünen absürdün ölçütünü, mantığın sınırları içerisindeki aramalar oluşturur. Bir yanıla absürdün tutarsızlığına tutarlılık getirilebilir. Böylece absürd yeni düşüncelerin ortaya atılmasında ve düşüncelerin katılığının aşılmasında bir araç olabilir. Bu durumda ortaya atılan ilk düşünce yasalara dönüştüğünde absürd olmaktan kurtulmaktadır. Ve anlaşılmaz olan zamanla anlaşılır olana dönüşür. Bu da absürdün doğru ile yanlış arasında bir yerlerde olduğunu düşündürür. Matematiksel düşünmede kullanılan "olmayana ergi" yöntemiyle doğru olana ulaşmak için yanlıştan başlanır. Böylece temel yasalara ulaşmada saçma düşünceler başlangıç noktasını oluşturur. Sonuçta bilim içerisinde absürd, bilerek ve isteyerek bir şeyler ortaya çıkarmada yaratıcı bir kimlik kazanır.

I.III. ABSÜRDÜN BİLGİSEL YANI

Absürd, doğru düşünme yöntemi olan mantık içerisinde farklı biçimlerde görünür. Mantıkta "saçmaya indirgeme" denilen önermeyi çürütmek için klasik eleştirel bir tavrı kullanılır. Önceleri Aristoteles'in düşüncelerinde tanıtlama biçiminde saçmaya rastlanır. Aristoteles, bir önermenin doğruluğunu, karşıtıyla çelişkisini ortaya koyarak tanıtlama yoluna gitmiştir. Burada saçma ile yapılan uslamlama söz konusudur ve önermenin birinin

doğru olması diğerinin saçma olmasına bağlıdır. Aristoteles kavramlarını Şu Şekilde açıklar:

Öteki kategoriye gelince; bu, 'akla aykırılık' tır, yani absürd. Aristoteles, bunu Şöyle belirtiyor: Bundan başka Homeros, öteki Őairlere 'akla aykırı' olanın nasıl anlatılabileceğini de öđretmiŐtir. Bu, bir yanlış tasıma (syllogizm) dayanır. Çünkü insanlar, A (birinci öncül) doğruysa veya meydana geliyorsa ve bir B (ikinci öncül) onun ardından geliyorsa, B'nin (ikinci öncül) doğruluğuna veya gerçeğliğine dayanarak, A'nın da (birinci öncülün) gerçeğ ve doğru olduğunu çıkarırlar. Ama bu, bir yanlış tasımdır. Çünkü A doğru değilse, ona öyle bir B katmalıdır ki, bu B, A'nın doğru olduğu halde zorunlu olarak doğru olsun. Eğer B'nin doğruluğu bilinirse, o zaman aklımız buradan A'nın da (doğru olmadığı halde) doğru olduğu sonucunu çıkarır. Görüldüğu gibi, burada Aristoteles, lojik olan bir Şeyin Őiirde nasıl kullanılabileceğini Homeros'a dayanarak öne sürmektedir. Akla aykırı oluŐ, saçma, lojik olmayan bir Şey de sanatta pekala kullanılabilmektedir. Sanatçı, tabii olmayan, akla dayanmayan bir olayı, bir mimetik obje yapabilmektedir. Bunun olabileceğini Aristoteles Şöyle göstermektedir: "Akla aykırı olan Şeyler de, kamu görüşüne dayanarak açıklanmalıdır; bu Şekilde onlar hem haklı gösterilebilir hem de bazen onların akla-aykırı olmadıkları gösterilebilir; çünkü, bazı Şeylerin olasılığa aykırı olarak meydana gelmesi de olasıdır. (İ. Tunalı, 1983, s. 108)

Absürd akla aykırı olmak, aklın yanlış kullanımı gibi akla karşıt bir tavır olarak görüldür. Örneğin, Hume için saçmalığın nedeni aklın yanlış kullanımıdır. Kavram akla karşıt gibi görünse de sonuçta absürdün sınırları akılla belirlenir. Saçma içerisinde, anlam ve anlamsızlık bağlantıları, tartıŐılan diğer kavramlardır. Saçmayı anlamsızdan ayırmak gerektiğini söyleyen Akarsu (1988), " Çünkü saçmanın bir anlamı vardır, ama bu anlam çeliŐiktir, yanlıŐtır." der ve ekler, "Oysa anlamsız olan ne doğru ne de yanlıŐtır."

Orhan Hançerliođlu'na göre ise, absürd doğru ile yanlışın ortasında bulunan üçüncü bir anlamla ilgilidir ve yanlışla karıŐtırılmamalıdır. "Anlamsal öğeleri birbiriyle bađdaŐmayan mantık ačíısından mantık kurallarına aykırı olanı dile getirir, örneğin: 'üç kenarlı olmayan üçgen' deyimini bu anlamda saçmadır." (O. Hançerliođlu, 1993)

Düşünce tarihinde birbirine karşı gelen, çelişen düşünceler düşünürler tarafından saçma ile tanımlanmıştır; örneğin, evreni açıklamadaki rasyonel bilgi ile ampirik bilgi arasındaki mücadelede yargılama biçimi olarak kullanılmıştır.

İki değerli bilgi kuramları içinde de, bilginin ve doğruluğun iki türünü tek bir türe indirgeme eğilimi vardır. Rasyonalistler, empirik bilginin temeline rasyonel bilgiyi koyarlar (Descartes) ya da empirik bilgiyi rasyonel bilgi üzerinde temellendirirler (Kant) veya empirik bilgiyi tümüyle rasyonel bilgiye indirgerler (Leibniz). (F. Heinemann, 1990, s. 183)

Bilginin böyle tek bir boyuta indirgenmesi yeni bir bilgiye ulaşmada günümüz bakış açısıyla olanaksız olarak kabul edilmektedir. Bu konuda Fritz Heinemann şöyle der:

"Yeni pozitivistler, her iki bilgi türü arasındaki ayrımı iki önerme sınıfı (a priori ve empirik) üzerine indirgemekle bu bölünmeyi tam olarak açıkladıklarını ve bunun için ahlaksal, estetik, teolojik, ve metafiziksel içerik taşıdıklarından bu bölünmeye girmeyen önermeleri anlamsız saydıklarını belirtmekle, bu iki değerli bilgi kuramını saçmaya indirgemiş (reductio ad absurdum) oldular. Aslında, bilginin her iki tarzı arasındaki ayrım kendi başına yanlış değildir; yanlışlık, empirik ve rasyonel bilgiyi tek bir türe, tek bir bilgiye indirgeme denemesi yapıldığında ortaya çıkar. Gerçeklikte, her iki bilgi tarzı da çok yüzlüdür. Bu yüzden, bize düşen görev, araştırma yönünü değiştirmektir." (F. Heinemann, 1990, s. 184)

Absürd düşsel anlatımlarda, nesnelere ve kavramlar arasında, sayısız kurma ilişkiler oluşturmada, zengin bir anlatım olanağı sağlayabilir. Saçma içerisinde olmayacak şeylerin olması, gerçekdışılık, gerçeküstüçülük, uyumsuzluk, ciddilik, abartılılık ve alay (ironi) birer anlatım biçimi olarak görülürler. Akaş (1997)'a göre, "Abartılılık (excessivity): parodi ve karikatürde de görülen abartma tekniği, normal boyutlarındayken bağlamına uyumlu unsurların, boyutları değiştirildiğinde (yani nitel ya da nicel olarak arttırılıp azaltıldığında) bu uyumu zorlaması ve giderek 'saçma'nın alanına girmesi şeklinde kendisini ortaya koyar."

Absürdde en olmadık biçimde yan yana gelen parçalar uyumsuz ama birleştirici olurlar. Bütün bunlar bir abartı durumu oluşturarak mantıksal anlatım dizgesini bozar. Absürd, günlük yaşantıda boş-zırva gibi kısır kullanımlarının dışında düşünce tarihinde, sanatta, bilimde düşünceleri katı kurallardan sıyrarak yeniliği taşıyan yaratıcı bir yöntem olarak yaşantıda yer edinir.

L.IV. DÜŞÜNCE TARİHİNDE ABSÜRD

Absürd birden çok kavramla olan bağlantısından dolayı felsefe tarihinde farklı bir yere sahiptir. Onun bu çok bağlantılı kimliği, absürdün karşılığı olarak kullanılan kavramların tek başlarına yeterli açıklayıcılığa sahip olamamaları gibi bir soruna neden olur.

Absürdün günlük yaşamdaki anlam kaymaları felsefede zorluklar yaratmıştır. Düşünürler ve düşünce yasalarındaki ayrılıklar yüzünden, kavram kendi içinde olduğu gibi diğer kavramlarla da çelişki oluşturabilir. Örneğin, diyalektik düşüncenin temelini oluşturan çelişki ile saçmaya ulaşamayabilir. Diyalektik düşüncede çelişki yeni bir düşüncenin oluşumunu sağlayan senteze ulaşılmada, akla aykırılık anlamına gelmez.

Önceleri mantıkta "saçmaya indirgeme" yöntemi adı altında uslamalarda bulunan absürd kavramı, daha sonraları varoluşçularda özel bir yere sahip olmuştur. Varoluşçuluk öncesinde ise bir çok filozof için kavram, düşünsel bir sorun oluşturmuştur. Sezgicilik ilkesiyle varoluşçuları etkileyen Pascal için de saçma, usun sınırlarında usla bağlantısı olan bir şeydir ve onun için anlaşılmaz olan saçma değildir.

"Pascal, usun sınırlarında ama onunla bağlantı içinde bulunan diyalektiği desteklemektedir. Anlaşılmaz olan saçma değildir. Hiçbir şey salt olarak doğru değildir. Biz doğruya ve iyiye ancak bir ölçüde sahibizdir." (E. Mounier, 1986, s. 79)

Mounier (1986) 'e göre Pascal'daki bu çift anlamlılık çözüldüğünde, saçmanın var olması saçmadır. Gerçekten de dünyanın saçmalığı bir araştırma sonucu değil öznel bir anlatımdır. Varoluşçuluğu yapıtlarıyla etkileyen diğer filozof olan Schopenhauer'a göre ise kavram kötümser bir bakış açısıyla biçimlenir. Timuçin (1992)'e göre, "Schopenhauer dünyayı kör ve saçma bir sistemin yaratmış olduğunu bildiriyor, kötümserliği yaşamın temeline yerleştiriyordu."

İkinci Dünya Savaşı'nın bunalımı ve bunun sonucunda insanın anlamını yitirmesi absürd kavramıyla özel bir bağ kurar gibidir. Varoluşçulara göre insan bu dünyada anlam arayan tek varlıktır ve uyumsuz dünyada uyumsuz bir oyuncudur. Karşımızda anlayamadığımız, kavrayamadığımız bir evren ve insanın bu evrenle karşılaşması, işte, varoluşçulara göre uyumsuzluk burada başlar. Akla aykırı bir düzenin kavranmasının zorluğu ve boşnalığıdır uyumsuzluk. Bunaltı, kaygı, korku, hiçlik, yalnızlık, bırakılmışlık kavramları varoluşçular için saçmayı açımlayan kavramlardır. Temelde benzerliklerinin olmasına rağmen düşünürler arasında saçma farklı kavramlarla açıklanmıştır. Hançerlioğlu, saçmanın felsefedeki kullanımını konusunda şu açıklamaları yapar:

Varoluşçular saçma terimini anlamsız anlamında kullanırlar, bununla dünyanın ve yaşamın anlamsızlığını dile getirirler. Kierkegaard ve Heidegger gibi varoluşçuluğun öncülerine göre saçma, insanın dünyadaki yabancılığıdır. Fransız varoluşçusu Sartre bu deyimle evrenin anlamdan yoksunluğunu dile getirir. (O. Hançerlioğlu, 1993, s. 7)

Varoluşçularda, kendinde varlık - ki bu dünya olarak tanımlanır- insana yabancıdır, saçmadır. İnsan bu dünya ile karşılaştığında ise bulantı duyar. İnsanın içinde bulunduğu durum ile gelecekte olacağı durum arasındaki gerginlik insanın tasa ve korku içinde yaşamasına neden olur.

Varoluşçulara göre dünyada varolmak dünyaya bırakılmış olmaktır, kör bir istemin etkisiyle yaşamaya zorlanmış olmaktır. Bu bırakılmışlıkla duyulan sıkıntı ya da bunaltı Heidegger'e göre 'hiçliğin tehdidi karşısında insanın duyduğu kaygı'dır. Bu sıkıntı ya da bunaltı her zaman duyulsa da insanı yok edecek bir güç ortaya koymaz, ayrıca insana

kendinden çıkma, bir şeyler yaşama itkisi sağlar. Birakılmışlık ya da hiçlikle sarılmışlık duygusu insanı özgürlüğe açar, özgürlüğünü gerçekleştirilmeye iter. (A. Timuçin, 1992, s. 699)

Varoluşçulara göre, dünya insan için anlamından yoksun ve ussal değildir. Bu yüzden saçma duygusu doğmaktadır. Dünya saçma değil, insanın dünyayla karşılaşması saçmadır. Burada bir usdışılığın kendisine rastlanır.

Dinci olmayan varoluşçulukta, olumsuzluğun temelinde bir boşluk, bir nedensizlik, saçmanın ta kendisi vardır. Tanrıtanımaz varoluşçuluk için bu olumsuzluk usdışılığın ta kendisidir. İnsanın dünyada olmasının bir nedeni yoktur. Benim burada ve şimdide oluşum düpedüz bir rastlantı sonucudur. Şimdide olduğum gibi başka zamanda da olabilirdim, burada olduğum gibi başka yerde de olabilirdim. Bu koşullar içinde olduğum gibi başka koşullar içinde de olabilirdim. Hıristiyan varoluşçu da tanrıtanımaz varoluşçu da aynı duyguyu, aynı bırakılmışlık duygusunu duyacaktır. (A. Timuçin, 1992, s. 701)

Sartre'da da varlığın ussal bir temeli yoktur, usdışılık egemendir. Saçma, nedensizlik, boşluk olumsuzluğun temelini oluşturur. Sartre, insanı, ölümünü, varlığın koşullarını onun deyimiyle kendinde varlığa -dünya- bağlı görür ve bu konuda şunları söyler:

Kendinde varlık (dünya), insana yabancı ve düşmandır, bilinçsizdir, saçmadır. Açıklanamaz, olup bitmiştir. Değişmez. İnsan, dünyanın bu özellikleriyle karşılaştığında bir bulantı duyar. Bulantı insanı varoluşa götüren bir çağrıdır. Nedir 'varoluş'? İnsanın varlığıdır, yaşamıdır." (Ş. Günbulut, 1983, s. 74-75)

Yine Sartre'a göre insanın seçim yapmasına neden olan bilincidir. Bu anlamda insan yapabileceği her şeye karşı sorumluluk duyar. İnsanın evren içindeki davranışları, kararları ve sorumlulukları nedensiz bir iç sıkıntısına neden olur. Varoluşçular için bu iç sıkıntılar anlamsızlığı belirleyen nedensiz birer olgudurlar. İnsanın evrendeki yalnızlığı ve tek başınlığı, engelleri özgür seçimleriyle aşma çabaları sonu olmayan çabalardır. Saçma duygusu, bu çabalarda yoğun olarak duyulur. Günlük yaşamın sıkıntısı da buna eklenir ve

insan saçmadan kurtulamaz. Bu anlamda da Kierkegaard'a göre birey olmaktan daha korkunç bir şey de yoktur.

Kimi düşünürler saçmayı anlatmakta ama sonra bir kaçış politikası gütmektedirler. Böylece Karl Jaspers insan özlemlerinin 'enkazından' aşkına sığarken, Leo Chestov ise usun ötesindeki bir tanrıya benzer bir sığrayış yapmaktadır. Ama Nietzsche gibi insan varoluşunun saçmalığına yüzden bakabilen bir insan dünyanın anlamının yittiğini görmektedir. İntihar sorunu buna bağlıdır. Çünkü bu yaşamın anlamının dağıldığını görmek, varolma nedenimizin yittiğini görmek, dayanılmaz olan budur. Kişi anlam olmaksızın yaşayamaz. (F. Copleston, 1990, s. 80)

Saçmadan kurtulmada bunca farklı çözümlere rağmen yine de varoluşçuların bir kısmı gündelik yaşamın sıkıntısından, bayağılığından sıyrılarak gerçek yaşamı kurmayı önerirler. Bunaltı, hiçlik ve yabancılaşma ile karşılaşmalarında birey vazgeçme şansına sahiptir ya da Camus'nun Sisypheos efsanesindeki gibi sabırlı biçimde yaşamaya çalışır.

Foulque (1995)'e göre, "Camus, yaşamın ve tarihin anlamsızlığı karşısında acılı bir duygu taşıyordu. Kendine kapandığında bundan kurtulmak için, önce iki yol görüyordu: intihar ve başkaldırma; bunlardan sadece ikincisi, belli bir değer tanınmasını içerdiği için, yaşama bir anlam kazandırabileceği gibi geliyordu ona; Sysiphe, hiç usanmadan yerine getirmekte olduğu gibi bir görevin anlamsızlığının bilincine ermekle büyüklük kazanır." Burada Camus intihar yerine insanın yeni bir yaşam yolunu bulması için absürdün tanınması gerekliliğine inanır. Kurtuluş absürd yaşamın onaylanmasıdır. "Absürde bilinçle ulaşmayan bir insan, özgür olduğunu zanneder ama gerçekte özgür olmayandır." (O. Gündoğan, 1995)

Yine Camus için, absürdün bilincine varan insan davranışı bir başkaldırma davranışıdır. Absürdün devamlılığı Nihilizme götürür. Özü çelişki olan bu durumu sürdürmenin anlamı yoktur ve tek mantıklı tutum da başkaldırmadır. "Ancak özgürlük bilincine varan ve yaşama tutkusuyla absürde ile iç içe yaşamayı sürdüren insan, başkaldırma eylemini gerçekleştirebilir." (O. Gündoğan, 1995)

Eylemin özünde rasyonalizme karşı oluşan bir tepki vardır. Camus'ya göre, absürdü tanımanın temelinde dünyayı anlama ve açıklama gayreti vardır, bilinçle uyanan absürd duygusu kavramla aynı şey değildir. Absürd duygusunu ortaya çıkaran şeyler, hayatın mekanikliği, zamanın gelip geçiciliği ve ona yenik düşme, insanın tek başınalığı ve yabancılığı, günümüz toplumunda yaşananların çaresizliği, modern kentler, bütün bunlar insan aklının kavrayamadığı, akli ile düzen oluşturamadığı şeylerdir. Sisyphos, Camus'nun kavramı tanımlamaya çalıştığı, dünya görüşü çıkardığı bir efsanedir. Sisyphos tanrılara karşı suç işlemiş, cezalandırılmış bir kahramandır. Camus Sisyphos'u başkaldıran, yalnız, yabancı, tanrısız, yaşanmaya değmeyecek, yaşamı yaşanır kılan absürd bir insan olarak görür. Camus'ya göre Sisyphos'un durumunun, yeryüzündeki insanların durumu olduğunu, ama asıl önemli olanın bu durumun bilincinde olmak olduğunu söyleyen Gündoğan (1995)'a göre, "Durumu trajik kılan da bu bilince sahip olmaktır."

Camus'un Sisyphos'u, kendi içinde ne denli bağıntılı görünürse görünsün yazarımız hayatı, dünyayı, varoluşu bilinç düzeyinde 'irrasyonel', 'saçma (uyumsuz)' olarak değerlendirdiği için Sisyphos da istisna oluşturmamakta ve 'saçma'nın (uyumsuzluğun) simgesi olmaktadır.(K. Özmen, 1991; s.39)

II. BÖLÜM

SANAT VE ABSÜRD

III. MODERNİZM VE AVANGARDE SANAT İÇERİSİNDE ABSÜRD

Modernizm, yenilik, hızlık ve değişim kavramları üzerine kurulur. Bunun sonucunda toplumla birlikte sosyal, ideolojik, ekonomik sistemler hızlı bir değişime uğrar. Fransız aydınlanması, modern bilimi bütün alanlara yayma, toplumsal ahlaki iyileşme ve ilerleme düşüncesi, modernist bilinci belirleyen etmenlerdir.

Baudelaire'in tanımında modernlik, ikili bir anlam içerisindedir. Baudelaire'e göre "Modernlik, geçişsel olandır, kaçak olandır, rastlantısal olandır, diğer yarısı ebedi ve değişmez olan sanatın, yarısıdır."

