

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU  
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

RESİM VE İRONİ  
RESİMDE BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK İRONİ

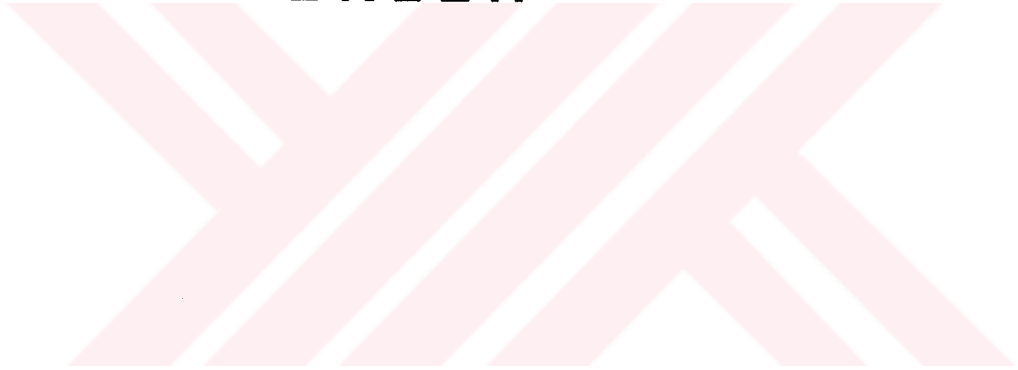
103905

Ali Asker BAL

Danışman  
Prof. Cuma OCAKLI

2000

**“ EKLER ”**



## Yemin Metni

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum "Resim ve İroni: Resimde Bir İfade Aracı Olarak İroni" adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../...

Ali Asker Bal

İmza



## TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü' nün .../ ... / .....tarih ve .... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' nin ... maddesine göre Bemina Anasanat Dalı yüksekisans öğrencisi Ali Asker DALın Resim ve İroni konulu tezi incelenmiş ve aday 30/3/2001 tarihinde, saat 10.00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 120 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerince sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin Başarılı olduğuna oy çokluğu ile karar verildi.



BAŞKAN

Prof. Cemalettin Ocaklı



ÜYE

Doç. Mentör SABRAM

ÜYE

Prof. Feriye Coşkun



**YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU**

Tez No: Konu No: Üniv. Kodu:

Tez Yazarının

Soyadı: Adı:

Tezin Türkçe Adı:

Tezin Türkçe Adı:

Tezin Yabancı Dildeki Adı:

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: Enstitüsü: Yıl:

Diğer Kuruluşlar:

Tezin Türü:

Yüksek Lisans: Dili

Doktora: Sayfa Sayısı:

Tıpta Uzmanlık: Referans Sayısı:

Sanatta Yeterlilik:

Tez Danışmanlarının

Ünvanı Adı: Soyadı:

Ünvanı: Adı: Soyadı:

Türkçe Anahtar Kelimeler:

1-

2-

3-

4-

5-

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1-

2-

3-

4-

5-

Tarih:

İmza:

## ÖZET:

Resimde ironi, geçmişten beri varolan bir olgudur. İroni, günümüzde de modern sanatın başvurduğu kaçınılmaz bir anlatım biçimi olarak önemini sürdürmektedir. Sanatçılar yüzyıllardır bu hüneri sanatlarında başarıyla kullanırlar. Yaşadığı hayatın açmazlarını, karşıtlıklarını uzaktan görebilen kişidir sanatçı. Bu yanıyla o, sıradan insandan daha üstündür. Sanatçı dışındaki dünyayı yorumlarken eleştirici bir tavır takınır. Sanatçının bu tavrı çoğu zaman ironiktir. Hayatla alay eden bir kişidir sanatçı. Onun bu alaycılığı yaşadığı toplumsal düzenin saçmalığına, bir başkaldırıdır aslında.

“Resim ve İroni: Resimde Bir İfade Aracı Olarak İroni” adlı bu inceleme, ironi tekniği üzerine kapsamlı bir araştırmayı sunmaktadır. Edebiyat, tiyatro ve sinema sanatlarında ironinin uygulayımı örneklerle gösterilmiştir. Çalışmanın asıl alanı olan resim sanatında ise tarihsel bir sıralama izlenmiştir. Sanat Tarihi’ n de köşe taşı olan ressamların resimleri ironik bir çözümlmeye tabii tutulmuştur.

Günümüzde varoluşçu düşüncenin evren, toplumcu düşüncenin toplum yapısında gördüğü çelişkiler ironiyi yeniden modern sanatın önemli bir aracı haline getirmiştir.

Resimde ironi bir tutum, yaşamı felsefi düzeyde bir yorumlama tarzıdır.

## **ABSTRACT**

The irony in the art is the fact which is continuously in existence since the past the irony is also going on its importance especially of the modern art and modern art is benefit from the irony inevitably an expression technic. The artist use this technic successfully for centuries. The artist is a person who can see the dilemmas on contrasts about her / his own life by herself / himself in the opposite side. The artist is more superior than ordinary man with this side. The artist assume an critical air while she / he is expressing the life outside of her / him. This air is an irony many times in other words we can say that the artist ear make fun of life. Essentially this mocking air is a rebellion of the artists according to the ridiculous side of the social system.

This (the irony in the illustration as an expression means) includes having an extend study on irony technic. The carrying out of irony in literature, the theatre and cinema had illustrated. The main field of this stand – illustration- follows its own historical sequences. The illustrations of the painters who are the most important person in Art History were analyzed.

The thoughts of existensialism about universe and the thoughts of social about structure of society and the contradictions about them makes the irony important again as means of modern art.

The irony in the illustration is a mainer and it is a way of explaining of life in philosophical preview-point.

## RESİM VE İRONİ: RESİMDE BİR İFADE ARACI OLARAK İRONİ

YEMİN METNİ	ii
TUTANAK	iii
Y.Ö.K. DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
RESİM LİSTESİ	x
SUNUM	xii
GİRİŞ	xiv

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### FELSEFİ BİR KATEGORİ OLARAK İRONİ

1.1. SOKRATİK İRONİ	1
1.1.1. Mağara İstiaresi	3
1.2. BİR İRONİST OLARAK SANATÇI	6

### İKİNCİ BÖLÜM

#### SÖZEL VE GÖRSEL SANATLARDA İRONİ UYGULAYIMI

2.1. TİYATRODA İRONİ UYGULAYIMI	9
2.1.1. Shakespeare: "Yeter ki Sonu İyi Bitsin"	11
2.2. EDEBİYATTA İRONİ	14
2.2.1. Cervantes: "Don Quijote"	15
2.2.2. Akgün Akova: "Sansürtürme Şair Abüü"	16
2.3. SİNEMADA İRONİ	18
2.3.1. İronik Film Örnekleri	19



2.1.1. Shakespeare: “ Yeter ki Sonu İyi Bitsin”	11
2.2. EDEBİYATTA İRONİ	14
2.2.1. Cervantes: “Don Quijote”	15
2.2.2. Akgün Akova: “Sansürtürme Şair Abüü”	16
2.3. SİNEMADA İRONİ	18
2.3.1. İronik Film Örnekleri	19
2.3.2. Yerli Sinemada İroni: Kemal Sunal Filmleri	23

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### RESİMDE BİR İFADE BİÇİMİ OLARAK İRONİ

3.1. TARİHSEL SÜREÇ İÇİNDE İRONİK RESİM ÖRNEKLERİ	27
3.2. DADANIN BELKEMİĞİ : İRONİ	59
3.3. KAVRAMSAL SANATIN İRONİSİ	67
3.4. HEYKEL SANATINDA İRONİ	72
3.5. TÜRK RESMİNDE İRONİ ÖRNEKLERİ	76

### DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

#### İMGELEM YOLUYLA İRONİ

4.1. KALIPLAŞMIŞ AKLIN ELEŞTİRİSİ : RENE MAGRİTTE; KATIKSIZ BİR İRONİST	87
SONUÇ	94
KAYNAKLAR	98
EKLER	

## KISALTMALAR

<b>yage</b>	Yukarıda Adı Geçen Eser
<b>yb</b>	Yağlıboya
<b>vs</b>	Ve Saire
<b>yy</b>	Yüzyıl
<b>ist.</b>	İstanbul
<b>A.B.D.</b>	Amerika Birleşik Devletleri
<b>Çev.</b>	Çeviren



## RESİM LİSTESİ

- Resim 1: Charlie Chaplin, "Altına Hücum".
- Resim 2: Peter Weir, "The Truman Show"
- Resim 3: Kemal Sunal "Salako".
- Resim 4: H. Bosch, "Çarmıhını Taşıyan İsa".
- Resim 5: H. Holbein, "Elçiler"
- Resim 6: G. Arcimboldo, "Kaier II. Rudolfun Portresi".
- Resim 7: P. Bruegel, "Körler".
- Resim 8: Caravaggio, "Aziz Matta".
- Resim 9: Caravaggio, "Aziz Matta".
- Resim 10: Van Ostade, "İç Mekanda Köylüler".
- Resim 11: P. Claesz, "Beyhude Yaşam".
- Resim 12: W. Hogarth, "Ayın Temel Sakinleri".
- Resim 13: B. Strozzi, "Yaşlı Koket"
- Resim 14: H. Daumier, "Gargantua".
- Resim 15: S. Spencer, "Aziz Francesco ve Kuşlar".
- Resim 16: J.C. Orozco, "Ruhun Modern Göçü".
- Resim 17: D.A. Squeiros, "Kabil'in Ölümü ve Cenazesi".
- Resim 18: M. Chagall, "Devrim".
- Resim 19: J. Ensor, "Asılmış Bir Adamın Bedeni İçin Kavga Eden İskeletler".
- Resim 20: M. Beckmann, "Ayrılış".
- Resim 21: O. Kokoschka, "Yoz Sanatçının Portresi".
- Resim 22: K. Appel, "Maskeli Hayalet".
- Resim 23: Velazquez, "Las Meninas".
- Resim 24: P.Picasso, "Las Meninas-Velazquez'e Öykünerek".
- Resim 25: M. Duchamp, "Bizzat Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin".
- Resim 26: R. Hausmann, "Sanat Eleştirmemi".
- Resim 27: F. Picabia, "Aşk Alayı".
- Resim 28: Man Ray, "Armağan".
- Resim 29: O. Dix, "Skat Oyuncuları".
- Resim 30: G. Gross, "Berlin'de Sokak Görünümü".
- Resim 31: M. Ernst, "Orman".
- Resim 32: J. Christo, "Paris'te Pont-Neuf".
- Resim 33: J. Beuys, "Keçe Takım Elbise".
- Resim 34: M. Broodthaers, "Tencere ve Kapatılmış Midyeler".
- Resim 35: M. Merz, "Gerçekdışı Kent".

- Resim 36: C. Boltanski, "Ölü İsviçre'li Stoku".
- Resim 37: D.E. Frink, "Gözlüklü Baş".
- Resim 38: T. Balden, "Gazete Okuyucusu".
- Resim 39: L. Bourgeois, " Buradayım, Burada Kalıyorum".
- Resim 40: G. Segal, "Otobüs Yolcuları".
- Resim 41: Cihat Burak, "Başkomandan Meydan Muharebesi".
- Resim 42: Yavuz Tanyeli, "Yarı Kutsal Emanetler".
- Resim 43: Şenol Yoroğlu, "Kesik Baş".
- Resim 44: Kasım Koçak, "Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim".
- Resim 45: Mevlüt Akyıldız, "Deli Saraylılar Tören Geçidi".
- Resim 46: Komet, "İdi, İdim, İdik"
- Resim 47: Serdar Şencan, "Çevre Canavarı".
- Resim 48: Hakan Gürsoytrak. "Huzurevi".
- Resim 49: Hüseyin Bahri Alptekin, "Kriz: Yaşasın İroni!".
- Resim 50: Ali Asker Bal, "Kapitalizmin Tanrısı Para".
- Resim 51: R. Magritte. "İmgelerin İhaneti".
- Resim 52: R. Magritte, "Beklenmedik Cevap".
- Resim 53: R. Magritte. "İnsanlık Durumu".

## SUNUM

"Pazar yerinde bir adam, bağıra bağıra dolaşmış: "Bir cevabım var; sorusu olan yok mu?"

Bu öyküde, insanı güldürürken canını yakan şey, sadece umduğu ilişkiyi olanaksız bir terslik içinde arayan adamın, kaçınılmaz yalnızlığına inanıyor olmamızdır belki de. Fakat öyküdeki adamın aynı zamanda bir zoru simgelediği, "İşte benim cevabım, sorusu olan beri gelsin!" dediğinde açıklık kazanıyor.

"Resim ve ironi: resimde bir ifade biçimi olarak ironi" adlı bu çalışmada ben de pazarda cevabını satmaya çalışan bu satıcıyla özdeşleştirdim kendimi. Modern sanat için önemini kavradığım ironiyi anlatmak istedim. Henüz resim öğrenimimin ilk yıllarında karşılaştığım andan itibaren Bruegel beni etkilemişti. Özellikle "Körler" resmi; sanki bütün yüzyıllara seslenen güçlü bir mesajı barındırıyordu içinde: 'Körler körlere yol gösteremez!' Bruegel 400 yıl geriden, resimleriyle bize bakıyordu. Daha sonra göreceğim resimler içinde, ironisi "Körler" kadar güçlü olmasa da önemli sayılabilecek yüzlerce örneğe rastladım.

Araştırma sürecinde yıllar önce yaptığım bazı resimlerin ironik izler taşıdığını şaşkınlıkla fark ettim. Dolayısıyla bu inceleme, aynı zamanda kendimi keşfetme ve resim sürecimi yeniden anlama olanağı kazandırdı bana.

Yıllar önce çocuklarla çok severek oynadığım bir oyunu anımsıyorum: Bana buzdolabını göstererek, "Bu nedir?" diye soran küçüğe, " O bir dikiş makinesidir" ya da 'televizyon' a " O bir traş makinesidir" dediğimde, katıla katıla güldüklerini hiç unutmadım. Farkında olmaksızın "Şeyler ve Sözcükler" üzerine oynadığımızı nereden bilebilirdim! Aynı oyunu Rene Magritte. resim sanatında yıllarca oynamıştı.

Resimde ironi konulu bu tezin, konuyla ilgili araştırmanın olmayışı ve elbette kaynak yetersizliği gibi kimi zaaf lar nedeniyle bazı zayıflıklar taşıdığını biliyorum. Ancak "çiğnenmemiş bir yolda yürümek" her zaman zordur ve bu çalışma alanının ilk örneği olmasıyla önem kazanmaktadır.

Shakespeare! in. sayfalarından kan damlayan "Hamlet" inde karakterlerden biri olan Polonius, "Lordum, kısa keseceğim" deyip söze başladıktan sonra 20 dakika konuşur. Ben de sözü daha fazla uzatmadan sizi 'ironi ve resim!' Konulu bu inceleme ile baş başa bırakmak istiyorum. Ama önce adet olduğu üzere emeği geçenlere teşekkür etmem gerekiyor. Özellikle

her anlamda katkı koyan aileme; babama-anneme, İsmet'e, Oktay'a, Hakan'a, Özgür'e, Yasemin'e, Şengül'e, İmdat'a ve Aygül'e; İngilizce çevirileri için Sermin BAYER'e; sevgisiyle bu çalışmayı omuzlamama yardımcı olan Aysel MİMAN' a, ve böyle isabetli bir konuyu bana öneren, düşünceleriyle önümü açan hocalarım Prof. Cuma OCAKLI ve Doç. Mümtaz SAĞLAM' a ....İçten teşekkürler.



## GİRİŞ

İroni, edebiyat da, asıl anlamın gizlendiği ya da sözcük anlamlarıyla çeliştiği sözel biçimiyle (sözel ironi) kullanılan ya da sahnede –tiyatroda-, beklenen olayla gerçekleşen olayın uyuşmama durumuna (dramatik ironi) yol açan bir sanat tekniğidir. Sözel ironinin temelinde, olan ile olması gereken arasındaki karşıtlığın biraz yukarıdan bakılarak kavranması yatar. Bu tür ironi duygusallığa düşmeyen ölçülü bir dokunaklılık biçiminde dile getirilir. Açık övgüyü ya da eleştiriyi gizleyen dolaylı bir anlatım yoludur. Günlük konuşmada hiç de akıllıca olmayan bir durumda “seninki de iyi akıl ha!” demek bir ironi örneğidir.

Dramatik ironi, bir yapıt da kullanılan sözcüklere değil, yapıtın kuruluşuna bağlıdır. Tiyatro oyunlarında çoğunlukla kahramanın farkında olmadığı yazgısının seyirci tarafından bilinmesiyle sağlanır. Agamemnon’ un daha sonra kefeni olacak mor halı üzerinde yürümesi için yapılan övgü dolu daveti kabul edişi buna örnektir. O’ Henry öykülerinin beklenmedik sonuçlarında da dramatik ironi vardır. Çehov’ un ise, “Damas Sabaçkoy” (Küçük Köpekli Kadın, 1911) adlı öyküsünde aynı etkiyi daha incelikli bir biçimde yaratır; öyküde deneyimli bir Don Juan, sıradan bir flört diye başladığı ilişkinin sonunda, öbürlerinden farksız bir kadın tarafından baştan çıkarılır ve yaşam boyu tutkuyla ona bağlanır.

İroni terimi, kibirli karakter Alazon’ u sürekli alt eden Eski Yunan komik kahramanı zeki ve ezik **Eiron**’ dan türemiştir. Platon’ un diyaloglarında Sokrates’ in yarattığı ironinin kökeni budur. Cahil ve alçakgönüllü biri gibi davranan Sokrates herkese her konuda aptalca ve yanıtı bilinen sorular sorar. Amacı, onların kendisinden daha cahil olduğunu göstermektir. İroninin edebiyat dışı kullanımı genellikle istihza ya da alay kabul edilir.

İroni terimi, sıkça diğer mizah türleriyle karıştırılır. Buna meydan vermemek için ironinin ne olmadığını belirlememiz gerekiyor. İroni; istihza, yergi, parodi, komedi, şaka, grotesk ve travesti değildir. İronide tersine söyleme, istihzada küçümseme söz konusudur. Parodi bir eseri veya tanınmış bir kişiyi taklit ederek onun gülünç benzerini meydana getirmektir. Travesti ise parodinin tam aksi yani ciddi ya da dinsel, mitolojik konuların alaya alınmasıdır. Salvador Dalí’ nin bıyıklı “Mona Lisa” sı bunun yetkin bir örneğidir.

İroni, dünyanın saçmalığını, acıyla acımasızlıkla ve kimi zamanda umutsuzlukla dile getiren bir sanat biçimidir. İroninin sözel-yazınsal bir olgu olduğunu söylemiştik. Bu anlamda en yetkin örnek 16. Yy. Fransız yazarı Rabelais’ nin yapıtlarıdır. Gününün törelerini,

inançlarını, yaşama biçimini dalgaya alan ironisi, köf inançlara, Sorbonne' un din bilimcilerine karşı bir silah olarak kullanmıştır. Rabelais' nin "Gargantua" sı bu özellikleri barındıran içeriğiyle Daumier' in resimlerinde ustaca yorumlanmıştır.

Ironiyi kuşanan sanatçılar, toplumun yerleşmiş değer yargılarına (töresel ya da estetik boyut da) karşı çıkarlarken, yerleşmiş sığ beğeniye, kurumlaşmış değerlere, bu beğeni ve değerlerin diliyle değil; o dili bozarak, iletişim aracı olan dili, gerçekte hiç bir şey iletmediğini ya da yalnızca yerleşmiş değerleri iletmediğini öne sürerek bozarlar-imha ederler. Kalıplaşmış aklın eleştirisini yapan, katıksız bir ironist olan Magritte' in tüm resim serüveni bu uğurda verilen bir savaşı özetler.

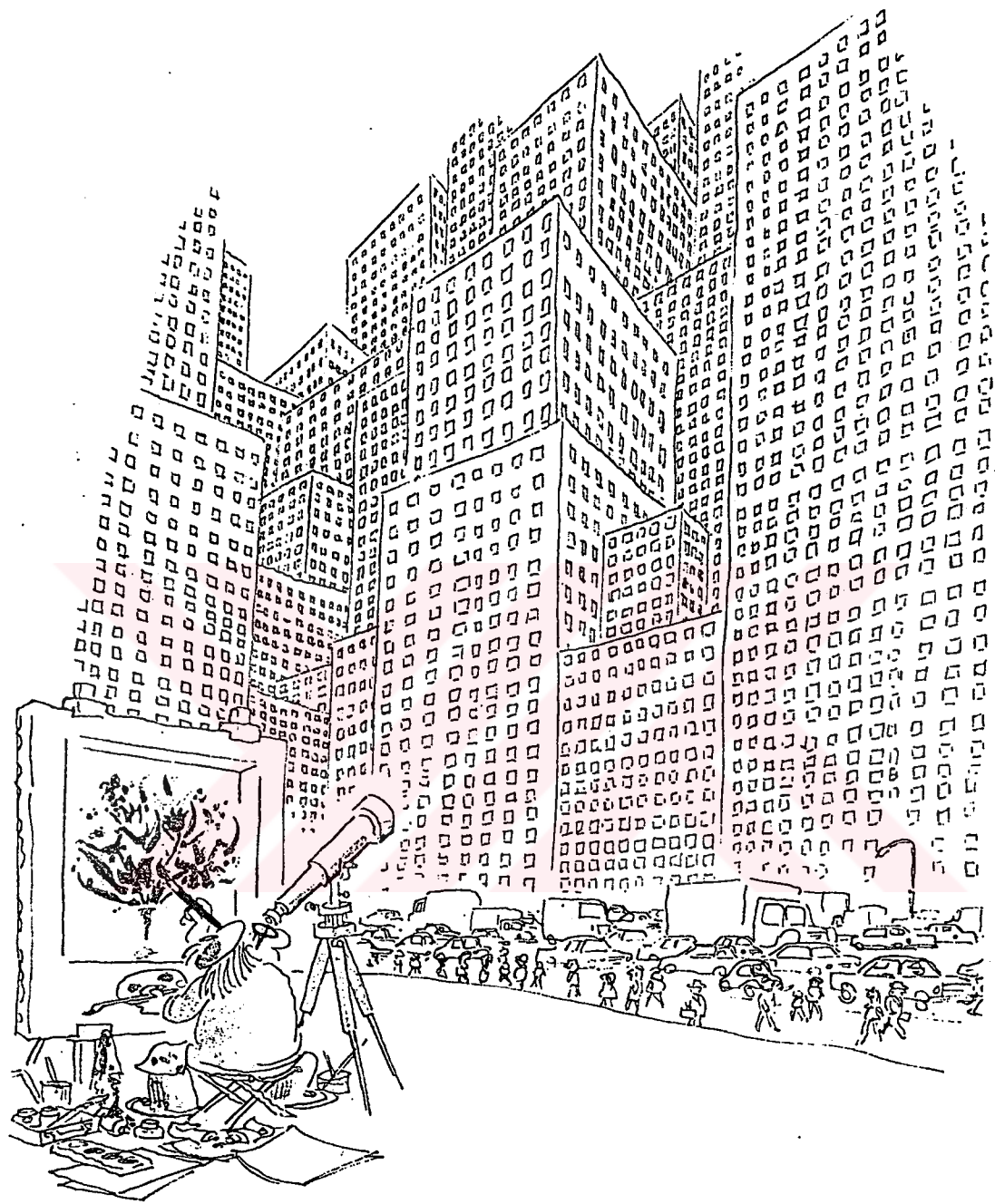
Ironiyi kullanan sanatçıya göre gök ve deniz mavi değildir. Ressamın resminde, gökten kırmızı yağmurlar yağar, denizde ise balıklar boğulur! Çıra yakılmaz, yakılsa da aydınlatmaz, olsa olsa sonuna bir "k" harfi eklenir ve 'çırak' olur. Bir yara işliyorsa eğer, sonuna aynı harfi alarak sürdürmelidir işlemesini. Çünkü ancak böylece, çıra yanmaktan yara da yara olmaktan kurtulur.

20.yy.' in başındaki tüm öncü akımlarında ağır basan öğedir ironi, tıpkı günümüzde modern sanatçıların sanatlarında olduğu gibi. Örneğin Dadacılığın belkemiğidir ironi. Aynı şekilde, Gerçeküstücülüğün de belirleyici niteliklerinden biridir. Yine İtalya ve Rus Fütüristlerinde, Rus Akmeistlerinde giderek de tüm Avant-Garde sanatçıların resimlerinde de ironi, ana öğedir.

Her yenilik akımı, başlangıçta eskiyi karşısına alır ve onu temelinden yıkmak ister. Bu yıkım eyleminde, ironi kadar etkili başka bir silah yoktur. ana öğedir.

Her yenilik akımı, başlangıçta eskiyi karşısına alır ve onu temelinden yıkmak ister. Bu yıkım eyleminde, ironi kadar etkili başka bir silah yoktur. Yalnız estetik düzeyde değil, ahlaksal düzeyde de. Yeni bir ahlakın sözcüsü, eski, yerleşmiş, kurumlaşmış ahlak anlayışıyla, en etkili bir biçimde, karşısında olduğu ahlakı gülünçleştirerek savaşıabilir. Hiçbir şey, yerleşik değerleri, değersizlikleri, saçmalıkları içinde dile getiren, o değerleri iplmeyen ironi kadar etkili olamaz. Bir insanı, bir düşünceyi, bir inancı gülünç bir kerteye indirmeye görün, gerisi çorap söküşü gibi gider. Özellikle karşı çıktığımız kişiler, doğrular, sahte kişilikler, sözüm ona doğrular ise. Bu günün "sanal" dünyasında söylediğimizin anlamı ve bu "yalan dünya" da ironinin gücü daha doğru anlaşılabilir.





FRANCHIONI Arnaldo (A.B.D.)

## BİRİNCİ BÖLÜM FELSEFİ BİR KATEGORİ OLARAK İRONİ

### 1.1.SOKRATİK İRONİ :

Dilimize "tersinleme" olarak aktarılan ironi, "etkiyi çoğaltmak için bir şeyin tersini söyleyerek alay etmek " olarak tanımlanmıştır.

İroni saldırıya geçmeksizin karşısındakinin güçsüz yanlarını ortaya çıkararak eğlenmektir. Bunun altında ince bir alay da bulunmaktadır. İroni zeka gerektirir,ince çizgilidir. En temel özelliği karşıtlık esasına dayanmasıdır.

Nesneleri biri birine adlarla adlandırmaya dayanan ve Aristoteles'in karşıtlama ile eş tutulduğu bu retorik sanatının kökeni Sokratesçi ironiye dayanır. İroni okuyucuda veya izleyicide gülünç ya da eleştirici bir etki yaratmayı ve iki öge arasındaki karşıtlığın tam olarak anlaşılmasını amaçlar. Daha genel olarak ironi ,her yapının oluşumunda yer alan karşıtlıktır.

Sokrates ironiyi kuşanan bir filozof olarak neyin peşindeydi? Bu sorunun yanıtını "Düşünce Tarihi" incelemesinde Afşar Timuçin Aristoteles'in yazdıklarından şöyle yanıtlar:

*"Sokrates ahlaki erdemleri incelemeye yöneldi. Bu konularda evrensel tanımlamayı getirmeye çalışan ilk kişi odur. (...) Sokrates özü araştırıyordu,bu da mantık demektir,çünkü Sokrates tasımlar yapmaya çalışıyordu,tasımlar ilkesi de şeylerin ne olduğudur. Diyalektik o zamanlar karşıtları özden bağımsız olarak inceleyebilecek kadar ve karşıtları inceleyen biliminde aynı bilim olup olmadığını belirleyebilecek kadar güçlü değildi. Sokrates'in büyüklüğünü oluşturan iki buluşu vardır,tümevarımcı konuşma ve genel tanım; bunların ikisi de bilimin çıkış noktasında bulunur. Sokrates bununla birlikte evrensellikleri ve tanımları da ayrı varlıklar olarak görmedi,bunları Platon'cular ayırdılar ve onlara idea'lar adını verdiler"(1)*

---

1.Afşar Timuçin,Düşünce Tarihi: BİS Yayınları, Çetin Matbaası, İstanbul, 1992, s.133.

Sokratik ironi olarak bilinen uygulamayı kullanarak, Sokrates kendini bilgisiz bir insan gibi gösterir, her zaman sorular sorar, hiçbir zaman yanıt önermez, ama bilgiyi başkalarından arardı. Bu uygulamayı aracılığıyla, zamanın gençlerinden, daha önce hiç anlamamış oldukları gerçekleri çıkarabiliyordu. **Williams Sahakian**, "**Felsefe Tarihi**" adlı incelemesinde, bu durumu şöyle açıklar: "...böylece bir keresinde, sorularıyla bir çocuktan, onun ilk kez bu yolla öğrendiği pisagor teoreminin gerekçesini almıştı." (2)

Sokrates, kendine özgü **maiatik** (doğurtucu) yöntem ile gerçekleri insanların ruhlarındaki hazineden çıkaran, oradaki uykusundan uyandıran bir ebe olarak tanımlıyor kendisini. O tüm gerçeklerin birey tarafından doğumdan önce, yani dünyasal varoluştan önceki önsel varoluştan kalıt alındığı sonucunu çıkarıyordu. Gerçeklik, Sokratik eytişim yoluyla açığa gelirdi. Sahakian, aynı yapıtında şöyle yazar:

*"... bir konuşma yöntemi ki bir soru, sorun ya da konuyu ilgilendiren olanaklı tüm bakış açılarını ortaya serer ve her açıdan tartışır. İnsanların çoğu ikircimli ve bulanık bir dile sığınır, bir öne sürümü sağın anlamından yoksun sözcüklerin kullanımıyla tanıtlamaya çalışırlar. Sokrates böyle insanları kendileriyle çelişkiye düşen ve onları terimlerini tanımlamaya zorlayan ironi uygulayımını kullanıyordu."*(3)

Sokrates denen O büyük deha gerçekten de yaşamını tanım için ,iyinin son tanımı için arayışa adamıştı. Trajediye bakın ki yaşamının sonu Onu henüz bu sonsuz araştırmayı sürdürürken yakaladı, hem de kendi elinden. Ama O geleceğin sanatçılarına ironi gibi güçlü bir silah bırakarak aramızdan ayrıldı.

Sokrates'te diyalog her zaman iki evrelidir: Birincisi evre, alay ( **eironeia** ) evresidir; bu evrede Sokrates karşısındakinin zihnini yanlış bilgilerden arındırır, hiçbir şey bilmeyeni sorguya çeker. Sonunda onu küçük düşürmeden hafif bir hoşgörüyü zor durumda bırakır, açmaza düşürür, bir şey bilmediğini kabule zorlar. Bundan sonra doğurtma ( **maieutike** ) evresine gelir. Bu evrede doğru bilgiye, çözüme yönelir. Sokrates önceki evrede yanlış bilgilerden arındırdığı kişiyi bu evrede bilgilenmeye iter, Onun yaptığı, insanda var olduğuna inandığı bir şeyi ortaya

---

2. Williams Sahakian, Felsefe Tarihi, Çev: A. Yardımcı, İdea Yayınları, İstanbul, 1995, s. 39-40

3. Sahakian, y.a.g.e., s. 39-40.

çıkarmak için katkıda bulunmaktır. Her insanda iyinin tohumu diyebileceğimiz bir güç, bir bilgi tohumu vardır. Önemli olan tohumu yeşertebilmektir. Bu tohumuyla Sokrates bize Platon'cu ülkücülüğün gelişini duyurur ve bizi kavramsal düşünceye, hem de bu düşünceyi sağlayacak olan araştırma yöntemine hazırlar. **Afşar Timuçin** "**Gerçekçi Düşüncenin Kaynakları**" adlı çalışmasında Sokrates'in bu retoriği hakkında şunları yazar:

*"Platon'un idea'lar kuramı eytişim (diyalektik) olarak betimlenir. Bu yöntem Sokrates'in sorular sorma ve gerçek bilgiyi oluşturan ya da onun kazanımına götüren yanıtlar arama ve böylece olgusallığın doğasını, nesnelere gerçek özünü ve nesnel gerçekliği ortaya çıkarma uygulayımı üzerine temellenmiştir."*(4)

### 1.1.1. Mağara İstiaresi:

Felsefe de Platon' un ' İdea'lar Kuramı', "mağara istiaresi" örneği ile açıklanır. '**Batı Felsefe Tarihi**' kitabında **Bertrand Russel** mağara istiaresini şöyle anlatır:

*"İstiareye göre felsefeden yoksun olanlar, bir mağarada ancak bir yöne bakacak biçimde bağlanmış tutuklulara benzer. Arkalarında ateş yanar. Önlerinde duvar vardır. Kendileriyle duvar arasında hiçbir nesne yoktur. Gördükleri, arkalarındaki nesnelere ateş aracılığıyla duvara yansıyan gölgelerinden ibarettir. Kaçınılmaz olarak, bu gölgeleri gerçek sayarlar. Onların asıl bağlı bulunduğu nesnelere ilgili bir kavrama sahip değillerdir. Sonunda tutuklulardan biri mağaradan kaçarak gün ışığına çıkar. İlk kez gerçek nesnelere görünür. O zamana değin gölgelerle aldatılmış olduğunu anlar. Eğer kurtulup koruyucu olmaya değer, filozof yapılı bir kişiye, eski tutukluluk arkadaşlarına durumu anlatmayı görev sayar. Ancak onlar doğruya inanmakta güçlüğe uğrayacaklardır. Çünkü, gün ışığında mağaraya girince, gölgeleri. Öbür tutuklulara bakıldığında daha az belirgin bulacak ve arkadaşlarını kurtuluştan önceki zamana bakıldıkça daha aptal sayacaklardır."* (5)

"**Tanıklarda Sokrates**" adlı çalışmasında **Sinan Özbek**' de "*idea'lar kuramının tözünün Sokrates'de olduğunu, ünlü Sokrates yorumcuları olan Burnet ve Taylor'un görüşlerine dayanarak ileri sürer*"(6). Platon' un bütün felsefi dizgesi; tepeden tırnağa, tözsel olarak Sokrates' in gerçek öğretisini yansıtmaktadır.

---

4. Afşar Timuçin, Gerçekçi Düşüncenin Kaynakları, DE Yayınevi, İstanbul, 1984.

5. Bertrand Russel. Batı Felsefe Tarihi, Çev: Muammer Sencer, Say Yayınları. İstanbul, 1996, s.236

6. Sinan Özbek, Tanıklarda Sokrates, Telos Yayıncılık, İstanbul, 1992, s.26

Yeniden ironik yöntemin çalışması olan diyaloglara dönersek; Sokrates'in dünyasında önemli bir yer tutan diyaloglar hakkında "Sokrates ve İnsan Sevgisi" adlı çalışmasında Laszlo Versenyi şunları yazar:

*" Her şeyden önce, gerçek bir diyalog, bir konferans ya da bir söyleve karşıt olarak, bir **agon**\*da birbirleriyle karşı karşıya gelmiş birbirlerine karşıt düşüncelere sahip iki kişinin etkin katılımını ve bu kişilerin **dialegein**\*\* ve **dialegesthai**\*\*\* eylemine girişmelerine bir başka deyişle, incelikle düşünülmüş ayrımlar yapmalarını, bir konuyu araştırmalarını, bir şeyi dikkatle değerlendirmelerini, o şeyi ayrıntılı olarak tartışmaları ve ona tüm uslamlamalar: gözden geçirdikten sonra, bir yanıt bulmalarını gerektirir. Gerçek bir diyaloga katılmak, bilgiye götüren ussal bir araştırmaya daha doğru bir deyişle gerçek bir eğitim deneyine (tecrübesine) katılmak demektir. Gerçek diyalogun özü, doğurtucu yöntemin temel özelliği olan düşünsel karşıtlıkla, gerilim ve olumsuzlukla –doğruluk için olan savaşıma karşılık gelen karşıtlık- belirlendiği için, diyalog doğurtucu iletişimin doğal biçimidir." (7)*

Sokrates' in öğrencileriyle diyaloglarında örneklerle konuyu daha anlaşılır bir zemine taşıyabiliriz. Öğrencisi Xenaphon anlatımlarında Sokrates' in, Platon gibi, yetenekli kişileri iktidar mevkilerine geçirme sorunuyla sürekli olarak nasıl uğraştığını hikaye eder: Şu tür sorular sorarmış Sokrates;

- " Bir ayakkabı onarılmasını istesem kime giderim?"

- " Ayakkabıcıya" karşılığını verirmiş bir kısım akıllı gençler. Ardından Sokrates, marangoz, demirci, ve öteki kişilere kadar soruyu genişletir ve en sonra;

- " Ya devlet gemisini kim onaracak?" diye sorarmış.

Başka bir diyalogunda;

Otuz Tiran' la anlaşmazlığa düşünce, tiranların başı Kritias (Sokrates' ten ders almıştı) Sokrates' in ders vermesine engel olur:

- "Ayakkabıcılarını, marangozlarını, demircilerini bir yana bıraksan iyi edersin, adlarını çıkardığın için onlar, ayaklar altında ezilseler yeri var şimdi!"

Peloponnessos Savaşı sonunda, Spartalılarca kurulan

---

7. Laszlo Versenyi, Sokrates ve İnsan Sevgisi, Çev: Ahmet Cevizci, Gündoğan Yayın, Ankara'95, s.166

\* Agon: Düşünsel karşıtlık, mücadele.

\*\*Dialegein: Toplamak, dokümanları incelemek ve gözden geçirmek, tartışmak anlamına gelen fiil.

\*\*\*Dialegesthai: Birisiyle söyleşmek, bir sorunu bir başkasıyla tartışmak, tanımlarda konuşmak, tartışmak; bir sorunun değişik yönlerini irdelenmek usavurmak, bir konuyu ölçüp biçmek, diyalektik yapmak, tartışmayla bir takım sonuçlara varmak gibi anlamlar taşıyan Yunanca fiil.

kısa oligarşik yönetim sırasında olmuştur bu olay. Halbuki Atina çoğunlukla, generalleri bile oyla ya da kurayla seçecek ölçüde demokratikti. Sokrates, general olmak isteyen bir gence rastlamış bir gün, ve ona savaş sanatında başka şeyler bilmenin iyi olacağı konusunda inandırmış. Genç de gidip, taktik dersi almış bir süre, dönüp Sokrates'e gelmiş. Sokrates onu alaylı bir biçimde övmüş ve daha çok öğrenmeye göndermiş. Başka bir genci de maliye ilkelerini öğrenmeye yöneltmiş. Aynı planı bir savaş bakanı dahil, çok kişi üzerinde denemiş. Fakat sonunda kendisini baldıran otuyla susturmanın. Onun yakındığı kötülükleri sağaltmaktan (tedaviden) daha kolay olduğu anlaşılmış(!).

Diyaloglar insanları yüz yüze getirir kişisel karşılaşmalarında, diyaloga katılanlar birbirlerini ayrı bireyler olarak tanırlar ve bu tanıma, diğerinin biricikliğinin ve bireyselliğinin tanınmasıyla eşanlımlıdır. Ama işte sorun yöneten-yönetilen ilişkisine gelince bu olgunluk ortadan kalkıyor ve en değerli yaşamlar arkalarında bıraktıkları aydınlıkla aramızdan ayrılıyorlar. Tıpkı Sokrates gibi... Sokrates büyük bir alaycıydı. Onun kendisi, tıpkı dilinde olduğu gibi, şeylerin gerisindeki doğruluğa (hakikate) ulaşmak için, çıkarılmak ve yırtılmak durumunda olan bir maske takıyordu. Ancak bunu yapmak, Sokrates'le birlikte olanlar için, entelektüel yeti ve çaba gerektiriyordu ve bu nedenle birçok insan onu yalnızca yüzeyden görüp değerlendirdi. Buna göre, Sokrates en iyi durumda, abuk sabuk konuşan, saçma sapan sözler eden komik bir kişi, bir soytarı, en kötü durumda da her şeye ve herkese dil uzatan doyumsuz, terbiyesiz bir yıkıcı olmaktaydı.

Sokrates insanları sorguya çeken biriydi. Onun sorgulamasına katlanmak entelektüel gelişmenin kaçınılmaz ıstırap ve zorluklarını yaşamak; zahmetli bir iş olup, herkesin harcı değildi ve çoğu insan bunun için hiç de gönüllü davranmıyordu.

Doğurtucu yöntem (ironi) yalnız bir öğretim yöntemi değil aynı zamanda bir yaşam biçimi, gerçekte tek doğru yaşam biçimidir. Eğer her insan iyi bir yaşamla ilgileniyor ve iyi bir yaşam için çabalıyorsa ve iyi bir yaşama, yalnızca kişinin kendisinin ve başka insanların iyileşip gelişmesiyle ulaşmak olanaklıysa, iyi bir yaşam bir eğitim sürecinden, bir gelişme sürecinden kişinin kendisini açıklamasından, gerçekleştirilmesinden ve başkalarına kendilerini gerçekleştirme yolunda yardımcı olmasından başka bir şey değildir. Bu da yalnızca doğurtma yoluyla (ironi ile) yapılabildiğine göre, erdemli bir yaşam, bir doğurtucu eğitim

yaşamıdır. Bu yaşamı içselleştiren bir kişi olarak sanatçı kimdir ve nasıl bir ironist dir? Şimdi bunu görelim:

## 1.2.BİR İRONİST OLARAK SANATÇI:

İroni, **F. Von Schlegel**' in görüşlerinden ve öğretilerinden geliştirildi. Schlegel' in sanatta ironi uygulayışının temelinde Alman idealist felsefesinin dünya görüşü yatmaktadır. Bu görüşe göre, temelde dünya çelişik bir bütündür. Bu bütünlük içinde salt olanla, görece olan yan yana bulunur. İnsan bir yandan gerçeğin kaçınılmaz zorunluluğunu duyarken, bir yandan da olanaksızlığın bilincini taşır. Bu durumdan dolayı şaşkınlığa düşer. Oysa sanat, kişiyi kendi durumunun ve yaşamının üzerine çıkarmakta, yaşama kuşbakışı baktırmaktadır. Sıradan kişiler için sorunsal olan durumlar sanatçıya kocaman bir şaka gibi gelir. Sanatçı da hem sanatının içinde onu yaşatmakta, hem de eserinin üstüne çıkarak onunla oynamaktadır. Sanatçı, tüm yaşamı oyun olarak algılar ve ifade ederken malzemesinden bağımsızlaşmıştır. Giderek, yaşama olduğu gibi kendi sanatına da kuşbakışı bakmaya başlar. Yüksekten bakma, sanatçının hem yaşamı. Hem kendini hem de sanatını tarafsız olarak değerlendirebilmesini sağlar. Sanatçı bütün çelişkileri görüp, onları dengeleme ve uzlaştırma olgunluğuna ulaşır. İroninin uzaktan bakışı ile, yakınlaşp kendini ona kaptırma art arda olur. Sanat yapıtında çelişkilerin bir simetrisi vardır. **Hegel** , “**Estetik**” inde bu durumu şöyle özetler:

*“... ego (sanatçı), yaşayan, etkin bir bireydir ve onun hayatı, kendi bireyselliğini kendisinin ve başkalarının gözünde gerçek kılmak, kendisini ifade etmek ve kendini görünüşe çıkartmaktan oluşur. Çünkü her insan, yaşayarak, kendisini gerçekleştirmeye çalışır ve kendisini gerçekleştirir. Şimdi sanat ve güzellik konusunda, bu, bir sanatçı olarak yaşama ve kendi hayatını sanatsal bir biçimde oluşturma anlamını kazanır”. (8)*

Yine **Friedrich Schiller**, sanatı bir oyun olarak nitelerken bu anlayışa öncülük etmiştir. Schiller' e göre sanat bir oyun dürtüsünden doğmaktadır. Özgür bir eylemdir, fakat sorumsuz değildir. Özgürlüğü, ahlak kurallarına, yararcılığa bağlı olmamasından gelir. Oyunsal niteliği ile, birleştirici bütünleştirici bir rol oynar. Sanat uygarlığın doğadan kopardığı insanı kendi oyun düzeni içinde yeniden uzlaştırır. Akıl ile, duyumsal gerçeğe, ahlak düzenini bağdaştırır. Böylece üstün bir görevi yerine getirmiş olur. Bunu yapabilmesi için yaşama uzaktan bakması, onu ikilemleri ile

---

8. George Wilhelm Hegel, Estetik, Çev: Taylan Altuğ-Hakkı Hünler, Patel Yayınevi, İstanbul, 1994, s.64-65.

görmesi ve yeniden düzenlemesi gerekmektedir. Schiller' in oyun ilkesi, yaşama uzaktan bakma, çelişkileri saptama bakımından romantik ironiye çok benzeyen bir kavramı dile getirmektedir. Romantik ironi, yaşamın tüm açmazlarını, karşıtlıklarını uzaktan görebilmek demektir. Burada sanatçının yaşama karşı üstün durumda oluşu söz konusudur. Sanatçı, dünyada yaşayanların fark edemediklerini, bu yüzden şaşkınlığa düştükleri çelişkileri görmekte, bunları nesnel bir bakışla değerlendirmektedir. Bu bakımdan sıradan insanlardan daha üstündür. Sanatçının bu üstün durumunu Hegel şöyle açıklar:

*" ... bu ironik hayat ustalığı, kendisini tanrısal bir yaratıcı deha olarak kavrar; böylece bir deha için herhangi bir şey ve her şey yalnızca tözsel olmayan bir yaratıktır, öyle ki kendisinin her şeyden bağımsız ve özgür olduğunu bilen yaratıcı, kendi yarattığına bağımlı değildir; çünkü o, bunu yarattığı kadar yok da edebilir. Bu durumda da bu tanrısal dehasının bakış açısına yükselmiş olan kimse, bütün diğer insanları kendi yüksek mertebesinde aşağıda görür, çünkü o, diğer insanları, yasayı, ahlaki vb. kendileri için hala sabit, özsel ve zorlayıcı saymalarından ötürü, budala ve sınırlı ilan eder. Bu durumda bir sanatçı olarak bu biçimde yaşayan birey kendisini başkalarıyla bağlantıya sokar: O, dostlarıyla, sevgilileriyle vb. birlikte yaşar; ama bir deha olmasından ötürü, onun hem kendi özgül gerçekliğiyle, kendi tikel eylemleriyle, hem de mutlak ve tümel olan şeyle bağıntısı aynı zamanda geçersizdir; onun bütün bunlara karşı tutumu ironiktir." ( 9)*

Herkesin hem kendi yaşamını hem de yaşadığı toplumu anlamlandırmak için kullandığı özel çağrışımları olan sözcüklerden oluşan bir "nihai sözcük dağarı" vardır. Felsefeci **Richard Rorty**, sıradan bir insanda bu sözcüklerin şunlar olduğunu söyler:

*" Nihai sözcük dağarının küçük bir kısmı, "doğru", "iyi", "haklı", "güzel" gibi ince, esnek ve her yerde hazır bekleyen terimlerden oluşur. Büyük bir kısmı ise, örneğin "işçi", "mesleki standartlar", "edep", "şefkat", "Devrim", "Kilise", "İlerici", "özenli", "yaratıcı", gibi daha kesif ve daha dar kapsamlı terimlerden oluşur. İşin çoğunu da bu dar kapsamlı sözcükler görür." (10)*

---

9. Hegel, y.a.g.e., s.65-66.

10. Richard Rorty,Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma, Çev: Mehmet Küçük-Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s.113-114.



İşte bizim ironist adını verdiğimiz kişi kendi nihai sözcük dağarcığının olumsuzluğunun, kendisini ne ölçüde sınırladığının farkında olan; bu yüzden de mümkün olduğunca başka sözcük dağarcıklarıyla tanışıklık kurmaya çalışarak, kendini inşa etmeye girişen kişidir; yani gerçek sanatçıdır.

Ironinin karşıtı sağduyudur. Sağduyu ise daha çok metafiziğe denk düşmektedir. Ironist bir nominalist ve tarihselcidir. O zamanını yanlış kabilenin içinde doğup, doğmadığı, kendisine yanlış dil oyunları öğretilip öğretilmediği olanağı üzerinde düşünmeye harcar. Ironist kendisine bir dil vererek bir insana dönüştüren toplumsallaşmanın ona yanlış dil vermiş ve böylece onu hatalı türden bir insana dönüştürmüş olabileceği ihtimalinden endişe duyar. İhtimali diyoruz çünkü o bu olası duruma bir ölçüt sunamaz! Bu nedenle ironist kendi durumunu ne denli felsefi terimlerle dile getirmeye çalışsa da "perspektif", "diyalektik", "kavramsal çerçeve", "tarihsel çağ", "dil oyunu", "yeniden betimleme", "sözcük dağarcığı", "ironi" gibi terimleri sürekli kullanarak köksüzlüğünü kendi kendisine hatırlatır.

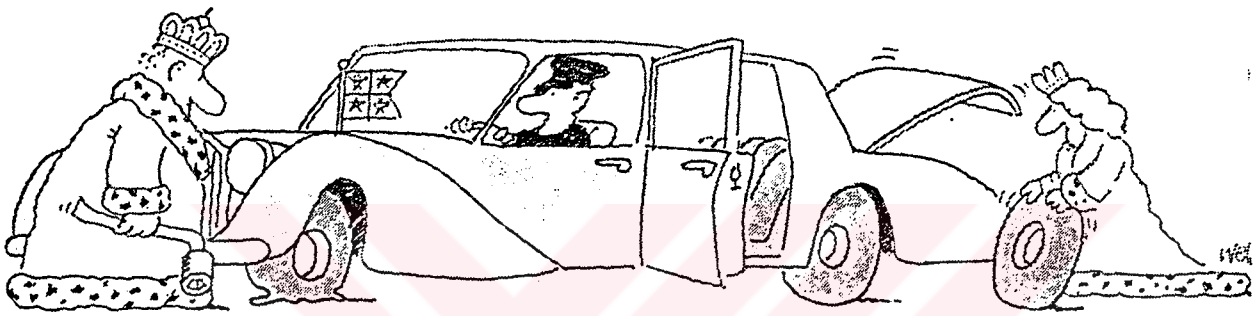
Metafizikçi ise bu tip terimlere "göreci" adını takıp asıl meselenin kullanılan dil değil, neyin doğru olduğu konusunda ısrar ederek yanıt verir. Ironist kendisini insan türünün geri kalanıyla birleştiren şeyin ortak bir dil olmayıp sadece acı karşısında ki hasasiyet olduğunu düşünür. Hayat acıtır ama en çok da ironisti yani sanatçıyı.

**Ömer Naci Soykan**, ironinin postmodernitenin başlıca kategorik özelliklerinden biri olduğunu söyler: "*İroni: Bu fenomen, perspektivizm diye adlandırılır. İroni, otoriter bir sav karşısında farklı bakış açılarının ortaya konulması olarak anlaşılır, bu amaçla oyuna baş vurulur, alay edilir.*" (11)

İroniyi en yüksek sanat ilkesi olarak benimseyenler özellikle **Solger** ve **Ludwig Tieck** idi. Bu düşünörlere göre; sanatçı nesnel bakış ile malzemesine egemen olmakta, yaşama oyuncunun oyuna baktığı gibi bakmaktadır. Sanat yaşamı bir şaka olarak ele alır. Böylece sanat ayartıcı, yasak meyve olmaktadır. Bu özgün düşünce; sanatı toplumdan koparır; sanatı yaşama değil, yaşamı sanata yaklaştırarak, yaşamı sanat eserine çevirme eğilimi gösterir.