Yaratıcılık ve sanatın özerkliği, modernist sanatçıların istekleridir. Sanatçılar yenilik adına geçmişle hesaplaşma içerisine girerler. Sanatın sınırlarının kalkması, imgenin başına buyrukluğu, tekniğin öne çıkması, estetiğin yadsınması, düzen ve betimleme kurallarının yıkılması, modern yapıtların genel özelliklerini gösterir. Klasik yapıtlardan beklenen güzellik kavramı modern yapıtlardan beklenemez. Artık modern yapıt belirsizliklerin, karmaşıklığın, uyumsuzluğun anlatımıdır. Gerçeklik düzlemi de modern yapıtta farklılaşır ve görünüşteki benzerlikle olan ilişkisini koparır. Sanat temsil etme kimliğinden sıyrılarak zaman zaman imge, mantıksal bir anlatımdan uzaklaşarak kendi özgürlüğüne kavuşur.

On dokuzuncu yüzyılın sonundaki toplumsal bilimsel buluşların hızlı değişimleri sonucundaki bunalımlar, ideoloji çatışmaları, rekabet sistemlerinin acımasızlığı, tekniğin yarattığı yabancılaştırma, ve ilerleme düşüncesinin istenilen düzeye gelememesi sonucunda bir modernite inançsızlığı yaşanır. Bütün bu koşulların sonucunda modernizm içerisinde

avangard hareketler doğdu. Avangard hareket parçalanmanın, yabancılaşmanın, yeniden yaratmak için yıkıcılığın sanatı olur.

Estetik modernlik, odak noktasını, değişik bir zaman bilincinde bulan tutumlarda kendini gösterir. Bu zaman bilinci, kendini vanguard (öncü) ve avangard metaforları aracılığıyla ortaya koyar. Avangard, ani, beklenmedik karşılaşmaların tehlikelerine atılarak, bilinmeyen bir bölgeye sefere çıkmak, henüz bilinmeyen bir geleceği fethetmek olarak görür kendini. Avangard, önünde uzanan ve henüz kimse tarafından gidilmemiş gibi görünen bölgede bir yön bulmak zorundadır. (J. Habermas, 1990, s. 33)

Modernizmin ve avangard hareketlerin yapmak istediği yenide şok yaratma düşüncesidir. Teknoloji ise yenileştirmeyi oluşturan güçlerden biridir. Teknolojik gelişim geleneksel üretim tarzlarını yıkarak insanı ortamına yabancılaştırır. Teknolojinin kendi haline bırakılması sonucunda, bütün bu unsurlar, insanın yaşamını kolaylaştırmaktan çok insan üzerinde bir egemenlik yaratır. Böyle olunca da insan ya teknolojinin yanında ya da karşısında yer almıştır. Bu anlamda Dadacılar, teknolojiye karşı olumsuz bir alaycılık içinde olmuşlardır.

...avangardın burjuva aydınlanmasının ilkelerine, ilerleme ve teknolojiyi yüceltişine yönelttiği radikal eleştiri ifadesini çoğu zaman yüzsüz, delik kafalı, kör veya boşluğa bakan insanların makine veya robot, kukla veya manken olarak gösterildiği bir dizi resim, desen, heykel ve diğer sanat nesnesinde buldu. Bunların soyut bir "insanlık durumu"nu konu almak yerine kapitalizmin teknolojik, araçsal aklının günlük hayatın dokusunu, hatta insan vücudunu istila edişini eleştiri konusu yapmaları, en çok Dada hareketinin en politik kanadı olan Berlin Dadasında görülüyor. (A. Huyssen, s. 64)

Poggiolo (1968)'ye göre değerlerin şeyler karşısındaki zayıflığı, insanın makine karşısındaki ezikliği, avangard sanatta insansızlaşmayı son noktaya ulaştırır. Böylece avangard sanatçı insanın makine karşısındaki durumunu tersine çevirmek ister. İroni, absürd, grotesk formlarda bu durumu yakalamak ister. İnsanın makine karşısındaki başarısızlığıyla, makineyi de başarısızlığa uğratılmış görmek istemesi, ironik bir anlatım oluşturur.

Modernist ve avangard sanatçıların yıkıcılığı, kötümser ve nihilist tavırları onlara yöneltilen suçlamaları oluşturur. Ziss (1984), modernist ekolleri, toplumsal gerçeklikten uzaklaşmış ve bireyciliğin uç noktasına varan tavırlar olarak görür ve bu ekolleri usdışıcılığın, insansızlaştırmanın ve saçmanın anlatımı olarak değerlendirir.

Popioli'ye göre avangard sanatçı toplumun gözünde yadsınmış ve terkedilmiş durumdadır. Sanatçı, psikolojik, toplumsal, kültürel ve ekonomik yabancılaşma içerisindedir. Bu durumda avangard sanatta yabancılaşmanın çeşitli biçimleri arasında gidip gelir. Sanatçı bu yabancılaşmanın içinde absürd duruma da düşebilir. Sanatçı toplumla olduğu gibi kendisiyle de çatışma halindedir. Yıkıcılığına kendisini de ekler ve Dadaizmde de en son noktasına ulaşır. Bu anlamda Popioli Agonizmi (gerilim), Antagonizmi (karşıtlık) ve Nihilizmi (Hiççilik) avangard sanat içinde yaşanan usdışı trajik değerler olarak görür.

Avangard sanat içindeki yaratmanın gücü olarak görünen deneycilik, sanatı uç noktalara sürüklemiştir. Teknik ve biçimsel deneycilikle sanatçı, sınırların zorlanmasında absürd bir anlatımı yakalar. Popioli avangard sanatın nesneyi biçimsizleştirme ve çirkinleştirme aracı olarak gördüğünü belirtir. İmge, metamorfoz bir durumda abartılarak yergisel bir anlatım içinde belirtilir.

Avangard yapıtlarda parçaların yan yanağından oluşan montaj temel ilke olarak görülür. Adorno, avangard yapıtları organik olmayan sanat yapıtları olarak kabul eder ve bunları tarihsel bir norm olarak görür. Bununla birlikte Frankfurt Okulu, modernizm içindeki avangard hareketleri eleştirel bakış açısıyla ele alır.

Dadaist eylem ve doğaçlama edebiyat, avant-garde çizginin modernizmden ayrıldığı örneklerdir. Bu yaklaşımlar, modernizmin hala geçerli saydığı bazı estetik kategorileri reddederler. Bunların en önemlisi eser (yapıt) kavramıdır. Avant-garde yapıtlar aynı zamanda yapıt kimliğini bir reddediş içerirler. Frankfurt Okulu içinse her eser bir toplumsal antitezdir. Bu avant-garde eğilimler, aynı zamanda artistik yöntemlerin akılcı seçimi kavramını boş verirler. Doğaçlama edebiyat, olumsuzlama ilkesi yerine, anlık ifadeyi öne çıkarır. Sürrealizmin,

romantik dönemin "Ben" in kendini ifadesi kavramından etkilenmesi, estetik modernliğin modern-öncesi temaları da yürürlüğe koyma çabasını gösterdiğini kanıtlar. Ancak avant-garde yaklaşımlar, bunu modernizmin genel çizgisinden farklı olarak estetik saflık kavramını es geçmeye kadar genişletirler... Politika, psikoloji, ahlak gibi modernizmin estetik alandan izole ettiği boyutlar, yeniden estetiğin içine alınırlar. Daha açık bir deyişle ayrımlar reddedilir; çünkü bunlar, burjuva toplumundaki yabancılaşmanın nedenlerinden biri olarak görülür. (F. Dellaloğlu, 1995, s. 63-64)

Bu eleştirel düşüncelere karşın, olumlu bir bakış açısıyla, toplumsal yaşamdaki iç baskılar ve dayanılmaz çelişkilerin, avangard hareketler içindeki radikal değişimleri zorunlu kıldığı düşünülebilir. Olumsuz olan ise eskiyi yıkmaya çalışan avangardın, zamanla kurumsallaşarak, bugün sanat içinde tarihsel bir yere oturmasıdır.

II.II. TİYATRODA ABSÜRD

Absürd kavramının düşünme ve üretme olanaklarından yararlanan alanlardan biri de tiyatrodur. 'Uyumsuzluk tiyatrosu' diye adlandırılan bu anlayış; İkinci Dünya Savaşı'nın olumsuz koşullarının sonucunda insanın anlam yitirışı, yaşamın saçmalığı ve amaçtan yoksun olduğu düşüncesi üzerine temellenir.

Uyumsuzluk tiyatrosunun ürünleri, boşuna bekleyiş ve çabaların yarattığı bir umutsuzluk ortamının sonucu doğar. Akıl almaz bir varoluş sorununun aklın sınırları içerisinde aranmaya çalışılmasıdır. Mantıkla uyuşmayan bu ürünler -sanatçı farklılıklarına rağmen- tiyatronun geleneksel anlatım biçimlerinin bozulmasına bağlı olarak temel bir benzerlik gösterirler. Eugane Ionesco, Jean Genet, Samuel Beckett, Arthur Adamov uyumsuzluk tiyatrosunun önemli yazarlarıdır.

Uyumsuz tiyatro yapıtlarında, yaşamın gerçek gereksinimleri karşısında toplumsal ilişkilerin düzenlenme sürecinde ortaya çıkan, yasaların, kurumların anlamsızlığı, mantıksızlığı, saçmalığı sergilenir. İnsanoğlu tutunacak değerler ararken sürekli düş kırıklıklarına uğrar,

savaşlar, baskı yöntemleri, korkular, kuşular, hepsini saran suçluluk duygusu içinde hiçliğe doğru sürüklenir. Saçmalıkların sergilenişi bir acıklı güldürü havası yaratır. (M. Fuat, 1984, s. 243)

Anlam yitimlerinin, anlam yoksunluğu ve karmaşıklığının tarihsel süreçte bağlantı kurduğu en önemli düşünce akımı ise, İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında ivme kazanan 'Varoluşçuluk'tur. Camus'nun absürd üzerine oluşturduğu düşünceleri ve yazınsal ürünleri ile Sartre'ın insanın amaçsız ve anlamsız bir dünyaya fırlatılmış olduğu tezleri uyumsuz tiyatronun ürünlerine -biçim ve içerik farklılıklarına rağmen- kaynak oluşturur.

Aralarındaki farklılık, varoluşçu tiyatro ürünlerinin geleneksel sahne anlatımlarını kullanarak bireyin eylem seçme özgürlüğü üzerine kurulmasındadır. Uyumsuzluk tiyatrosunda ise, birey ne yapacağını bilmez bir hiçlik içinde geleneksel anlatımın dışındadır. Uyumsuz tiyatrodaki yansıtılan bireyin ise etkin değil, edilgen olduğunu, içine atıldığı dünyada değer üretebilme olanağından yoksun bulunduğunu, bu nedenle de 'birey' bile olmadığını söyleyen Yüksel(1992)'e göre, "'Uyumsuz tiyatro' insanın kendisini içinde bulunduğu 'varoluşçu tiyatro' nun tam tersine, hiçbir mantık düzenlemesine gerek görmeden, 'akıl dışı' konumda yansıtmayı seçmiştir."

Uyumsuz tiyatrodaki eski çağlardan beri süre gelen mim, palyaçoluk ve anlamsız şiir geleneği gibi dolaylı etkilerin dışında, Dadaistler ve Gerçeküstücülerin doğrudan etkileri görünür. Bunlardan bir tanesi de Dadaist öncülerden Alfred Jarry'nin 'Kral Übü' adlı oyunudur. Esslin (1966), bu oyunu şöyle anlatır:

Bu oyun, dev kuklaların burjuva toplumunun boşluğunu ve hırsını bir dizi grotesk (kaba gülünçlü) sahne görüntüleri ile sahneye koyuşudur. Appollinaire'ın Las Mammalles de Tiresias (Tiresias'ın Memeleri) adlı oyunu, ilk defa kendisinin dediği 'gerçeküstücü' bir oyundu. Hareket bu oyunda da bir dizi vahşice grotesk görüntülerle gelişmektedir. Oyunun kahramanı ya da kadın kahramanı Therese-Tiresias memelerini iki oyuncak balon halinde gökyüzüne salıvermesi ile cinsiyet değiştirir. (M. Esslin, 1966, s. 89)

Dada'nın ve Gerçeküstücülüğün uyumsuz tiyatroya olan etkileri önemlidir. Dada'nın düşüncelerinin bir mantık dizgesini takip etmeden art arda gelmesi ile gerçeküstücülüğün gerçeğin aklın denetiminden kurtarıp düşselliğe önem veren düşünceleri, ürün anlayışları açısından benzerlik oluşturur. Aklın ve mantığın egemenliğine karşı çıkış, nesnel gerçekliğin yadsınması bütün ürünlerde karşılaşılan temel bir benzerliktir.

Tardiev'in, dilin tartışmalı konuşmalardan çıkıp sadece ezgili sesler olduğu yere gelen bir tiyatronun olanaklarını yöntemli bir şekilde araştırmış bir deneyci olduğunu söyleyen Esslin (1966), bir başka önemli oyun yazarı olarak Vion'a ve onun The Empire Builders adlı oyununa dikkat çeker. Bu oyun ölümden ve yalnızlıktan kaçan insanı, giz dolu bir apartmanın gittikçe yükselen katlarında gittikçe küçülen dairelerle tanışan bir aile imgesi içinde vermektedir.

Uyumsuz tiyatronun görsel öğelerle donatılmış, zengin bir imgeleme dadalı dünyasını İpşiroğlu şöyle anlatır:

...tiyatronun sağladığı görsel olanaklar, kısaca tüm tiyatro etkileri sonuna değin kullanılarak, resimler, korku imgeleri, düşler, karabasanlar somutlaştırılıyor, sahnede nesnelere de katılıyor oyuna: sahne genişliyor, daralıyor, tıkanıyor; mantarlar, yumurtalar, sandalyelerle tıklım tıklım dolup taşıyor; büyüyen bir ölü sarmaşık gibi kaplıyor çevreyi ya da türlü ışık oyunlarıyla hafif, aydınlık bir atmosfer yaratılıyor. Havalarda uçan insanlar, eşya yığınlarının enkazında ezilip yitenler, insanlıktan çıkıp gergedan biçimine girenler, hiç beklenmedik bir anda biçim değiştirip tuhaf görüntülere dönüşen tipler canlanıyor gözümüzün önünde. Sanki dev bir büyüteç ardından yansıtıyor yaşam bize. Düşler, duygular, zevksizlik ve saçmalığa dönüşüyor, dil de yıpranıyor, parçalanıyor, tek tük havada uçan sözcükler, sülük gibi yapıyor kalıyor insana. (Z. İpşiroğlu, 1996, s. 18)

Bir çok imgenin mantıksal biçimde bir araya getirilmemiş olması karmaşık bir anlatım düzeni olarak ürünlerde görülür. Ionesco'nun Amedee adlı oyunundaki büyüyen

ceset imgesi sevgi ve iletişimsizliği anlatır. Beckett'in 'Godot'yu Beklerken' adlı oyununda ise karmaşık, başı ve sonu belli olmayan bir anlatıma rastlanır.

Uyumsuz tiyatrodaki, gerçek yaşantının saçma haline gelişi ve bunun ürüne aktarımının yalnızca saçmaya dayandırılması, yapıtın gerçekliğini bu noktada oluşturduğunu kanıtlar gibidir.

Dildeki bütün anlam bozmaları (sözcük oyunları, yinelemeler, ilgisiz aktarımlar), dilin iletişim yapısının ortadan kaldırılması, alaycı bir yaklaşımla günlük konuşmaların mantık dışılığı, dil'e yönelik bir eleştirel tavrın göstergeleridir; böylece dilin gerçekliği sorgulanmış olur.

Ionesco'nun 'dil'i boş söylem üretmekten öteye gitmeyen, bu nedenle de insanları iletişimsizliğe tutsak etmiş bir klişeler yığını olarak gördüğünü söyleyen Yüksel (1992)'e göre , "Ionesco tiyatrosu bu özellikleriyle tiyatronun parodisi ya da karşı tiyatro olarak tanımlanabilecek bir başkaldırı tiyatrosu olarak nitelendirilebilir."

Klasik anlamda çözümlenecek olay örgüsünün olmaması, rasgele başlayıp bitmesi, seyirci ile ürün arasında özdeşleşmenin ortadan kaldırılması ve abartılı davranışlar seyircide bir şaşkınlık ve tepki yaratır. Böylece avant-garde sanatın ulaşmak istediği tepkiselliğe ve kolay izlenebilir olmayan bir modern sanat yapıt kimliğine ulaşılır.

Zamanla mekanik ve insansızlaşmaya doğru giden bir toplumun yansıtılması, sözde uygarlığa olan tepkisellik Ionesco'nun oyunlarında ana tema olarak görülür. Ionesco'nun, özellikle insanın doğal yaşamsallığını 'gerçek olmayan' gerçeklere dönüştürmüş olan 'uygarlık' olgusuna başkaldırıldığını söyleyen Yüksel (1992)'e göre, " Ionesco bireyi kalıplaşmış tiplere, dili klişe anlatımlara dönüştüren 'uygarlık' olgusunu, denetleyemedikleri anlamsız boş dünyada sürekli olarak aynı sözleri ve aynı hareketleri yineleyen kuklalaşmış kişileri, 'varoluş'larına anlam vermeye boş yere çabalayan, trajik-komik görüntü ve seslere dönüştürerek sergiler."

"Kel şarkıcı" oyunu, iki yabancı sıradan insanın konuşmaları sonucunda, birden bire karı-koca olmalarını fark etmeleri üzerine kuruludur. Burada yabancılaşma ve

iletişimsizlik teması verilmek istenir. Us dışı anlatımın olduğu bir diğer yapıt ise "Gergedan" adlı oyundur. Ionesco bu oyunu ile toplumsal yaşamın şiddete dönüşen yanlarını ve insanlıktan çıkışı, insanın 'Gergedan'a dönüşen simgesi ile anlatmak istemiştir:

...bir sabah kalktığımızda gergedanların ortalığı sardığını görüyorsunuz. Gergedanların ahlak anlayışı, gergedanların felsefesinin egemen olduğu bir gergedan dünyasında buluyorsunuz kendinizi. Yaşadığımız kenti bir gergedan yönetiyor. O sizin sözcüklerinizi kullanıyor, ama sizin dilinizi konuşmuyor, onun için sözcüklerin aynı bir anlamı var. Böyle bir kimseyle nasıl anlaşabilirsiniz? (Z. İpşiroğlu, 1987, s. 52)

Gergedan imgesi oyunun temasını belirler. İlk önceleri gergedanların sokakta dolaşması büyük şaşkınlık ve kargaşa yaratır. Bunun üzerine geçen konuşmalar anlamsız ve saçmadır. Olayın nedenselliğinden çok değişimin yarattığı beğeni konuşulur. Beğeni sonucunda insanlar gergedanlaşmaya başlar. Oyun olayın bilincinde olan kahramanın çaresizliği ile son bulur. Bütün bu oyunun absürd olmasını sağlayan ise, grotesk ve olağan dışı bir durumun insanlarca olağan kabul edilmesidir. "Sandalyeler" adlı oyunda ise Ionesco'nun, nesneyle kurduğu imgesel anlatım vardır. Tartışma ya da öykümeden çok bir sunuş olan uyumsuz tiyatrodaki sözcüklerin kendilerinin değil, nasıl kullanıldıklarının önem taşıdığını söyleyen Delon (1993)'a göre, "Ionesco'nun 'İskemleler' adlı oyununun güçlü şiirselliği yalnız bir dizi güncel sözcüğün sınırlanmasından değil, bu sözcüklerin sayıları giderek artan boş iskemlelere söylenmesinden ileri gelmektedir."

Uyumsuz tiyatrodaki toplumsal çatışmaların düzeltilmesi inancına rastlanmaz. Umutsuz bir bekleyiş, inançsızlık ve geleceğe olan ilerleme düşüncesinin olmaması sanatçıların yaşama ait bakışlarının yansımalarıdır.

Samuel Beckett uyumsuz tiyatro ürünleri veren fakat sınırlanamayan bir yazardır. Oyunlarında eylemsizlik, boşunalık, çaresizlik şiirsel bir yaklaşımla sergilenir. Durağan bir anlatım içerisinde izleyicinin net olarak algılayabileceği hiç bir şey yokmuş gibi görünür. İzleyicinin bekleyişi umudunun kırılmasıyla sona erer. İnsanın evrendeki geçiciliği ve

anlamsız varoluşunun tedirginliği bütün yapıtları boyunca hissedilir. Yalınlık arayışı sonucunda 'öz'e ilişkin denemeleri onu oyunlarında söz ve görüntü azlığına götürür. "Godot'yu Beklerken" adlı oyunda da bu arayışlar hissedilir.

Heidegger'in 'croworfenhest' insanın evrene fırlatılmışlığı düşüncesi üstüne temellendirilen oyunda Vladimir'in 'Godot'yu bekleme süreci içinde ortaya koyduğu iki temel düşünsel eylem vardır. İlki insanın, 'varoluşunun' bir anlam taşıyıp taşımadığı, insanın 'ben' diyebileceği bir 'öz'e sahip olup olmadığıdır; ikincisi ise insan için 'kurtuluş' olasılığının bulunup bulunmadığıdır. (A. Yüksel, 1992, s. 52)

Beckett'in insanları yaşadıkları dünyayı anlamasalar da var olma süreçleri devam eder. Diyaloglar arasındaki bağlantısızlık iletişimsizliği verir. Yine de suskunluğa rağmen bu durum insanın varlığını ortaya koyar. Oyundaki insanlar soyut bir durum içindeki evrensel insan imgeleridir. Yüksel (1992), bu uyumsuz tiyatronun insanlarını tanımlarken, "Yine de çağdaşımız olan kişilerdir Beckett'in insanları" der ve ekler, "Simord'un deyişiyle modern insan olmanın üstüne kafa yoran, bir yandan 'varolduğu' gerçeğini algımlarken, bir yandan da varoluşunun 'öz'ünü tanımlamaya çabalayan kişiler vardır sahnede."

Bütün bu uyumsuz tiyatro ürünlerine bakıldığında; çağın genel belirleyici yapısı bulunur. Bireycilik anlayışının hastalıklı bir anlayışa dönüşmesi, insanın kitlesel yokedilmesi sonucunda yaşamın anlamsızlığı, teknolojinin ve ekonomik baskıların bireyde yarattığı rahatsızlıkların etkisi vardır. Bunun sonucunda gittikçe inançlarını yitiren bir kuşağın tiyatro ürünleri içerisinde Beckett'de olduğu gibi yalnızlıkların, hiçliklerin sunulması olarak görülür uyumsuz tiyatro.

II.III. YAZINDA ABSÜRD

Yazında absürd, özellikle modern roman içerisinde gözlemlenebilir. Modern roman, geleneksel romana karşı çıkan bir takım yenilikler sunar. Modern romanda kişilik belirleme, olay örgüsü ve konu açısından okurun alışkanlıkları yıkılmaya çalışılır. Bu yeni

roman anlayışında, bireyin toplumsal yaşantısının yanında içsel dünyası da ayrıntı zenginliği içerisinde sunulmaya çalışılır. Biçim ve tekniğe önem verilir ve yaratım içerisinde yıkıcılık olmasından dolayı sanat tehlikeli bir alan olur. Yaratım, gerçekle gerçekdışılığın bir arada olduğu bir kurgulamadır.

İroni ve biçim değişimleri (metamorfoz) sık karşılaşılan özelliklerdir. Absürd kavramı ise çağın temel yaşantıları, boğuntu, varlığın atılmışlığı, öznenin iç dünyasına yapılan yolculuklarda okurun karşılaştığı bir durumdur. Bu yazarlara göre, insan doğuştan yalnız ve başka insanlarla ilişki kurmayı başaramayan bir varlıktır. Yalnızlık, insan varoluşunun kaçınılmaz bir gerçeğidir. Buradaki yalnızlık, ayrı ayrı insanların yalnızlığı değil, insanın evrensel bir yazgısıdır. Başkaları da yalnız olduğu için; bu anlamda kurulan ilişkiler yüzeysel ve rastgeledir. Anlamli ilişkiler kurulamaz.

Bu düşüncelerle ürünlerini oluşturan yazarlardan biri Albert Camus'dur. Camus yaşamın boş ve anlamsız olduğunu düşünmesine karşın yaşamı ve savaşımın gerekliliğini savunur. 'Veba' adlı romanında bu düşünceler görülür. Bütün şehri kaplayan salgın hastalığa karşın, 'Veba'nın özünde bir yaşam sevinci ve savaşımı vardır. Camus'nun yapıtlarında olağan dışı şeylerle olağan şeyler bir aradadır. Bu anlamda 'Yabancı' adlı yapıtında, kahraman alışılmamış şeyleri yaparak okuru şaşırtır. Roman, toplum kurallarını kabul etmeyen ve toplumun da ona yabancı olduğu kahramanın uyumsuzluğu üzerine kurulmuştur. Annesinin ölüm haberini alan kahraman, günlük yaşantısına devam eder. Bu kayıtsızlık, okurda sıkıntı ve insanlık dışı bir durum yaratır ve okuru saçmanın içine sokar. Sartre'a göre 'Yabancı', kopmanın, ayrılmanın, yabancılaşmanın romanıdır. (J. Paul Sartre, 1984)

Yapıtlarında günümüz burjuva insanının umutsuzluk ve anlamsızlık içindeki durumunu veren diğer bir yazar Franz Kafka'dır. 'Değişim' adlı yapıtında, çağdaş insanın insan olmayan yanlarıyla belirsizlik içine düştüğü durumları sunar. Yapıt, dönüşüne uğramış bir böceğin dünyası ile insanların dünyası arasında gidip gelen, mantık dışı bir anlatımdır. Böceğe dönüşmesiyle birlikte, insanın gizli kalmış bir yönü de ortaya çıkar.

Böcek, bütünüyle insanların dünyasından kopmaz, eve-gelenlerle ilgilenir; yaşama boyun eğer ve bir gün yaşamına son verir. Gregor'un ölümü bir insan ölümüne benzer. Bütün anlatımlarda, komik ve korku arasında gidip-gelen olaylar örgüsü ironiyle sunulur.

Yapıtlarında, yaşamın gerçeklerini saçma ve mizahsal bir dille aktaran çağdaş bir yazar da Boris Vian'dır. 'Günlerin Köpüğü' adlı yapıtında, aşkı, ölümü ve saçmalığı yoğun bir düş gücüyle aktarmıştır. Vian, sözcüklerin kendilerine yüklenilenin dışında da anlamları olacağına inanır ve sözcükleri asıl anlamları dışında kullanır. Bu da okurda gülme duygusu uyandırır. Yapıt içerisinde, diyaloglarda mantık dizgisinin olmaması, ölüm gibi olağan dışı bir durumun olağan kabul edilmesi, dille oynanan oyunlar, karşılaşılan durumlardır. Büyüyen, sürekli şekil değiştiren evler, olmayan düşsel kentler ve gerçekliğin çelişkileriyle sunulması, okuru absürd üzerine yorumlara götürür.

Bütün bu bir birinden farklı dönemlere rastlayan yazarların ortak kaygısı, insanın evrenle olan ilişkisinde yatar. Absürd ise yapıtlarda gerçek yaşamın trajikliği karşısında alınan bir durumdur.

II.IV. PLASTİK SANATLARDA ABSÜRD

II.IV. I. DADA VE ABSÜRD

Dada, iki Dünya savaşının yıkıcılığı altında ezilen, inançlarını yitiren bir kuşağın yapıtlarıyla, eylemleriyle, yaşamlarıyla absürde ulaşan bir başkaldırı topluluğudur. Başkaldırının yarattığı toplumsal nedenlere bakıldığında, akılcılığıyla iki dünya savaşı yaratan uygar insana inançsızlıklar, bireye daha iyi bir yaşam sunmak için değil hızlı bir ilerlemenin hedef alındığı acımasız bir kapitalist sistem ve teknolojik gelişmenin yarattığı rahatsızlıklar görülür. Bütün bu düşüncelerin sonucunda, sanatın hedef tutulmadığı, estetik ve geleneksel sanat kurallarının yıkıldığı, sanat dışı alanların da sanatın içine sokulduğu ürünler ortaya çıkmıştır. Çalışlar (1993), Dada'nın, yüreklilik, küçümseme,

üstünlük, devrimci karşı koyuş, egemen mantığın, toplumdaki hiyerarşinin yok edilmesi, tarihin yadsınması, köktenci bir özgürlük, anarşi, burjuvanın yok edilmesi anlamına geldiğini söyler.

Dadaistlerin, yaşadıkları çağla olan hesaplaşmaları sonucunda, dünyayı komik ve saçma görmeleri, alaycı ve yıkıcı tavırları, onları yeni anlatımlara götürmüştür. Dada içerisindeki absürd, yaşanan bunca olumsuzluklara ve anlamsızlıklara karşı çağlarının tanıklığı, anlatımı ve bir savunmasıdır. Dadacıların 'saçma' yı, karmakarışık dünyanın anlamsızlığını, savaş boyunca süregelen ve mevcut ahlak anlayışının neden olduğu toplumsal çalkantıları sergilemek için bir araç olarak kullandıklarını söyleyen Genç (1983)'e göre, "İnsan varlığını herşeyden üstün tutan bir yaşam biçiminin önerdiği ya da savunduğu bir ideoloji yoktu." Ancak Genç (1983), "Eylem halindeki gerçeklere tanıklık ettiği için, Dada'nın yıkıcı eylemi zaman zaman devrimci bir ideolojiye bağlanan gerçeküstücülüğe dönüştü." diyerek Dada'nın ideoloji ile olan açık ilişkisini ortaya koyar.

Absürd Dadacılar da farklı anlatım olanakları içerisinde görünür. Bunlar siyasal, toplumsal skandallara dönüştürdükleri gösteri ve sergilerde, dilin mantık yapısının bozulduğu yazınsal alanlar ve sanat yapıtına dönüştürdükleri kolaj, fotomontaj ve objelerdir.

Dada, yapıtları kadar düzenlediği sergilerde de raslantısallığın egemen olduğu gösteriler düzenliyordu. Hırçın, saldırgan ve tartışma açan bu eylemler, yürüyüşler, anlamsız Dada oyunları, Dada yapıtları olarak adlandırılıyordu. Dada düzenlediği bu sergilerle burjuvazinin ahlak ve geleneksel beğenilerine saldırıyordu. Bunlardan en çok ses getireni ise, Köln'deki bir birahanenin avlusundaki sergidir. Sergiye gitmek için tuvaletten geçen izleyicilerin, düzenleyiciler tarafından sergideki yapıtları parçalamaları istendi. Bütün bu çılgınlığın sonucunda polis ahlaka aykırı bulduğundan sergiyi kapattı. Aykırı bulunan yapıt ise, Dürer'in Adem ile Havva tablosunun baskısıydı. Düzene hizmet eden her şey ile savaşmak bütün bu usdışı etkinliklerin temelini oluşturuyordu.

Philippe Soupault'un yazdığı 'The famous Magician' (nl sihirbaz) adlı oyun, usdışı dadacılığın en zgn rneği sayılabilir. Bir konserde oynanan bu oyunda oyuncular maskeli olup üzerinde ünlü yazar ve sanatçıların isimlerinin yazılı olduğu renkli balonlar taşırlar. Dadacıların Paris'in kenar mahallelerini ziyaret ettiği bir oyunda 'The trial of Maurice Barres' (Maurice Barres'in duruşması) gibi kışkırtıcı sahneler vardır; bu sahnelerde ünlü tutucu (conservative) yazar Fransız kültürüne karşı suç işlemekten yargılanır. (A. Genç, 1983, s.72)

Absürde ulaşan bu gösterilerin sınırlanmış belli bir programları yoktu. Her defasında yeni olan şeyler denenerek yıkıcılığın lt artırılıyordu. Yıkılmak istedikleri şeylerden bir tanesi de sanat yapıtlarının kalıcılığı durumu idi. Savaşın bütün acımasızlığını sürdürdüğü bir dönemde sanatçıların umursamaz tavırları ancak ağla kurulan bağlantı içinde anlaşılabilir. Çünkü Dadacılar saçmanın en iyi saçma ile anlatılabileceğine inanıyorlardı.

Rus Dadacıların da çocukça gösteriler yaptıklarını, rneğin, Biriuk, Mayakovsky ve başlıca sanatçıların üzerlerinde gülünç giyisiler, yüzlerinde boyayla yazdıkları sözler ve çizdikleri simgelerle, Rusya'nın çeşitli şehirlerindeki caddelerde dolaşıp, yakalarına tahta kaşıklar ve turplar taktıklarını söyleyen Lynton (1982)'a göre, "Böylece, batıdaki Dadacılar gibi yüksek kültür zentisini alaya alıyorlar, ancak batıdaki Dadacıların yalnız birkaçının yapabildiği birşeyi, yani saldırgan alaycılığı açıkça sokaklarda yapabilme yürekliliğini hepsi göze alabiliyorlardı."

Rus Dadacıların yanında Berlin'deki Dadaist gösteriler de aynı paralel nitelikleri taşıyordu. Dadanın 1918 tarihli Berlin gösterisi zerine Huelsenbeck'in anlattıkları ise çılgınlığın son noktasına varıldığını gösterir.

Hausman, Grosz, Jung ve ben kontluk salonunda ilk büyük Dada gecesini düzenledik (...). Ben, henüz yeterince insanın öldürülmediğini anlattığım bir giriş bildirisini okuyordum. Polis konuşmayı engellemek istedi, çocuklar ağlıyordu, erkekler ayaklarını yere vurarak gürültü yapıyordu. Grosz, sergideki resimler üzerine küçük tuvaletini yapıyordu. Her şey karmakarışıktı ve dolayısıyla son derece Dadacı bir olay söz konusu idi. (A. alışlar, 1993, s. 89)

Gösterilerinde küçük düşürdükleri burjuvazi ise onları anarşist, yıkıcı ve nihilist olarak görüyordu. Bu ise onlar için uzlaşmaz olmanın bir göstergesiydi. Dadaistler gerçekten nihilistler miydi? Dadacılar her türlü bilginin değersiz, anlamsız olduğuna inanmalarına karşın yine de içten içe toplumsal düzeni değiştirme isteği duyarlar. Modern insanı bekleyen geleceğin tehlikede olduğu düşüncesi çağa yönelik kötümserlik Dadacılar için de geçerlidir. Bu hiçliği duyumsarlar ama pasif bir nihilist oldukları söylenemez. Anarşizm ise, onlara sınır tanımayan bir özgürlük anlayışı ile örtüştüğü için çekici gelir.

Dadacıların hırçınlığının nedenini Tzara şöyle açıklar: Ailenin bir yadsınması durumuna gelmeye elverişli olan her tiksinti ürünü Dada'dır; (...); yaratıklar arasından güçsüzlerin dansı olan mantığın ortadan kaldırılması Dada'dır; Her hiyerarşinin ve uşaklarımız tarafından, değerler için kurulan her toplumsal denklemin ortadan kaldırılması Dada'dır; her nesne, bütün nesnelere, duygular ve karanlıklar, hortlaklar ve paralel çizgilerin kesin şoku savaşmak için araçtır.: işte bu da Dada'dır; belleğin ortadan kaldırılması Dada'dır; arkeolojinin ortadan kaldırılması Dada'dır. Yalvaçların ortadan kaldırılması Dada'dır; geleceğin ortadan kaldırılması Dada'dır; doğallığın dolaysız ürünü olan her tanrıdaki tartışmasız mutlak inanç Dada'dır.

Dadaistlerin absürd anlatımlara ulaştıkları diğer bir alan ise yazınsal denemelerdi. Bu yazınsal alanlarda anlamsız hecelerden oluşan gelişigüzel seçilmiş sözcükleri, akıl dışı ve mantıksal dizgenin bozulduğu denemeler içinde kullandılar. Bu denemeleri oluştururken, alışılmış kuralları zorlayan, geleneksel sanat tarafından anlaşılmasız bulunan, mizahı ve alaycılığı kullanan yazarları örnek aldılar. Lewis Carrol, Alfred Jarry, daha sonra sürrealistleri de etkileyecek olan Lautreamont, Christian Morgenstern Dadaizm için önemli isimlerdir. Morgenstern saçma yapıtlarında yeni sözcükler yaratarak, cümlenin içinde değişik biçimde kullanarak alaycı bir tutum sergiler.

Bu yazımda kullanılan yöntemler Dadaistlerin bütün görsel anlatımlarında da kullanılmıştır. Dadaist şairler şiirlerinde günlük yaşamda kullandıkları bir çok sözcük anlamsız bir şekilde yanyana getirilerek, şiiri yalnızca sestem oluşan sözcüklere

dönüştürmüşlerdir. Bu da onlar arasında yeni bir iletişim yolu oluşturmuştur. Bu kuramların Dadacı akşamların çerçevesine taşındığında, ses şiirleri ya da fonetik, statik, gürültücül, eşzamanlı, vs. şiirler olan, Verse ohne Wörter veya Klanggedichten biçiminde, ya da Tzara'nın Ball'e, "gadji beri bimba / grandridi lauli lonni cadori / gadjala bim beri glassala / glandridi glassala tuffm i zimbrabim / blassa galassasa tuffm i zimbrabim..." diye okuttuğunu belirten Sanouillet (1997), Dadacıların " kimi Maori parçalarından düpedüz taklit edilmiş, ilkel ve tutarsız bir dil, sözdizimi ve mantığın engellerinden kurtulmuş bir dil formunu" aldıklarını söyler.

Dadacılar dilin önemini kavramışlardı. Dili parçalamak demek, Dadacılar için dil üzerinde yapılanmış bütün kurumları da parçalamak demektir. Dilin egemenliğinin parçalanma nedenlerini ise şu şekilde açıklıyorlardı:

Dil, toplumsal örge olarak, yaratıcı süreç herhangi bir sıkıntıya düşmeksizin tahrip edilebilir. Hatta görünen odur ki yaratıcı sürecin bundan yalnızca kazancı olacaktır.

1. Dil tek bir ifade aracı değildir.

2. Konuşma örgeininin tahribi kişisel bir disiplin aracı haline gelebilir. İlişkiler koptukta, iletişim kesildikte, kendi içine doğru dalış, dinginkopuş, yalnızlık gelişecektir.

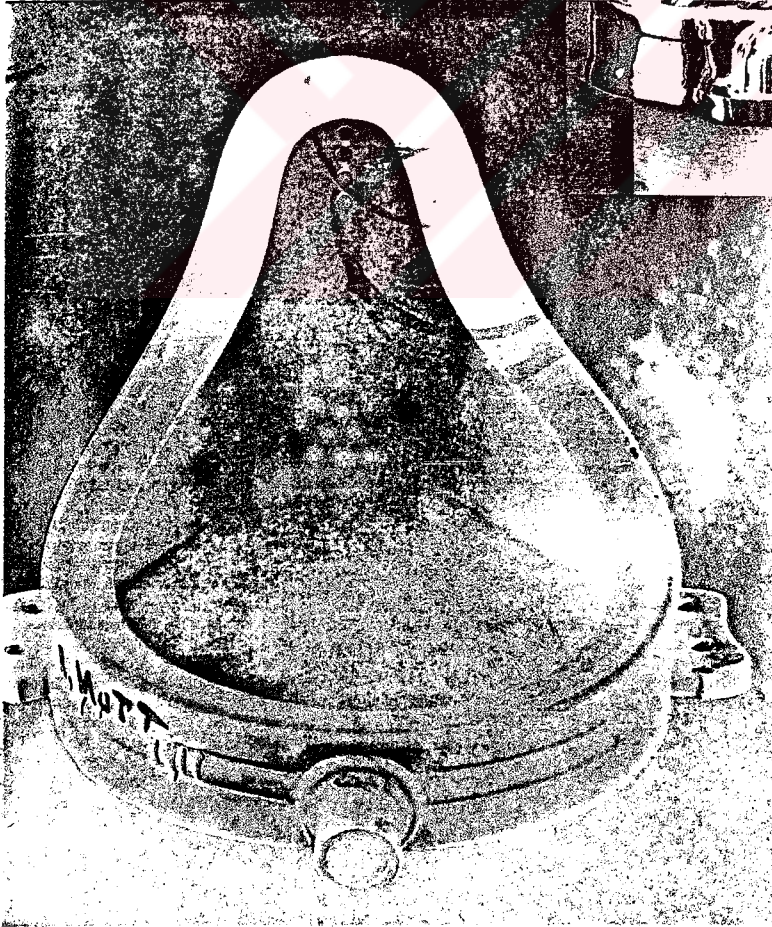
3. Sözcükleri tükürmek: Toplumun boş, aksayan, sıkıcı dili. Kara suratlı alçakgönüllülüğü, ya da deliliği oynamak. İçindeki gerginliği korumak. Anlaşılmaz, erişilmez bir küreye ulaşmak. (M. Sanouillet, 1997, s. 306)

Dil iktidar ilişkisinde sözcüklerin egemenliğini kırma düşüncesi, Lautremont, Rimbaud gibi şairlerin Dadacılara mirasıdır. Lautremont düşüncelerin düzeleceğini söyleyerek sözcüklerin de bu düzelmeye katılacağını belirtir.