---

11. Ömer Naci Soykan, Arayışlar-Felsefe konuşmaları 1, Küyerel Yayınları, İstanbul, 1998, s.262.



M. Jan van der WELL (Hollanda)

## İKİNCİ BÖLÜM

### SÖZEL VE GÖRSEL SANATLARDA İRONİ UYGULAYIMI

#### 2.1 TİYATRODA İRONİ UYGULAYIMI:

Tiyatroda ironi, umulanın ya da kastedilmiş olanın tersinin gerçekleşmesi ve bu yüzden oyun kahramanının zor duruma düşmesini anlatır. Oyun kişinin, seyircinin bildiği halde kendinin bilmediği bir gerçek hakkında yanılığa düşmesi anlamında ironi, hem dramatik hem komik olarak kullanılır. Tiyatroda ironi seyirciyi üstün duruma sokar. Çünkü o asıl gerçeği bilmekte, bunu bilmeyen oyun kişinin durumuna acımakta ya da gülmektedir.

Tiyatroda gözlemci ya da izleyici açısından ironi üç durum yaratır: üstünlük duygusu, özgürlük, eğlence. Üstünlük duygusu görünüşün altındaki gerçeği bilmemizden, özgürlük ironinin sağladığı uzak açıdan, eğlence karşıtlığı kavramamızdaki hazdan doğar. "Ancak" der Sevinç Sokullu;

*"İronide algılanan eğlencede buruk bir tat bulunur. Bu da uzak açığa rağmen kurbanı karşı kurulan duygudaşıktan gelir. İroni, gerçek ve görünüş, söylenen ile söylenmek isteyen arasındaki karşıtlığı kullanır. Bugün varoluşçu düşüncenin toplum yapısında gördüğü çelişkiler ironiyi yeniden çağdaş sanatın en önemli araçlarından birisi yapmıştır." (12)*

Bir ironi üç temel öğeden oluşur: ironiyi yaratan kişi, kurbanın varlığı, gözlemci. İroni başlıca iki şekilde ortaya çıkar: durum ve söz ironisi. Durum ironisinde olayların gelişimi, ironik durumu yaratır. Burada ironi yapan kişi yoktur. Kurban ve gözlemci bulunur. Durum ironisinin dramatik, trajik, komik, romantik gibi çeşitleri vardır. Oyun kahramanı daha önce yaptığı hatalı bir davranışla kendi yıkımını hazırlamış olduğu halde bunu bilmiyorsa, ironi dramatik bir anlam kazanır. Örneğin; 'Kral Oeidipus' oyununda kral, eski kralın katilini ararken aradığı kişinin kendisi olduğunu bilmemektedir. Eski kralın katilini bulmakta direnerek yıkımını hazırlar. Bu durum dramatik ironiye iyi bir örnektir. Aynı oyun için Sevdâ Şener şunları yazar:

*"Kral Oeidipus'un kör kahin Teiresias'ı, gerçeği görmemekle suçlaması oysa asıl*

---

12.Sevinç Sokullu, Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi, Kültür Bak. Yayınları, Ankara, 1979, s.85.

*görmeyenin kendisi olması ve ancak gözlerini kör ettiği zaman gerçeği görmesi, dramatik ironinin ustaca kullanımına örnektir. Antik Yunan tragedyelerinde ironi hünerine sık sık başvurulur. Kahramanın, yıkımından sorumlu oluşuna da, yazgının değişmezliğini de gösteren ironiye "trajik ironi" denir."*(13)

Oyun kahramanı görünüşte savaşımını sürdürürken bilmeden yaptığı bir yanlışlık yüzünden yıkıma uğramıştır. Oysa bu yıkım önceden belirlenmiş yazgının gerçekleşmesidir. Yazgı kişiyi kendi doğrultusunda davrandırarak ağını örmüştür. Seyirci oyun kişinin yanlışını da, yazgının hazırladığı tuzağı da fark etmiştir ve oyun kişisinden üstün durumdadır. Komedyada türünde aynı yanlış alayla, gülmeye cezalanır. Seyirci uzak açıdan bakarak oyun kişinin gerçeği görmeyişine de, ummadığı olayla karşılaştıktan sonraki şaşkınlığına da güler.

Genel olarak tiyatrodaki kullanılan ironi, seyircideki etkiyi çoğaltmak ve bir şeyin tersini söyleyerek usturuplu bir biçimde alay etmek için kullanılır. Tiyatrodaki ironi seyirciyi üstün bir duruma sokar. Komik ironide gülebilmek için güçlü olmak gerekir. Gülme olayı doğal olarak belli bir aşağılamayı da beraberinde getirmektedir. İzleyici sahnedeki rol kişinin zafına gülerken kendisini güçlü hisseder.

Tragedya ve komedyada sanatları ironinin en iyi belirlediği sanat türleridir. Tiyatrodaki yaratılan yanlışla bu yanlışın bozulmasından doğan çelişki tiyatrodaki kendisine özgü ironisini meydana getirir. Tiyatro yaşanan ve seyredilen bir yaşam oyunudur. Yaşamın kendi de bir oyun olduğundan tiyatro oyun içinde oyun sunar. Moliere'in oyunlarında güldürücü öğesi olarak ironi kullanıldığında kurban edilen kişinin içine düştüğü pozisyondan kurtulabilmesi için sağduyulu bir rol kişisine ihtiyaç vardır. Ironinin kullanıldığı hemen hemen bütün oyunlarında bu rol kişisi durumun aydınlanmasını sağlar. Sağduyulu oyun kişisi gereklidir. Çünkü ironinin karşıtı sağduyudur. Ironi kullanıldığında rol kişileri kendilerini kuşatan çevre etmenlerine sanki gözlerini yumarlar. Ta ki sağduyulu birisi gelip de gözlerinin bağlarını çözene dek. Bunun en güzel örneğini Tartuffe'de görürüz. Ama biz burada Shakespeare'i inceleyeceğiz.

---

13. Sevdâ Şener, Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Yayını No:3, Eskişehir, 1991, s.175.

### 2.1.1. Shakespeare'in "Yeterki Sonu İyi Bitsin" oyununda İroni uygulayımı:

Shakespeare'in "Yeter ki Sonu İyi Bitsin" adlı oyununda ironik durumları inceleyelim şimdi: Önce oyunu özetleyelim:

Fransa Kralı, Kont Rossillion'un ölümü üzerine Kont'un oğlu Bertram'ı himayesine alır. Bertram'ın annesi Rossillion Kontesi ise, aynı zamanda kendi doktoru da olan ünlü bir Fransız doktorun ölümü üzerine, onun kızı Helena'yı himayesine almıştır. Bertram'ın Paris'e gidişi Helena için büyük bir acı kaynağıdır. Çünkü Helena Bertram'ı sevmektedir. Bertram ise Helena'nın sevgisinden habersizdir.

Paris'teki kraliyet sarayına gelen Bertram, burada kral tarafından büyük yakınlık görür. Çünkü Bertram'ın babası Kral'ın çok yakın soylu dostlarından birisidir. Bu arada, Rossillion Şatosu'nda kalan Helena'nın Bertram'a aşık olduğu ortaya çıkmıştır. Kontes, Helena'nın durumunu anlayışla karşılar ve Bertram'a kavuşabilmesi için kendisine yardımcı olacağını söyler. Sarayda da ilginç bir gelişme yaşanmaktadır: Kral bilinmeyen bir hastalığa tutulmuştur ve ölümü beklenmektedir. En ünlü doktorlar bile Kral'ı iyileştirecek bir ilaç bulamamıştır. Kral'ın hastalığı Helena için bir fırsat yaratır. Çünkü çok yetenekli bir doktor olan babası, ölmeden önce Helena'ya her türlü hastalığı iyileştirebilecek bir ilaç bırakmıştır. Helena bu ilaçla saraya giderek hem kralı iyileştirmeyi hem de Bertram'ı görmeyi düşünmektedir. Kontes'in de yardımıyla bu kararını uygulamaya geçirir ve Paris'e gider. Kral kendisini iyileştirmeye çalışan bu genç kızı önceleri alaya alırsa da Helena'nın kendinden emin tavırlarından etkilenerek tedaviyi kabul eder. Fakat Helena'nın şartı vardır: Kral'ı iyileştirdiği takdirde, istediği kişiyle evlenmesi için Kral Helena'ya yardımcı olacaktır. Eğer iyileştiremezse en ağır işkencelerde ölmeyi kabul eder. Helena kimsenin ummadığı biçimde iki günlük sürede Kral'ı iyileştirir ve şarta uygun olarak Bertram ile evlendirilmesini ister Kral'dan. Ne var ki Bertram Helena ile evlenmeyi kabul etmez. Çünkü Bertram'a göre soylu bir insanın yoksul bir doktorun kızıyla evlenmesi onur kırıcı bir durumdur. İsteklerine karşı gelinmesine öfkelenen kral, Bertram'ı himayesinden atmakla tehdit edince, tek değer olarak tanıdığı soyluluk unvanlarını kaybetmekten korkan Bertram gönülsüz bir biçimde bu evliliğe razı olur, olmak zorunda kalır.

'Zoraki nikahın' yarattığı bunalımlar içindeki Bertram, tek dostu olarak tanıdığı, aslında ikiyüzlü ve palavracı bir kişi Parolles'ün etkisinde kalarak gerdek yatağına girmeden sarayı terk edip Floransa'daki savaşa gitmeyi tasarlar. Böylece Helena'dan kurtulacaktır. İkiyüzlüce davranan Bertram, Helena'yı kandırarak şatoya geri dönmesini sağlar. Öte yandan da Helena'nın ardından kendi annesine ve Helena'ya mektuplar yollayarak Helena ile nikahlandığını ama onunla yatmadığını, bu ilişkiden kurtulmak için savaşa gittiğini anlatır. Helena'ya bir de şart koşturmuşur:

"Parmağımdaki hiç çıkmayacak yüzüğü çıkarabilirsiniz  
Ve babası ben olan bir çocuk doğurabilirsiniz,  
O zaman bana 'kocam' diyebilirsiniz."

Bertram savaşa gittiği için bu koşulların yerine getirilmesi hemen hemen olanaksızdır. Bertram'ın savaşa gidip ölümle yüz yüze gelmesine kendisinin neden olduğuna inanan Helena evi terk eder ve ermiş Jacques'ın İtalya'daki mezarına gider. Böylece kendisini affettirecektir. Floransa Dükü tarafından komutanlığa getirilen Bertram da tam bu sırada İtalya'ya doğru yola çıkmıştır. Hacı kılığında Floransa'ya gelen Helena burada Floransalı dul Capilet ve kızı Diana ile karşılaşır. Anlatılanlara göre Bertram savaşta büyük başarılar kazanmıştır. Ayrıca Diana'yı da elde etmeye çalışmaktadır. Capilet'in ve kızının güvenini kazanan Helena onlara gerçek kimliğini açıklar ve Bertram'ı elde edebilmek için kendisine yardımcı olmalarını ister. Bunun için de tasarladığı bir planı uygulayacaktır: Diana bir süreden beri kendisiyle birlikte olmak isteyen Bertram'ın bu isteğini yerine getirmeyi bir şartla kabul eder. Parmağındaki yüzüğü Diana'ya verirse. Ayrıca, Bertram Diana'nın yanında sadece bir saat kalacak ve bu sürede hiç konuşmayacaktır. Kendi yüzüğü yerine de, Diana'nın verdiği yüzüğü takacaktır. Bertram, kendisine oynanan oyundan habersiz, Diana'nın şartlarını kabul eder. Plan gereğince, buluşmaya Diana değil, gece karanlığından yararlanarak Helena gider. Bertram, hem Diana sandığı Helena ile yatar, hem de soyluluk unvanı olan yüzüğü ona verir.

Bu arada Bertram açısından önem taşıyan bir gelişme yaşanır. Parolles'ün iki yüzlü ve palavracı olduğunu anlayan Bertram'ın dostları, hazırladıkları bir oyunla Parolles'ün gerçek kişiliğini ortaya çıkarmışlardır. Düşman kılığına girerek Parolles'ü sözde esir alarak onu ölümle tehdit etmişler, can telaşına düşen Parolles'ün bildiği bütün askeri sırları açıkladığını görmüşlerdir. Bertram'ın da tanık olduğu bu gelişmeye karşın, gerçek yüzü ortaya çıkan Parolles cezalandırılmaz, serbest

bırakılır. Bu sırada Helena, öldüğü konusunda yalan bir haber yaymıştır. Bu haber de oynanacak oyunun bir parçasıdır. Helena, Dul Capilet ve Diana'yı şatoya yollayacak, kendisi de ortaya çıkarak Kral'ın huzurunda gerçeği açıklayacaktır.

Rossillion Şatosu'nda da ilginç gelişmeler yaşanmaktadır. Helena'ya yaptıklarından ötürü Kral'ın ve annesinin sevgisini kaybeden Bertram şatoya dönmek üzeredir. Onun kahramanlıklarını ve Helena'nın öldüğünü öğrenen Kontes, o sırada şatoda bulunan Kral'a rica ederek Bertram'ın affedilmesini ister. Soylu Lafew ise, Bertram'ı kendi kızıyla evlendirmek niyetindedir. Bu öneri Kontes ve Kral tarafından da olumlu karşılanır ve Lafew'ün kızıyla Bertram'ın evlendirilmesine karar verilir. Şatoya dönen Bertram da bu evliliğe razı olur. Tam bu aşamada Helena'nın planı devreye girer. Önce Diana, Kral'ın ve Kontes'in huzuruna çıkarak başından geçenleri anlatır. Onun anlattıklarını kabul etmeyen Bertram, kendisine verilen yüzük nedeniyle Diana ile yattığını kabul eder ama onu fahişlikle suçlar. Diana zor durumda kalınca bu kez ölü sanılan Helena ortaya çıkar ve gerçeği tüm ayrıntılarıyla anlatır. Bertram'ın kendisini savunacak hiçbir kozu kalmamıştır. Tüm hatalarını kabul ederek ve Helena'nın gerçek değerini anladığını söyleyerek onunla evlenmeyi içtenlikle kabul eder. Bunun üzerine Helena ile Bertram'ın zaten var olan evlilikleri bu kez kesin olarak onaylanır. Kral, Helena'ya yaptığı yardımlardan ve onurlu davranışlarından ötürü Diana'yı evlendireceğini ve çeyizini de vereceğini söyleyerek oyunu şu sözleriyle noktalar:

"Şimdi her şey yolundaysa

Ve sonunda her şey birbirine uyduysa,

Acı geçmiş geride kaldı, tatlı gelecek merhaba!"

Oyundaki ironik durumlar:

- Helena'nın Kral'ı iyileştirmesi.
- Bertram'ın soyluluk simgesi olarak kabul ettiği yüzüğünü Diana'ya vermesi, yüzüğün Helena'nın eline geçmesi ve Bertram'ın yatağına giren kişinin Helena olduğunu anlamaması.
- Parolles'e kurulan tuzak: Parolles, gerçek kişiliğinin ortaya çıkarılması için Bertram'ın dostları tarafından tuzağa düşürülür. Soylu askerler düşman kılığına girerek onu sözde esir alırlar. Kendisini düşmandan kurtarmak için bildiği tüm askeri sırları açıklayan Parolles, aslında bu davranışıyla gerçek anlamda düşman kazandığının farkında değildir.

- Bertram, Parolles'ün tuzağa düşürülmesine ve onun itiraflarına tanık olduktan sonra Diana ile buluşmaya gidecektir. Oysa Bertram'ı da Parolles'ün başına gelen türden bir tuzak beklemektedir. Çünkü, Helena'nın hazırladığı plana göre, Bertram ile buluşmaya Diana değil Helena gidecek ve onun yatağına giren Helena, Bertram'ın koşullarını yerine getirmiş olacaktır. Böylece hem Parolles'e hem de Bertram'a kurulan çifte tuzaklarla, zafer kazandığını sanan Bertram ve Parolles kişiliklerinin yanlışlarından doğan ironik durumlar yaratılmıştır.

- Oyunda kişilerin yanlışlarından doğan ve Helena ile Bertram kişiliklerinde somutlaşan başka ironik durumlar da söz konusudur. Bu ironik durumlar iki oyun kişinin, daha önce ayrıntılarını açıklamaya çalıştığımız savaşmaları konusunda ortaya çıkar. Helena, Kral'ı iyileştirdikten sonra, bir anlaşmaya bağlı olarak Bertram ile evlenmeye hak kazanmıştır. Kralın da tehditleri sonucunda Bertram, Helena ile evlenmeyi kabul eder. Bu gelişim üzerine Bertram'ı elde ettiğini ve zafer kazandığını sanan Helena aldanmaktadır. Çünkü Bertram nikahın hemen ardından ve gerdek yatağına girmeden savaşa giderek Helena'yı terk edecektir. Dolayısıyla görünüşte zafer kazandığını sanan Helena gerçekte yenilgiye uğramıştır.

İkinci ironik durum tuzak konusunda değindiğimiz gelişmelere koşut olarak ortaya çıkar. Bertram savaşa gittikten sonra artık Helena'dan tümüyle kurtulduğunu sanmakla aldanmaktadır. Çünkü Helena onun ilgi duyduğu Diana ile tanışmıştır ve yapacakları planla Bertram'ın koşullarını yerine getirmeyi başaracaktır. Sonuçta koşulların yerine getirilemeyeceğine inana ve bu anlamda zafer kazandığını sanan Bertram, gerçekte yenilen kişi olacaktır.

## 2.2. EDEBİYATTA İRONİ

İroni söze dayalı sanatlarda, hitabette taşlama ve söz maskaralığı olarak günlük konuşmalara varıncaya kadar farklı alanlarda çeşitli amaçlarla kullanılır. İroninin temel özelliği gerçek ve görünüş, söylenen ile söylenmek istenen arasındaki karşıtlığa dayanmasıdır. Kültür tarihinde romantik akımla hayata bakış tarzı olarak önem kazanmıştır. **D.C. Muecke** bu durumu, şöyle açıklıyor:

*"Romantikler hayatın karmaşıklığını, değerlerin göreceliğini daha iyi gösterebilmek, daha geniş ve daha zengin anlamları ifade edebilmek, fazla basit ve diplomatik olmaktan kaçınmak için ironik anlatımı kullanıyorlardı."* (14)

---

14. D.C. Muecke, Irony The Critical İdiom, Methuen and. Co. Ltd. Londra, 1970, s.24.



Özgürlük ile zorunluluk, hayatın görünüşü ve sanatın gerçeği arasındaki diyalektik etkileşimi yansıtan romantik yazar, eserinde yaratıcı ilke olarak yaşarken öte yandan eserinin nesnel sunucusu olarak eserinin dışına çıkmakta ve eserini aşmaktaydı. Hayatı böylesine algılayıp hem eleştirici hem öznel hem nesnel olmaya çalışan bu tutuma romantik ironi deniyordu ve daha çok edebiyat alanında görülüyordu. Romantik ironi, yaşamın tüm açmazlarını, karşıtlıklarını uzaktan görebilmek demektir. **Cemil Sena**, '**Estetik**' inde romantizmin iki önemli özelliğini şöyle açıklar:

*"... Birincisi, ruhun istek ve ihtiyaçları ile doğanın takdir ettikleri arasındaki karşıtlık (zıtlık) ve çelişkiyi tespit etmek; ikincisi, akıl ile doğanın yanı başında kalbin ve hayal gücünün de ayrı bir alemi ve zorunlulukları bulunduğunu kabul etmek."* (15)

Burada yazarın yaşama karşı üstün durumda oluşu söz konusudur. Yazar, dünyada yaşayanların fark edemedikleri bu yüzden şaşkınlığa düştükleri çelişkileri görmekte, bunları nesnel bir bakışla değerlendirmektedir. Bu bakımdan sıradan insanlardan daha üstündür.

### 2.2.1. Cervantes : 'Don Quijote':

Resimden operaya, tiyatrodan baleye yüzlerce temsile konu olan ve içerdiği güçlü ironik anlatım nedeniyle incelememize konu olan İspanyol yazar **Cervantes**'in başyapıtı "**Don Quijote**" u burada anmak gerekiyor.

Vaktini şövalye romanları okumakla geçiren yaşlı bir soylunun akli, bu okuduğu romanlarla öylesine karışır ki sonunda kendisi de mutlaka bu roman kahramanları gibi işler yapmaya heveslenir, eziyet çeken prensesleri kurtarmak, hainleri cezalandırmak ve başarılarıyla dünyaya ün salmak ister. Ünlü atı Rossinante'ye biner, başına paslı bir miğfer, sırtına tavan arasında bir köşeye atılmış duran bir zırh geçirir ve serüven aramaya çıkar. Bir hancı kendisine şövalye unvanı verince, o da çevredeki bir köylü kadına "Dulciena del Toboso" adını vererek onu düşüncelerinin kadını olarak seçer. Yolda karşılaştığı katırcılara Dulciena'sının yeryüzünün en güzel kadını olduğunu kabul ettirmek ister, bunun üzerine katırcılar öfkelenip onu fena halde döverler. Don Quijote evine götürülür. Papaz, berberin de

---

15. Cemil Sena, Estetik, Sanat ve Güzelliğin Felsefesi, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972, s.244.

yardımla onun bütün şövalye romanlarını törenle yakar; ne var ki Don Quijote'un deliliği geçecek gibi değildir: kısa süre sonra yeniden yola düzülür ve bu kez yanına sağduyusuyla onu pek belalı serüvenlerden esirgemeye çalışacak olan seyisi Sancho Panza'yı da alır. Sancho, yüce gönüllü çılgınlığın karşıtı, gerçekçi ve pratik aklı temsil eder. Romanın bütün felsefesi bu karşıtlıkta yatar. Don Quijote ile Sancho, İspanyol düşüncesinin iki belli başlı tipini canlandırır. Bunlardan biri sürekli olarak erişilmez hayaller peşinde koşan, kahramanlık dolu bir geçmişin ve şanlı bir geleceğin düşlerine kapılarak maddi yaşamın gereklerini unutan, öbürüyse pratik, gerçekçi ama aynı zamanda oldukça kaderci ve zengin olmak için çalışmaktan çok şansa bel bağlayan bir tiptir.

### 2.2.2. Akgün Akova: 'Sansürttürme Şair Abüü'

Yazınsal bir alan olan şiirden, dilimize ait Akgün Akova'dan bir örnek vereceğiz:

#### SANSÜRTTÜRME ŞAİR ABÜÜ

ben bi' oto tilkisiyim yüreği E-5  
Gerede-Bolu yolunda pırtlamışım mandalina anamdan  
ilk çay molasında  
toz olmuş bi' TIR tekeri altına bırakıp cıvıllığımı  
kamyonun gölgesinde  
çeyrek çiğ tanesi gibiymişim abüü  
serçeler toplaşmışlar başıma  
kuşlar Ansiklopedisi'nde resmimi aramışlar cirk cirk  
yokmuşum  
bozulup gaga yapmışlar  
can acısı üz're  
öttürmüşüm minik ağzımı acil ingaaa durumu  
bulunmuşum  
saygıyla ve sevgiyle anıyorum  
şiir bahanesiyle anamı  
anamı ve mutlaka ve mutlaka trafik polisi olan babamı  
belki de şofördü eşşoğlu  
reklamlara kanıp seçiyodu dizel yağ markasını

en azından muavindi tahminim  
sevgıyla ve sevgiyle  
yetim'anede sübiş'anede memiş'anede  
tekmeyle düşüp yumrukla kalkarak  
ana/baba kısmı boş nüfus cüzdanımı  
saygıyla ve sevgiyle kalaylayarak

bu yüzden  
ilkokul bandosunda trampet çalamadım abüü  
yaşgünümü kurugünümü bilemedim  
ric'i derim'i teş'kür ederim'i öğrenemedim  
ösür dilerim abüü  
bu yüzden soba üstünde kurutulmuş don gibi kokar günlerim  
ot'matik çam'sır mak'nesini  
ben otuz bir çekerken  
gaz'te çıplaklarının altındaki satış ilanlarında gördü yalnız  
pencereli çöp kutusu sandı çakozlayamadığından  
bu yüzden  
üst üste gelen beyin kanamaları gibi düştü geçmişim  
kimse gel otur demedi bana hep git  
hep defol  
hep öf kim bu serseri  
hep çalış dediler hiç iş  
hep öğüt verdiler hiç us  
hep yıkan dediler hiç su  
bi'kar karambol kış günü  
iki tavus kuşunun katline ferman yazıp aç rıdemle  
Gülhane Parkı'nda pişirip yediğimden  
fişlediler karakol karakol  
üstüne  
cop inince kelleme tatlı yerine  
yıldızlar  
yıldızlar  
yıldızlar

Ve kör bi'atin ağaçlıkta koştuğ'nu gördüm  
gökyüzünü parselleyip satıyo'lardı onları gördüm  
1 Mayıs'ı Taksim Meydanı'ndan çaldılar olanları gördüm  
bağırDIM polis amcamı çağırDIM kodese attılar abüü  
beni abüü  
tüm arabalar horluyo'du otoparka fenerledim abüü  
yıldız kaniyo'du gecenin belleği miçmişim ışıklarına  
samanyollarını kavşaktan yırtıp kayarken biri  
dilek tuttum abüü

"bu gece bi" Mercedes teybi nasip eyle şair abüü  
aynasızların eline düşürme  
karakolda öttürme  
dişlerimi avcuma döktürme şair abüü  
bu şiiri gözün gibi koru  
izmarit pırlıtsı  
kimselere sanşürttürme şair abüü

Bu şiir içerdiği güçlü ironiden dolayı bir sinema filmine, Derviş Zaim' in "Tabutta Rövaşata"sına esin kaynağı olmuştur. Ama yönetmen, hiçbir atıfta bulunmamıştır!