Sözcüklere güvenmediklerini ilk ortaya koyanlar dadacıları; 'hayatı değiştirme' arzusunun ayrılmaz bir parçasıydı bu güvensizlik. Sade'in izinden giderek herşeyi söyleme, sözcükleri özgürleştirme ve 'Sözcük Simyası'nın yerine gerçek bir kimyayı geçirme' (Breton) hakkını savundular. Onlarla birlikte sözcüklerin masumiyeti bilinçli olarak

reddedildi; 'kurumların en kötüsü' dil, yok edilmesi, gizeminden arındırılması, özgürleştirilmesi gereken bir şey olarak ortaya çıkarıldı. Dadacıların çağdaşları, onların her şeyi yok etme isteğine, bu isteğin egemen anlayış için oluşturduğu tehlikeye dikkati çekmeden edemediler (şu 'tahrip işi' diye tasalandı Gide). Dada'dan sonra her sözcüğün bir fikre sonsuza kadar bağlı kalacağına inanmak imkansız hale geldi: Dada dilin bütün imkanlarını gerçekleştirdi ve bir uzmanlık olarak sanata kapıyı ilelebet kapattı. Sanatın gerçekleşmesi sorununu, kesin bir biçimde gündeme getirdi. Gerçeküstücülük, bu acil sorunun üstüne gittiği sürece değerliydi; edebi ürünlerinde ise gericiydi.(M. Khayati, 1988, s. 57)

Dadanın içinde absürdü olanaklı kılan diğer bir yaklaşım ise, sanat dışı objelerin sıradan eşyaların çevrelerinden soyutlanarak yeni bir adlandırma ile sanat yapıtı olarak ortaya konulmasıdır. Bunun en güzel örneğini ise Duchamp'ın Paris Bağımsızlar Sergisine gönderdiği 'Richard Mutt' imzalı Fountain (çeşme) adlı pisuvardır.



Resim-1
M. Duchamp "Çeşme" 1917
(63 x 46 x 36 cm)

Yapıt jüri üyelerinin bazıları için ahlak dışı, bazıları için de estetik olarak görünmüştür. "İmdi, Mr. Mutt'un çeşmesi ahlak dışı değildir. Bu saçmadır, kaldı ki bir küvet ahlak dışı olamaz. Bu tesisatçıların vitrininde her gün görülebilecek bir eşyadır." (M. Sanouillet, 1997)

Duchamp böyle bir tavırla yeni bir düşüncenin başlangıcını yapar. Bir pisuvar sanat yapıtı olabilir mi? Duchamp bu çalışmasıyla sanat yapıtı kavramını yeniden oluşturmak istemiştir. Sanat yapıtını tek tek yapıtın kendisinden hareket ederek değil genel bir sanat kavramından yola çıkarak ulaştır. Böylece sanat yapıtı sanat olma özelliğini sanatçının ona verdiği adlandırmadan alır. Bu konuda Kurt Schwitter daha ileri giderek sanatçının tükürdüğü her şeyin sanat olduğunu söyler.

Bütün bunlar Duchamp'ın sanata ve yaşama karşı olan alaycılığı ve kayıtsızlığının sonucu gibidir. İçki kasası, kürek gibi alınıp satılır eşyalar sanat objesi olurlar. Artık izleyici bunları güzel bulmama şansına sahip değildir. Adlandırma ve anlamlandırma sorunu içinde izleyici "sanat nedir?"i tartışır.

Duchamp Ready-Made'leri için estetik bir kaygıyla yaklaşmadığını belirtir. Objelerin varlıkları ile ilgili bir sorun yoktur. Sorun onların buldukları ortamdan başka bir ortama taşınmaları sonucundaki durumdur. Saçmayı oluşturan da bu yerinden edilmiş objenin çevresiyle olan yabancılığıdır. Bugün, pisuvarın sanat yapıtının orijinalliğini kırma gücü, yapıt müzeye konularak azaltılmıştır. Duchamp'ın -saçma olmak kolay değildir, saçma şeyler giderek anlamlıya dönüşür- söylemiyle, yapıt zamanla yeni anlamlar kazanır.

Sanouillet, "Tıpkı Richard Mutt'un Çeşme'si gibi, Picabia'nın dergisi de Dada'nın gerçek hedeflerini belirlemesine yardımcı oldu." diyerek Picabia'nın tavrına dikkat çeker ve bu tavrın önemini şöyle açıklar: "Gerçekten de 391 aracılığıyla, Amerikan kamuoyu en sonunda, Picabia ve arkadaşları için bizatihi sanat kavramının kuşkulu hale gelmiş olduğunu ve geleneksel olarak ressam ve şaire atfedilen rolü düpedüz sorgulamak, ve, saçma aracılığıyla, 'sanat yapıtı' diye adlandırma alışkanlığında olunan şeyin

gerçekleştirilmesinde tekniğe ve esine verilen önemin saçmalığını kanıtlamak istediklerini anladi. (M. Sanouillet, 1997)

Dadaistler içinde önemli bir yere sahip olan Picabia 1915'te mizahi yönü olan makine resimleri yapmaya başlar. Alaycılık dadaistlerin tepki çekmek için kullandıkları bir yaklaşımdı. Bu yaklaşımı kullanan sanatçılardan biri olan Picabia'nın çalışmalarında teknolojiye yönelik kuşkucu bir yaklaşım öne çıkar. O, makine imgeleri ile insan davranışları arasında bağ kurarak sanatın gülünç yanını yakalamıştır. Marcel Duchamp gibi Francis Picabia da sanatı anti-sanat sınırlarının en uç noktasına çeken sanatçılardandır. Duchamp'la birlikte Mona Lisa'nın bir reproduksiyonuna boyayla bıyık ve sakal takarak sanata karşı saldırgan tutumlarını sergilemişlerdir. Yaşamları da sanatları gibi kuralları yıkan gösterilere dönüştürmüşlerdir.

Rene Passeron, Picabia'nın "Yaşamı, sanatın gülünç geleneklerine karşı kullanmak" istediğini söyler ve sorar, "Ancak bu yolda yapmak istediği neydi?" Passeron yanıtına, "ifade etmek istediği bilgi idi; yani hiç bir şey demek değildi" diyerek başlar ve şöyle tamamlar: "Ancak en azından, sanat yordakçılarının gevezeliklerini çürütebiliyor ve kendine özgü çocuksu gücü kullanarak sanatı öldürebiliyordu: olmak ancak hiç bir şey olmaktı."(R. Passeron, 1982)

Dadacıların sanatın öldüğünü ilan etmeleri, sanatçıları çağdaş yaşama çekmeleri sanatın içerisinde yeni tartışma alanları açmıştır. Bu düşünceleri, saldırgan tutumuyla, anarşizmi savunan tavrıyla Arthur Cravan etkilemiştir. Yazar, yaşamın kendisini sanatsal bir macera olarak görür, sanatı ise gereksiz ölü bir şey olarak tanımlar. 1914'te Paris'te düzenlediği sergide dans eder, boks yapar ve seyircilere hakaret eder. Bu konuşmalarında sporcuların sanatçılardan üstün olduklarını savunur. Bütün bunlar dadaistlerin ayaklanmasının habercisidir.

Nihilist ve ilginç kişiliğiyle dadaistleri ve sürrealistleri etkileyen Jacques Vache'nin "sanat saçmadır" sözleri, absürdü anti-sanat görüşleri içerisinde bir değerlendirmeye sokar.

İlk Dada kıpırdanmalarından ve Jacques Vache'nin 'sanat saçmadır' sözünü etmesinden (1917) bu yana sanatsal ayaklanmanın pek çok çeşitleri görülmüştür. Berlin'de 1920 yılında Huelsenbeck ve Hausmann, bir Dada sergisinde sanatın öldüğünü ilan ettiler. Sanatı yararsız olarak niteleyen bu görüş, Mayıs 1968 manifestolarından sonra Fransa'da da çeşitli anti-sanat eğilimleri olarak karşımıza çıkar. Sürrealist ruha yakınlaşarak sanatsal kariyer fikrine sanatçının kültürel ya da doğa ayrıcalıklarına (beceri, deha) saldıran, sanat çalışmalarının oluşmasında kullanılan teknik ve harcanan çabanın değerini küçümseyen, hatta sanat çalışması kavramını bile reddeden bu anti-sanat görüşüdür. (R. Passeron, 1982, s. 262)

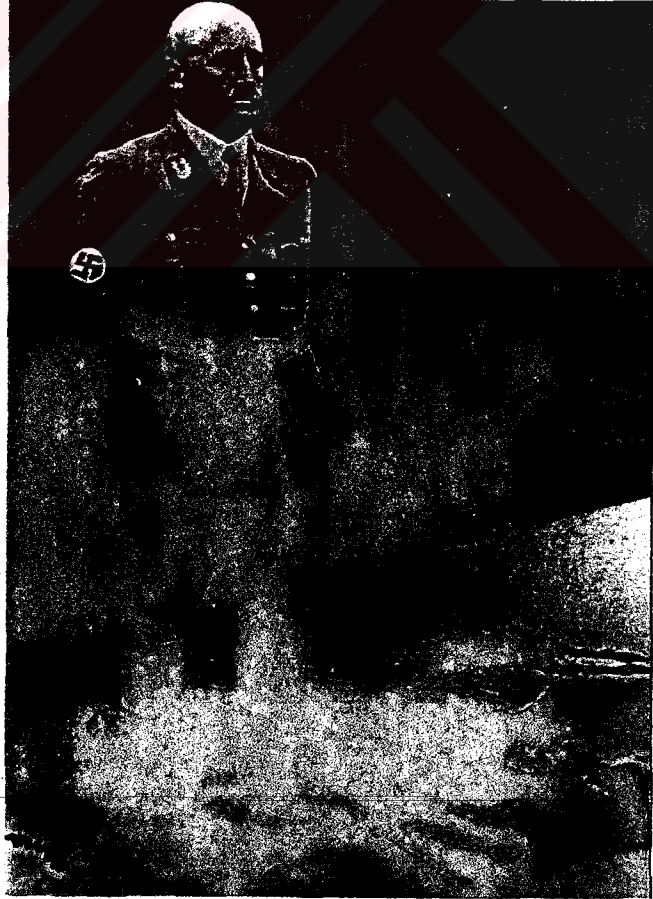
Dada yapıtlarını raslantısallık ve kuralsızlık üzerine kuruyordu. Yapıtlarda nesnelere çevreleriyle olan ilişkilerinden koparılıyor parçalanıp yeniden tasarlanıyordu. Oluşturulan kurgular alışılmışlığı zorlayarak saçmalığa kadar ulaşıyordu. Dadanın düşüncelerini ileten yayınlarda da yazı ile biçim arasında nedensiz bir bağlantı, usa aykırı bir durum söz konusuydu.

Gerçekte, ne olduğu bilinmeyen, ne işe yaradığı anlaşılamayan her nesne kendi saçmalığı ve nedensizliği içinde algılanır. Ne işe yaradığı keşfedilinceye kadar her şey soyuttur, bir anlam verilemediği için saçmadır. Dadacılar ve soyut resim sanatçılarından bir çoğunun yapmak istedikleri şey de buydu, nesnelere, görsel imgeleri, kendilerine ilişkin önyargılardan arınmış bir biçimde çıplak ve kendi gerçeklikleri içinde, ussal çevre algılamalarından soyutlayarak karşı karşıya getirmek istiyorlardı. Dizelerinde (Mısra) kullandıkları sözcüklerin ne anlama geldiğini önemsemiyor ve bu sözcüklerin çıkardıkları seslerin ya da meydana getirdikleri görüntülerin özlüğüne geri gidip onları salt bilinç düzeyine indiriyorlardı. Olağan dışı ve 'saçma' konusunda Asger Jorn, aynı yapıtında şu açıklamayı yapmaktadır: 'Gerçekten yeni olan her şey iğrençtir, çünkü, gerçekten yeni olan şey olağan dışı ve saçmadır. Bu açıklamalarda Jorn'un vurgulamak istediği şey, insanın kavramsal dünyasına girmeyen nesne ve görsel imgelerin -ki, her nesne görsel imgenin belli bir işlevi ve kullanım alanı vardır- anlamsız ve saçma olduğudur. (A. Genç, 1983, s. 168-169)

Dadacılar yapıtlarında deneysel araştırmalar sonucunda absürd anlatıma olanak sağlayan bir teknik ve yöntem olan fotomontajı kullandılar. Fotomontajda, yan yana gelen

fotoğraf görüntülerinin mantıksal düşünmeyi zorlamasıyla aralarındaki ilişkisizlik absürdü yaratmıştır. Gerçekliği zorlayan, görüntülerin tek başına değil, rasgele bağlantısızlığıdır. Genç (1983)'e göre, Fotomontaj imgelerinin nedensizlik izlenimleri yaratmasında, mecaz ögesi olarak fotoğrafın kullanılması, alışlagelmiş çevresel ilişkilerinden soyutlanarak fotoğrafın kullanılması ve fotoğraf imgelerinin soyut imgeler ya da betisiz (non-objective) imgelerle birlikte kullanılması gibi yöntemlerin etkileri büyüktür.

Fotomontaj, Dadacıların toplumsal olaylara karşı alaycı ve saldırgan bir tutum takınmalarına yardımcı olmuştur. İçerik, vurgulu bir şekilde ve toplumsal sorunlar çarpıcı görüntülerle anlatıldığından dolayı ideolojik bir etkisi vardır. Bu düşünceler John Heartfield'in fotomontajlarında görülür. Örneğin, Yahudi karşıtı bir komutanın görüntüsünün bir barış yanlısının üzerine monte edilmesiyle Nazizm tehlikesi anlatılmıştır. (Resim 2)



Resim-2

John Heartfield "Pan Alman"

1933

Dadacılar yaşadıkları çağın sanatçıları olmalarından dolayı fotomontajlarında sosyal sınıflar arasındaki eşitsizlik ve kapitalizmin getirdiği ekonomik baskıları karşılarıyla çarpıcı bir anlatımda sunarlar. Bu düşünceleri John Heartfield'in başka bir fotomontajında görmek olasıdır. Resimde -6 Milyon işsiz bulunan- Almanya'da bir gelinlik fiyatının 10.000 \$ olması ile üzerinde 'Ne İş Olsa Yapılır' tabelası taşıyan iki insan arasında kurulan çelişki sunulmuştur. (Resim 3)



Resim-3
John Heartfield "Kapitalizmin
Ürünleri" 1932

Fotomontajlarda ilgisiz görüntüleri bir arada kullanarak absürd anlatımlara yaklaşan diğer bir sanatçı da Max Ernst'tir. Max Ernst'in 1919'da gördüğü bir katalogdaki absürd anlatımlar onu yeni olanaklara götürmüştür. Fotomontaj çalışmalarında nesnelerin çevreleriyle olan garip ilişkilerini en ince ayrıntılarına kadar çalışmış ve nesneleri ilginç

durumlara dönüştürmüştür. "Burada Her Şey Hala Yüzüyor" adlı çalışmasında ters dönmüş hamamböceğinden bir kayık ve iskeleti görünen bir balık boşlukta yüzmektedir. (Resim 4)



Resim-4 Max Ernst "Burada Her Şey Hala Yüzüyor" 1920

Max Ernst, eski anatomi kitapları ve resimlerinden topladığı görüntülerle, mantığın zorlandığı usdışı yeni düzenlemeler oluşturmuştur. Max Ernst, bu kolajlarda başlıklar kullanarak şiirsel bir anlatım da yakalamaya çalışmıştır. Esin kaynakları çok zengin Max Ernst'in, 1919 yılından başlayarak yapıştırma resim tekniğini uygulamaya başladını bu uygulama sırasında daha çok eski dergilerden kestiği parçaları, çoğu grotesk nitelikteki bütünler içerisinde birleştirdiğini söyleyen Cemal (1990)'e göre, "böylece ortaya çıkan kompozisyonlar tuhaf olmasına tuhaftı, ama belli bir mizah anlayışından da hiç bir zaman uzak değildi, bu birleştirme, hiç kuşkusuz mekanik bir nitelik taşıyordu.

Bu uygunsuz anlatımlarla Max Ernst bir kolaj serisi yaratarak alışıldık görme ve düşünme biçimlerini yıkmaya çalışır. Her sayfada tek bir resim kullanılması ve yazı ile metin arasındaki bağlantılar, resimli roman tarzına uygun olarak görünür.

...kolaj romanların kaynağını, 19. yüzyılın özellikle popüler kıldığı resimli tefrika romanlar oluşturmaktadır. Bu türde resme eşlik eden söylenceler, resim yoluyla betimlemeyi sabit bir başlıkla sınırlamaktan çok, romandan yapılan bir alıntıdan da yararlanarak, betimlemeyi aslında bırakır. Böylece ortaya çıkan belli bir gerilim gerçekte anlatımın dramatik akışının hep gündemde kalmasını sağlar. Resimleme ve bu resimlemenin ilişkin olduğu metin, çoğu kez karşılıklı sayfalarda yer almaz. Böylece resim, ya anlatıyı önceler, ya da bir anı, sonradan gelen resimsel bir saptama niteliğini kazanır. (A. Cemal, 1990, s. 80)

Ernst'in 1930'da yaptığı "Yüz Başlı Kadın" adlı kolaj romanı, metin ve görüntüler arasındaki bağlantı açısından tedirgin edicidir. Kolaj romanlarda devamlılığı, devam eden bir öyküden çok anlam arayışları sağlar. Her sayfa insanı şaşırtmaya uygundur. (Resim 5)



Resim-5 Max Ernst "Yüz Başlı Kadın" Paris 1929

"Kolaj yoluyla -ki bu terim Max Ernst'in yapıtının tamamına uyan bir terimdir- temelde rastlantısal ve tutarsız materyallerin yapı olarak akıcı ve taklit edilemez bir biçimde bir araya getirilmesinin, yirminci yüzyıl sanatının öncü başarılarından biri olduğu artık yerleşmiş bir olgudur." diyen Werner Spies bunun gerçekten de yapıtın ortak paydası olduğunu vurgular, yani söz konusu tavır dolaysız resmin ve çizimin reddedilmesi anlamına gelir.

Dadacıların anlatımına yardımcı olan kolaj yöntemine mizahi açıdan yaklaşan bir sanatçı da Kurt Schwitters'tir. Schwitters 1919'dan itibaren yıllar boyu ilk ve tek üyesi olarak kaldığı "Merz" akımını başlattı. Kağıt, kumaş parçaları, mutfak takımları, topladığı her şeyi evinde yaptığı "Merzbau" adını verdiği sütuna ekledi.

Bugün Schwitters daha çok bir mizahçı olarak anılır. Anlamsızlık ya da anlam karşıtı bir üslup, onun bilinçli olarak seçtiği bir yoldu; fakat yapıtlarının çoğunun ne amacı ne de yarattığı etki mizahla ilgiliydi. Schwitters değişik türde anlamsız şiirler yazıyordu: bunlar arasında yalnız sayılardan, birbirini anlamsızca izleyen sözcüklerden, tutarsızca düzenlenmiş cümlelerden, tek tek harflerden oluşan şiirlerle, yıllarca süren bir çalışma sonucu insan seslerinin titizlikle notalarının çıkarılmasıyla meydana getirilen en ünlü yapıtı Ursonate, ya da ilkel sonatı vardı. Schwitters, anlamsızla özel anlamlı parçaların yan yana geldiği bir dergi de çıkarıyordu. Bu dergiye ve yapıtlarının çoğuna verdiği ad uydurulmuş değil, bulunmuş bir sözcüktü: Merz. (N. Lynton, 1982, s. 143)

Kendini hakaret ve saçmalıklarla ortaya koyan Dada hareketi, sınırsız özgürlük denemeleriyle, sanata ve geleneklere olan yıkıcılığıyla, kendinden sonra oluşacak olan yeni ekollere öncülük etmiştir. Tutarsızlığı tutarsızlıkla yakalamak, sanatın yerle bir edilmesi, sanatçılar arasında kişisel kavgalar Dadanın sonunu yaklaştırmıştır. Sanatın içindeki 'yeniden kurmak için yıkmak' sanatın ölümünden çok, yeni ekollerin oluşumuna neden olmuştur. Dada da bu anlamda avangard sanatlar içerisinde yıkıcı olan yanıyla kalıcı yapıtlar üretmiştir.

II.IV. II. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK'TE ABSÜRD

Dadanın dağınkılığından koparak, düşüncelerini daha sistemli hale getiren gerçeküstücülük, akıldışı ve gerçekdışı gerçekliğine katarak uygarlığın katı düzenini ve ahlak kurallarını yıkmak istemiştir. Freud'un bilinçaltı ile ilgili açıklamaları, simgelere ve rüyalara duyulan ilgiler, rastlantısallığın egemen olduğu yapıtlar, gerçeküstücüleri etkileyen olgulardır. Yapıtlarında bu anlatıma uygun imgelem, fantezi ve düşleri seçmişlerdir.

Bazı bakımlardan gerçeküstücülük yirminci yüzyıl kostümleri içinde, ancak daha büyük bir saçmalık ve eğlence duygusu taşıyan romantik bir yeniden canlanma idi. 'Modernist' avangardın ana akımının aksine, ama Dada'ya benzer biçimde, gerçeküstücülüğün formel yenilikle hiçbir ilgisi yoktu: Bilinçdışı'nın, sözcüklerin rastgele akışıyla mı ('otomatik yazma') yoksa Salvador Dalı'nın (1904-89) çöl benzeri yerlerde eriyen saat resimlerini yaparken kullandığı kılı kırk yaran on dokuzuncu yüzyıl akademisyen tarzı içinde mi ifade edildiğiyle hiç ilgilenmedi. Önemli olan; tutarsızlıktan tutarlılık üretmek, açıkça akıldışı, hatta imkansız olandan görünüşte zorunlu bir mantık çıkarmak için, akılcı denetim sistemleriyle değişikliğe uğratılmamış kendiliğinden imgelemin kapasitesini tanımaktır. (E. Hobsbawm, 1996, s. 212)

Gerçeği değiştirme, kadere karşı gelme, yıkma ve başkaldırma gibi Dada'cı istekler gerçeküstücülükte de devam eder. Gerçeküstücüler, bilinci, usun denetiminden kopararak bilinçaltının özgürleşmesini istiyorlardı. Bu anlamda, akılcı düzenin getirdiği mantıksal düşünce egemenliğinden koparak düşleri gün ışığına çıkarma istekleri vardı. Böylece gerçekliği düşlerle zenginleştirirken toplum da özgürleşecekti.

Camus (1995), gerçeküstücülüğün "Salt başkaldırı, tüm dikbaşlılık, kurallaşmış kundakçılık, gülmece, uyumsuzluk dini" olarak tanımlanabileceğini söyler. 1924'te Andre Breton tarafından yazılan sürrealist manifesto yayımlanır. Breton bildirisinde, buldukları Descartes'cı dünyayı tahammül edilemez olarak kabul eder. Ona göre dünya, kasvetli bir aldatmaca içerisindedir. İnsanın sadece akılla sınırlandırılmasını,

içgüdü ve duygularından ayrılmasına karşı çıkar. Yalnız düşünceye ve kavrayış gücüne dayandırılan ruhsal yaşamın eleştirilmesi gerektiğini söyler, eski akla ve ödevlerine karşı gelmeyi her fırsatta ortaya koyduklarını belirtir.

Gerçeküstücüler bilinçli bir sanat etkinliğini kabul etmezler. Yapıtlarında mantık dışı anlatımlar, olmayacak çağrışımlar kullanırlar. Bunun için de sözcükleri ve imgeleri özgürleştirecek yöntemleri benimsemişlerdir.

Gerçeküstücüler, ruhçözümlemeye yaslanan yeni yöntemlerinde, fikirlerin serbest çağrışım tekniğiyle tamamen kendiliğinden oluştuğunu, bu durumun da herhangi bir mantıksal, ahlaksal açıklamaya yer vermediğini düşünüyorlardı. Sonuçta ise bu akımı, "mantık-dışı'nın mantıksal hale getirilmesi ve 'kendiliğinden'in yöntemsel olarak yeniden oluşturulması"na sığınmaktaydı. (S. Özer, 1996, s. 38)

Şiir, sürrealistler için özgürlük ve düşsel olanaklar sağlaması nedeniyle önemli olmuştur. Sözcükleri rasgele kullanan Lautre'mont'un imgelem tarzını benimsemişlerdir. Lautre'mont Fransız edebiyatının en olağan dışı ve anlaşılması zor şairlerinden biridir. "Maldoror'un Şarkıları" adlı yapıtı birbiriyle ilgisiz görünen sözcüklerin anlaşılmaz biçimdeki yan yanalığı ve kullandığı metaforlar açısından gerçeküstücüleri fazlasıyla etkilemiştir. Lautre'mont'un "Bir dikiş makinesinin ameliyat masasında bir şemsiye ile rastlaşması olarak güzellik" sözlerine öykünerek birbirleriyle ilgisi olmayan nesnelere yan yana getirmişlerdir. Bu birleşim onları meraklandırıyor, sonuçta ise mizahi yönü olan bir yapıt ortaya çıkıyordu. Gerçeküstücüler, nesnelere ya doğal çevrelerinden koparıyorlar ya da yeni nesnelere üretiyorlardı.

Gerçeküstücülerin resimlerinde nesnelere arası fiziksel ilişkiler, tuhaf bir biçimde deforme edilmiştir. Bir nesne, gerçekte olmaması gereken yerde ve biçimdedir. Ya da olması gereken yerde yoktur. Ama o nesne, yine de bilinen, gerçek bir biçimdir. İşte bu çarpıklık tedirgin eder insanı gerçeküstücülerde. (G. Tümer, 1993, s. 57)

Nesnenin sürrealizmle birlikte neredeyse heykelle rekabet içinde modern sanata girdiği düşünülür. Günlük yaşamdaki nesnelerin kullanılabilirliğini satirik bir amaçla sorgulamışlar ve ona kendi fantezilerini yüklemişlerdir. Meret Oppenheim'in kürkle kaplı fincan, tabak ve kaşığı ilginç bir örnektir. Simgesel işlevi olan objelerin montajı olarak tanımlanan bu üretimde acayip ve olağanüstü bir anlatım vardır. Örneğin Dali'nin (İstakoz Alıcılı Telefon ve Yağmurlu Taksi) yapıtlarında olduğu gibi. (Resim 9)



Resim-6 Salvador Dali "Yağmurlu Taksi" 1938

Salvador Dali' nin "paranoyak-kritik" yöntemi obje bakımından son derece zengindir. Yağmurlu Taksi, alıcısı yerinde canlı bir istakoz duran telefon gibi. Tüm Sürrealist ressamlar ve arasıra da şairler, yapıt olarak montaj-objeler hazırlamışlardır. En tanınmışları: Picasso' nun Obje' si (1933), Seligmann' ın Ultra-Mobilya' sı, Brauner' in Kurtmasa'sı, Bellmer' in Bebek' i Magritte' nin Kız-şişeleri, Dominguez' in Asla' sı, Uluslararası Paris 1938 sergisinde Sürrealist Sokak' ın modelleri

ve en son olarak da Sterpini'nin Kollu Koltuk' u ve Marcel Jean'ın Gardenia'nın Hayaleti' dir. (Rene Passeron, 1982, s. 266-267)

Gerçeküstüculerde, görüntüler kolay tanınan bir yöntemle betimlenmesine karşın aralarındaki ilişki düşsel bir anlatım içinde olmuştur. Bu anlamda düşünle gerçek birbirinden ayırt edilmez biçimde kullanılmıştır. Gerçeküstücü sanatçıların düşünülmeyen biçimler, tual üzerine kondurulmuş canavarlar, us ve gerçekdışı öğeler aracılığıyla, saçma (absurde) bir evrendeki insanın şaşkınlığını da yansıttıklarını söyleyen Bozkurt (1995)'a göre, "Böylece taşımakta zorlandığı gerçekliğin yükü; insanın, kuralların dışındaki gerçeklik ötesine uzanmasıyla biraz olsun hafiflemektedir."

Düş ve düşünle, sanatta yaratıcı bir kaynak olarak düşünselliğe katkıda bulunur. Düşteki özgür çağrışımlar ve imgeler arasındaki mantıksal tutarsızlığın, sanatta kurgulanması sonucunda düşünsel bir anlatım gerçekleşir. Timuçin'in düşünle gerçek arasındaki ilişkiye açıklık kazandıran şu sözleri gerçeküstücü düşünme tarzının çözümlenmesine katkıda bulunacaktır:

Ruhayıştırması bilinçdışının kavranılmasında düşlerin incelenmesine büyük önem verirken düşsel görünümde karşımıza çıkan görünür anlamların altındaki gerçek belirleyici anlamları arar, bir başka deyişle saçmanın altındaki anlamı bulup çıkarmaya, görünür içerikten giderek gerçek içeriği kavramaya çalışır. Bilinç dışı elbette en dolgun biçimde düşlerde, düşlerin garip aynalarında yansımaktadır. (A. Timuçin, 19 , s. 132)

Gerçeküstüculerin simgelerinde aşırı usçu olduklarına dikkat çeken Adorno gerçeküstüculük üstüne şunları söyler:

"...Gerçeküstüculük, 'coşkuyu, kara mizahı, alaycılığı, hakareti ve uçuruma çağırışı baş tacı yapan, yücelten bir anlayıştı'. Gerçeküstüculer mizahı baş tacı yapıyordu, çünkü mizah, doğru olan tek gerçek diye benimsetilen gerçekliğin yıkılmasında en etkin yöntem oluyordu. Mizahın gücü, nesnelere arasında bilinen bütün bağları koparmasından , kişiye yepyeni bir bakış açısı sağlamasından geliyordu. düşünle, böylece,

mizahın yıktığını yeniden ve istendiği gibi yaratabiliyordu. Gerçekliğin bu köklü dönüşümüne olağanüstülük de katkıda bulunuyordu. Normal bir nesnenin, hep alışıldığı yerinden kopartılarak ilgisiz gibi görünen bambaşka bir yere konması, yepyeni görüntülerin elde edilmesine olanak veriyordu. Katkı bununla oluşuyordu." (S. Özer, 1996, s. 38)

Gerçeküstücü sanatçılar da Dada'cılar gibi topluma meydan okumak ve kuralları yıkmak için gösteriler düzenliyorlar, skandallara başvuruyorlardı. Devrime olan inançları ve toplumu özgürleştirme istekleri uğruna, Papa'ya, üniversite rektörleri gibi önemli yerlere mektuplar yazıyorlardı. Örneğin, "Savaş Mektupları" adlı yapıtıyla Andre Breton üzerinde etkisi olan Jacques Vache, sanat üzerine ilginç söylemlerde bulunur. Vache, şairi öldürmek gerektiğinden söz eder ve yaşamda ciddiye alınacak bir şey olmadığını, sanatın ise gabilerin ilgisini çekebilecek bir uğraş olduğunu belirtir. Bu noktada gerçeküstücüler için yıkma-kurma denklemi önem taşır.

Andre Breton, mantığın denetiminden uzak, akla gelen her şeyin kağıda döküldüğü "otomatik yazı" denemelerinde bulunur. Bosquet (1996), Aragon için, " Şiirleri, özellikle Le Revolver a cheveux blancs/Ak Saçlı Tabanca birer parola, tanıtılma, saçma yoluyla kanıtlamadır." der ve "Bu şiirlerin, usdışının birer alıştırması olarak kabul edilmesi" gerektiğini işaret eder. Eluard, Aragon ve Pere için de "onlar doğal olarak, hayranlık duymaya, ateşli davranmaya ya da şiddet göstermeye daha yatkındırlar." der.

Diğer yapıtlarının yanında gerçeküstücüler için oyunlar özgürlüğün ve eğlenmenin başka bir biçimiydi. Bu oyunlarda gerçeküstücüler eleştirel düşünmeyi ve zihinsel etkinlikleri özgürlüğe kavuşturduklarına inanıyorlardı. Bu oyunlarda:

Konuşmalar gündelik olayların ve o günkü yaşamdaki eğlenceli ya da rezilce müdahale önerilerinin çevresinde canlılığını yitirmeye başlayınca oyunlara geçme alışkanlık haline gelmişti; bunlar öncelikle yazılı oyunlardı. (...) İşte o andan başlayarak çocukluktaki oyunlara karşı hiçbir olumsuz önyargıya yer yoktu artık. (...) Leziz ceset yöntemi de "küçük kağıtlar" oyununun yönteminden gözle görülür bir farklılık göstermiyordu. Bu yöntemin aynı katlama ve gizleme sistemine

başvurularak resme aktarılması kadar bir şey yoktu kesinlikle. (A. Breton, 1997, s. 338)

Bütün bunların sonucunda Dada ile başlayan düşünceler gerçeküstücülükte daha kuramsal hale gelmiş, absürd kavramı da düşsel bir anlatım içinde olanaklı olmuştur.

II.IV. III. POP SANAT

Teknolojik gelişim, sanatın herkese ulaşabilmesinin yanında algılama biçimlerinde de değişiklik yarattı. Değişim, kitle iletişim olanaklarından yararlanan pop sanat içerisinde de bütünlüklü olarak kendini gösterdi. Teknoloji ve şeylerin egemenliği, modanın vazgeçilmezliği, reklam dünyasının insanlara sunduğu düşler pop sanatta yeni çalışma alanlarını oluşturdu.

Pop Sanat'ın 1960'lardan sonraki yüksek kültüre olan karşıtlığı, imgelerini reklam sektöründen seçerek eğlenceyi ve tüketimi hedeflemesi, kitlesel bir sanat olmaya yöneldiğini gösterir. Pop sanat izleyicileri içinde uzmanları ve eğitimsiz kişileri kapsamamasından dolayı avant-garde sanatların savlarına karşıt bir tutum sunar. Pop Sanat sıradan, günlük yaşam içerisinde seçilmiş nesnelere sanatın içine çekerek görünüşte Dada'nın bir uzantısı gibidir. Kolay anlaşılır imgeleri, mizah anlayışı ve eğlendirici bir yönü olmasına rağmen Dada'daki gibi yıkıcı bir tavrı yoktur. Pop sanat, Dada'nın teknolojiye olan kuşkusundan sıyrılmış, modernleşmeyle bağlarını güçlendirmeye çalışmıştır.

Restany (1997)'e göre, " Pop art terimi, modern olan, sanayiye ve toplumbilime ilişkin özellikler gösteren ve kentsel nitelikler taşıyan doğaya özgü yeni bir anlamın keşfiyle ortaya çıkmış çağdaş gerçekçilik alanının tümünü kucaklar."

Pop Sanat da Dada gibi anlatımlarını nedensizlik üzerine kurarak geniş bir eğilimler alanına yayılmaya çalışır. Popüler kültürün ikonolojik yönünü yani nesnenin

kendinden kaynaklanmayan, bireylerin ve kitlelerin ona yükledikleri anlamları kullanmaya çalışır.

Bu türden toplumların ikonaları haline gelen imgeler kitlesel eğlence ve tüketim ikonlarıydı: yıldızlar ve teneke kutular. 1950'lerde, tüketim demokrasisinin orta yerinde öncü ressamın okulunun, eski tip sanattan çok daha güçlü olan imaj-yapımcılarının önünde gerilemesi şaşırtıcı değildir. 'Pop Art' (Warhol, Lichtenstein, Rauschenberg, Oldenburg) zamanını Amerikan ticari geleneklerini mümkün olduğu kadar titiz ve duyarsız biçimde yeniden üretmekle geçiriyordu: konserve kutuları, bayraklar, Coca-cola şişeleri, Marilyn Monroe. (E. Hobsbawm, 1996, s. 586)

Dadacıların savaşın yorgunluğunu taşımaları, sanatsal bir eylemden çok siyasal ve toplumsal başkaldırıları, alışılmış burjuva beğenilerini yıkıcılıkları pop sanatla olan çağ farklılıklarını gösterir. Bu anlamda da Pop Sanat'ın, Dada'nın politik ve toplumsal yargılarından uzak olmasından dolayı absürdle olan ilişkisi farklılık taşır. Dadaistler saçmalığı toplumla olan varoluşsal sorunlarının uzantısında ortaya koyarlar. Pop Sanat'ta estetiği ve sanatı yadsımadan ilgisiz ve tuhaf bir biçimde biraraya gelen parçaların uyumsuzluğunda absürd görülebilir. Tüketim toplumu mitleri haline gelen imgeler kaygısız bir alaycılık içerisinde sunulur. Pop Sanat'ta Dada'nın ready-made'leri, anti-sanat görüşleri popüler kültür uzantısında farklı bir toplumsal koşulda estetik bir kaygıyla yeniden üretilmiştir. Böylece Dada'nın başkaldırısı, imgeleri, kavramları içleri neredeyse boşaltılarak reklam imgelerine dönüştürülür. Yapıtlar bu düşüncelerin doğrudan anlatımıdır.

Richard Hamilton, <Sanat kendi formunu, sanat olmayan nesnelere almalı> derken kuşkusuz dadacılar gibi sanatın ya da sanatsal yaratının bir başkaldırı olgusundan doğabileceğini kabul ediyor ancak sanatın görsel niteliklerini, estetik yönünü yadsımıyordu. Andy Warhol, halk tarafından beğenilen her şeyin sanat olduğunu savunurken gerçek bir dadacı gibi belirli bir toplumsal sınıfın en seçkin kesimine hitabeden entellektüel, karmaşık ve genelde bir çeşit ruhsal özdegiyle (psşik

otomatizm) icra edilen soyut dışavurumcu sanata karşı olduğunu dile getirmiş, ancak dadacılar gibi sanat yapıtının görsel niteliklerini temelden yadsımamıştır. Yeni - Dadacılardan farklı olarak <Pop> sanatçıları kavramsal nitelikleri fazla irdelemeden, halkın üzerinde fazla düşünmeden < evet > diyebileceği her konuda çarpıcı düzenlemeler yaratıyorlardı. (A. Genç, 1983, s. 134)

Duchamp'ın sıradan bir eşyayı sanat olarak adlandırması Pop-Sanat'ı etkilemesine karşın aralarında düşünsel bir farklılık vardır. Duchamp ready-made'lerini yaparken estetik kaygılarla değil düşünsel kaygılardan hareket ettiğini söyler ve Pop Sanatçıların bu kaygıları dikkate almadıkları düşünür. Bu konuda şunları söyler:

Bu ne neo-dada, New Realism ya da Pop Art diye adlandırılan sanat, dada'nın yaptığını onun dışına çıkararak yaptı. Ben, Ready-Made'leri bulduğum zaman, estetik değer yargılarını düş kırıklığına uğratmayı amaçlamıştım. Neo-Dada'lar ise, benim Ready-Made'lerimi almışlar ve onlarda estetik değerler bulmuşlar. Ben, 'şişe kurutucusunu' ya da 'Ürinuar'ı bir protesto olarak düşünmüştüm. Şimdi ise onlara estetik kalitelerinden ötürü hayran oluyorum. (A. Adalı, 1996, s. 73)

Pop Sanat kitle kültürünün egemenliği ile çevrildiğinden Dada'nın çelişkileri ve protestolarından uzaklaşarak daha olumlu bir kimliğe bürünür. Olumlu kültürün Jay'in vurguladığı gibi "yeni ve başka bir yaşama duyulan umudu" ve özlemi zayıflattığına ve olumsuzlayıcı moment' i farkedilemez duruma getirdiğine, hatta bu yoldaki her türlü imadan kaçındığına şüphe yoktur" diyen Oktay (1993)'a göre "Buradan bakıldığında genelde kültürün özelde sanatın, sınıf antagonizmalarının yanı sıra tüm toplumsal çelişkiler giderilmediği sürece hem protestocu hem ütopyan yanının, ki bu ikisi karşılıklı olarak birbirini üreten kavramlar olarak görünüyor, korunması gerekecektir."

Pop sanatçıları Dada'cılarının kullandıkları tekniklerden etkilenmişlerdir. Pop kolajlarda, uyumsuz görüntülerin yan yana gelmesinden oluşan çelişkili anlatımlar görünmez. Bu kolajlarda Dadacı fotomontajlarda görünen toplumsal eleştirilere de rastlanmaz. Pop Sanat'ta kullanılan imgeler belirli bir görsel anlatımla vurgulanır.