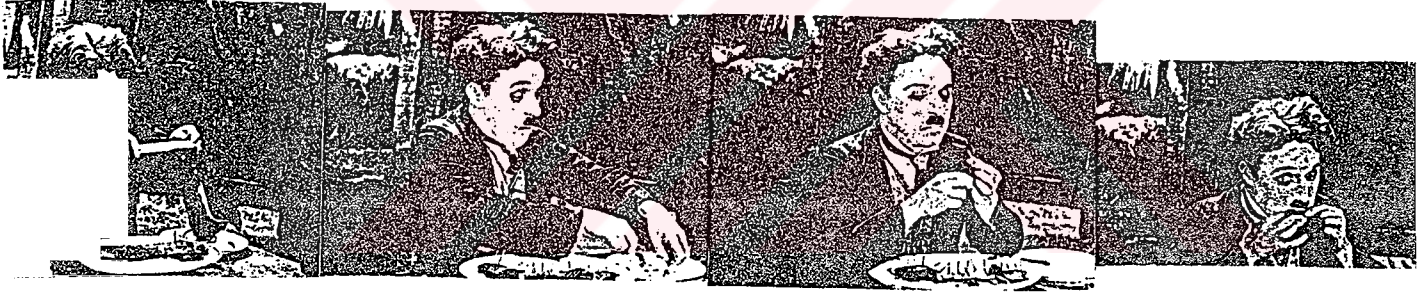
### 2.3. SİNEMADA İRONİ

Sovyet sinemacı Sergei Eisenstein, sinemayı "Resim, ile tiyatronun ya da müzik ile heykelin, mimarı ile dansın, manzara ile insanın ya da optik görüntü ile sözün eksiksiz bileşimi" olarak tanımlamıştır. Sinemanın bu kendi bireşimsel özelliği onu olağan üstü etkili bir sanat biçimi haline getirmiştir. Sinemasal görüntünün canlı algılama kapsamı, çok çeşitli tarzlarda özümlemeye açık olup kendi imgesel düşünce ve coşku örgüsü içinde kaynaşmıştır. Bu özelliğiyle sinemanın verdiği yaşam biçimleri, toplumda hemen karşılığını bulma özelliğine sahiptir. Biz bu bölümde ironiyi filmlerinde güçlü bir teknik olarak uygulayan Chaplin, Renoir, Lubitsch, Altman, Allen ve Weir'ı inceleyeceğiz.

### 2.3.1. İronik Film Örnekleri

İngiliz oyuncu-yönetmen **Charlie Chaplin**, trajikomik serseri tiplemesiyle, toplumun zorlamalarına karşı gelen ve bireyin özgürlüğü için savaşan küçük adam prototipi çizmiş oldu. Başarılı, çoğu zaman toplumsal eleştirel slapstick komedileri sinema klasikleri arasında yer aldı. Gülünç derecede bol bir pantolon, kendisine çok büyük gelen ayakkabılar, dar gelen bir ceket, bastonu ve melon şapkasıyla ve küstah bıyığıyla Chaplin fakir düşmüş züppe, kibar serseri rolünü oynadı.

1925'te gerçekleştirdiği "**Altına Hücum**"da o dönem Amerika'sında hepsi birbirinden güçlü belalı, sert altın arayıcısı arasında kendisini ayakta tutmaya çalışan bu ufak tefek, kendi halinde adamın durumu ironiktir. Ayrıca film dimdik bir yamaç üzerinde sallanıp duran ev, ekmek parçalarının dansı, açlığın acısıyla bir postalın kızarmış hindi, çivilerin yalanacak kemikler ve bağcıkların makarna haline dönüşmesi gibi görüntülerin hepsi sinemanın klasik anları ve tamamen özgün çabaları. (Resim 1)



Resim (1): Charlie Chaplin, "Altına Hücum", Şarlo'nun leziz çizmesi.

**Jean Renoir**, Ünlü empresyonist ressam Auguste Renoir'in oğludur. Fransız yönetmen, film yapımcısı ve senaryo yazarı Renoir, döneminin Fransız sinemasının öncülerinden biridir. 1939'da yaptığı 'Oyunun Kuralı' adlı salon dramı ile doruk noktasına ulaşan, kimseninkine benzemeyen stili ve çok yönlülüğü Renoir'in film çalışmalarına damgasını bastı.

Renoir, "**Oyunun Kuralı**" adlı filminde sanatsal film ile toplumsal eleştiriye mükemmel bir biçimde birleştirdi. Soylularla uşakların yazlık bir sarayda geçen bir davette dışarıya karşı sergiledikleri geleneklere uyma çabasına karşın ikiyüzlülükleri acımasızca ortaya serilmektedir.

Bu filmde Renoir, durum komedisi, kılık değiştirme ve cinsel kıskançlık aracılığıyla kendi ulusunun Münih Anlaşması soytarılığına tepkisini alaycı gözlerle yorumlamaktadır. Olay bir taşra malikanesindeki hafta sonu partisi sırasında geçer. Kahramanlar içten içe kendini yok etmekle birlikte hala medeni görünmeye çalışan, belli kurallara bağlı, yozlaşmış bir toplumun fertleridir. Görünüşü kurtarmak o kadar önemlidir ki avı yönetenin konuklardan birini vurması bile haklı görülüp örtbas edilir. Film üzerinde tam bir denetim kuran, üstelik önemli rollerden birini de kendisi oynayan Renoir; bu zengin ve karmaşık kişilikler ve ilişkiler ağını inceleyerek savaş tehdidi altındaki Fransa'nın ahlaki durumuna ve yıkıcı sınıf yapısına eleştirel ve sarsıcı bir bakış sunuyor. Ortaya çıkan muhteşem yapıt 'tehlikeli' fikirlerle öylesine dolu ki Nazilerin bunu yasaklamasına şaşmamak gerek!

Alman asıllı Amerikalı yönetmen **Ernst Lubitsch** tarihi filmlerle operet filmlerine büyük bir değişiklik getirdi. Özellikle ironik esprili yaratıcı komedi filmlerinin üstadı olarak kendisine isim yaptı.

1942'de yaptığı "**Olmak veya Olmamak**" adlı film ile Nasyonal Sosyalizmin muhteşem taşlamasını seyircinin beğenisine sundu. Olay 2. Dünya Savaşı sırasında Nazi işgali altındaki Varşova'da geçmektedir. Kahramanlarımız kibri yeteneğini kat kat aşan aktör – tiyatro yöneticisi Jack Benny ile hoppa aktris karısı Carole Lombard'dir. Alman işgali yüzünden tiyatro kapanmıştır ama oyuncular müthiş bir intikam alırlar: Polonya yer altı direnişine katılır ve gelen Nazilerin, özellikle de Hitler'in kılığına girerek tam bir kargaşa yaratırlar.

Bu film inanılmaz derecede komik, aynı ölçüde de gözü pek hatta pervasızca en etkili propaganda yöntemini – gülünç düşürme yöntemini – kullanarak Batı demokrasisinin düşmanlarının büyüklük maskesini indirmişti. Ve bunda o kadar başarılı oldu ki bu ironik komedi elli yıl sonra bile hala etkisini koruyordu.

Amerikalı yönetmen – yapımcı **Robert Altman**, 60'lı yılların sonuyla 70'li yılların başında ABD'nin geleneksel değerlerini eleştirel bir biçimde tartışan "Yeni Hollywood" sinemasının en tanınmış temsilcilerindendi.

Altman'ın 1970'de yaptığı "**Cephede Eğlence**" (M.A.S.H. yani Seyyar Ordu Sahra Hastanesi) filmi, döneminin en önemli savaş karşıtı komedisi olmuştur, bu da gücünü filmde bulan ironik yaklaşımdan alıyordu. Bu taşlama Kore Savaşı'nın dehşeti içerisinde, görevlerini yerine getirmekten çok zevk ile sefahat peşinde olan bir grup sinik askeri doktorun öyküsünü sunmaktadır. Filmde iki cerrah dirseklerine kadar yaralı Amerikalı askerlerin kanlarına bulanmış halde Sıcak Dudak Houlihan ve gizli sevgilisi zararına sivri şakalar yaparak çok iyi vakit geçirir gibi görünmektedirler. Ancak çevrede süre giden gürültülü delice dehşet kontrpuan oluşturan bu pervasızlığın altında hep bir hüznün saklıdır.

Filmde Amerikan düzeninin ve her ülke düzeninin değer verdiği hemen hemen her şeye karşı içten, duygusal, çılgınca eğlendirici, son derece enerjik, her an hissedilen ve görülen bir saldırı var. Mizah hızlı ve çarpıcı, espriler art arda birbirini izliyor, hatta iç içe geçiyor; senaryo, oyunculuk ve yönetimde, film eğlenceli olsa da savaşın öyle olmadığı konusunda seyirciyi her an uyanık tutuyor...

Filmleri otobiyografik enstantanelerden oluşan Amerikalı yönetmen oyuncu – yazar **Woody Allen** kendi kişilikleriyle ilgili kaygıları olan entellektüelleri ele alarak yeni bir komedyen tipi yarattı.

1973'te gerçekleştirdiği "**200 Yıl Sonra**" adlı filmde, kendi halinde, silik bir 20. yy vejeteryanıdır; kendi deyimiyle "Quaker'lerin elinden geçmiş"tir ve başarısız bir mide ülseri ameliyatının ardından 200 yıllık bir uykuya yatar. Uyandırıldığında kendisini bir polis devletinde bulur. Kendi isteği dışında iktidardaki tiranı devirmeye çalışan bir asiler topluluğuna katılır, bir polis baskınında kurtulur, robot ev uşağı kılığına girer, son derece yeteneksiz, ukala bir şairle tanışır, polis tarafından yakalanıp beyni yıkanır vs. Geleceği, şimdiyi ve yakın geçmiş kapsayan çok geniş bir ironi potansiyeli var konunun kendisinde ve Allen da bu avantajı sonuna kadar kullanıyor. Örneğin başkan Nixon'dan şöyle söz ediyor: Beyaz Saray'dan her ayrıldığında eksik var mı diye kaşıkları sayardı.

Avustralya sinemasının en önemli temsilcisi **Peter Weir**'in filmlerinde etnik bağlantılar çok önemli bir rol oynamaktadır. Ahenkli tasvirleriyle sivrilen yapıtlarında çoğu kez birbirine zır iki dünya çatışmaktadır.

Peter Weir'in "The Truman Show" filminin ironik kurgusu dikkate değer. Filmin öyküsü şöyle: 30 yaşlarındaki Truman Burbank'ın tüm yaşamı kendisinin haberi olmaksızın 24 saat boyunca canlı olarak bir pembe dizi (soap opera) olarak bir tv kanalında ekranlara getiriliyor. Bu 'dizi' 10 bin günden beri yayınlanmakta olup haliyle izleyici rekoru kırmaktadır. Truman doğduğu günden bu yana gizli kameraların karşısında yaşamaktadır. Gizli kameraların sayısı yaklaşık beş bin tanedir ve Truman'ın her anı – adımı kontrol altındadır. Filmde bir TV şirketi tarafından evlat edinilmiş olarak yaşamını sürdüren bir insanın varlığına şahit olmaktayız. (Resim 2)



Resim (2): Peter Weir, "The Truman Show", Gökten bir spot lambası düşüyor!

Truman Burbank için doğal bir dünya, 'biz' diziyi seyredenler içinse sanal bir dünya vardır. Tabii Truman bu sanallığın farkında değildir. Çevresindeki tüm insanlar, en iyi arkadaşı, annesi, hatta karısı bile bir oyuncudur. Truman'ın yaşamı, mantıksal olarak gerçekleşmesi hemen hemen olanaksız olan dev bir film çekim platosunun içerisinde gerçekleşmektedir.



Truman yavaş yavaş yaşamını çevreleyen gerçeğin farkına varır. Dönüm noktalarından birisi, dizideki bir genç kızdan hoşlanmasıyla başlar. Tabii bu genç kız da dizinin bir oyuncusudur. Ama bu kız Truman'a gerçeğin ne olduğunu anlatmaya, onu içinde bulunduğu sahte dünyadan çıkarmaya çalışmaktadır. (Burada genç kızın rolünün mağara eğretilmesindeki örnekle benzerliğine dikkat edelim. Film boyunca, çalışmamızın ilk bölümünde anlattığımız Platon'un "Mağara İstiaresi"ni anımsayan okur kurgunun birebir bu örnek üzerine oturtulduğunu rahatlıkla fark edebilecektir.) Sanal dünyanın parçalanmasıyla 'show'un yönetmeni – 'tanrısı' olan televizyon rating ustası Christof'un 10 bin günden beri süregelen programı bitmiş oluyor.

Truman artık nasıl bir dünyada yaşadığını anlamıştır. Tekneye atlayarak bu yaşamdan kaçmak ister. Tanrısı – show'un yönetmeni- ona engel olmak istese de (dalga, yağmur, fırtına yaratarak!) sonuçta Truman Tanrısını yener! Truman özgürlüğe yelken açmıştır. Ama o da ne? Tekne denizin ortasında gökyüzüne – dünyaya (!) çarpmıştır! (Daha doğrusu film platosunun dekorlarına!)

### 2.3.2. Yerli Sinemada İroni: Kemal Sunal Filmleri:

"Ağlatmak kolay, güldürmek zordur."

"Şaban"lı film furiasının başlangıcı olan 70'li yıllar, Kemal Sunal'ın üne kavuştuğu yıllardı. Türkiye'nin en sert yıllarında o komiklik yapıyordu! Bu durumun kendisi bile başlı başına ironiktir. Gülmenin zor olduğu yıllardır. "Hababam Sınıfı", "Şaban Oğlu Şaban", "İnek Şaban", "Umudumuz Şaban", "Gerzek Şaban", "Şabaniye"... diye devam eden bu filmler biraz safça olan ama tesadüflerin de etkisiyle içine düştüğü zor durumlardan kurtulmayı başaran, suçluyu bulan ya da mahalleyi kurtaran alt tabakadan, çoğunlukla işsiz ve aylak bir kahramanın başından geçen komik durumların öyküsüydü. Bu yapıyla sıradan insanlara yakın bir tipti, kaygıları örtüşüyordu.

"Şaban"lı filmlerinin tutulmasının asıl belirleyici nedeni kahramanların Aziz Nesin ve Rifat Ilgaz'ın öykülerindeki gerçek kişiliklerden kaynaklanıyor oluşuydu. Keza bu ikili toplumu çok iyi tanıyor ve gözlemleyebiliyorlardı. Yine Aziz Nesin 4,5 satarak kitlelere, halka ulaşabilmişti. Yazılı bir dünyanın kahramanı olan Şaban'da belki bu yüzden görsel komediden çok sözel komedi vardı.

Kemal Sunal, Toto, Fernandel ve Jerry Lewis gibi fiziğiyle komik olan bir oyuncuydu aynı zamanda. Canlandırdığı tipler de öyle çetrefil ve kendini zor ele veren tipler değildi. Güldürme biçimi de basitti. Kendini çabuk ele veren, ilk bakışta



Resim (3): Kemal Sunal, "Salako" filminde, eşkiya rolünde

'gülü verilen' komedi tarzı popüler olmaya en elverişli olandı ve öyle de oldu: filmleriyle milyonlara ulaştı. (Resim 3)

1986'dan sonra ise, kendi deyimiyle "dram yönü güldürünün önüne geçen filmler" dönemi başlıyordu "Davacı", "Garip", "Yoksul", "Kiracı", "Öğretmen" gibi filmler, toplumsal bir sorunun fon olarak kullanıldığı yapımlardır. Yine "Kapıcılar Kralı", "Çöpçüler Kralı", "Kibar Feyzo", "Zübük", "Gol Kralı" vb. filmler klasik Kemal Sunal oyunculuğunu, toplumsala yerleştiren filmler oldu. "Kapıcılar Kralı" ve "Çöpçüler Kralı"nda, ezilen zor durumda kalan ama bir yandan da kendi çıkarını korumayı unutmayan tipler yarattı. "Gol Kralı"nda aristokrat bir aileden gelen, kültürlü, okumuş ama yine safça olan bir futbolcu oldu. "Zübük"te ise, tam bir anti kahramandı. Bu anlamda "Zübük", belki de kariyerinde diğerlerinden en çok ayrılan filmidir. Yıllarca zayıf ve saf karakterleri oynarken birden karşımıza 'devletlü', nüfuzlu rolü yaparak halkı dolandıran kurnaz tip olarak çıkıyordu. "Kibar Feyzo" kullanılan argo dili, siyasi olana göndermeleri, köy ve şehir yaşamının ezilenler açısından yan

yana koyulması, ağırlık olgusu ile hem kendisi hem film yönetmeni Atif Yılmaz için önemli bir filmidir.

Son döneminde ise öne çıkan film olarak "Düttürü Dünya" ve "Abuk Sabuk bir Film" ele alınabilir. Zeki Ökten'in yönettiği "Düttürü dünya"da gecekonduda yaşayan ve bir pavyonda klarnet çalan bir müzisyeni oynadı. Bir mesleği olan nadir Kemal Sunal'lardan biriydi bu filmde. Sonunda çıldırılmış biçimde klarnet çalarak bulvarı boydan boya geçiyordu şafak vakti... Klasik oyunculuğunu bu filmde önemli ölçülerde terk ederek daha gerçekçi bir karakter yarattı.

Yeri gelmişken Sunal filmlerinde, onun tam da ülkemizdeki meslek dağılımında vasıfsızlığa uygun roller üstlendiğini belirtelim. "Kapıcı", "çaycı", "çöpçü", "köfteci", "amele" tiplerinin hepsinde beceriksiz, elinden iş gelmez ama bunu da belli etmemek için sakarlık yapan sevimli bir karakter olarak karşımıza çıkar. Hatta "Orta direk Şaban" filminde olduğu gibi çikletlere konmak üzere mani yazarken de görürüz onu.

Sunal'ın ironisi en güçlü olan filmi kuşkusuz "Abuk Sabuk Bir Film"di. Bu filmde yıllar önce küçük bir iyilik yaptığı Alman bir turistten kendisine büyük bir para mirası kalan, kendi halinde, mutsuz bir köylüyü canlandırır. Bir gazete (88 sonrasının çürümüş medyasına tepkiyle adı 'Tan' olan bu gazete) yüzü hiç gülmeyen, para karşısında kılı kıpırdamayan; aksi, sıra dışı bu insanı güldürene büyük bir para armağanı vereceğini söyler. Yarışma boyunca hiç kimse bu inatçı ihtiyarı güldüremez; bu oyuna daha fazla katlanamayan kahramanımız ödül parasını çatıdan, aşağıdaki binlerce yarışmacıya fırlatır. Kahramanımız bu rezalete sırtını dönüp giderken elindeki uzunca film negatifini sallayarak koşan küçük çocuğa ne yaptığını sorar, çocuk "Film çeviriyorum." deyince de ağız dolusu bir Kemal Sunal kahkahası atar.

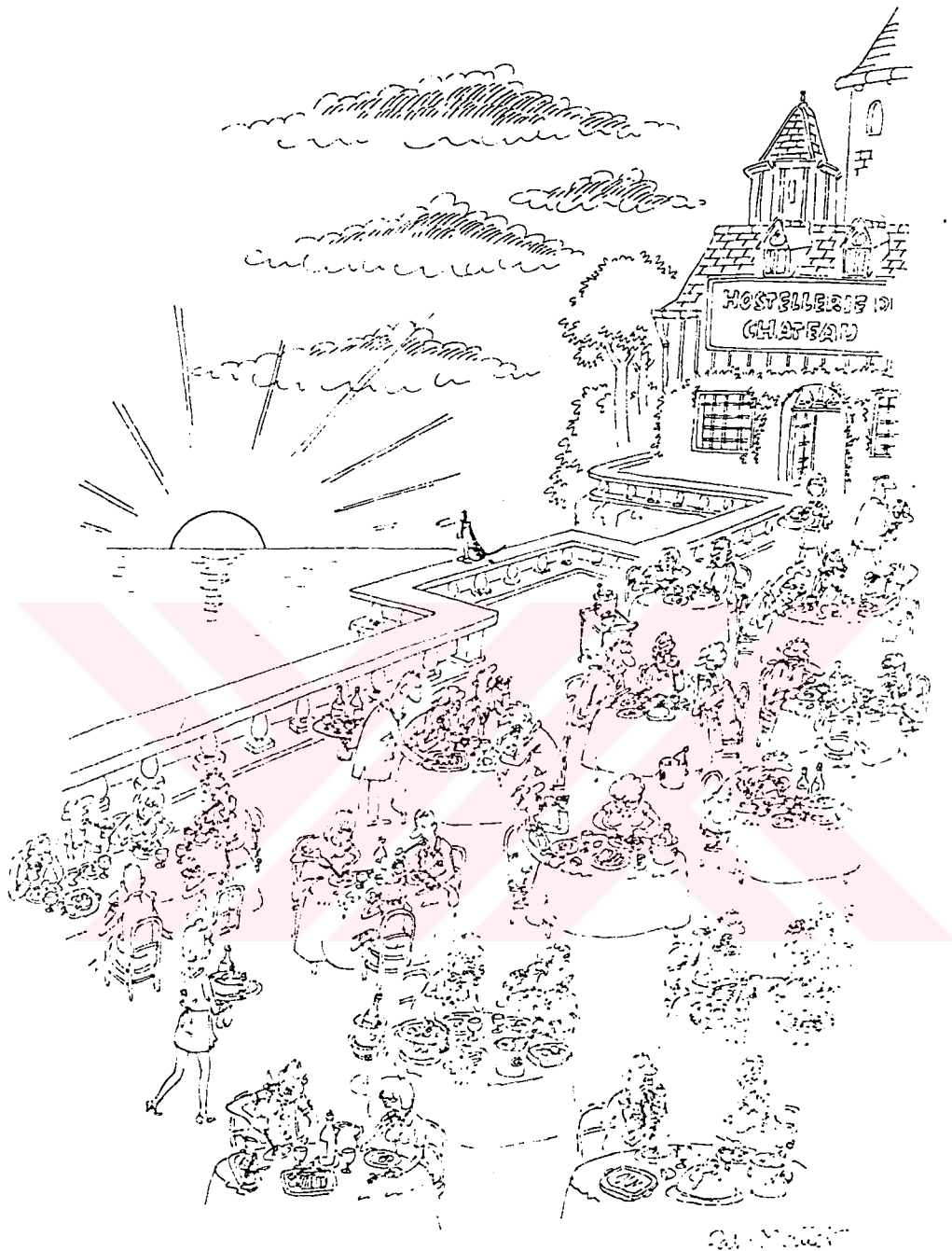
Film boyunca köyün delisi rolündeki karakter, telleri olmayan bağlaması eşliğinde, sistemi eleştiren ironik deyişleriyle olana bitene eşlik eder.

"Abuk Sabuk Bir Film", içerdiği yoğun medya eleştirisi nedeniyle uzun süre televizyonlarda gösterim şansı bulamamış, ancak Sunal öldükten sonra gösterilebilmişti!..

Kemal Sunal'ın son dönemindeki en önemli şey kuşkusuz 51 yaşındayken, 27 yıl sonra yarım bıraktığı okulunu (İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi) bitirmesi, kendisinin güldüren adam olduğu kadar düşündürülen adam olduğunu da hissettirmeye çalışması, bitirme tezinde kendi sinemasını konu edinerek yüksek lisansını tamamlamasıdır. Bunun için harcadığı zaman ve emek önemlidir.

Bu büyük oyuncu son yaptığı "Propaganda" filminden sonra çalışmalarına başladığı yeni filmi "Balalayka"nın çekimlerine giderken tıpkı filmleri gibi ironik bir durumla bu dünyadan ayrılmıştır: Ölüm onu en çok binmeye korktuğu uçakta yakalamıştı!





MALLET Patrick (Fransa)

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### RESİMDE BİR İFADE ARACI OLARAK İRONİ

#### 3.1. TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDE İRONİK RESİM ÖRNEKLERİ:

Özel bir toplumsal bilinç biçimi olarak resmin de ,öbür sanatlar gibi temelinde estetiğin genel yasaları yatar. İçerik be biçim, biçimlendirme tarzı , canlandırma tekniği ve etkilenme olanakları açısından resmin kendine özgü yasallıkları, resmin kendi görsel işlevinden, yüzeysel zeminde renk yoluyla görsel olarak algılanabilir imgeler yaratabilmesinden, bu imgeler içinde de, tarihsel-toplumsal olarak belirli insansal gerçeklik ilişkilerini dile getirebilmesinden doğar.

Resimde ironi uygulayımı edebiyat kadar uzaklara gidebilmektedir. Eski Mısır'da bir komutan fare olarak betimlenmiş,yine Roma'da ki bir duvar resminde İsa çarmıha gerilmiş bir eşek olarak gösterilebilmiştir. Diğer yandan Türk ve İran erotik minyatürleri, Çin ve Japon resmindeki erotikleri,Yunan vazo resimlerinde Pompei duvar resimlerindeki bir çok konu işlenişi açısından ironiktir. Pompei'deki bir duvar resminde, terazinin bir kefesine okkalı cinsel organını,öteki kefesine de meyveleri koyup dengesi tutturmak isteyen bir Romalının resmi önemli bir örnek sayılabilir.

Resimde ironi denince bir olayı gülünçleştirmeyi, ya da gülünç bir olayı anlatmayı ve çizmeyi anlatmıyoruz. İroni, kavramlara,düşüncelere,mantığa karşı çıkar. Resim sanatında ironi,plastik sanatlardaki mantıksal dizgenin geçerli tek dizge olmadığının bilincine varılmasıyla belirmeye başlamıştır. Bu açıdan baktığımızda Bosch'dan başlayarak Arcimboldo, Bruegel, Daumier'den Caravaggio'ya kadar resimlerinde "Humour" içeren sahneleri betimleyen sanatçıları önemle anmak gerekiyor.