Baudrillard (1997)'a göre Pop Sanat'ın nesnelere imgesiyle uzlaşma içerisinde ve eleştirel bir mizaha da sahip değildir. O, " Mantıksal olarak Pop'un yıkıcı, saldırgan mizahla, gerçeküstü nesnelere iç içe geçmesiyle neredeyse hiçbir ilgisi yoktur." der ve ekler, "Tam olarak söz konusu olan artık nesnelere işlevleri içinde kısa devre yaptırmak değil, ama nesnelere ilişkileri çözümlenmek için onları yan yana koymaktır."

Pop sanatçılarından Cleas Oldenburg sıradan nesnelere (dev dondurma, hamburgerler, dev pastaları) nesne olmaktan çıkarır galerinin ortasına yerleştirir. Galeri yiyecek-içecek satan bir dükkanı andırır. Oldenburg, bu nesnelere doğrudan alıp sergilemez. Onları yeniden üretir. Tüketim toplumunun görüntülerinin yan yanılığı Duchamp'ın pisuvarı kadar olmasa bile orada olmaları absürd bir durum oluşturur. Gerçekte Oldenburg bir mağazanın vitrinini sanat eseri olarak görür ve onu müzeyle kıyaslar. (Resim 7)



Resim-7 Cleas Oldenburg 1962

Zekice ve mizah duygusuyla, temelde gerçeküstü bir büyü etkisi yaratılmış; bu da normalden aşan boyutlarda nesnelere ve değersiz bir takım gereçler (sigara izmaritleri gibi) kullanılarak sağlanmıştır. Normalden büyük boyutlar kullanmayı kutsal ve evrensel anlamı olan simgelerle bağlantılı görürüz. Bu genel kurallara hem meydan okuyarak, hem de onları kullanarak, Oldenburg bizi olağan kabul ettiğimiz ve aslında bizden önce saptanmış kuralları sorgulamaya yöneltir. (N. Lynton, 1982, s. 304)

Dada ve Gerçeküstüçülük Pop Sanat'taki asamblaj üretimine öncülük etmiştir. Bulunmuş objeler, hurda yığınları, tüyler, makarnalar gibi her türlü şey yüzeye eklenerek sanatla yaşam arasında bağ kurmaya çalışılır. Sanat dışı objelerin seçimi tuhaf ve zaman zaman saçma oluşumlara neden olur. Örneğin, Daniel Spoerri 1960'ta "Kıçık'ın kahvaltısı -1"e benzer asamblaj serileri üretti. Spoerri arkadaşlarını akşam yemeğine çağırarak yemekten sonra yemeğin arta kalanlarını herhangi bir değişikliğe uğratmadan asamblaj yapmıştı. Daniel Spoerri bu çalışmasıyla yemek artıklarını bir sanat yapıtına çevirerek dalga geçer, geleneksel yaşam biçimine göndermelerde bulunur. Tinguely, fantastik oto ve makine asamblajlarını absürd, biraz güzel, fazlasıyla kullanışlı fakat her zaman eğlenceli olarak gördüğünü söyler.

Bir başka Pop sanatçı, Edward Keinholz'dur. Keinholz, gerçek yaşamdan manzaralar oluştururken, Dada ve sürrealist geleneklerle ilişki kurar. "38 Model Dodge'nin Arka Koltuğu" adlı çalışması orta sınıf üzerine alaycı bir yorumdur. Arabanın içi ve çevresinde bira şişeleri dağıtılmıştır. Çalışma bu haliyle Dalí'nin "Yağmurlu Taksi" adlı işine benzer.

Pop Sanat içerisinde çelişik düşünceleri ve yaşamıyla, önemli sanatçılardan biri de Andy Warhol'dur. Çalışmalarında kolay tüketilen ve fotoğrafa özgü imgeleri sıkıcı biçimde tekrarlayarak yorumsuz biçimde sunar. Resimlerindeki anlam görüntüden öteye gitmez. Kendisi de resimleri için bir anlamı olmadığını ifade eder ve şöyle der:

Bir makine olmayı istediğim için bu şekilde resim yapıyorum. Her şeyi bir makine gibi yapmamın nedeni, tüm yapmak istediğimin bundan

ibaret olmasındandır. Herkes birbirinin benzeri olduğu zaman korkunç bir sonuç ortaya çıkıyor... Gelecekte herkes 15 dakika dünyaca ünlü olabilecek... Eğer Andy Warhol hakkında bir şey öğrenmek istiyorsanız, resimlerimin yüzeyine, filmlerime ve bana bakın. İşte ben. Ardında hiç bir şey yok. (N. Lynton, 1982, s. 302)

Warhol, Brillo ve Campella kutuları, Coca-Cola şişeleri gibi tüketim toplumunun nesnelere yan yana koyarak, reklam dünyasına ait anlatım özelliğini kullanır. Reklam sektörünün insanlara nesnelere birlikte hayalleri de sunması, Andy Warhol'un kapitalizmle olan ilişkisini sanata dönüştürmesinde bir bağlantı oluşturmuştur. Warhol, fabrika adını verdiği atölyesinde asistanlarıyla ortak resim ve filmlerini üretir. Böylece orijinal kavramı onunla tehlikeye düşer. (Resim 8)



Resim-8 Andy Warhol "Marilyn Monroe" 1962 (81 x 66 -3/4)

Kendin Yap (Çiçekler) tablosu sanatçının gelişiminde teknik değiştirdiği bu noktaya bir örnektir. Tamamlanmamış bir skeci gösterir; skeç herhangi bir resim yapan tarafından rakamlarla boyama tekniğine dayanarak bitmiş bir tablo haline getirilebilir. Boyanacak skecin kompozisyonu şematiktir. Kullanılacak renkler sanayi kültürünün standart renklerine uyar. Desen yüksek düzeyde el işçiliğidir, ama binlerce benzerinin arasında bir örnektir. Tarif edildiği gibi boyanırsa sonuçta hiç birinde gözle görülür bir fark seçilmez. Binlerce hemen hemen bir birinin aynı orjinaler! Sanayide kitle üretimi çağında bu saçma düşünce Warhol'a yalnızca sanatsal olarak meydan okumuyor aynı zamanda bir sanat deneyiminin yeni bir biçimine temel oluyordu. Kitle üretimi tekniğinden yararlanarak bir dizi birbirinden ayırdelebilen resim yaptı. Böylece hem orjinal sanat yapıtının teklifi savını gündeme getirdi, hem de orjinalin tekrarından yarar sağladı. Kendin Yap (Çiçekler) tablosu tek bir resimdir ötekiler gibi, eşi benzeri yoktur. (Z. Serdar, 1995, s. 54)

Andy Warhol, tekrarlama yoluyla sıradanlığı yakalamayı filmlerinde de kullanmıştır. "Uyku", "Yemek", "Saç Kesimi", "Öpüşme" adlı filmlerinde yaşamda olduğu gibi aynı uzunlukta filmi aktarır. Filmlerinde her şeyle alay edilmesi, saatlerce bir şeylerin değişmemesi, tek düze anlatımlarla izleyicinin bu sıkıcılık içinde ayrıntıları yakalamasını ister gibidir. Sabri Kaliç, Andy Warhol filmlerini şöyle değerlendirir:

...başka bir önemli film de otuz beş (bazı kaynaklara göreyse, otuz üç) dakika boyunca Bill Linch adında bir adamın saçını kestirmesini siyah/beyaz, sessiz olarak izlediğimiz Saç Tıraşı (1963) adlı filmidir. İzleyicinin konvansiyonel alanda hemen hiç değişmeyen, değişse bile bunu çok uzun sürede yapan bir filmde karşılaşması, insanları deli eder. Sonuç olarak insanların çoğunluğu film daha yarıya bile gelmeden salonu terkederler. Andy bir kez daha yapacağını yapmış ve insanların yaşamın durağanlığına ve absürd tekdüzelğine karşı sabırlarını ölçmeye yeltenmiştir. (S. Kaliç, 1997, s. 26)

Pop, Dada'nın tekniklerini kullanarak onun uzantısı gibi görünse de iki sanat hareketi arasında ideolojik ayrılıklar vardır. Bu anlamda absürd, Dada'daki gibi genel bir kategori olmaktan çıkar nitelik değiştirir.

III. BÖLÜM

UYGULAMA ANALİZLERİ

III.1. TEMA: Bir Yaşam Problemi Olarak Yabancılaşma

Yabancılaşma, bir olgunun kendisinden başka bir olguya dönüşmesi olarak tanımlandığında , başkalaşmayı çağrıştırır ve bu olumsuz bir durumu niteler. Birey için düşünüldüğünde durum, bütünlüğün bozulmasını, parçalanmasını ve yozlaşmasını içerir. Toplumsal iletişimi kopan birey, kendine bile yabancılaşır. Bu anlamda yabancılaşma, çağdaş yaşamın genel özelliğini oluşturur. Çağın tanıklık eden sanatçının birey olarak bu durumdan etkilenmemesi olanaksızdır. Bu tez çalışmasında, hızlı, uyumsuz gelişmelerin yaşandığı ve yaşamsal gereksinimlerin sağlanamaz olduğu bu toplumdaki bireyin durumu ortaya konmak istenmiştir. Tarih bilinci, kültürü ve kişiliğini yavaş yavaş kaybetme tehlikesi altında olan bu bireyin bir sanatçı olarak da anlamlı şeyler söylemesi gittikçe güçleşmektedir. Evrensel anlamda yaşanan bu süreç, iletişim çağının getirileriyle birlikte bugün Türkiye'de de yaşanmaktadır. Teknolojideki baş döndürücü değişimler sonucunda, geleneksel toplumdaki iletişim toplumuna geçişi hızlı yaşayan ülkemizde, daha büyük yabancılaşma sorunları ortaya çıkmıştır.

III.1.1. Yabancılaşma Nedir?

İnsan, gereksinimlerini karşılamak için nesnelere üretir. İnsanın, yaşamını gerçekleştirmek için ürettikleri zamanla ona karşıt duruma geçer. Teknolojinin yaşamını kolaylaştırmasının bedelini insan, kimi zaman özgürlüğünü vererek öder. İnsanın çalışmasının karşılığında maddileşen şeylerin üretimi zamanla hızlanarak artar ve dengesiz

bir boyuta gelir. İnsan giderek bu üretim içerisinde kaybolur ve bütün yaşamı eşyanın bakımı ve yenilenmesi gibi nesne egemenliği altında biçimlenir. Şeylerin artmasıyla artık insanlar da bu şeyler dünyasının parçası olmaya başlarlar. İnsan benliğini yitirir. Fichte (1993), yabancılaşmayı nesne ya da "ben" olmayanın özne ya da "ben" tarafından ortaya konulmasında görür. Yabancılaşmada "ben" in kendi özüne yabancılaşması söz konusudur.

Marksist görüşe göre yabancılaşma ise, kapitalizmle birlikte bireyin özgür bir kişilikten, edilgin, tutsak bir kişiliğe dönüştüğünü, amaç olmaktan çıkıp duygu ve düşünselliğini kaybederek araç kimliğine büründüğünü belirtir. Kapitalist toplumda makineler insan ilişkilerini belirleyen bir değer kimliği kazanırlar. Sanayileşme ve teknolojinin hızlı değişimi ile birlikte geleneksel toplumlar parçalanır, birey kentlileşerek kitle toplumuna dönüşür. Kitle toplumunda bireyler düşünsel farklılıklarını yitirerek ve benzer kimliklere dönüşerek kitlenin bir parçasını oluşturur. Bu da başka bir yabancılaşma biçimini doğurur.

Endüstri toplumunda insanın temel değerleri yavaş yavaş yitirip ürettikleriyle eşleşmesi, dolayısıyla herhangi bir nesne haline gelmesi sonucunda "şeyleşme" kaçınılmaz olur. Şeyleşme yabancılaşmanın başka bir boyutudur. Şeyler bilinçsiz varlık kimliğinden kendi başına yeten varlık kimliğine geçer. Ekonomik sistemden doğan bu şeyleşme, düşünselliğinden tüketimine kadar bireyin bütün yaşamını etkiler. Sonuçta da toplumsal bir bellek yitimine neden olur. "Toplumsal bellek yitimi bir şeyleşme tipidir, daha doğrusu, şeyleşmenin başlıca biçimidir. Bütün şeyleşme, bir unutmadır." (Jacoby, 1996)

Geç kapitalist dönemde özgürlük, markalar ve eşyalar arasındaki seçime indirgenir. Böylece insanın özgürlüğü denetim altına alınmış olur. Zamanla insanlar kendi kimliklerini metalarla tanımlamaya başlarlar. Neredeyse nesne (eşya) insanın bir uzantısına dönüşür. Birey, toplumda tek tip bir yaşam içerisinde "herkes" tanımlaması içerisine girer. Böylece birey çalışma saatleri dışında kitlesel üretim ve dağıtımla tamamen ele geçirilmiş olur. Tüketim toplumlarında bu egemenlik bireyde bilinç değişikliği

oluşturur. Birey tüketim ve konformizm içerisinde kendini markalarla özdeşleştirme isteği duyar. Bu anlamda, yabancılaşma tehlikeli bir boyuta gelir ve birey mutluluğunu şeylere yükleyerek 'mutluymuş' gibi yanılsamalı bir davranış içinde bulunur. Kapitalist toplum, insanın içinde barındırdığı daha iyi bir yaşam özlemini kullanır. Bireye fantazyalarında ve istemlerini gerçekleştirmede özgür olabileceği söylenir. Buradaki özgürlük ise sistem tarafından önceden belirlenmiş sınırlar içerisindeki içi boşaltılmış farklılıklardır.

Kitle iletişim araçlarının güçlenmesi ve sermayenin bu alana yatırım yapması sonucu kitle kültürü gelişerek bireyler üzerinde siyasal, ekonomik bağımlılıklar oluşturur ve aynı kültürü yayar. Kültürün endüstrileşmesi sonucunda insanın yaşam biçimi belirlenmiş modellere göre düzenlenir. Böylece birbirlerinden çok farklı yerlerde bir birlerine özdeş toplumlar oluşması sağlanır. Günümüzde her insan bir diğerinin yerine geçebilme özellikleriyle önem kazanır. İnsanlar birbirlerinin yerlerini doldurabilirler, yani birer kopyadırlar. (Dellaloğlu, 1995)

Bir insan topluluğundan çok yığın kimliği taşıyan kitle üzerine Canetti şu tanımlamaları yapar:

Ansızın insanlar karınca gibi kaynaşmaya başlarlar. Bunlara her yandan gelen başkaları akar, sanki bütün yollar tek bir yöne uzanmaktadır. Pek çoğu ne olduğunu bilmez, sorulara verecek yanıtları yoktur; ama çoğunluğunun olduğu yere varmak için acele ederler. Devinimlerinde sıradan merak ifadesinden açıkça ayrılan bir kararlılık vardır. Bu konuda bazılarının devinimlerinin ötekilere sirayet ettiği ileri sürülür, ama durum yalnızca bundan ibaret değildir. Asıl önemli olan, bu insanların bir hedeflerinin bulunmasıdır. Bu hedef, daha o insanlarca adlandırılmadan önce vardır. Hedef, göze en karanlık görünen noktadır-yani insanların çoğunluğunun bulunduğu yerdir. (E. Canetti, s. 130)

İdeolojik savaşların, kitlesel ölümlerin, açlık ve konforun bir anda yaşandığı çarpık toplumlar, teknolojinin iyimserliğini yok eden kitle imha silahları ve nükleer tehlikeler, çağımızda yaşanan olumsuzluklardır. Bu çağın koşullarında birey varolma

savaşımı verir. Birey özgürlüğünü ve mutluluğunu şeylere yükler. Zamanla çelişkiler gözden kaybolur ve her şey tersine de dönebilir. Böylece şeylerin insanlar gibi, insanların da şeyler gibi davranması olağanlaşır.

III.I. II. Yabancılaşmanın Taşıyıcısı Olarak Absürd

Avangard hareketlerin temelinde yabancılaşmanın düşünselliği ve deneyselliği görülür. Böylece yabancılaşmanın getirisi sonucunda absürd kaçınılmaz olur. Modern uygarlığın gelişmeleri karşısında avangard sanatçı, yaratım açısından daha özgür olmasına karşın, kendisini yalnız ve terkedilmiş hisseder. Avangard sanatçı, yaşadığı bütün bu olumsuzlukları, başkaldırarak ve kuralları çiğneyerek gösterir. Dadacıların çılgın gösterileri bunun bir örneğidir. Bu gösterilerin hedefi ise çoğunluğun kültürüdür. Sanatçı, geleneksel kültürden uzaklaşır ve kendisini hiç bir topluma ait hissetmez. Küçük gördüğü toplumun, onu bir anarşist gibi görmesi ise uyumsuzluğun bir göstergesi olarak hoşuna gider. Bütün bu toplumsal yabancılaşmanın yanında sanatçı, ekonomik anlamda da bir yabancılaşma yaşar. Modern sanatçı, kapitalist sistem içerisinde düzenli geliri olmadığı için güvenli bir yaşama sahip değildir. Kapitalist sistem sanatçıyı, yaratıcı olarak değil, tüketici ve asalak olarak görür. Bu anlamda sanatçı, kendisini zaman zaman işe yaramaz hisseder. Poggioli (1968)'ye göre burjuva kültürü, entellektüel emek ile el emeği arasındaki keskin ayrımı görmezden gelir ve sistem içerisinde sanatçıyı işçi ile aynı kefeye koyar. Sanatçı ise rekabet ortamı içerisinde yabancılaşmayı gittikçe daha yoğun olarak hisseder.

III.II. YABANCILAŞMA KAVRAMININ ÇÖZÜMLENİŞ SÜRECİ

Bu tez çalışması, yabancılaşma sorununu absürdün olanakları içerisinde çözümlenmek istemiştir. Uygulamada, sorunun çözümü bir birini izleyen ve bir birini

oluşturan üç aşamalı bir süreçte gerçekleştirilmiştir.

I. Aşama: İnsanın şeyleşmesi olgusu, eşyanın insansılaşması olarak ele alınmıştır. Bu ele alınış bir başkalaşım içerisinde kurgulanmıştır.

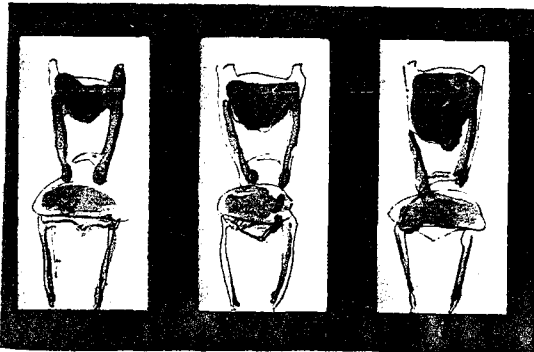
II. Aşama: Başkalaşımın ürünü olan motifler-simgeler, günlük yaşam görüntüleri içinde karşı karşıya getirilerek kimi yabancılaşma durumları görünür hale getirilir.

III. Aşama: Başkalaşmış nesnenin, insan gibi yaşamaya çabalaması artık olağan kabul edilmiş sayılarak, gündelik yaşam içerisinde yeni durumlar kurgulanmıştır.

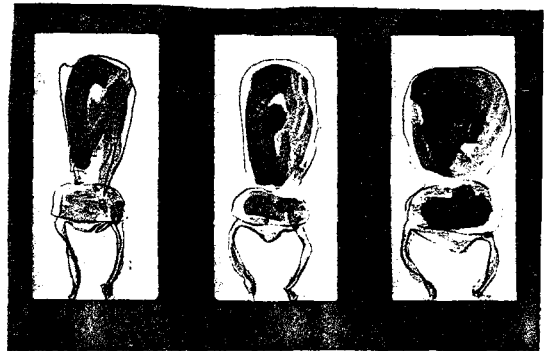
III.II. I. Eşyanın İnsansılaşması: Başkalaşım

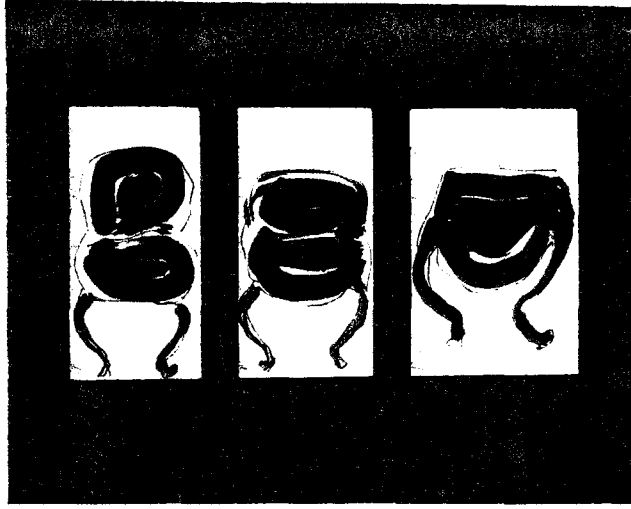
Birinci aşamada, eşya insan ilişkisi egemenliğine bağlı olarak sandalye seçilir. Sandalyenin insana olan benzerliğini oluşturan bacakları ve iktidarı simgeleyen bir eşya kimliğine sahip olması seçimi kolaylaştırır. Burada kurulan bağa göre insanın sandalyeyle olan benzerliği görünen bir benzerliğe değil kurmaca bir benzerliğe dayanır. Kurgusal bir anlatımla bu bağ oluşturulmaya çalışılmıştır. Bir nesne olarak sandalyenin yapısına dönük olarak gerçekleştirilen değişiklikler, aslında ona yeni anlamsal olanaklar kazandıran bir dönüştürme edimidir. Böylece sandalye, insana ilişkin bir kullanım nesnesi olma konumundan çıkarılarak insana ilişkin bir olgunun irdelenmesinde özne durumuna getirilir.

I. Aşama Ürünleri (1)



I. Aşama Ürünleri (2)



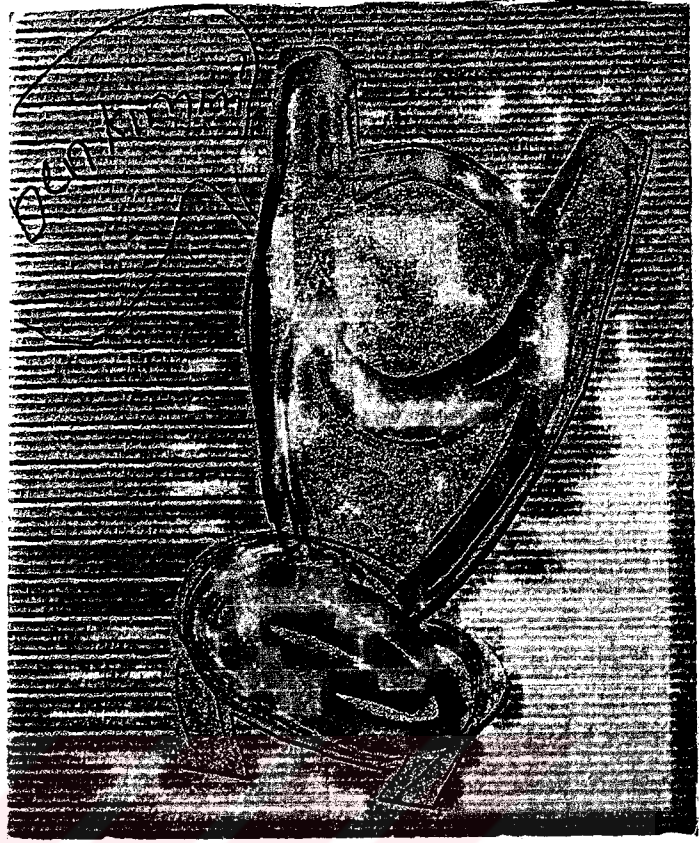


I. Aşama Ürünleri (3)

Resimsel anlatım içerisinde sandalye metamorfoz (başkalaşım) geçirerek günlük yaşamın kullanım nesnesi olmaktan çıkar, resimsel dilin iletişim ortamına katılır. Başkalaşım, nesnenin kendi kimliğini terketmesinden çok kendisine yeni kimlik özellikleri katacak şekilde yeniden yapılanmasıdır. Nesne kendi kimliğinden uzaklaşırken yeni kimliğine yaklaşır. Ancak burada nesnenin geçirdiği başkalaşım süreci, bir canlı türünün değişen yaşam koşullarına bağlı olarak gerçekleşen, nesnellikle örtüşen evrimsel değişim sürecine benzemez. Tersine, nesnellikle çatışır, nesnelliğin isteklerini görmezden gelir. İşte bu nedenle başkalaşım süreci, absürdün doğal ortamında gerçekleşerek öznellikle örtüşür.

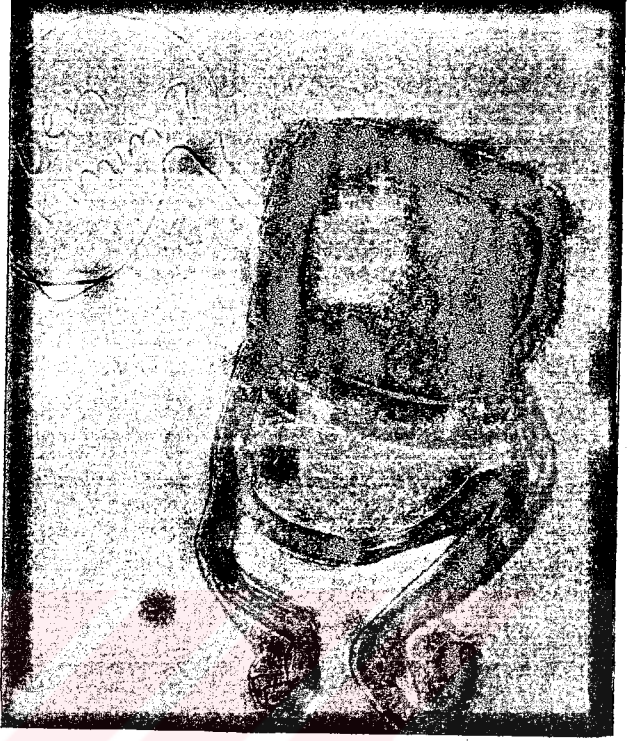
Sandalyenin başkalaşım süreci, onun insana ilişkin kimi özellikleri kendisine katmasıyla sonuçlanır. Başka bir deyişle sandalye başkalaşım sürecinden, terkettiği parçalarının yerine kalan parçalarını yeni işlevlerle donatıp dönüştürmüş olarak çıkar. İnsanın kimi özlemlerinin simgesi olan sandalye, insanın özelliklerini kendine katarak insansılaştır. Buna karşın, insan da kendi özlemlerini bir nesnede simgeleştirmiş olmakla şeyleşir.

I. Aşama Ürünleri (4)



I. Aşama Ürünleri (5)

I. Aşama Ürünleri (6)

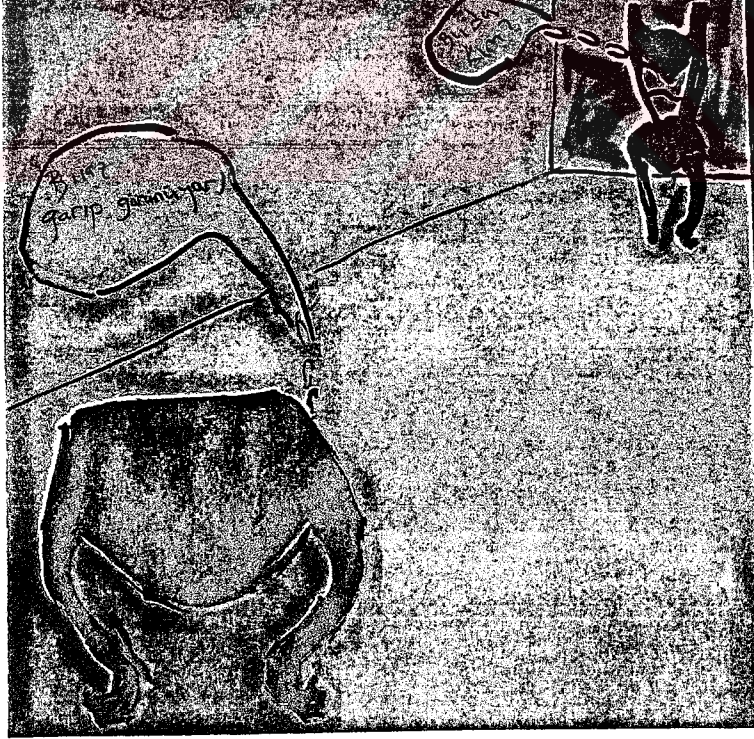


I. Aşama Ürünleri (7)

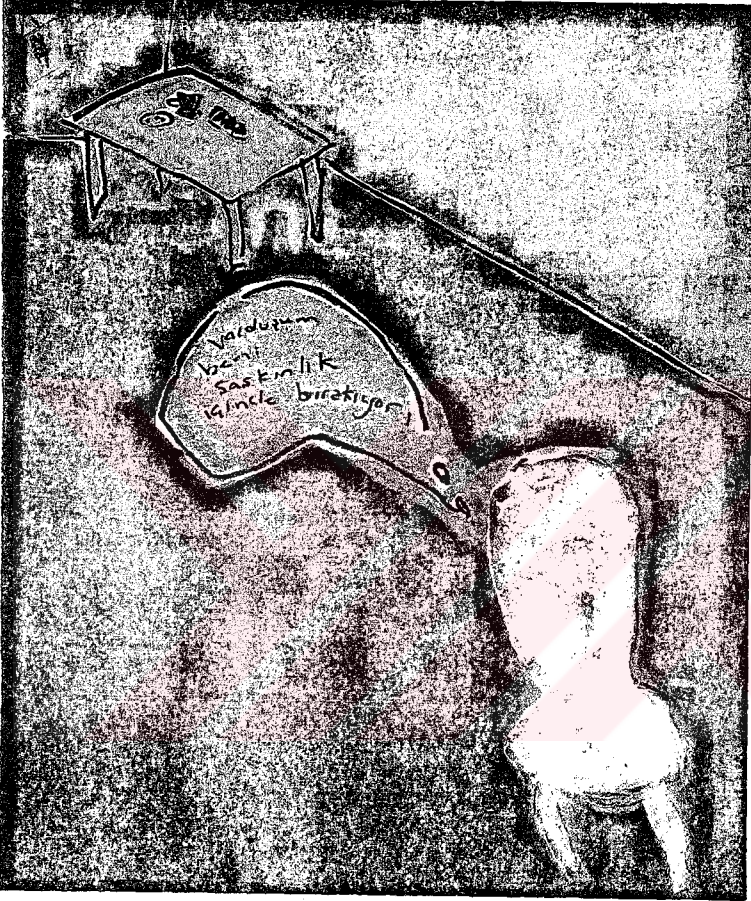
III.II. II. Başkalaşımın Görünümleri

İkinci aşamada başkalaşım evrelerinden seçilen motifler, insanın yitirdiği değerlere karşılık bir simge görevi görür. Bu anlamda eşya, bilinçsiz bir varlıktan başlı başına kendine yeten bir varlığa dönüşür ve kendi kimliğini oluşturmaya çabalar. Bu kimlik insanın kendi özlemlerinin dile getirilişi olan özelliklerin yüklenilmesiyle oluşur. Başkalaşım sürecinin sonunda ortaya çıkan insansılaşmış nesne, bir tür tiptedir. Onun kendi çevresiyle kurduğu ilişki bir yaşam modelinin görünür duruma getirilmiş biçimidir. Artık o, yaşayan bir varlık olarak tutarlılık ile tutarsızlık arasında gidip gelen herhangi biridir. İnsansılaşmış nesnenin davranışlarında bir sıradanlık vardır. Bunun en önemli nedeni, sıradışı varoluş özelliklerinin olağan olarak kabul edilebilmesidir. Böylece, sıradışı bir varlığın üretilmesine aracı olan absürd, şeyleşmiş insan yaşantısını açığa çıkaran bir yöntem dönüşmüştür.

- II. Aşama Ürünleri (1) -



Bu anlatım düzleminde, uyumsuz tiyatronun sunduğu düşünme olanaklarından yararlanılmıştır. Uyumsuz tiyatrodaki görsel öğelerin önemli bir yer tutması anlatıma olanak sağlar. Görsel öğelerin önemli olmadığı yerlerde ise anlaşmazlığın ifadesi olarak dile başvurulur.



II. Aşama Ürünleri (2)

Uyumsuz tiyatronun tiplerini rahat bir yaşama sahip, şeylere tutkusu olan, renksiz, kendi halinde küçük burjuvalardır. Anlatımlarda gizli den gizliye çağdaş insana eleştirel bir bakış vardır. Örneğin, Beckett'in insanları toplumsal kimliğinden sıyrılmış, bilinç ve belleğini yitirmiş birer "hiç kimse"dirler. Yalnız, mutsuz, sevgisiz, sürekli bir bekleyiş içinde olan insanlardır. Birey, boşluğun ve mekanik bir yaşantının altında ezilmiş

bir biçimde hiçliğin sınırlarında dolaşır. Ionesco'nun Amedee adlı oyununda, evde sürekli olarak büyüyen mantarların ve cesetlerin varlığının olağan karşılandığı bir yaşam kurgulanmıştır. Mantıksal düşünmenin zorlandığı bu örneklerle getirilen etkileşimler sonucunda, sandalyenin başkalaşım biçimleri ve eşyanın yabancılaşarak insanın yaşamsal isteklerine öykünmesi düşüncesi geliştirilmiştir. Başkalaşım sürecinin olağanlığı yukarıda belirtilen örneklerle ilişkilendirilmiştir.

III.II. III. Başkalaşımın Olağanlaşması

Üçüncü aşamada eşyanın başkalaşımı, nitelik ve biçim değişimi ne olduğu bilinmeyen, zaman ve mekan bilinci olmayan, parçalanmış bir bireyi simgeleyen, ana biçime dönüşür. Çalışmanın kahramanı artık ne bir sandalye ne bir insandır. Bu yaşam, kısır bir döngü içerisinde geçen bir Robinson yalnızlığından çok kitle içinde tek başına kalmış kitle-insanı simgeler. Günlük yaşamın sıradanlığında, mantık ve duygudan yoksun bir anlatım içerisinde. Dil bir mizah anlayışıyla iletişimsizliği simgeler. Birey, kendini dışarı atıp iletişim yolları aramak ister. Olanaksızdır. Çünkü başkalaşım hastalıklıdır.

III.III. KAVRAMIN ELE ALINIŞINA YAPI KAZANDIRAN UNSURLAR

Problemin ele alınışında, komiğin absürdle olan ilişkisi ve çizgi romanın absürde ulaşan deneyselliğinden yararlanılmıştır. Yazı-metin ilişkisi görüntüleri bütünleyen bir başka unsurdur. Bütün bu anlatımlarda, algılanmanın koşullarını oluşturmak için, yalınlık ve yazı-çizimlerin özelliği olarak, doğallık istenilen diğer bir unsurdur.

III.III. I. Anlam Arayışında Metnin Yeri

Çalışmanın ortak özelliklerinden biri de bir anlam taşıyıcısı olarak yazının

kullanılmasıdır. Yazının - ya da metnin - kullanılış özellikleri genel olarak iki grupta toplanabilir. Birinci grupta yer alan metinler, bütünsel bir anlatıma sahip olan, resimden bağımsız düşünülduğünde de bütünlüğü bozulmayan, bir tür "sav söz" niteliğinde cümlelerdir. Söz konusu metinler, resim içinde kullanıldıklarında anlamsal bütünlüklerini korurlar. Bununla birlikte diğer resimsel elemanlarla girdiği ilişki sonucunda anlam alanları bu ilişkiye bağlı olarak yeniden düzenlenmiş olur. Bu durumda, metinle resimsel elemanların karşılıklı yönlendirmesi söz konusudur. Dolayısıyla metin, hem diğer resimsel elemanlar tarafından yönlendirilir hem de onların varoluş özelliklerini tanımlar ve onları yönlendirir. II. Aşama sürecindeki Resim 3'e bakıldığında, "İnsanlarla anlaşamayınca bir şeyler yapmalı, başka bir şeyle hamamböceğiyle, aynayla, tuvalet kağıdıyla ...düşünmek gerekir!" sözünü insansılaştırmış bir eşyanın söylemesi kavrama gücünü güçleştirmekte aynı zamanda da yabancılaşma duygusunu artırmaktadır.



II. Aşama Ürünleri (3)



II. Aşama Ürünleri Resim - 4

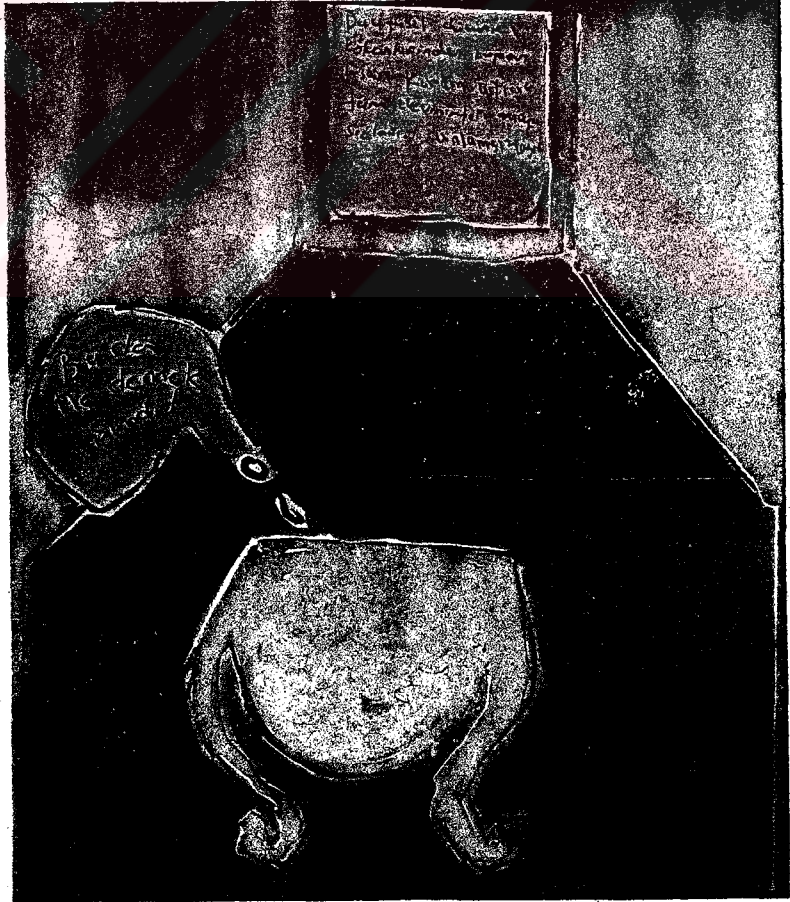
Resim - 4'te insansılaşmış nesnelere arasında bir kimlik ve varolma savaşımı söz konusudur. Metne yardımcı olan resimsel elemanlar da anlamı güçlendirirler.

İkinci grupta yer alan cümleler, daha çok günlük konuşma dilinden alıntılanmış sorular ve ünlemlerden oluşmuştur. Bu cümleler, doğrudan doğruya bir yargı belirtmek ya da bir anlamın taşıyıcısı olmaktan çok, resmin bütünlüğü içerisinde resimsel elemanların kimliklerinin algılanmasının koşullarını hazırlarlar.

Yukarıda belirtilen nedenlerle, resimlerde yer alan bütünlüklü cümleler ya da karşılıklı konuşma cümleleri bir alt yapı olarak değerlendirilmemelidir. Fotoğraflarda ya

da karikatürlerde kullanılan alt yazılar - çoğunlukla- görsel olanı pasifize eder. Oysa bu çalışmada yer alan resimler, görsel olan ile sözel olanın diyalogu üzerine kurulmuşlardır.

İkinci aşama sürecindeki çalışmanın ana metnini (Resim-5) Ionesco'nun şu sözleri oluşturur: "Duygusal ve düşünsel kökenlerinden kopan insan kendini yitirir, tüm devinimleri amaçsızlaşır, anlamsızlaşır." Başkalaşım biçimleri arasında geçen diyaloglar, temelde yalnızlık ve yabancılaşmanın birer göstergesi olarak iletişim varmış gibi düşünülmesini sağlar. Metinler, uyumsuzluk tiyatrosundaki gibi iletişimsizliği simgeler. Buradaki iletişimsizlik, sandalyelerin konuşmalarında hiçbir ağırlığı olmayan boş sözler olarak görülür. Günlük konuşmanın gevezeliği içerisinde bireye hiç bir şey vermez. Dil bu anlamda yabancılaşma sorununu paylaşır. Bu düşünceler uygulamalara yansımıştır. Böylece dil ile absürd ilişkisi, kullanılan dilin cümle dizinine uymaması gibi kategori hatalarına dayanmaz.