Ressam yeni bir anlatım dili ararken ironiye başvurur. Özellikle Dada ve Gerçeküstücü dönemde bu oldukça belirgin bir tavidir. Artık resmin konu olmadığı vurgulanır. İlk kez harfler, sözcükler belirir bu resimlerde. Konular alaya alınmaya başlanır. Dada'cı sanatçılarda olduğu gibi sanatçının vizyonu, günlük gerçeklik ,doğa önündeki vizyonu aşar, ussal bir vizyona dönüşür. Ama buradaki ussallık bilinçaltını kucaklayan, usa karşı çıkan bir yöntemin ürünüdür.

Resim sanatında oldukça özgün ironi örnekleriyle karşılaştık araştırmamız boyunca. Şimdi tarihsel bir sıralama ile resimde ironi uygulamalarını inceleyeceğiz:

Hollanda' lı **Hieronymus BOSCH'** un yaşamı ve yapıtları üzerine çok az bilgi vardır. Aachen' de burjuva geleneklerine göre yaşadığı; katedrale bağlı, dinsel bir derneğe üye olduğu biliniyor. Yapıtlarının çoğu, özellikle yaşadığı yüzyıldaki dinsel bunalımlar sırasında yok edildi. Yapıtlarında göze çarpan ikonografi, 'şeytan görünüşleri', canavarlar ve çeşitli ayrıntılar, bir ölçüde ortaçağ öykülerinden, minyatürlerden büyük ölçüde de salt resimle ilgili olmayan kaynaklardan (simya, gizem, büyü, düş yorumları, tiyatro, atasözleri...) alınmıştır. Bosch, bütün bu öğeleri şaşırtıcı bir gerçeklik sanısı uyandıran, çok kişisel bir düş evreninde birleştirir. Yapıtlarının genel havasından, Bosch' un mesajını çıkarabiliriz: Budalalığın yabanıl gülünçlüğü, yanılgılar, insanoğlunun küçüklükleri, ikiyüzlülükleri, iç sıkıntıları ve çıplak figürlerin kırılğan güzelliğinde sezilen insanoğlunun temeldeki saflığına duyulan derin merhamet, dünya zevkleri ile maddi yaşamı küçümseyen bir ruhsallığın ayartıcı kutupları arasına yerleşmiştir.

Bosch' un "**Çarmihını Taşıyan İsa**" adlı resminde; İsa' ya kendi çarmihını taşıyanların, onun biçilen cezayı kabul ettiğini, egemenlerin haklılığına boyun eğdiğini göstermek istiyorlardı. İsa' da zaten kaderine razıydı ve göklerdeki babasının kendisini er geç kurtaracağına inanarak sessizce yürüyordu. Bosch, bu acı yolu yürüyen İsa' yı, adeta uyuklarken kederli bir rüya görür gibi inanılmaz bir saflık içinde çizmiştir. Olup biten her şeye gözlerini kapamış, her türlü düşünceden uzak, ilgisiz ve edilgendir. Bosch, İsa' nın olağanüstü hareketsiz ve neredeyse anlamdan yoksun yüzüyle, onu çarmıha götürenlerin, dehşet verici bir canlılık ve devinim içinde bütün olayı yönlendiren yüzleri arasındaki karşıtlığı öne çıkararak, rahatsız edici bir komiklik duygusu yaratmıştır. (Resim 4).

Yargıç-rahip, askerler ve cinayete katılan topluluk, hepsi karnaval maskeleri takmış gibidir. Kalabalık içinde iki kişi, belki de, tablonun ana fikrini ortaya koymak üzere, tam çarmihın eksenine ve belirgin bir biçimde yerleştirilmişler. Sol alt köşede, başını geriye doğru hüzünle çevirmiş olan temiz, ışıklı ve iyi kadın ve yukarda, onun tam tersi yöne büyük bir infaz ciddiyetiyle bakan yargıç-rahip. Birincisi, İsa' nın yakını olan üç kadından biri (ya anne Meryem ya Klopas' ın karısı Meryem, ya da Mecdeli Meryem) Diğer yarıdan ve infazdan sorumlu kötülük gücü. Vahşi ve aptalca bir neşeyi, hayvanca bir öfkeyi yaşayan kalabalık, bu iki uç arasında duruyor.



Resim (4): H. Bosch, "Çarmihını Taşıyan İsa",

Alman ressam ve gravürcü **Hans HOLBEİN**, en büyük portre ressamlarından biridir; yüzün görünümünün arkasında onun derin anlamını aramayı amaçlayan hümanist kaygı ile gotik gelenekleri bağdaştırmayı bilmiştir. Mesleğinin doruk noktasında, İngiltere sarayının resmi portre ressamı oldu; bir çok ünlü kişi ona poz verdi.

Holbein' in "**Elçiler**" adlı tablosunda gizli ironik bir ders var: zenginlik, mevki ve şöhret içinde yüzen iki yüksek bürokrat, Fransa' nın İngiltere büyük elçisi Dinteville ve Lavaur Kardinali Selve, kültürlerini, zenginliklerini simgeleyen eşyalar arasında görünüyorlar. Kendilerinden emin ve güçlüler. Ne var ki, Holbein, ikisinin tam ortasına, resme ancak belli bir açıdan ve özel bir dikkatle bakılınca fark edilebilecek bir "kurukafa" yerleştirmiştir. İlk bakışta, ne olduğu anlaşılmayan üstelik gereksiz bir leke, biçimi bozulmuş ya da yanlış çizilmiş bir eşya gibi algılanabilen 'kurukafa' Holbein' in bildirisini iletiyor: Ölüm sizin aranızda, geçici olan zenginliğinizin ve gücünüzün içindeki tek kalıcı gerçek ol!... (Resim 5)





Resim (5): H. Holbein, "Elçiler", 1533,209x207 cm. yb.

İtalyan ressam **Guisepppe ARCİMBOLDO**, çeşitli doğa öğelerini (meyve, çiçek, sebze, ot, kitap vb.) bir araya getirerek oluşturduğu grotesk figür ve portreleriyle tanınmış bir sanatçıdır. Döneminde büyük yankılar uyandırmayan bu yapıtlar Gerçeküstüçülere esin kaynağı olmuş; özellikle Dali, Arcimboldo' nun ilginç yaratılarından etkilenmiştir.

Arcimboldo' nun "**Kaiser II. Rudolf' un Portresi**" adlı resminde, Kaiser' in sebze ve meyve yığını içine oturtulan portresini, Arcimboldo 1591 yılında yapmış. Açlığın ve salgın hastalıkların kol gezdiği ortaçağ Avrupa' sı halkları için ne büyük bir ironi! ... (Resim 6)

**Pieter BRUEGEL**. 16. Ve 17.yy. da ürünler veren bir ressam ailenin öncüsüdür. Flaman ressamı Bruegel Resimlerinde ironik, saçma, trajikomik ve çirkin olan ortaya dökülür. Yaşadığı çağın çarpıklıkları üzerine düşünür. Köylülerin yaşamı içinde ele alır düşüncelerini. 'Sakatların', dilencilerin sefaletini, "alinyazısı" nı alaycı bir dille yorumlar.



Resim (6): G. Arcimboldo, 'Kaiser II. Rudolf' un Portresi", 1591, yb.

Bruegel' in "**Körler**" adlı tablosu, resimde ironinin anıtsal bir örneğini oluşturmaktadır. Körler körlere yol gösterebilir mi? Ya da birbirlerine tutunarak, hep kendilerinden bir öncekinin adımlarına ayak uydurarak ilerlemeye çalışan "kör" lerin öncüleri olan da körse, nereye kadar sürer bu yolculuk?

Ufka doğru uzanan bir köy manzarası resmin arka planını oluşturuyor. Çerçevenin sol üst köşesinden sağ alt köşesine doğru diyagonal yerleştirilmiş 6 kör insanın figürü ise tüm ön planı kaplıyor. 6 kör adam, 6 kör dilenci biri birlerine ya omuzlarından ya da sopalarından tutunarak ilerlemeye çalışıyorlar. Ancak kendisi de kör olan öncü ( yol gösterici ) önündeki bir çukuru "görememiş" ve tepe taklak yuvarlanmış. Hemen arkasındaki kör ise tamamıyla ona ayak uydurmuş olmasının kurbanı,ayağı takılıyor ve düşüyor. Yüzünde düşmekte olduğunu kavramış olmanın korkusu var. Düşerken de gayri ihtiyari olarak elindeki sopayı öne doğru çekiyor. İkinci ve üçüncü figürü biri birine bağlayan ve üçüncünün neredeyse gözü durumundaki sopa,resmin en dramatik ögesini oluşturuyor. Belli bir uyumla –denge- yol alan altı körün, öndekilerin düşmesiyle, bozulan uyumu-dengesizlik-bu sopa ile arkaya,diger figürlere geçiyor.



Resim (7): P. Bruegel, "Körler", 86x154 cm. yb.

Elindeki sopayı tek gerçek nesne sayan ve ilerleyebilmesi için sadece onun avucundaki temasına güvenen üçüncü kör ise, sopanın, dolayısıyla "temas"ın elinden kaymakta olduğunu his ettiği anda, daha bir sıkı yapışıyor ona. Bu içgüdüsel hareket, onun da hızla öne doğru çekilmesine neden oluyor. Yüzünde bir panik okunuyor. Ön tarafta bir şeylerin yolunda gitmediğini anlıyor sanki, ama, daha ne olduğunun bilincinde değil. Aynı panik onu omzundan tutan dördüncü köre de geçmiş durumda. Bir açıklama beklercesine yüzünü göğe kaldırmış, vücudunu önden gelen ivme ile hafifçe öne eğilmesi, yolunda gitmeyen şeyi beşinci köre de his ettirmiş. Ancak, durum onun için henüz tehlike arz etmiyor. Resmin ikinci önemli dramatik ögesi ise, altıncı kör. Hiçbir şeyin farkında değil daha. Önündekinin sopasına tutunmuş, güvenle atıyor adımını; yüzünde sakin, huzurlu bir gülümseyişle. Oysa resim bize, çok değil; birkaç saniye sonra tümünün tepe taklak olacağını anlatıyor dinamikliğiyle. Resmin anlattığı bir nokta daha var. Üçüncü körün sopaya yapışmayıp elinden bırakmaması de sonucu pek değiştirmeyecek. Sonuçta, bir şekilde birbirlerini çekerek çukurun dibini boylayacaklar. (Resim 7)

Bruegel resimleriyle 400 yıl geriden bize bakıyor. Gerçekten de "körler" in yol gösterdiği bir dünyada, başka bazı körlerin onların ardından gittiği bir yüzyıldır yaşadığımız ve doğal olarak da yaşadığımızı resmetmiştir sanatçı. Bugünün

perspektifi ile geçmişin sanatçıları değerlendirirken, “yüzünden kan damlayan, neşeli köylü figürleri çizmiş” yollu eleştirilerine başvurmak, kitabi bilgilerle sınırlı bir “körlük” olabilir ancak. Bir resme nasıl, hangi kriterlerle bakılması gerektiğini bilmeyenlerin tavrı bu ve oldukça tehlikeli bir tavrı. Çünkü, her an önlerindeki çukuru “göremeyip”, düşebilirler.

Bruegel, tüm o geleneksel yapıyı kırıp, sanatın dönüştürücülüğünü yüklenerek çağının bir devrimcisi olduğunu gösteriyor. Çağın, yoksul insanlar için acılarıyla dolu bir yaşamı biraz alayla, biraz ironi ile betimlemesi olsa olsa sorumlu bir sanatçı tavrıdır.

İtalyan ressam **CARAVAGGIO**, dönemi için devrimci nitelik taşıyan ve ideali reddeden canlı gerçekliği ile ünlüydü. Aziz ve havari figürlerinde çoğunlukla köylüleri model almıştır. Hatta Meryem Ana figürlerinin birinde model olarak, Tiber Nehri'nde boğulmuş bir fahişeyi kullandığı söylenir. Kişisel ünü şüpheli olan Caravaggio (8başı sıkça derde girerdi) sanatta neredeyse tek başına devrim yapmıştır. Günümüzde bile tablolarındaki güç ve canlılık izleyeni şaşırtır. Bedrettin Cömert' in deyişiyle “kocaman yürekli devrimci” Caravaggio kendisinden öncekiler ve çağdaşları İtalya'daki krallıkların, dükalıkların ya da zengin beylerin himayesine girerek rahat bir yaşam ve sınırsız resim çalışma olanaklarına sahipken O, yoksul ama özgür bir yaşamı seçer.

Caravaggio'nun “**Aziz Matta**” yı konu alan resmine bakıyoruz: Bir anda, kendisine verilen görev gereği bir kitap yazma eylemiyle karşı karşıya kalan okuma yazma bilmeyen yoksul emekçi neler duyumsar? Kendisinden beklenen bir mucize. İlahi bir emir ona İncil'i yeniden yazmayı emretmiş. Ayakları çıplak ve kir içinde; Alnı, alışık olmadığı bu durum karşısında çatılmış kel kafalı yoksul emekçi, içindeki korku ve tedirginliği de yüzüne taşıyarak öğretti oturduğu iskemlede, kucağına koyduğu koca kitaba bir şeyler yazmaya çalışıyor; ama beceremiyor besbelli. İşte tam o sırada, esin perisi bir melek yardımına yetişiyor. Emekçinin elinden tutarak harfleri bir bir yazdırıyor. Bu yardım, onu yine de yatıştıramamış; bunu nasıl yapabildiğinin şaşkınlığı dolaşiyor gözlerinde.

Geri çevrilen ilk resim



Resim (8): Caravaggio, "Aziz Matta" ,1598.

Kabul edilen ikinci resim



Resim (9) : Caravaggio, "Aziz Matta", 1600.

Caravaggio, bir Roma kilisesinin sunak masasına konmak üzere kendisine sipariş edilen "Aziz Matta" tablosunu böyle yorumluyor. Kendisinden istenen "şapkadan tavşan çıkarmak" gibi bir mucize. Oysa, onun gözünde Matta, bir 'tavşan yetiştiricisi' ve asıl resmedilmesi gereken o. (Resim 8)

Ortalık birbirine giriyor. Katolik Kilisesi, Caravaggio' nun bu yorumunu onaylamıyor. Ayağını denk alması ve bugüne kadar nasıl yapıldıysa, o şekilde bir "Aziz Matta" tablosu çizmesi isteniyor. Caravaggio, ikinci bir Matta tab'osu yapıyor. Bir dizini taburenin üzerine zarifçe dayamış, masanın üzerindeki kitaba eğilmiş olan Matta, başını yumuşak bir hareketle yukarıya, Tanrısal meleğe çevirmiş. Melekse, ucu, resmin dışına çıkan –büyük ihtimalle Tanrı' ya bağlanan- beyaz bir bulut-örtünün içinde kutsal metni dikte ettiriyor. Figürlerin tabloya yerleştirilişi, ifadeler, azizlere ve meleklerle değin geleneksel kalıp düşüncelere özenle bağlı görünüyor.

Resim, öfkeli, çabuk gücenen, vahşi yaratılışlı, gerektiğinde düşmanın karnına bıçağını saplamaktan çekinmeyen Caravaggio' nun karakterine pek

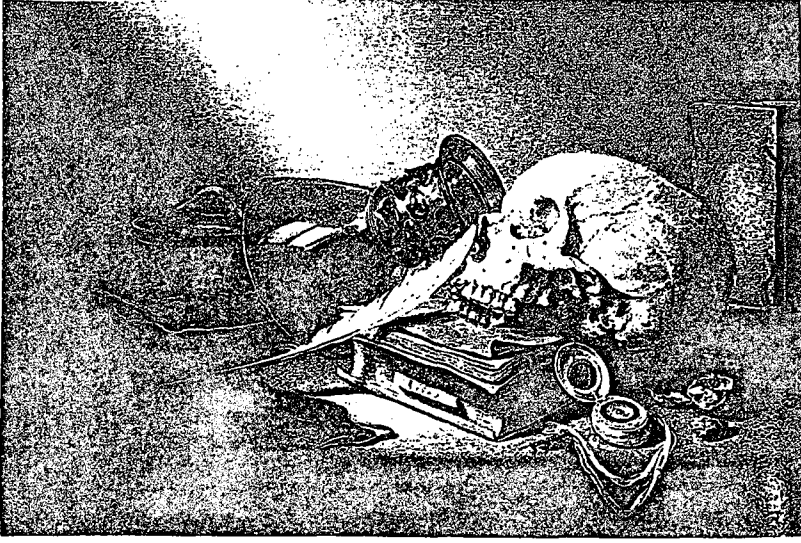
uymuyor; bir an için yılgınlığa kapıldığı duygusunu uyandırıyor ilk bakışta. Ancak, burada da muhalefetini koyuyor ortaya. Matta' nın alnındaki belirli kırışma, meleğin harfleri parmaklarıyla kopya verir gibi işaret etmesi, onun hınzırca karşı çıkışının göstergesi. (Resim 9)

Sanatın toplumu dönüştürücü işlevini yerine getirirken, önce sanatçının kendisini ve sanatını dönüştürmesi gerekliliği olmazsa olmaz bir kural olarak bir kez daha çıkıyor karşımıza. Mucizelere, azizlere, illüzyona yaslanarak yaşanabilen bir çağda "şapkadan tavşan çıkaran sihirbaz" yerine."tavşan yetiştiricisi" ni ön plana çıkarmak oldukça önemli devrimci bir tavır. Doğru düşünen, doğru gözlemleyen ve doğru yorumlayan bir beynin ürünü olan bu resimler estetik değerleriyle de, içeriğiyle de erişilmez tat da yapıtlardı.

Üretken bir ressam olan **Van OSTADE** gündelik yaşam resimleriyle (tür resmi) ünlendi. Bunların çoğunda, içinde köylülerin yer aldığı iç mekanları canlandırdı. Sonraki yapıtlarında paletindeki renkleri arttırmış, daha iyi davranışlar içinde, evleri daha temiz köylüler betimlemiştir."İç Mekanda Köylüler" adlı resminde; dağınık bir iç mekanda, anne ve çocuğu pencerenin önünde otururken, arka planda üç kaba saba adam gürültüyle eğleniyorlar. Ailenin yoksulluğu, pis döşeme üzerine saçılmış yumurta ve midye kabuklarıyla vurgulanmış. Resimdeki yün eğirme ve sarma aletleri gibi nesnelere, aylak zenginlerin eğlence araçları değil, ağır koşullarda çalışan yoksulların iş aletleridir. Resmin genel tarzı ahlaklıktan çok süslemeci olarak tanımlanabilirse de bebeğin annesinin uzattığı yemeği almaması ahlaksal bir mesajı düşündürüyor.(Ona uzatılanı reddeden yoksul olur!) (Resim 10)



Resim (10) : V. Ostade, "İç Mekanda Köylüler", 1663, 40x34 cm. yb.



Resim (11) : P. Claesz, "Beyhude Yaşam", 1645, 61x39 cm. yb.

1600' lerde Flemenk' te ölü doğalarıyla ün kazanan bir ressam olan **Pieter CLAESZ**' in 'Bir Vanitas Ölü doğası' diğer adıyla "**Beyhude Yaşam**" adlı resminde; akıp giden yaşamı simgeleyen devrilmiş boş bardak, geçmekte olan zamanı gösteren saat, sönmüş bir kandil, edinilmiş bilgiyi simgeleyen bir tüy kalem ve kitaplar; hepsi insan hayatının eninde sonunda ölümlle sonuçlanacağını en etkileyici biçimde gösteren bir kurukafanın etrafında toplanmıştır. (Resim 11)17. yüzyılda Flemenkli ressamlar, gündelik nesnelere hayal güçlerini kullanarak betimlemeyi seviyorlardı. Yapıtlarında ahlaksal değerler yoktu, ama o dönem için açık, simgesel anlamlar taşıyorlardı.

Yanında çalıştığı oyma baskı ustasından ticareti öğrenen İngiliz ressam **William HOGARTH**, ustasının kızıyla kaçtı. Geleneksel sanat biçimlerinden bıkararak, sosyal koşullar üzerine yakıcı hatta zalim yorumlar getiren öyküsel resim dizilerinde ustalaştı. Orijinal yağlarla yaptığı oymabaskılarının çok beğenilmesi ona büyük ün sağladı. Yapıtları Fransa'nın Rokoko ressamlarıyla paralellik taşısa da mizah zekası ve üslubu son derece İngiliz'dir.

18. yüzyıl İngiltere' sindeki göreceli özgürlük ortamı, muhalif sanatın filizlenmesine olanak tanımıştı. 1724 gibi erken bir tarihte, ülkenin önde gelenlerine

yönelik sert bir eleştiri, Hogarth' dan geldi. Eleştiri dozajı yüksek, kolaylıkla algılanabilen ve bu yüzden de popüler nitelik kazanan eserler verir Hogarth.



Resim (12): W. Hogarth, "Ayın Temel Sakinleri", Oymabaskı.

"Ayın Temel Sakinleri" ya da yaygın deyişle "Krallık, Psikoposluk ve Hukuk" adlı oymabaskı resimde, iktidar sahibi elitlere meydan okumaktadır. Resimde, Britanya Kralı'nın yüzü madeni para olarak, psikoposunkiyse bir arp olarak resmedilmiştir. Açık ki, "Ey psikopos, verdiğin vaazların hepsi ama hepsi kuru gürültüden öte bir şey değildir" demek ister, Hogarth. Bir eliyle makinenin kolunu tutan psikopos, kolu çektikçe psikoposluk kasasına para akar. Peki ya adalet? Hakim' de, Kral ve psikopostan geri kalmaz: Hakim kör, hakim yüzü yok. Hakim kolu da yok; adalet terazisinin sapı boşta kalmış. Ayakta duran ülkenin önde gelen diğer kişilerinin yüzleri de madeni para olarak yansıtılmış. (Resim 129)

Hogarth, gençliğinden itibaren Londra'daki yaşamı düzeltmek için mücadele eder; bazı toplumsal reformlarda, onun azımsanmayacak bir payı vardır. 1758' de kurulan ve İngiltere' deki fahişeler için yapılan ilk sığınma evi olan Magdalen Hospital, Hogarth' ın çabalarının sonucudur. Yine içkinin yoksullar üzerindeki yıkıcı etkilerine karşı, ucuz cin satışını yasaklayan "içki yasası" nı çıkartırır. Kendi oymabaskılarının taklitlerinin çoğalması üzerine, sanatçıların telif haklarını koruyan, kendi adıyla anılan yasayı çıkartır.



İtalyan ressam ve gravürçü Bernardo STROZZİ 1610' da Cappucino Manastırı' ndan ayrılarak resim yapmaya başladı. Rubens ve Flaman sanatçılardan



Resim (13): B. Strozzi, "Yaşlı Koket", 1620, yb.

etkilendi. "Yaşlı Koket" adlı resminde (Resim 12) ; bu dünyadan elini ayağını çekme zamanı çoktan geçmiş olmasına karşın, içten çürüyüşünü ve çöküşünü olmadık süslerle örterek, hala işvebazlığa kalkışan "koket", ayna da gerçeği değil, "şanlı tarihini" görüyor. Kendine hayranlığıyla kör; bu yüzdende inatçı ve iddialı. Aynayı tutan hizmetçi, acıma ve keder duygularını gizlemeye çalışan riyakar bir gülümsetişle, onun kof gururunu izliyor. İçi "ah hanımım, ne yapsan boşuna, bittin sen!" derken, yüzü "harika oldun, daha sende ne işler var, hiçbir iç ve dış düşman seni yıkamaz!" diye yaltaklanıyor. Koketin başına son bir süs olarak tüy takmaya çalışan diğer hizmetçi ise, bütün önceki makyajın boşuna olduğunu biliyor, umutsuz ama yinede iyimser bir beklentiyle işini tamamlamaya çalışıyor. Bir yandan da, sanki tüy takılır takılmaz, hanımefendi, bu son ağırlığa dayanamayarak çökecekmiş, sonu gelecekmiş gibi endişeli. (Resim 13)

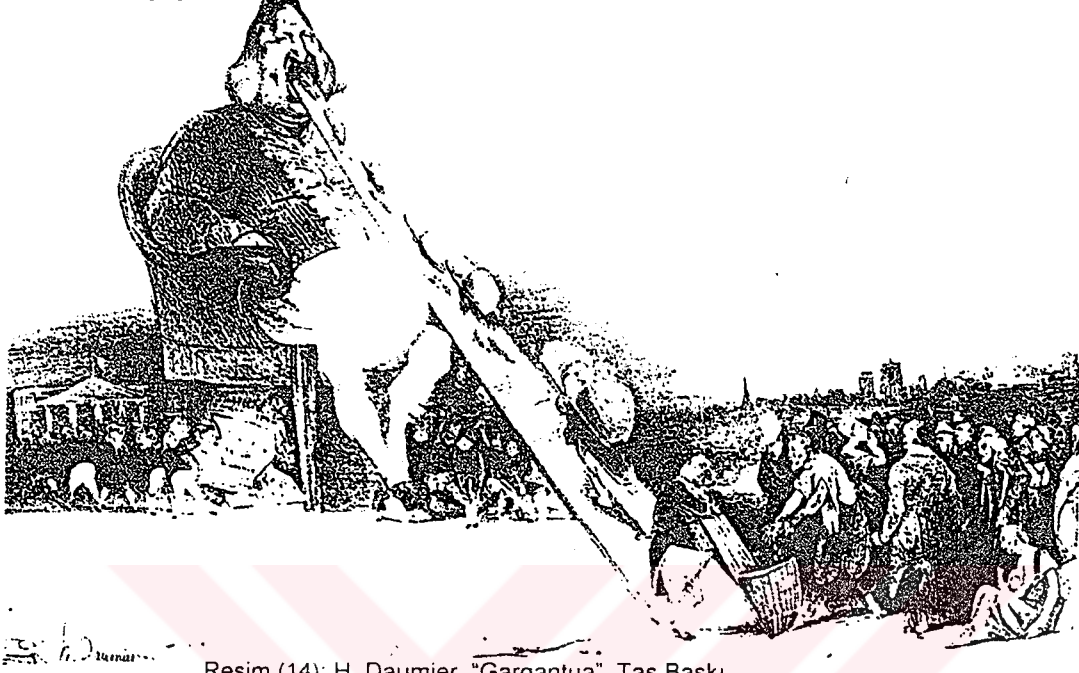
Strozzi, günümüzde yaşasaydı ve çağının aristokrasisini değil de, Türk siyasal hayatını düşünerek bu resmi yapmış olsaydı, yapıtın adı "Demokratikleşme Süreci" olurdu herhalde...

Üstün bir ironi ustası olan **Honore DAUMIER**, bir karakteri tek bir kalem dokunuşuyla ifade edebiliyordu. Dönemin önde gelen kişilerini hicveden portreleri kadar, politik konulardaki yorumlarıyla da tanınmıştır. Daumier, ender görülen bir yeteneğe sahipti: tek bir resimle yüzlerce sözcüğün ifade edemediğini anlatabilirdi.

"**Gargantua**", ortaçağın çöküş döneminde yaşayan, yeni çağı haber veren ve yakılarak öldürülmekten zor bela kurtulan Françoise Rabelais' nin aynı adlı romanının kahramanıdır. Bunu anmamızın nedeni ise Daumier' nin yorumuna konu olmasındandır. Gargantua' da Rabelais, olağanüstü derin bir mizahla, çağının egemenleriyle alay eder; onların önyargılarla dolu cahilliğini, sömürücü doğalarını, zalimliğini sergiler. Rabelais' nin romanının bazı bölüm başlıklarında, Gargantua' nın hayatını şöyle özetleyebiliriz:

Anasının karnında on bir ay kalmıştır. Ona gebeyken, anası tabaklar dolusu işkembe yemiştir. Doğum sırasında, ebeler, ananın içinden boşalan pis kokulu işkembeleri, çocuğun kendisi sanarak korkmuşlar. Gargantua, beklenen yerden değil, anasının kulağından doğmuştur. Gargantua, yetişme çağında üstad Thubal Holoferne' den skolastik öğrenmiştir ve "gittikçe daha densiz, daha sersem olmuş, alıklaşıp salaklaşmıştır!" Bir çok serüvenden sonra Gargantua, Paris' e gelmiş ve halk tarafından merakla, ilgiyle karşılanmıştır. Bu bölüm, Louis-Philippe' le, onun tahta çıkışında rol oynayan halk ayaklanması arasında bir benzerlik kurmak için Daumier' ye esin kaynağı olur. (Resim 14) Gargantua' nın bundan sonra yaptıklarında, L-Philippe' in halka karşı tutumuna benzer. Gargantua, Notre Dame Kilisesi' nin üstünden, kendisine "Hoş geldin" diyen Parislilere bakıp "Sanırım bu serseriler, beni karşılamalarına teşekkür etmemi, kendilerine bir armağan sunmamı istiyorlar" diye düşünür. Roman, sonrasını şöyle anlatıyor:"Sonra, gözlerinin içi gülerek, o güzel önlüğünü çözdü; maslahatını havaya kaldırıp öyle zorlu bir çiş yağmuruna tuttu ki onları, kadınları ve çocukları saymazsak, iki yüz altmış bin dört yüz on sekiz kişi boğuldu!"

Daumier, 1830 Devrimi' ne halk açısından bakmış, onların beklentilerini ve umutlarını paylaşmıştı. Ayaklanmanın L-Philippe' in Krallığı ile sonuçlanması ve kralın, en asalak burjuva kesimlerin rolünü üstlenmesi, onda öfke uyandırmış, yönetime muhalif tarafta yer almasına yol açtı. L-Philippe' in halkın



Resim (14): H. Daumier, "Gargantua", Taş Baskı.

Omuzlarına basarak iktidara gelmesi ve halka karşı politikaların yürütücüsü olarak rol üstlenmesi, ona Gargantua' nın halkına yaptıklarını çağrıştırmıştır. Daumier, L-Philippe' i Gargantua' ya benzetmekte yalnızca bu bakımdan haklı değildir. L-Philippe, aynı zamanda, Gargantua gibi, müthiş yiyici bir sınıfın en yiyici takımını temsil etmektedir. Daumier, bu karikatürü yüzünden yargılandı ve altı ay hapis ve 500 frank para cezasına mahkum oldu. Daha çocukken, bir mübaşirin yanında çalışmış ve mahkeme hayatını yakından tanıma fırsatı bulmuştu. Yargılanma süreci, onun yargıçlar, avukatlar, sanıklar üzerine gözlemlerini zenginleştirdi. Hukuk sistemi ve yasaların uygulanması ile toplumsal ilişkiler ve insan tipleri arasında kurduğu olağanüstü ilişkinin kaynağında bu gözlemler yatıyordu. Kararı çok önceden verip uygulamaya başlamış yargıçlar, üçkağıtçı ve rüşvetçi avukatlar onun acımasız fırçasına yakalandılar. Burjuvazinin adalet dediği şey, gizli pazarlıkların, önyargıların ve bir sınıf adına yan tutmanın adıdır ona göre.

Bu usta çizerin, karşıtlığı tam kopma noktasından tutup, en olmadık yerinde gülünç ve sahte olanı yakalayarak ortaya dökmesinin siyasal bir mesaj içerdiğine inanabiliriz. İki ana sınıf ve onların arasındaki kışıymayı izlemiştir Daumier; egemen

sınıflarla alay etmekten aldığı keyfe, ezilen sınıflara karşı duyduğu sevgi ve bağlılık eşlik etmektedir. Böylece yergisinin ve aşağılamasının bir dıştan bakışla sınırlı olmadığını, yalnızca izleyici olarak kalmadığını, aynı zamanda bu ironinin bir savaş tarzı olduğunu görebiliriz.

**Stanley SPENCER'** in “Aziz Francesco ve Kuşlar” adlı resminde; Aziz Francesco' nun büyütülmüş ve naif figürü sırtını izleyiciye dönmüş, gökyüzüne bakıp delice kollarını sallıyor. Ördekler, tavuklar ve çatıdaki kuşlar gözlerini tapınırcasına ona dikmişler.

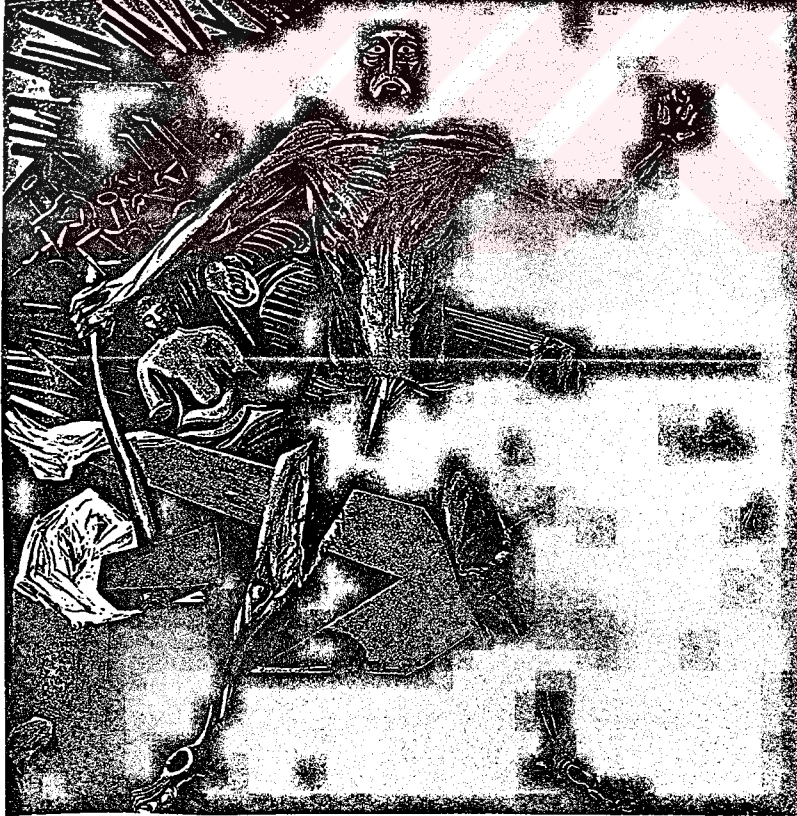
Büyük figür bütün tuvali kaplamış; elleri garip bir biçimde ters dönmüş. Geniş tassı vuruşlarla uygulanan boya tuvalde goblen gibi bir doku yaratmış. Figürler ise kütleli ve neredeyse silindirik biçiminde. Bu yaratıcı resim Kraliyet Akademisi' ne sunulduğunda, belki de yüksek zevkin temsilcilerini rahatsız eden çılgın espri gücünden dolayı reddedilmiştir. Spencer, Hristiyanlık' ı her gün yaşanan bir deneyim olarak betimlemiş; eserini Berkshire' deki küçük Cookham köyünden almıştır. Francesco' nun giysisi geleneksel kahverengi yerine yeşildir, çünkü resmin modeli Spencer' in yeşil sabahlığını ve terliklerini giymiş olan babasıdır. (Resim 15)



Resim (15) : Stanley Spencer, “Aziz Francesco ve Kuşlar”, 1935,61x71 cm. Yb

**Jose Clemente OROZCO**, Rivera ve Squeiros' la birlikte ünlü üç Meksika duvar ressamlarından biridir. Meksika halkının tarihini ve günlük yaşamından alınmış sahneleri betimlediği büyük boyutlu duvar resimleriyle köylülerin ve işçilerin mücadelesine destek olmuştur. Bütün sanat yaşamı boyunca fresk tekniği ile duvar resimleri yapmayı yeğlemiştir.

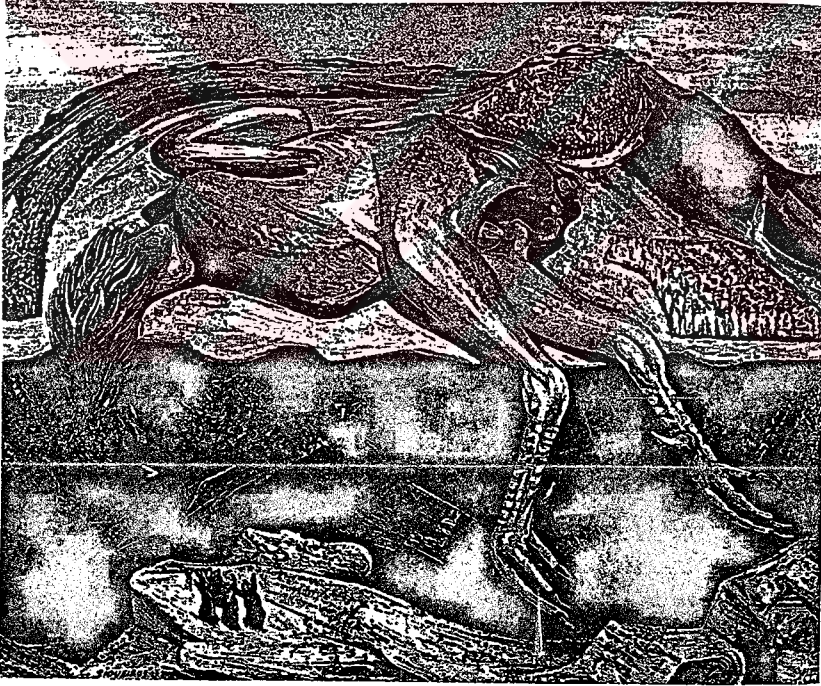
"Ruhun Modern Göçü" , büyük bir fresk den alınmış bir sahnenin adıdır. Orozco, Hz. İsa' yı haçını parçalayan bir militan devrimci olarak betimlemiştir bu sahnede. Arka planda çağdaş uygarlığın artıklarından oluşmuş, kocaman bir çöp yığını yükseliyor. Sanatçı bu resmi yaparken eski Meksika duvar resimleri ve taş işçiliği üstüne yaptığı araştırmalara dayanan bir teknik geliştirmiştir. Resimde, her şeye gücü yeten, yaratıcı ve yok edici İsa figürünün modern toplum, din ve politikanın egemen biçimlerini toptan yerle bir etme çağrısı duyuluyor gibi. Yapıtın dışavurumcu niteliği, 1910 Meksika Devrimi'nden sonra Orozco'nun tutkuyla bağlandığı görkemli ayaklanma ve değişim temasında kendini gösteriyor.(Resim 16)



Resim (16). J.C. Orozco, "Ruhun Modern Göçü", 1933, Fresk.

**David Alfaro SÍQUEÍROS**; Rivera ve Orozco ile birlikte, Meksika'da devrim sonrasında gelişen duvar resmi okulunun kurucularındandır. Bir politik eylemci ve devrimci olan Squeiros, yaşamı boyunca pek çok kez hapse girip sürgün edilmiştir.

Squeiros'un "Kabil'in Ölümü ve Cenazesi" adlı resminde, kalabalık mucizevi bir dinsel görüntü beklentisiyle toplanmış, ama önlerindeki tepeye yaslanmış grotesk bir tavuk ölüsü ile karşılaşılıyorlar. Tapındıkları nesnenin saçmalığını anlayamamaları, inançlarının yararsızlığını vurguluyor.(Resim 17) Sanatçının duvar resimlerinde buradaki gibi cesur kompozisyonlar, çarpıcı renk kullanımı ve gerçeküstücülerin ve Meksika halk sanatının etkilerini yansıtan, gerçeklikle fantezinin özgür bir karışımı izlenir. Sanatçının ateşli üslubu yoğun bir güce ve canlılığa sahip olup, dinamik ve kışkırtıcı imalar ve ideolojik anlamlarla yüklüdür.



Resim (17): D.A. Squeiro, "Kabil'in Ölümü ve Cenazesi", 1947, Akrilik.

Rusya doğumlu **Marc CHAGALL**'ın imgeleminin çoğu erken yaşlarda içinde bulunduğu Yahudi folklorunun etkilerini yansıtır. Gerçeklerle düşleri renkli kompozisyonlarda birleştiren, hem incelmış hem çocuksu bir üslubu vardır.

1937 tarihli “Devrim” adlı resminde Chagall, devrime bakışının bütün özelliklerini, bir köy meydanında toplamış. Köyün masalsı ön yargıları bir keçi kılığında, hala itibarlı bir yerde otururken; henüz sahibini bulamamış kızıl bayrak, boşlukta durmaktadır. Bir hahamın kara kara düşünerek oturduğu ortadaki masada, tek elinin üzerinde dengede duran Lenin, barikatın arkasındaki devrimcilere köy bireyselliğinin keder ve tasa içinde kuşkuyla bekleyen, kafayı çekip yatan, umursamaz, kendi halindeki hayatını gösteriyor. Barikatın öte yanında bütünlük ve birlik görünürken, köylülerin hayatı, parçalanmış, bireysel dünyalara bölünmüş kalmaya devam etmektedir. (Resim 18)



Resim (18): M. Chagall. “Devrim”, 1937, yb.

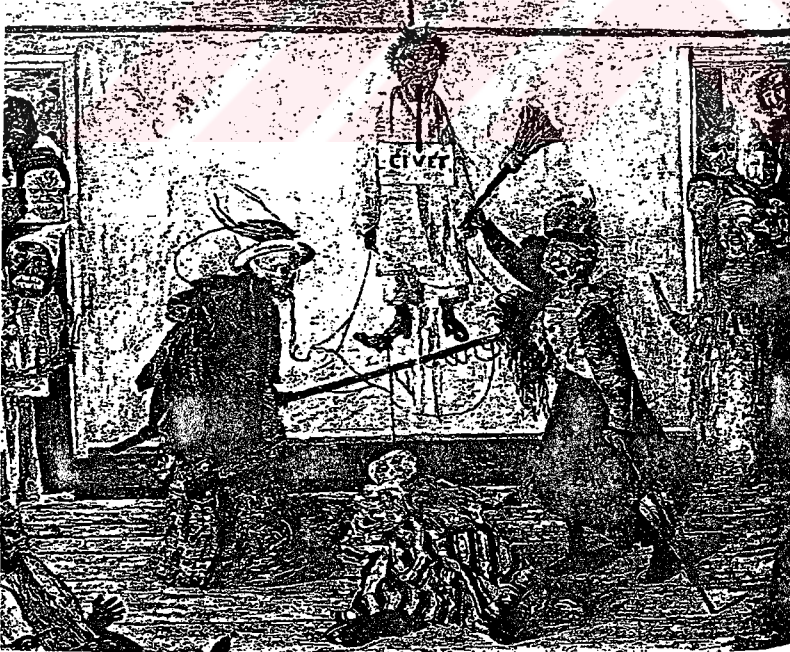
**Dışavurumculuk** 1903-1930 yılları arasında Almanya' da yoğunlaşan bir sanat yaklaşımıdır. Dışavurumcu sanatçılar, dış dünyayı yansıtmak yerine, içsel duygularını dışa vuran resimsel biçimler geliştirme yolunu seçtiler. Tuvali sanatçının duygularını yansıtan bir araç olarak kabul eden dışavurumcu resim yoğun, tutkulu ve çok kişiseldir. Şiddetli, yapay renkler ve dramatik fırça işçiliğiyle canlılık kazanır.

Güçlü duygusal etkileri ve dramatik imgeleriyle tanıdığımız **James ENSOR'** un sanatı, en çok Alman Dışavurumculuğunun üyeleri tarafından beğenildi. Yapıtlarında sık sık maskeler, iskeletler, korkutucu grotesk figürler kullandı. Resimleri ve grafik çalışmaları keskin bir ironiyle bütünleşmiştir.

Sanatçı konu açısından Bosch, Bruegel ve Jacques Gallot' yu, teknik açıdan Rubens ve Manet' yi anımsatan yapıtlarıyla başlangıçta büyük bir tepkiyle karşılanmıştı. Nitekim Ensor' un çağdaş toplumun ironik bir anlatımını yaptığı "İsa'nın Brüksel' e Girişi" adlı tablosu Belçika'nın en ilerici topluluğu olan

Sanatçı konu açısından Bosch, Bruegel ve Jacques Gallot'yu, teknik açıdan Rubens ve Manet' yi anımsatan yapıtlarıyla başlangıçta büyük bir tepkiyle karşılanmıştı. Nitekim Ensor' un çağdaş toplumun ironik bir anlatımını yaptığı "İsa'nın Brüksel' e Girişi" adlı tablosu Belçika'nın en ilerici topluluğu olan Yirmiler Grubu'nun sergisinden geri çevrilmiş ve sanatçı kurucusu olduğu bu gruptan çıkarılmıştı.

Ensor' un "Asılmış Bir Adamın Bedeni İçin Kavga Eden İskeletler" adlı resminde, iki iskelet, üzerlerinde asılı duran, idam edilmiş bir adamın bedeni için boş yere kavga ediyor. Maskeli figürler bu zavallı, acınası sahneyi izliyor. İzleyici de bu kasvetli, olağandışı manzarayla şaşkınlığa düşürülüyor. Resmin grotesk yapısı sanatçının görüşünü yansıtıyor: birbirinden kopuk düşüncelerin ve beyhude uğraşların büyük rol oynadığı, saçmalığın yönettiği bir dünya. (Resim 19)



Resim (19) : James Ensor, "Asılmış Bir Adamın Bedeni İçin Kavga Eden İskeletler", 1891, 74x59 cm. yb.



Alman ressam Max BECKMANN, 1938' de Nazilerin zulmü nedeniyle Amsterdam' a gitti. Sonra A.B.D.' ye göçtü. Beckmann adı akla acımasız bir toplumsal eleştiriyile birlikte geleneksel resim ikonografisinin yepyeni bir estetik ve simge anlayışıyla canlanışını getirir.

Beckmann' ın "Ayrılış" adlı triptik' inde, dehşet ve şiddet ile ciddiyet ve barış yalın bir karşıtlıkla yan yana getirilmiş. Sol ve sağ panolarda erkeklerin ve kadınların acılara maruz kaldığı işkence ve aşağılama içeren kabus sahneleri betimlenirken, orta panoda sonsuz görünen bir denizin mavisi içinde tinsel figürler resmedilmiş. Bu yapıtın Beckmann' ın yaptığı 9 triptiğin en güçlüsü olduğu kabul edilir. Resim, Nazilerin yükseldiği ve buna bağlı gelişen kısıtlama ortamının sanatın geleceği konusunda kuşku yarattığı erken 1930'lar Almanya'sındaki politik çalkantıyı yansıtıyor. (Resim 20) Tablo sanatçının duygularını güçlü bir şekilde aktardığı için Dışavurumculuğun örneklerinden biri olarak düşünülebilir; ancak Beckmann hiçbir akıma katılmadı.

Beckmann, bir yazar gibi sahnelediği olayın altında yatan gerçeği su yüzüne çıkartmak istemektedir. Bu amacına ulaşabilmek için çoğu kez kendine özgü ya da resim tarihinde gelenekselleşmiş simgeler kullanır. Ancak çoğu kez bu simgeler çift anlamlı olabilir; örneğin bir "mum" umut simgesi olduğu gibi, kendi kendini yitiren bir yaşamı da simgeleyebilir.



Resim (20). Max Beckmann. "Ayrılış". 1932-5.314x215 cm.yb.

Avusturya'lı ressam **Oscar KOKOSCHKA** Dresden Sanat Akademisi'nde ders verdi, aynı zamanda Dışavurumcu oyunlar yazdı. Canlı renkler ve tedirgin edici bir enerji taşıyan yapıtlarının çoğu politik açıdan simgeci. Almanya' da ki Nazi iktidarı sanatçıyı Avusturya' dan ayrılıp Londra' ya yerleşmeye zorlamıştır.

Kokoschka' nın "Yoz Sanatçının Portresi" adlı resminde, sanatçının tüm yüz çizgileri ve özellikleri endişesini, kızgınlığını açığa vuran zengin renk tonlarıyla belirlenmiştir. Yenilikçi sanatı, savaş boyunca Naziler tarafından baskı altında tutulan Kokoschka, bu portresinde kendisini "yoz sanatçı" olarak gösteriyor. Kendiliğindenci ve düzensiz görünen şiddetli fırça vuruşlarının ardında renk lekelerini yapısal bütün içinde zorlayan bir denetim var. Kokoschka'nın, duyguları yansıtmak için renkleri abartışı ve bozuşu bu resmi sanatçının derinden bağlı olduğu Dışavurumculuk akımının seçkin bir örneği yapmıştır. (Resim 21)



Resim (21) : Oscar Kokoschka. "Yoz Sanatçının Portresi", 1937, 85x110 cm. yb.

1948-51 yılları arasında Avrupa' da etkin olan uluslararası bir sanatçılar birliği sayılan Kobra adı, birliğin kurucu üyelerinin oturdukları şehirlerin ilk harflerinden oluşturulmuştur (Kopenhag,Brüksel, Amsterdam). Bilinçaltının mistik simgelerine dayanan imgeleri yeğlediler.

Kobra' nın en önemli temsilcisi Hollanda' lı Karel APPEL' dir. Appel savaş sonrası Avrupa resmindeki soyutluğu, cansız ve pasif bularak reddetmiş, bunun yerine, çocuk resimlerinden ve mitolojik öykülerden esinlenmiştir.

Appel' in 1932' de yaptığı "Maskeli Hayalet" adlı resimde, kim bilir aslında maskesiz olsa daha ne kadar korkunç, daha ne kadar çirkin olabileceği kestirilemeyecek bir dehşet figürü görüyoruz. O bir hayalet ve kendisini gizlemek için, bir maske takmış; ama korkunçluğu azalmamış, belki maskesiz olsa farkına varılmayacak olan özellikleri de görünmüş olmuş.

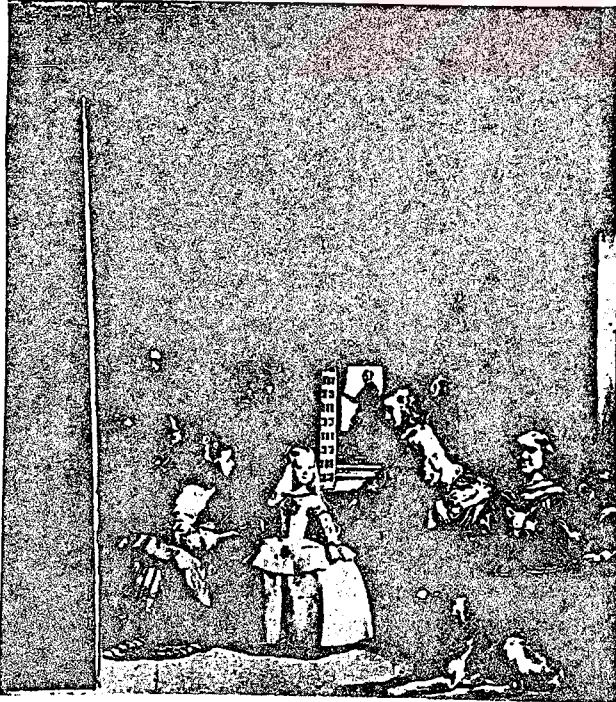
Merkezdeki figür, gözlerini ve dişlerini şeytani bir ifadeyle izleyici üzerinde odaklamıştır. Ooya, kalın, geniş fırça vuruşlarıyla uygulanmıştır. Kaba ve vahşi, ama mizah anlayışı ve çocuksu nitelik te içeren bir görüntü yaratılmıştır. Appel, boyayı uygulama eylemini, özgürleşme ve neredeyse duysal bir deneyim olarak görür. Çılgın renk darbeleriyle ifade edilen saf enerji ile vahşi meydan okuyucu konuları biraraya getirmekten çok hoşlanır Appel. (Resim 22)



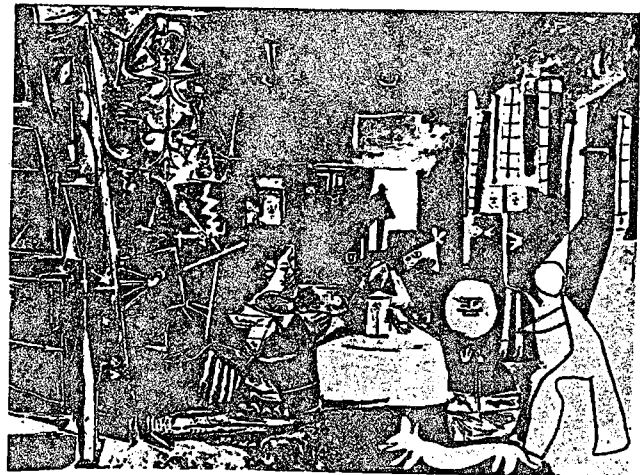
Resim (22): K. Appel, "Maskeli Hayalet", 1952, 89x116 cm. yb.