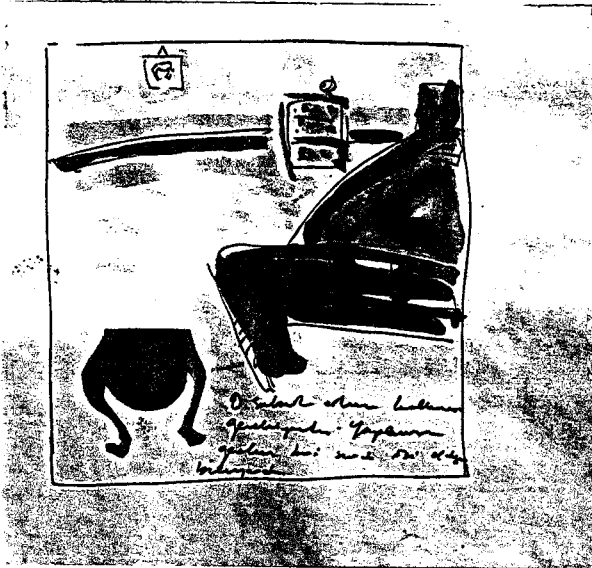


II. Aşama Ürünleri

Resim-5

Üçüncü aşama sürecindeki uygulamalarda, metinler karşılıklı konuşmalar olarak düzenlenmemişlerdir. Yalnızca, nesnenin günlük yaşantısının tek düzeliğini gösteren içe kapalı birer konuşma gibidirler. Ancak burada da nesne ile konuşma metni bir yandan kendi içinde olduğu gibi bir yandan da yerleştikleri ortamla iletişim halindedirler ve resimlerin bütünsel anlamları sonuçta bu iletişimle üretilir.

III. Aşama Ürünleri Resim-1



III. Aşama Ürünleri Resim-2

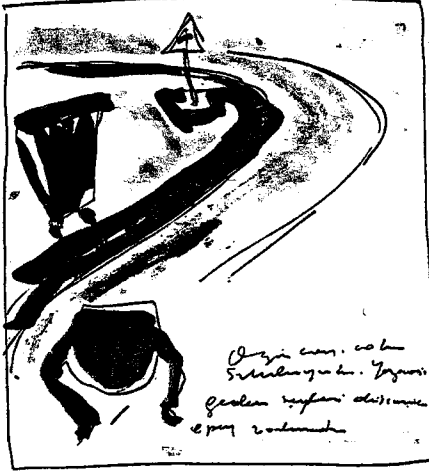
III. Aşama Ürünleri Resim-3



III. Aşama Ürünleri Resim-4



III. Aşama Ürünleri Resim-5

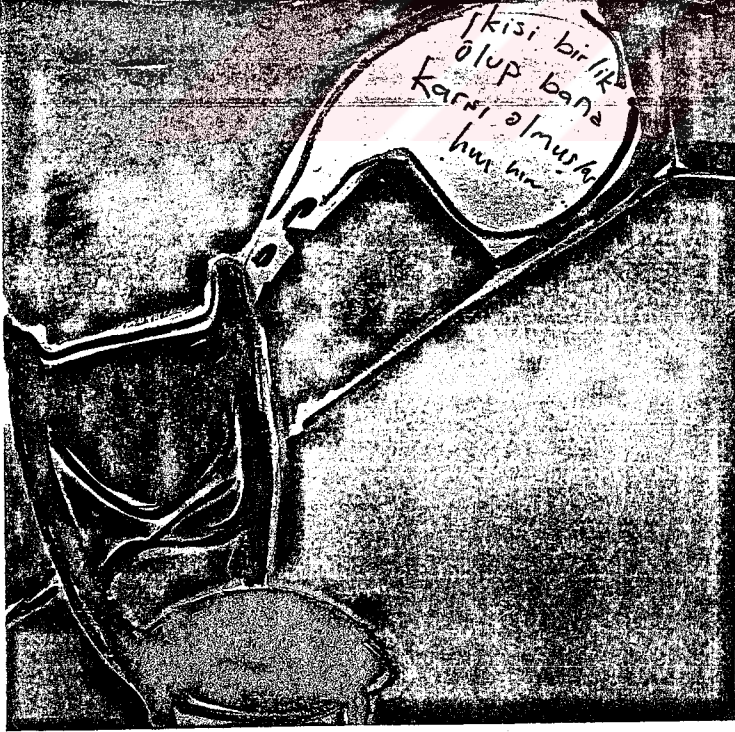


III. Aşama Ürünleri Resim-6

II. Metnin Görünür Duruma Gelişi Olarak Yazı

Biçimlerle yazı-metin birbirine bağımlı hale getirilmiştir. Yazı-metin bazı absürd oyunlardan seçilerek kolaj gibi anlatıma eklenmiştir. Yazınsal söz, felsefi monologlarla boş sözler karşı karşıya getirilerek sözde bir ciddiyet yaratılmak istenmiştir. Yazının biçimlendiriliş karakteri, yukarıda belirtilen "sözde ciddiyet" in açığa çıkarılmasının göstergesi olarak aceleyle yazılmış bir el yazısı gibidir. Bu özelliğiyle, diğer resimsel elemanların "bir çırpıda yapılmış" izlenimi uyandıran karakteriyle de uyumludur. Yazının konuşma balonları içerisinde resme girmesi, komik anlatımı güçlendirmesi için seçilmiştir. Yazının bu tarzda kullanımına, daha çok, karikatürde ya da resimli romanda rastlanır. İnsana özgü bir edim olan konuşmanın bir nesne tarafından gerçekleştirilmesi, nesnenin insansılaşıma sürecinin bir uzantısı gibidir. Yazı ve konuşma balonu nesnenin insansılaşması sürecinde oluşan absürd katmanlarından biri olarak görülmelidir.

II. Aşama Ürünleri Resim-6





II. Aşama Ürünleri Resim-7

III. Komiğin Absürdle Olan İlişkisi

Anlatımlarda, absürd olanakları artırmak için estetik yargılama biçimi olan komik bir değerden yararlanılmıştır. Komik, normal ve alışılmış olana ters düşer. Absürd, komikle olan iletişimini insanın eşyayla olan benzerliğinden alır. Schopenhaur (1984), komiği saçma (absürd) ile anlamlı arasındaki çelişkide görür. Bergson ise komiği otomatik davranışlarda görür ve komikteki saçmalığın rüyalardaki saçmalıkla aynı olduğunu düşünür. "Bir insan nesne izlenimini verirse komik bir etki oluşur. Güldüren şey ise insanın nesneye dönüşümüdür. İnsanın bedeni ve devinimleri bir makine ritmini çağrıştırır. Bu uygulamada, insan-makine ilişkisinden ve insanın eşyaya benzeyen yanının komiği oluşturmasından yola çıkılarak eşyanın insana olan benzerliği yakalanmıştır. Buradaki başkalaşım imgesi makineleşmiş insan imgesini simgeler." (Bergson, 1996)

IV. Çizgi Romanla Olan İlişkisi

Uygulamalarda, anlatımın açık bir şekilde algılanabilmesi için çizgi roman teknikleri yardımcı bir unsur olarak düşünülmüştür. Çizgi romanın görüntüsel açık anlatım olanaklarına sahip olması ve algılama açısından insan gereksinimlerine karşılık vermesi sonucunda, geniş bir izleyici kitlesine ulaşır. İlginç fantezileri, absürd ve mizahi anlatımları denemesi, ciddilikten uzak bir hava getirir. Ayrıca çizgi romanın genellikle toplumsal sorunları anlatmasından dolayı eleştirel bir kimliği de vardır. Çizgi roman anlayışında bir çırpıda çıkan çizimlerin, çok az emek verilmiş izlenimi, uygulamalara yansımıştır. Kurgusal tasarım denemeleri açısından çizgi romanlarda sözcükler ve resimler bir bütünlük oluşturur. Uygulamalarda, bu bütünlük anlayışından yararlanılmıştır.

V. Mekan

Basit günlük yaşamın rutinliği ve bütün yaşamı doldurması düşünceci, yalın bir mekan anlatımıyla sunulmak istenmiştir. Çalışmalarda, mekan ev ortamını simgeler.

İkinci aşama sürecindeki resimlerde, başkalaşmış motifler kapalı bir ortama sıkışmış tüm dünyadan ilişkileri kesilmiş, tarih ve zaman kavramının soyutlandığı bir izlenim verir. Kitle insanının eyleminin ve sorumluluğunun en aza indirildiği basit ve sıradan yaşamı anlatmak için böyle bir mekan düşünülmüştür.

Üçüncü aşama sürecindeki resimlerde ise artık olağan kabul edilen başkalaşım nesnenin, insanın yaşadığı ortamda, bir insan gibi yaşamaya başlaması olarak görülür. Nesne, artık kendi başına yeten bir varlık kimliğine geçtiği için, yatak, masa gibi diğer ev araçları onun yaşamsal sürecine katkıda bulunma işlevi görürler.

VI. Yalınlık ve Doğallık

Bu anlamda çalışmalarda eskiz süresi uzun tutulmuş, büyük boyutlu çalışmalarda ise metin ve biçim ilişkisinde yalın bir anlatım düşünülmüştür. Metinlerdeki yalınlıkla biçimlerdeki yalınlık arasında bağlantı kurulmak istenmiştir.

Renk-Işık: Yalın bir anlatım düşünüldüğü için renk geri plana itilmiştir.

Boyama Biçimi: Boya resminin olanaklarından yararlanılarak, geniş fırça sürüşleri ile geniş yüzeyler yakalanmak istenmiştir.

Malzeme Seçimi ve İşlerin Boyutları: Uygulamalarda karışık bir teknik kullanılmıştır. Teknik ve malzeme seçiminde deneysel bir çalışma yürütülmüş, eşyanın ve başkalaşım biçimlerinin insana yakınlaştırılması düşünceciyle, tuvallerin boyutu büyük seçilmiştir.

Resimler, proje bazında birlikte değerlendirilebileceği gibi tek başına da ele alınabilir.

SONUÇ

Absürd kavramı, anlamsal öğeleri birbiriyle örtüşmeyen tutarsız olma durumunu belirler. Kavramın sanattaki dönüşümü de mantıksal anlatımın zorlanmasına neden olur. Dada içerisinde absürd, fotomontajlarda uyumsuz bitişiriş olarak görülür. Dadada tutarsız imgelerin yan yanalığı bir amaçlılık taşır. Dadacılar toplumsal değerlere karşı gelerek sanatı yıkma düşüncesine sahiptirler. Bu anlamda rastlantısallığın getirdiğı bütün deneysel olanakları kullanırlardı. Savaşın etkisini biraz kaybetmesi ve yeninin sistem içerisinde bir yerlere oturmasıyla, gerçeküstücülerde absürd, farklı bir anlatıma ulaşır. Gerçeküstücüler absürdü, düşle gerçeğin kaynaştığı bir kavram olarak değerlendirirler. Teknolojinin hızlı değişimiyle birlikte sanatta da biçimsel ve düşünsel farklılıklar görülür. Pop-sanat, görünüşte Dadanın bir devamı gibidir. M. Duchamp'ın Ready-Made'leri, endüstrinin yıkıcılığına karşıt alaycı nesnelere, Andy Warhol'da tüketim nesnelere dönüşmüştür. İdeolojik farklılıklar sonucu absürd kavramı da yapıtta anlamsal değişikliğe uğramıştır. Kapitalist sistemin yeni kavramını kendisi için bir gereç olarak kullanmasıyla, Dadanın içerisinde başlayan deneysel teknikler, zamanla kitle endüstrisinin pazarladığı bir araç haline gelmiştir.

Araştırmada kavramların biçimselleştirilmesinde ve yeni anlatımlara ulaşmada, bir sanat yapıtının çağının düşünselliğiyle beraber değerlendirilmesinin gerekliliğı ortaya konulmuştur. Uygulamalarda insanın nesneye dönüşümü olan şeyleşme, nesnenin insansılaşması görüntüsüne karşılık gelmiş ve böylece yabancılaşma sonucunda absürdün kaçınılmaz olduğu görülmüştür. Bütün bu uygulamalarda absürd kavramının plastik sanatlardaki olanaklarını artırmak için farklı alanlarla etkileşime girilmiştir. Alanlar arası sınırların yumuşatılması deneysel bir takım anlatımlara izin vermiştir. Absürd kavramının günümüze ilişkin bir anlatım biçimi olduğu bu uygulamalarla gösterilmeye çalışılmıştır. Araştırmada zaman sınırlamasının olması nedeniyle absürd, günümüz sanatında çok açık bir incelemeye gidilememiştir. Elde edilen bulgularla günümüz sanatı ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Bu da bir sonraki çalışmanın alt yapısını hazırlamıştır.

KAYNAKÇA

- ADALI, A., 1996. Kolajın Tarihsel Oluşumu. Toplum Bilim Plastik Sanatlar Özel Sayısı, (4), Bağlam yayınları, İstanbul, 67-75 s.
- AFŞAR, T., 1993. Estetik, BDS Yayıncılık, İstanbul.
- AFŞAR, T., 1992. Düşünce Tarihi, BDS Yayıncılık, İstanbul.
- AKARSU, B., 1988. Felsefe Terimler Sözlüğü, İnkılap Kitabevi.
- AKAŞ, C., 1997. Saçma'nın Tipolojisine Bir Giriş. Fol Dergisi (5), 4-7 s.
- BAUDRİLLARD, J., 1997. Türkiye'de Popüler Kültür, Çev. H. Deliceçaylı-F. Keskin, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 245 s.
- BERGSON, H., 1996. Gülme, Çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 104 s.
- BOSQUET, A., 1996. Gerçeküstücülük. Kuram Kitap 11, Çev. Aykut Derman, Kır Yayınları, İstanbul, 43-45 s.
- BOZKURT, N., 1995. Sanat ve Estetik Kuramları, Sarmal Yayınları.
- BRETON, A., 1997. Leziz Ceset Oyunu. Modernizm Serüveni, Çev. Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 338-339 s.
- BURSALI, O., 1997. Bilim ve saçmalık. Fol Dergisi (5), 31-33 s.
- CAMUS, A., 1995. Baş Kaldıran İnsan, Çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, İstanbul, 285
- CANETTİ, E., 1990. Kitle. Argos Dergisi, Çev. Ahmet Cemal, Yılmaz Yayınları AŞ. (26), 130-141 s.
- CEMAL, A., 1990. Max Ernst ve Kolajlar Dünyası. Argos Yeryüzü Kültür Dergisi, Güneş Yayıncılık (20), 79-82 s.
- CEVİZCİ, A., 1996. Felsefe Sözlüğü, Ekin Yayınları, Ankara.
- COPLESTON, F., 1990. Çağdaş Felsefe Sartre, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayıncılık, İstanbul, 128 s.
- ÇALIŞLAR, A., 1993. Yirminci Yüzyılda Tiyatro, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 394
- DELLALOĞLU, B., 1995. Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 98 s.

- DELON, J., 1993. Harold Pinter Tiyatrosu, Yayınevi Yayıncılık.
- ESSLİN, M., 1966. Saçma Akım Tiyatrosu, Çev. A. Çalışlar, Çağdaş Tiyatro, Kitapçılık Ltd. Ort. Yayınları, İstanbul, 94 s.
- FOULGUIÉ, P., 1995. Varoluşçunun Varoluşu, Çev. Yakup Şahan, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, İstanbul, 157 s.
- FUAT, M., 1984. Tiyatro Tarihi, Varlık Yayınları, İstanbul.
- GENÇ, A., 1983. Dadacı Sanat Hareketlerinin Çözümlemesine İlişkin Bir Yöntem Araştırması, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- GÜNBULUT, Ş., 1983. Küçük Felsefe Tarihi, Maya Yayınları, Ankara.
- GÜNDOĞAN, O., 1995. Albert Camus ve Baş Kaldırma Felsefesi, Birey Yayıncılık, Erzurum, 171 s.
- HABERMAS, J., 1990. Modernlik Tamamlanmamış Bir Proje. (N. Zeka Editör), Postmodernizm, Kıyı Yayıncılık, İstanbul, 31-44 s.
- HANÇERLİOĞLU, O., 1993. Felsefe Sözlüğü, 6-7. Cilt, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- HEINEMANN, F., 1990. Bilgi kuramı. (D. Özlem Editör) Günümüz Felsefe Disiplinleri, Ara Yayıncılık, İstanbul, 171-188 s.
- HOBSBAWM, E., 1996. Kısa Yirminci Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı, Çev. Y. Alagon, Sarmal Yayıncılık, İstanbul.
- HUYSEN, A., Defter Dergisi, İstanbul.
- İPŞİROĞLU, Z., 1987. Gösteri Dergisi (74). Hürriyet Yayıncılık, İstanbul.
- İPŞİROĞLU, Z., 1996. Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik, Mitos Boyut Yayınları.
- JACOBY, R., 1996. Belleğini Yitiren Toplum, Çev. Hakan Atalay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 184 s.
- KALIÇ, S., 1997. Deneysel Sinemacı Kimliğiyle Andy Warhol, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 75 .
- KHAYATİ, M., 1988. Esir Alınmış Sözcükler. Defter Dergisi (4), Çev. N. Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul.

- LYNTON, N., 1982. Modern Sanatın Öyküsü, Çev. Ç. Çapan-S. Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul 398 s.
- MOUÏNER, E., 1986. Varoluş Felsefelerine Giriş, Çev. S. Kırkoğlu, Alan Yayıncılık, İstanbul, 216 s.
- OKTAY, A., 1993. Türkiye'de Popüler Kültür, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 273 s.
- ÖZER, S., 1996. Gerçeküstücülük ve Bunuel Sineması Kuram Kitap 11, Kır Yayınları, İstanbul, 37-42.
- ÖZMEN, K., 1991. Sisyphos'un Düşündürdükleri. Frankofoni Dergisi Şafak Matbaacılık, Ankara (3), 37-43 s.
- PASSERON, R., 1982. Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. Sezer Tansuğ, Remzi Kitabevi, İstanbul 292 s.
- POGGIOLÌ, R., 1968. Avand-Garde Kuramı, Çev. S. Sokullu, Yayınlanmamış Ders Notları.
- RESTANY, P., 1997. Pop Art. Modernizmin Serüveni, Çev. Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 346-350 s.
- SANOUILLET, M., 1997. Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York. Modernizmin Serüveni, Çev. Turhan Ilgaz, Der. Enis Batur, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 303-316 s.
- SARTRE, J. P., 1984. Yazınsal Denemeler, Çev. Bertan Onaran, Payel Yayınları, İstanbul, 140 s.
- SERDAR, Z., 1993. Andy Warhol. Adam Sanat Dergisi, Anadolu Yayıncılık (97), 48-56
- SPIES, W., 1994. Max Ernst: Yorum Olarak Yapıt. Sanat Dünyamız Dergisi (57), Yapı Kredi Yayınları, 105-111 s.
- TUNALI, İ., 1983. Grek Estetik'i, Remzi Kitabevi, İstanbul, 169 s.
- TÜMER, G., 1993. Adam Sanat Dergisi (87).
- YÜKSEL, A., 1992. Samuel Beckett Tiyatrosu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- ZİSS, A., 1984. Estetik, Çev. Y. Şahan, De Yayınevi, İstanbul, 315 s.

ÖZGEÇMİŞ

1. KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı : Meltem GÖKMEN
Doğum Yeri ve Tarihi : Kadirli, 1967
Medeni Hali : Evli
Adres : Ç.Ü. Güzel Sanatlar Bölümü BALCALI / ADANA

2. EĞİTİM DURUMU

İlkokul : (1973-1978) Ceyhan Remzi Oğuz Arık İlkokulu
Orta okul : (1978-1981) Ceyhan Yaltır Kardeşler Orta Okulu
Lise : (1981-1984) Ceyhan Lisesi
Lisans : (1984-1988) Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümü

3. İŞ DENEYİMİ

1988 Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü Sözleşmeli Öğretim Görevlisi
1992 Şakirpaşa Orta Okulu Resim-iş Öğretmeni
1993 Çukurova Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü Resim Okutmanı
1998 Aynı göreve devam etmektedir.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM BAKANLIĞI
DOKÜMANTASYON MERKEZİ