Velazquez'in "Las Meninas" (Nedimeler) adıyla bilinen büyük boyutlu resminde, Velazquez kendisini de büyük bir tuvalde çalışırken görüyoruz. Resimleri yapılan kral ve kraliçenin kızlarına, saray görevlisi nedimeler tarafından ikramda bulunulurken, iki cüce ise eğlendirme görevini yerine getiriyor. (Resim 23)

Picasso'nun bu resmi yorumu, aynı resmin 44 varyasyonundan biri olarak tablonun genelini ve resimdeki figürlerin çok özel bir çözümlemesinin sonucuydu. Picasso'nun "Las Meninas, Velazquez'e Öykünerek" adıyla aynı resmi yorumlamasında, çarpıtmalar, yer değiştirmeler oldukça aşırıya kaçmıştır. Picasso, kendi yorumunda, ressamı ortaya koyarak varlığını iyice vurguluyor. Resmin asıl konusu, Picasso'un kendisi, Picasso'nun kendini sınıyıştır. Burada akla gelebilecek olan, resmin gerçekte Velazquez'den mi, yoksa kendinden mi alıntılar taşıdığına ilişkin soru, kaçınılmaz biçimde yanıtız kalır. Resimdeki yüzlerin kaba dış çizgileri, aceleyle çizilmiş karaltılar ve sağdaki figürlerin çala kalem çizimi, Picasso'nun son dönem resimlerinde kullandığı tekniğin ortak özellikleridir. Picasso, artık yanlısamalar oluşturmak peşinde değildi: çocukların saf, yalın, soyut karalamalarına benzer bir resim dili konuşuyordu. (Resim 24)



Resim ( 23): Velazquez, "Las Meninas"



Resim ( 24): Picasso, "Las Meninas", 1957.

### 3.2. DADA' NIN BELKEMİĞİ: İRONİ

Dada akımı, Alman aktör ve oyun yazarı Hugo Ball tarafından Zürih' te "Cabaret Voltaire" de 1916' da kuruldu.Dada'nın diğer kurucuları Romanya'lı şair Tristan Tzara,Kaizer Ordusu'nun asker kaçağı Alsas'lı Jean Arp,Alman şair Richart Huelsenbeck ve yine Romanya'lı ressam Marcel Janco gibi adlardır. Akımın kuruluşu çelişkili bilgilerle yüklüdür. "Dada" sözcüğünün Zürih'te 8 Şubat 1916 günü "Terasse" kahvesinde Tristan Tzara'nın ağzından çıktığı,aynı gün Dadacıların toplanma yeri olan "Cabaret Voltaire" de üç Alman sanatçı ,Ball,Arp, Huelsenbeck ve Marcel Janco'nun yer aldığı toplantıda Tzara'nın " Lorraine" sözlüğünden rastlantıyla bulunduğu "dada"yı ilan ettiği ve yine bu akımın 1915'te Raoul Hausmann tarafından geliştirildiği gibi çok farklı iddialar ileri sürülmüştür.

Akımın çıkışıyla ilgili olarak Adem Genç şunları söyler:

*"Tümel bir başkaldırı olgusudur' dada'.İnsanlığın ,uygarlık adına parçalanmasına isyan eden sanatçıların içinde yaşadıkları toplumsal düzene meydan okuması,dünyayı gülünçleştirme,kapitalist burjuva toplum ahlakı ve geleneklerine karşı çıkmasıdır.'dada'. Dada,modern düşüncenin gelişim evrelerinden biridir. Bir coşku,bir yiğitlik gösterisidir."* (17 )

Gerçekten de Dada Hareketi 20. Yüzyıl avangardının yolculuğundaki aşamaları gösteren yazınsal ve sanatsal akım ve okullardan, öncelikle doğumuna neden olan koşullar bakımından ayrılır. İsviçre' den yayılan Dadacı virüs, bir koldan Almanya' ya sıçrayıp oradan daha sonra Orta Avrupa ülkelerinin çoğuna bulaşır, bir koldan da Fransa' ya geçip burada, 1920 ve 1923 arasında en yüksek şiddetine ulaşır.Dünya Savaşı başladıktan sonra, genç Sovyet sanatçıların çoğu Amerika, İsviçre gibi tarafsız ülkelere dağılıp oralardaki diğer sanatçılarla (anarşist, şair, ressam, oyuncu, fotoğrafçı vs.) birlikte savaşın çıkmasına neden olan kültürlere karşı bir hareketi. Dada'yı ortaya koydular. Bu hareketin siyasal ve usdışı (irrasyonel) olmak üzere iki önemli yönü vardı: siyasal bir hareket olarak incelendiğinde "dada"nın 1917 yılından sonra özellikle Almanya' da etkili olduğu görülür. 1918-1919 Alman İhtilalinde Spartakistler ve diğer sol eylemcilerle birlikte ayaklanan Berlin dadacıları ve bunlar arasındaki daha önce Zürih grubunda yer alan Huelsenbeck, dada' nın siyasal etkinlikleri arasında önemle anılırlar.

---

17. Adem Genç, Dada, Doktora Tezi, DEÜ-GSF Yayını, İzmir,1983, s. 68.

Dada, Berlin' de Kontrüktivizm, Hollanda' da Neo Plastisizm ya da İtalya' da Fütürizm'le olduğu gibi kimi ülkelerde, bir dönemden ötekine başka avangard hareketlerin bulaşıcılığına uğramış bile olsa, gerçekte halkçı (popüler) sanat geleneklerinden bağımsız olmadığı düşünülebilir. Fütürizm' in Rus uyarlaması, **Vladimir Mayakovsky'** nin şiirleri, **Vsevolod Meyerhold'** un ilk tiyatro oyunları, **Igor Stravinsky'** nin müziği ve çeşitli "köylü sanatı" (peasant art) akımları dada atılımlarının başında yer alırlar. Bu sanatçıların sorunsalı, kendi toplumsal kavrayışlarına uygun düşen bir sanat dilini yaratmaktı. Denilebilir ki Batı Avrupa ve Rusya' 'a toplumsal yapının değişmesine koşut olarak sanat faaliyetlerinde Batı Avrupa tarihinin en devrimci atılımları dada' nın ortaya çıktığı dönemlere rastlar.

Dada' nın saçmalığı, savaş dayanağı olarak gösterilen her şeye karşı bir silah gibidir. İnsanlığın sahip olduğu en kutsal değerler adına yapılan savaşların ve anlamsız katliamların kapitalist burjuva mantığından ve onun çıplak düzeninden, çıkar çevrelerinden, dünyayı paylaşma tutkusundan kaynaklandığının bilincine varan sanat ve düşün adamlarının çığıdır dada. Hugo Ball bir konuşmasında *"...Bizim kabaremiz bir jest 'tir. .burada konuşulan her dil,söylenen her şarkı,en azından bu iğrenç zamanın bizdeki saygıyı söküp almayı başaramadığını ifade eder."*(18) derken,bu çığığın saçmalığında gizli olan muhalefet ruhunu dile getirdiğini söyler.

Dilin geleneksel kullanımını sorgulayan bu sanatçılar. Dada'nın ortaya çıkışından önceleri,özellikle Paris'te buna benzer denemeler yapmışlardı. Fakat Dada'nın dili sınırlayan ya da sözcüklere sınırlı anlamlar yükleyen tüm geleneksel yazına karşı çıkışında,içinde yaşanan toplumsal koşullar güvensizliğin tüm boyutları duyumsanır, nitekim,Dada'cıların kendi açıklamaları dahi bu garip çelişkileri içerirler. Örneğin;Hugo Ball bir Dada gecesinde şu açıklamayı yapmıştır:

*"Başkalarının bulduğu sözcükleri istemiyorum. Bütün sözcükleri başkaları buldu. Ben kendi uygunsuzluğumu,uyuşmazlığımı istiyorum. Bunu karşılayan bütün sesli ve sessiz harfleri...Bir pandülün her gidiş gelişi yedi arşinsa,ben yedi arşın boyunda sözcükler istiyorum."*(19)

Ancak,resim sanatının konumu yazarlardan çok farklıydı. Ressamlar yazarların bu metafiziksel başkaldırılarına katılmakla birlikte ,ressamların kullandığı

---

18. Genç, y.a.g.e.. s. 73.

19. Genç, y.a.g.e.. s. 77.

malzeme (görsel gerçekler) kendi doğaları gereği olarak ,böyle bir başkaldırıya ters düşmekteydi. Böyle bir başkaldırı resim sanatçısı için tüm renk ve biçimlerin yadsınması anlamına geliyordu. Geleneksel bir yaratı ve iletişim aracı olarak renklerin ve genelde görsel öğelerin yadsınması, resim sanatında ya da heykelde başka bir iletişim aracının keşfiyle gerçekleşebilirdi. Gerçekte Marcel Duchamp bir dadacı olarak bu zorunluluğun ayırımına varmış ve renk, biçim gibi plastik değerlerin yerini alacak sözselsel alanı, kavramsal iletişimi bulgulamıştı; değişik gereksinimler için kullanılan, fabrika yapımı gereç artıklarını ek gereçlerle birleştirerek onların işlevsel gerekliliğini parçalamış, anlamsızlaştırmıştı.

Karşıt-sanat etkinlikleri olarak tanımlanan bu nesnelere, gerçekte başlı başına bir fenomendi. Duchamp'ın öncülüğünde gelişen New York Dada hareketleri, bu güne dek süregelen evrensel itibarını elde edinceye kadar çözümlenememiş ve yanlış yorumlara neden olmuştur. New York Dada hareketleri, Avrupa' da olduğu gibi başlangıçta sanatsal bir akım değil, toplumsal bunalımlara bağlı olan bir ruh durumu (psikoz) ya da bir çeşit akıl hastalığı olarak görülmüştür. Halk bunun, yalnızca bir eğlence ya da oyun olmadığını anladığında bu konuda bilgisiz kalışının gerilik olarak yorumlanabilecek çok kötü bir durum olduğunu anladı. Diğer sanat akımlarında olduğu gibi Amerika' da (özellikle New York' ta) Dadacılık bu tür nedenlerle toplumun yadırgamadığı bir akım durumuna geldi. Amerika' lılar, uygarlığın en tehlikeli sorunlarından birinin bilincindeydiler; uygarlığın yıkıcılığa eğilimli olduğunun ayırımına varmışlardı. Bu nedenle tüm kültürel değerleri yerle bir etmeye kalkışan bu bir avuç yazar ve ressamın cesaretine büyük bir hayranlık duyuyorlardı.

Dadacı devrim, bütün yüzyılların ve bütün ülkelerin sanatlarında varolan özgürleştirici ve nihilist bir protesto duygusunun en katışıksız ve en aşırı formunu temsil eder. Sanat kavramı kuşku hâle gelmiş ve geleneksel olarak ressam ve şaire atfedilen rol sorgulanmaya başlanmıştır. **Dirimselcilik** (vitalisme) yani yaşamın sanata üstünlüğü teması önem kazanmıştır. Picabia, Fransız dadacılarının öncüsü olarak çıkardığı "391" adlı dergisinde; "...Anlayacak hiçbir şey yok, hiç, hiç, hiç bizzat senin her şeye vereceğin değerlerden başka hiçbir şey!" diye yazar.

Duchamp. içinde Man Ray' in yazılarının da bulunduğu 'New York Dada' başlıklı bir dergi çıkarmaya girişirken Tzara' dan Dada "tescilli markası" nı kullanma

izni istediklerinde, kendilerine verilen izni alarak İngilizce'ye çevirip yayınladılar. İzin aynen şöyle:

*“ Dada herkesindir. Tıpkı Tanrı düşüncesi ya da diş fırçası gibi. Dada olarak doğmuş insanlar vardır, daha fazla dada olanlar vardır; her yerde ve her bireyde dadalar bulunur.*

*... Dada nüansları alaşağı eder. Nüanslar sözcüklerin içinde değil ama hücreleri fazlasıyla karışık, dumura uğramış birkaç beyinde yaşarlar. Dada bir nüans karşıtı merhemdir. Sağır ve dilsizlerin işaretleşmek için kullandığı basit hareketler 7 veya 8 yıl içinde keşfettiğimiz 4 ya da 5 gizi ifade etmeye tümüyle uygundur.*

*Dada şiringasını... dile zerk etti. Ufak ufak (büyük büyük) dili tahrip ediyor. Mantıkla birlikte her şey devriliyor... Duygulara, toplumsal yaşama, ahlaka karşı düzenli olarak kazandığımız kimi özgürlükler, yeni baştan norm haline geliyorlar. Bu özgürlükler bundan böyle artık suç gibi değil, ama hazımsızlık gibi düşünüleceklerdir”.*(20)

Dadacılar, dışavurumcuların ortalığı kapkara gören ve toplumun geleceğinden ümidini kesip iç dünyalarına kapanan felsefelerine katılmıyorlardı. Sanatçılara ayrıcalık tanımıyor ve tüm sanatçıların toplumsal sorunlara eğilimleri, toplum içinde eylemli insan olmaları isteniyordu. Önerdikleri sanatın kesin ve belli kalıpları yoktu, ancak, sanatın, kökeninde olduğu gibi yaşamsal bir olgu olması gerektiğine inanıyorlar ve bu nedenle yaşamla sanatı bütünleştirmeyi amaçlıyorlardı.

Kendisi de dadacı işler üreten bir sanatçı olan El Lissitzky “İsm in Art” (Sanatta İzm’ ler) konulu yapıtında, sanat ürünü için şöyle diyordu: *“Sanat yapıtı doğanın atölyesinde bulutlar, dağlar, denizler, hayvanlar ve insanlar gibi imzasız anonim bir nesne gibi, doğanın bir parçası olarak yer almalı. İnsanlar doğaya dönmeli; sanatçılar Orta Çağ’ da olduğu gibi aynı yerde ve aynı koşullar altında yaşayan insan toplulukları gibi birlikte üretmeli”.*(21)

**El Lissitzky**, Dadaizm’ i şöyle tanımlar: *“Dada güzel sanatlarda büyük bir atak yaptı. Sanatı, insan vücudunun iç organlarının bir açılımı olarak ilan etti; Milo*

---

20. Michel Sanouillet, Dadacılığın Kökleri, Türkiyede Sanat Dergisi Eki, 1998, s.84.

21. Adem Genç, Dada, Doktora Tezi, DEÜ-GSF Yayını, İzmir, 1983, s.86.



*Venüsü' ne lavman tatbik etti; çingiraklı yılanlarla binlerce yıldan beri süregelen boğuşmalara son vererek "Laccon ve Oğulları" nı rahata kavuşturdu. Anlamsızlığın reklamını yapmak için olumlu ve olumsuz fethetti. Umursamazlığa erişebilmek için yıkıcı oldu".(22)*

Dada bir sınıfa hizmet eden, müzelerde ve saraylarda egemen sınıfın ideolojik aygıtı durumunda olan sanatların; herhangi bir dogmaya bağlı bütün akımların yok edilmesini istiyordu. Devrimci işçi hareketlerini destekliyor ve onların saflarında yer alarak burjuva ideolojisinin propagandasını yapan üst yapı kurumlarını tahrip etmeyi amaçlıyordu.

Adem Genç, dadacılığın ortaya koyduğu sanatsal bilinci şöyle ifade ediyor:

*" Dada akımı, bireyin, sanat, töre ve topluma karşı sürekli ve kesin bir ayaklanması olmuştur. Amacı, kişiyi, dogmalar ve yasalar ötesinde, usun tutsaklığından kurtarmak, ona gerçek kimliğini kazandırmaktır. Usa hiç ama hiç değer vermediğinden. deha ile aptallığı bir tutar. Vücuttaki başka organların da en az beyin kadar değer taşıdıklarını savunur. Bütün alışılmış şeylere, bütün değer hükümlerine, bütün kurulu düzene karşıdır. Bu yüzden hiçbir sanat kaygısı yoktur ve onca sanat, karton şatolar gibi çökertiği dil, biçim,uyak vs. gibi kaygılardan kurtulduğu andan itibaren başlar. Onun için birinci manifestosunda 'Artık ressam, edebiyatçı, heykeltçi, müzikçi, dinci, cumhuriyetçi, kalıcı, sömürgeci, anarşist, sosyalist, bolşevik, politikacı, proleter, demokrat, burjuva, aristokrat, ordu, polis, vatan, istemiyoruz, bütün bu aptallıklar yeter olsun artık; ama hiç, hiç, hiç bir şey istemiyoruz' diye bağırıyordu. Zaten istenilen bütün değerlerin yıkılması, toptan inkarına gidilmesiydi. Herhangi bir dogmaya bağlı bütün sanatların yok edilmesi gerekiyordu. Ama bütün bunları duyurmak için Dada' nın kendine bir anlatma yolu bulmaya çalışması da doğaldı. Bu yol yeni gerçeği gerçeküstüyle anlatmak yoluydu. Demek söz konusu olan, gerçek yerine gerçeküstünü oturtmaktı. Bu bir bakım Tanrının eserini onu pek ciddiye almadan, gizlemek demektir. Bayağı gerçeğin verdiği tiksinti, günlük yaşantıdan kaçma özlemini doğuruyor, böylece somuttan alınan araçlarla soyut bir evren yaratmaya gidiliyordu. Oysa bunun güzel veya çirkin oluşu da pek önemli değildi. Zaten daha önceden Apollinaire ' biz çirkinini arıyoruz. İlham da imtiyazlı bölgeler yoktur. En bayağı değerler de en yüksekler kadar*

*beğenilebilir' diyordu. Böylece veba gibi kaçınılan alışılmış, düzenli ve güzelden yana olmamış olmak için, her türlü anlamsızlık, gülünçlük, kabalık ve bayağılığa karşı aşırı bir eğilim gösteriliyordu".(23)*

Böylesi bir sanat bilinci, Dada' nın anlamına erişilmez ironisinin ta kendisidir. Alman Dada hareketi üyeleri Hausmann ve Huelsenbeck tarafından yayınlanan manifesto (bildirge) da bu ironik anlamın keskin izleri tüm açıklığıyla görülür:

- 1- Köktenci komünizm temeline dayalı olarak tüm yaratıcı güçlerden oluşacak uluslar arası bir ' devrimci dayanışma birliği' kurulması.
- 2- Her iş kolunda büyük bir makinalaşmaya gidilerek serbest çalışma saatlerinin planlanması; kişi, yaşamın gerçek doğrularını bulabilmesi ve bu doğruların ışığında kendi yaşantısına yön verebilmesi için boş zamana gereksinir. Bu da ancak böyle bir otomasyon programının yürürlüğe girmesiyle olasıdır.
- 3- Mal varlığı ve mülkiyetin ivedilikle kamulaştırılması, herkesin komünal bir sistemle beslenmesi, halka ait ortak kullanım alanları ve mekanlarının –kent ve bahçelerin- planlanması.
  - a) Berlin' de Potsdamer Platz' da sanatçılara ve fikir işçilerine halk yararına parasız tabldot çıkarılması.
  - b) Ruhban sınıfına dahil olanlarla (papazlar vs.) öğretmenlerin, zorunlu olarak, Dada inançlarını yaygınlaştırmaya katılmaları.
  - c) Maneviyat İşçileri (Workers of the Spirif) diye adlandırılan (Hitler, Adler) tüm eğilimlere,gizli kapaklı burjuva eğilimine Dışavurumculuk' a ve 'Sturm' grubunun savunduğu tüm klasik sonrası eğitim anlayışına karşı şiddetle mücadele edilmesi.
  - d) Bir devlet merkezinin ivedilikle inşa edilmesi, yeni sanattan (dışavurumculuk) mal varlığı kavramının çıkarılması; Mal varlığı ve mülkiyet kavramı, tüm insanlığı özgürleştiren Dadacılık' ın süper-kişisel akımlarından uzaklaştırılmıştır.
  - e) Komünist Devlet ibadet biçimi olarak eşzamancı 8simultaneist) şiirin yaygınlaştırılması.

---

23. Genç, y.a.g.e.. s. 90.

- f) Kiliselerde eşzamancı ve Dadacı şiirlerin okutulması ve gürültücülük (brutism) zorunlu olarak uygulanması.
- g) Nüfusu 50.000' i geçen her kent de, yaşantıyı yeniden biçimlendirmek amacıyla, Dadacı Danışma Konseyleri' nin kurulması.
- h) 150 adet sirki faaliyete geçirerek, yoğun bir Dada propaganda kampanyasının başlatılması.
- i) Tüm yasa ve yönetmeliklerin 'Dadacı Merkez Komitesi' nin onayına sunulması.
- j) Dadacı seks merkezlerini kurarak uluslar arası Dadacılık' ın öngördüğü biçimde tüm cinsel ilişkilerin ivedilikle yeniden düzenlenmesi.

"Dadacı Devrim Merkez Konseyi, Almanya Grubu: Hausmann, Huelsenbeck, Charlottenburg, Kantstrasse 118. Berlin. Başvuru ve üyelik işlemleri büroda yapılır."

Bu manifestodan Alman Dadacılarının, Rus Devrimi ile ilişkileri olduğu anlaşılıyor. 1917 Ekim Devrim' i sürecinde, özellikle radyo yayınları üzerinden, Avrupa sanat ve fikir örgütleri ile Rusya' da ki sanatçılar arasında düşünce alış verişi geliyor; Bolşevik Devrimi' n yeni koşullarındaki sanat haberlerine büyük bir sempati duyuluyordu.

Dada bildirge ve sloganlarına belli bir mantıkla yaklaşmak olanaksızdır. Çünkü, dada, kendi felsefesinin gereği olarak kendini açıklamayı reddeder! 1924 yılında verdiği bir konferansta, Tzara, bu gerçeği şöyle dile getiriyor:

*"Biliyorum ki, bugün buraya bir açıklama duymak için geldiniz. İyi ama, dadaya ilişkin bir açıklama yapacağımı sanmayın. Siz bana ne için var olduğunuzu açıklayın. Bu konuda hiçbir bilginiz (fikriniz) yoktur. Diyacaksınız ki: Ben çocuklarımın mutluluğu için varım. Fakat kalbinizden gelen bir ses bunun böyle olmadığını söyler. Diyeciksini ki: Ben vatanımı barbarların saldırılarından korumak için varım. Bu iyi bir neden. Bana hiçbir zaman ne için var olduğunuzu söyleyemeyeceksiniz, fakat yaşama ilişkin ciddi tavırları ele geçirmeye her zaman hazır olacaksınız. Yaşamın bir sözcük oyunu olduğunu hiçbir zaman anlamayacaksınız, çünkü; kin, nefret, düşmanlık gibi şeyleri reddetmek istediğin zaman tek başına hareket edemeyecek. tek başına karar veremeyeceksin. Ancak,*

*bu karşı koymalar şeytanca bir sabırla sürdürülen 'niçin' sorusuyla zayıflatılınca, geriye aldırma ve önemsizlikten, duygusuzluktan başka bir şey kalmaz. Fakat aynı inancın aracılığıyla bunun tersini gerçekleştirebilirim.” (24)*

Dadacılara göre bizi (insanı) belirleyen şeyler bizden bağımsız, us'un egemenliği dışında oluşur. Sanat, yaşamın en değerli bir göstergesi değildir. Sanata, insanlar tarafından yüklenebilecek göksel (kutsal) ve evrensel bir değer yoktur. Yaşamın kendisi en az sanat kadar ilginçtir. Dada, sanata verilmesi gereken önemin ölçütünü bilir. Dada bu ölçütleri ustaca bir yöntemle yaşam çerçevesinde ortaya koyar (ya da yaşamı bu ölçütlere uyarlar) Her türlü sanat eylemlerinde (yazın, resim vs.) mantığı bireysel minimuma indirger. Dadaya göre sözcüklerin kendi ağırlıkları vardır. Sözcükler, biçimi içeriksizleştirmeye elverişlidir. Sanat yapıtı ya da sanatsal faaliyetlerde içerik kendi başına değil de sanatçının kişiliğinde kendini gösterir. Tzara, aynı konferansta:

*“Sanatta doğru ve güzel yoktur. Beni ilgilendiren şey (sanat yapıtında) doğrudan, açık olarak yansıtılan kişiliğin yeğliliğidir. İnsan ve onun yaşamsallığıdır: öğelere bakış açısı, duygu ve coşkuları sözcüklerde, düşünceler örgüsünde birleştirmek konusunda nelerin bilindiğidir, beni ilgilendiren.” (25)* diyerek, sanatsal eylemi salt bir kişilik yansımasına indirger.

Dadacı sanat ilkeleri, edebiyat, resim ve diğer sanatlarda, yarı alaycı bir tutumla yansıtılmıştır. Bu olgunun kökeninde dadacı kuşku ya da güvensizliğin olduğu kesindir. Dadacılar modern çağa kuşku ile bakıp, modern sanatın geleceğini kendi çizgisinde pek parlak görememiş ve bu akımların zamanla eski akademilerin saplantılarına, kendini tekrarlama tehlikesi ile karşı karşıya kalacaklarını kestirebilmişlerdir. Yayın organlarının şaşkıncu ve anlamsız baskı özellikleri, irkiltici görünüş, anlaşılmasız resimleri, sözcükler aracılığıyla dile getirilmesi olanaksız olan dada ruhunu tüm boyutlarıyla yansıtmaktaydı. Basılı malzemenin kitle iletişimindeki rolünü çok iyi bilen bu sanatçılar, kendi dada gösterilerinin geniş halk yığınlarına yayılması için en sağlıklı yöntemi bulmuşlardı. Yazılar, çizimler, baskı-resim türleri, sergiler ve gösterilerin esas amacı sanat yapmak değil, dadacı düşüncüyü

---

24. Genç, y.a.g.e., s. 112.

25. Genç, y.a.g.e., s. 112.

yaygınlaştıran bu dergilere malzeme oluşturmuştur.

Dada hareketleri, modern sanatın yeni işlevler bulmasına ve yeni iletişim yollarını keşfetmesine yardımcı olmuştur. Siyasal bir eylem olarak Dadayı bir yana bırakırsak geriye, her türlü sanat duyarlılığımızı, her türlü görsel iletişimi ve sonunda gerçekliğin ne olup olmadığı konusundaki bütün görüşleri kuşkuyla karşılayan sanat ürünlerinden başka bir şey kalmaz elimizde. Figüratif ve soyut ayrımına girmeyen dadacıları bir anlamda sanat yapıtına malzeme olabilecek imgeleri "işlevsel diyalektik" in temel ilkeleri doğrultusunda yeniden değerlendirmişlerdir. Dada felsefesinin, plastik sanatlar içeriğindeki günümüze dek ulaşan ve süregelen yansımaları bu gerçeği vurgular.

Gerçeküstücülük bildirgesinin yayınlandığı 1924 yılından sonra Dada hareketleri, bir akım olarak etkinliğini yitirmiş ancak dadacı sanatçılar, doğal olarak kendi sanat anlayışları doğrultusunda çalışmalarını sürdürmüşlerdir.

1917 yılında Marcel DUCHAMP, New York' ta ilk kez düzenlenen "Salon des Independents" (herkese açık bağımsız sanatçılar sergisi) düzenleme kurulunda görev almıştı. Duchamp, "Mott Works" sağlık gereçleri firması tarafından yapılmış bir porselen idrar kabına "R. Mutt" imzasını atmış ve sergiye göndermişti. Doğal olarak seçici kuruldaki diğer görevliler, bu utanç verici nesnenin (ya da tiksindirici sağlık gerecinin) sergilenmesine karşı çıktılar. Duchamp, bu serginin bağımsız sanatçılar sergisi olduğunu ve her sanatçının istediğini sergileyebilmesi gerektiğini ileri sürerek görevlileri ikna etmeye çalışır; ancak düzenleme kurulu bu parçayı sergilemeyi göze alamaz.

Bu olaydan sonra aynı parça dünyanın çeşitli yerlerinde sergilendi, izleyicilerin eğilerek altından geçebilecekleri bir yere asıldı. Artık yadırganacak bir yönü kalmamıştı, çünkü, Duchamp' ın başlattığı "ready-made" hareketi bütün dünya sanat merkezlerinde yaygınlaşmıştı. Duchamp' ın kendi "ready-made'lerine ilişkin olarak söyledikleri, kendisinin ve Dadanın ironisini ele vermektedir:

*"Daha 1913'te bisiklet tekerleğini mutfak taburesine takmak ve onun dönüşünü seyretmek gibi eşsiz bir düşünceye kapılmıştım.*

*Birkaç ay sonra ucuza bir kış manzarası aldım, ufka biri kırmızı, öbürü sarı iki küçük tuş vurduktan sonra "Eczane" diye adlandırdım.*

1915'te New York'ta bir hırdavatçıdan kar küreği satın aldım, üstüne de "kol kırılması olasılığına karşı" diye yazdım.

Söz konusu sunuş biçimini adlandırmak için Ready\_Made sözcüğünü kullanmak işte o sıralarda geldi aklıma.

Çok açık seçik olarak ortaya koymak istediğim bir nokta var; diyeceğim, bu ready-made'lerin seçimini ben kesinlikle estetik nitelikli herhangi bir büyük zevkin etkisiyle zorla benimsemedim. Bu seçim, aynı zamanda tam bir zevklilik ve zevksizlik yokluğuyla...aslında tam bir uyusukluk oluşuyla uygunluk içinde olan görsel bir kayıtsızlık tepkisi üstünde temellenmişti.

Önemli bir özellik vardı: Yeri geldiğinde ready-made'in üstüne yazdığım kısa tümceydi bu.

Söz konusu tümce, tıpkı bir başlık gibi, nesneyi betimleyecek yerde izleyicinin düşüncesini daha dilsel olan başka bölgelere sürüklemeye yönelikti. Kimi zamanda sunuşla ilgili grafik nitelikli bir ayrıntı ekliyordum: Bunu da, ses yinelemelerine olan düşkünlüğümü karşılamak için "ready-made aided" olarak adlandırıyordum.

Bir başka sefer de, sanat ile ready-made'ler arasında var olan temel çatışmayı belirgin kılmak amacıyla bir reciprocal ready-made tasarladım: Tasarı Rembrant'ın bir tablosunu ütü masası olarak kullanmaktı'

Bu anlatım biçimini ayırım gözetmeden yeniden sunmanın yaratabileceği tehlikeyi çok erken fark etmiştim, bu yüzden ready-made'lerin yıllık üretimini çok az sayıda tutmaya karar verdim. O dönemde, sanatçıdan daha çok izleyici için, sanatın alışkanlık yapan bir ilaç olduğunu fark etmiştim, ready-made'lerimi de bu tür bulaşmaya karşı korumak istiyordum.

Ready-made'in bir başka özelliği de benzersiz yanının olmayışındır... Bir ready-made'in kopyası aynı mesajı aktarır; aslında günümüzdeki ready-made'lerin neredeyse hiçbiri terimin kabul edilen anlamıyla özgün değildir.

Egomanyak nitelikli bu konuşmayı bitirirken son bir açıklama daha yapmak istiyorum: Sonuç olarak, tıpkı sanatçının kullandığı boya tüplerinin mamul ve hazır olması gibi dünyadaki bütün tuvallerin de ready-made aided olduğunu söylemek gerekir."(26)

Duchamp'ın "Büyük Cam" diye de anılan "Bizzat Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin" adlı yapıtı, çağlar boyunca birçok düşünürün manevi

---

26. Marcel Duchamp, Marcel Duchamp ve Ready-Made, Türkiyede Sanat Eki, 1998, s. 91.

özlemlerinin simgesi olan cinsellik konusunu işler. Yapıtın üst tarafında çiçek açan bir bulut imgesi ve Gelin yer almaktadır. Elma imgesinden yaralanılarak elde edilmiş silindir formu, pistonlar, makineler ve kakao değirmeni (Fransızca'da 'Bekar kendi kakaosunu kendi öğütür' deyimi vardır) gibi simgesel öğeler burada cinsel bir operasyonun yer almakta olduğunu göstermektedir.

Çalışmanın tamamlandığı New York'un Upper Broadway semtindeki stüdyosunda "Büyük Cam"ın kompozisyon öğelerine çökertilen toz tabakası Man Ray tarafından fotoğrafla saptandıktan sonra temizlendi; sadece koni biçimindeki öğelere çöken toz tabakası üzerine yapıştırıcı bir madde püskürtülerek olduğu gibi bırakıldı. Böylece, çalışmanın belli bölümleri sarı-gri rengi içeren bir yarı ton koyuluğuna getirildi.

New York'u bilen biri için, bir buçuk yıl içinde "Büyük Cam"ın üzerine çökertilen toz tabakasının anlamı büyüktür. 'Büyük Cam'ın cinsellik teması, makinelerle ya da çeşitli mekanik imgelerle ifade dılmıştır. (Resim 25)

Norbert Lynton, 'Büyük Cam'ı iyimser bilimkurgu imgeleri ve teknolojiden esinlenen soyut imgelere bir yanıt olduğunu ileri sürerek, bu ironik yaklaşımı kutsal bir düzeye ulaştığını vurguladıktan sonra şöyle diyor:

*"Duchamp, putları bilen bir put düşmanıydı. 'Bekarları tarafından çırılçıplak soyulan gelin', Boticelli'nin 'Venüs'ün Doğuşu' ve Tiziano'nun 'Meryem'in Göğe Yükselişi' geleneğinde bir resimdir. Duchamp'ın, yayınlanan belgelerinin birinde şöyle bir nota rastlanır: 'Resimdeki bekar delikanlılar gelin için mimari bir temel işlev görürler. Gelin de bekaretin kutsanmasını simgeler. Duchamp'ın yüceltici bir geleneğin örneği olan bu resmi, hem hüznü hem de anlamı gizli bir yapıttır.'" (27)*

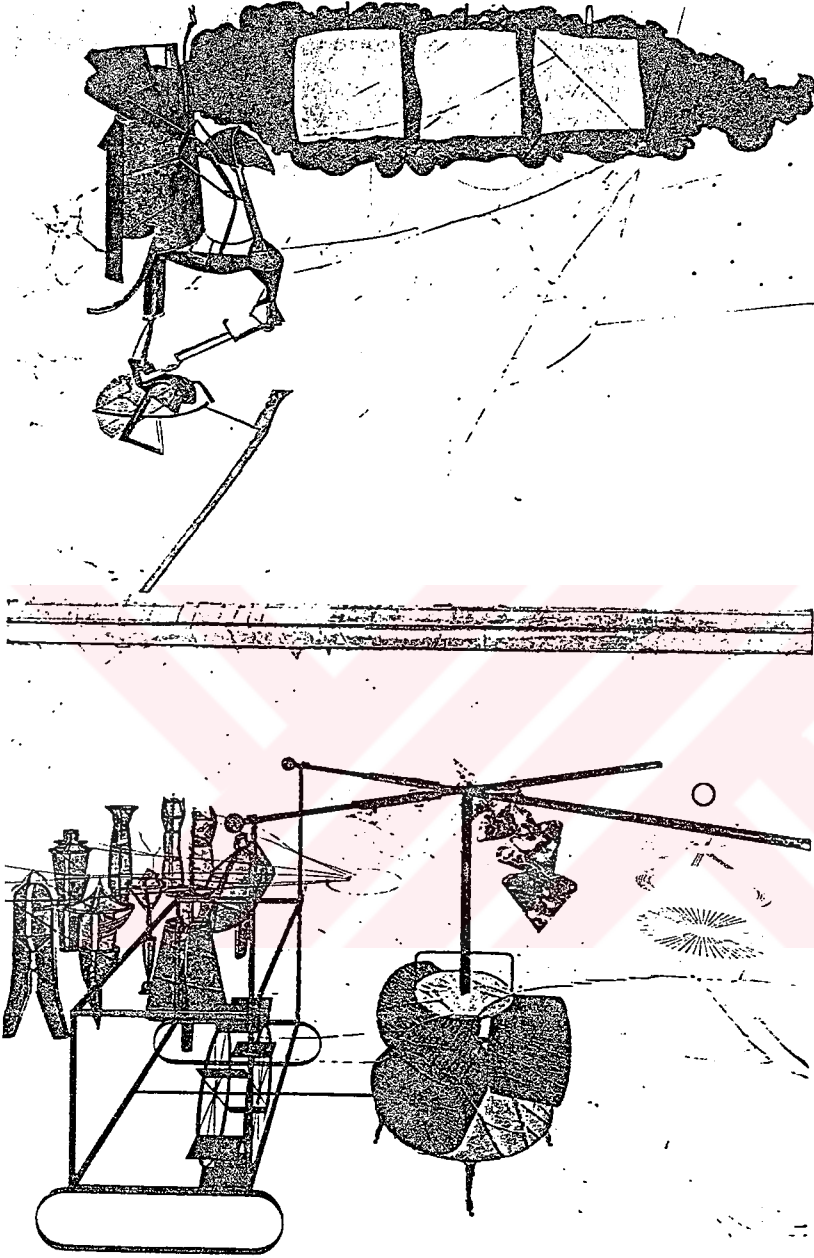
Duchamp'ın kendi yapıtı için notlarını okuyalım :

*"Bizzat Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin:"*

*Seri halindeki hazır olanı, bulunmuş olandan uzaklaştırmak için, uzaklaştırma bir işlemdir.*

---

27. Norbert Lynton, Modern Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s. 136.



Resim(25):M.Duchamp,"Bekarlar Tarafından Çırılçıplak Soyulmuş Gelin", 1915-23, Cam üzerine yağlıboya ve kurşun tel,277x175 cm.



... Kesinleme ironizmi: Yalnızca Gülüş'e bağımlı olan inkarcı ironizm.

... Bir toplum oluşturma(lı), bireyi soluduğu havanın parasını ödemek zorunda olan (hava sayaçları); hapsedme ve seyreltilmiş hava, karşılık ödenmediğinde bir boğ(ul)ma yeter(lidir) gerektiğinde (havayı keserek)

... İyi kesen traş bıçakları ve artık kesmeyen traş bıçakları.

Birincilerin yedekte "kesme"si vardır.

- Bu "kesme"den ya da "kesim"den yararlanılma(lı).

- İlk sözcüklerin (yalnızca kendilerine ve birime bölünebilirler) araştırılmaları.

Bir Larousse sözlüğü almalı ve "soyut" denen yani somut göndermeleri olmayan bütün sözcükleri kopya etme(li)...

Bu sözcüklerden her birini belirten şematik bir işaret oluşturma(lı)...

Bu işaretler yeni alfabenin harfleri olarak kabul dilmelidir.

... Eğer bir metre uzunluğundaki bir film bir metre yükseklikten yatay bir düzlem üzerinde kendi keyfince biçimi değiştirilerek düşere ve uzunluk birimine ilişkin yeni bir figür sunarsa.

(...)" (28)

Çalışmalarında "Erotizm"i 'apaçık veya alttan alta' yer aldığını söylüyor Duchamp. Gelin deki Erotizmi üstü örtülü bir erotizm olarak belirliyor. Bunun bir tür "Erotik hava" olduğunu, her şeyin fazla sorun çıkarmadan, bunun üzerine temellenebileceğini vurgulamakta. Erotizme çok yaygın ve herkesin anladığı bir şey olduğu için, oldukça inandığını, "Sembolizm, Romantizm gibi yazınsal akımların yerini alabileceğini" belirtiyor: "Erotizm her şeyin temelidir, ancak, bu konuda kimse konuşmuyor" Yine devamla;

"Bir şeye karşı ya da onun yandaşı olmak, aynı şeyin iki yüzüdür. "İroni" bir şeyi doğrulamanın şakacılığıdır, benimkiyse kayıtsızlığın ironisi" diyordu. (29)

Dadacı **Raoul HAUSMANN**'ın "Sanat Eleştirmeni" adlı resmi, yalnızca kendi zamanının güdümlü yazarlarına değil, günümüz medyasının kahramanlarına da keskin ve alaycı bir bakışla aynı soruları soruyor. Onların ağızları, bir başka yerden kesilmiş ve suratlarına yapıştırılmıştır. Gözleri de öyle. Kafaları önce

---

28. Duchamp, a.g.e., s. 108.

29. Şükrü Aysan, Marcel Duchamp. Sanat Tanımı Topluluğu Yayını No:3, İstanbul, 1984, s. 28.

boşaltılmış, sonra kim bilir neyle doldurulup eğreti bir biçimde kapatılmıştır. Anlattıkları, içeriksiz gölgelerin abartılmasından, metalaşmış ilişkilerin pazarlanmasından ibarettir.

'Eleştirmen' in sağ elinde Venüs marka bir kurşun kalem var, beynine topuklu bir ayakkabı tutkallanmış, gözleri ve ağzı ek öğelerle gizlenmiş ve boynuna sivri köşeli bir 50 Alman markı sıkıştırılmış. Gerçekte kimin gözleriyle görüyor? Gerçekte kimin ağzıyla konuşuyor? Maaşını kimden alıyor? (Resim 26)



Resim (26): R. Hausmann, "Sanat Eleştirmeni", 1919-20, 25x31 cm. Fotomontaj.

Kendini fotomontajın bulucusu ilan edenlerden biri olan Hausmann, müstehzi imgeler dünyasını oluşturmada kesilmiş fotoğraflar, gazete ve dergi sayfaları kullandı. 1923'te resmi bırakan Hausmann, 4 yıl sonra Kaleydoskopik biçimleri müziğe dönüştüren Optofon'u icat etti.

Francis PICABIA, Dada akımının önde gelenlerindendi. Duchamp ile birlikte ABD'de Dadacı bir grubun kurulmasına önayak olan sanatçı sonraları Gerçeküstücülüğe dönerek 1920'lerde ve 30'larda çok etkileyici kolajlar yapmıştır.

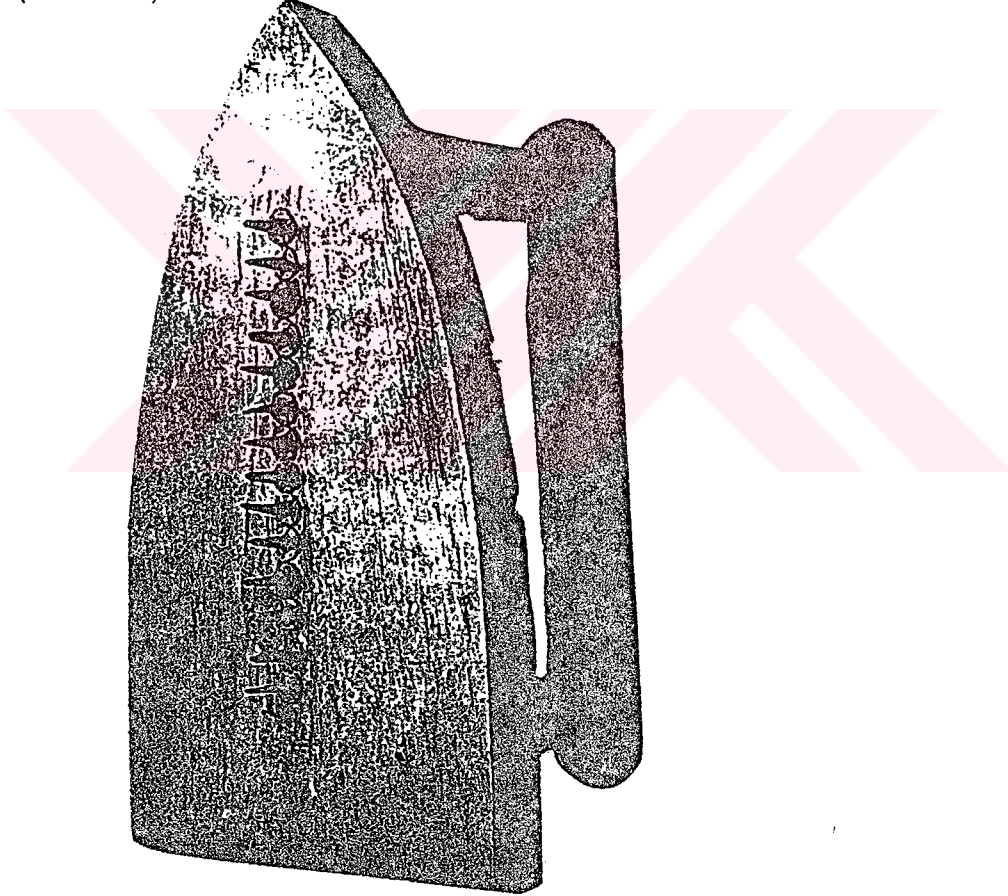
Picabia'nın "Aşk Alayı" adlı çalışmasını inceliyoruz: Bu makinede en ufak erotik bir nitelik yok! Ama resmin adı bizim düş gücümüzü çalıştırmaya başlıyor. Uzun parçalardan oluşan aygıt aniden, çok komik ama rahatsız edici cinsel anlamlarla donanıyor. Bu düşsel ve karmaşık düzenek öncelikle insanın etkinlik'eri ve deneyimleri üstüne bir yorum getiriyor. Cinsel ilişkinin gürültülü çırpınmalarıyla alay ediyor kuşkusuz. Resmin ironik çok anlamlılığında, Picabia'nın yaratıcı ve sıra dışı imgelem gücünün cansız, hiç erotik olmayan bir nesneyi nasıl cinsel yan anlamlarla yüklediği görülüyor. Bu akıldışı, saçma espri anlayışı Dadanın bir doğal sonucudur. (Resim 27)



Resim (27): F. Picabia, "Aşk Alayı", 1917. 73x96 cm. yb.

Döneminin en yenilikçi fotoğrafçılarından olan **Man RAY**, zengin ve verimli bir düşünme gücüne sahip, akıldışı teknikler kullanan bir sanatçı olarak, izleyiciyi sarsmayı, kızdırmayı amaçlayan bir Dadacı olarak, modern akımın gelişiminde önemli rol oynadı. 1920'lerde yerleştiği Paris'te bazı Gerçeküstücü filmler yaptı. Solarize imgeler ve kamera kullanmadan yapılan rayograph onun buluşlarıdır. Her zaman avantgard'ın ön saflarında yer alan Ray, bir çok sanatçı kuşağını etkilemiştir.

Man Ray'in "**Armağan**" adlı yapıtı, ütünün tarih içinde kazandığı bütün anlamları altüst eden bir içerik taşıyor. Bu biçim içinde ütü, ondan beklediğimiz hiçbir işlevi yerine getiremeyecek, üstelik bizi daha kötü, yırtık pırtık hale getirecektir. Çelişme, yalnızca işlevle biçim arasında değil; bu bela, üstelik bize armağan edilmiştir! (Resim 28)



Resim (28): M.Ray, "Armağan", Karışık teknik.

Alman sanatçı **Otto DİX**, savaşa katılmak zorunda kalmış bir sanatçı. Savaş sonrası toplumu anlamlandırmada güçlük çeken Dix, anarko-komünist bir nitelik taşıyan Dada hareketine katılmış ve George Gross'la birlikte "Neue Objektivismus" (Yeni Gerçekçilik) akımının öncülerinden birisi olmuştur.

Toplumsal gerçeğin ağır bastığı yapıtlarında, alt tabaka insanların yaşamlarından aldığı konuları nesnel bir tutumla işlemiş, resimlerinde toplumsal eleştirel bir tutumla, savaşın korkunçluğunu ve savaş sonrası insanının ruhsal bunalımını yansıtmıştır. Nazilerin iktidara gelişiyle, Prusya Akademisi'ndeki görevinden atılmış, sergi açması yasaklanmış, sekiz yapıtı Nazi Partisi'nin 1933'teki 'YOZ SANAT' sergisinde yer almış, ayrıca 260 kadar yapıtı da Alman Müzelerinden çıkartılarak kamulaştırılmıştır. Dix'in yapıtları savaşın dehşetine karşı bir protesto niteliği taşırlar. Bunlarda çoğunlukla çalışan insanlar, sakatlar ve fahişeler betimlenmiştir.

Dix'in savaşın hemen ardından yaptığı "Skat Oyuncuları" adlı resmin özneli, Alman halkının yüzleşmeye bile tahammül edemediği, "savaş artıkları"dır: Dix, savaşta kötürüm kalmış üç subayı skat (popüler bir Alman kağıt oyunu) oynarken betimler. Savaşın gereksizliği üzerine ince bir taşlama niteliğindeki bu tabloda, arka plandaki gazeteler ve oyun kağıtları gibi gerçek nesnelere yağlıboya kolajlar. (Resim 29)



Resim (29): O. Dix, "Skat Oyuncuları", 1920, 110x87 cm. Yb. Ve kolaj.

**George GROSS**, meslek yaşamına karikatürist olarak başlamış ve 1918'de Berlin'deki Dada grubunun önde gelen bir üyesi olmuştur. Gross'un bozuk ahlak, propaganda ve kendine düşkünlükle çürüyen topluma duyduğu iğrenme, önce öfkesini yergi dolu karikatürlerle yansıtmaya, daha sonra da ABD'ye göç etmesine yol açtı. Gross, eleştirmenlerce Goya ve Daumier'den bu yana en güçlü politik ironist görülmüş ve en az Hogarth kadar güçlü sayılmıştır.

Gross'un "**Berlin'de Sokak Görünümü**" adlı resimde, işlek bir sokakta yürüyen yüksek topuklu, kürk yakalı şık bir kadın, kendisine göz kırpan zarif giyimli erkeğe kibirle burun kıvrıyor. Flört etmekle meşgul oldukları için, pejmürde giysii içinde dilenen adamı fark etmiyorlar! (Resim 30)



Resim (30): G. Gross, "Berlin'de Sokak Görünümü", 1930, 60x46 cm. Suluboya.

Bu suluboya resim, I. Dünya Savaşı sonrası Almanya'sının korkunç toplumsal koşullarını acı bir biçimde gülmece konusu yapıyor. Dönemin sahte yurtseverliği, bencil hırslılığına ve şehvet düşkünlüğüne ironik bir yaklaşım olan bu yapıt, sanatçının kabus niteliğindeki çok sayıda işinden biridir.

Alman sanatçı **Max ERNST**, Köln'de Jean Arp ile "Dadimax" adlı grubu kurdu. Aynı zamanda Gerçeküstücülüğünde kurucuları arasında yer alır. Bu akımın Hristiyan karşıtı anlayışı içinde "Üç Tanığın Gözü Önünde Çocuk İsa'yı Cezalandıran Bakire" adlı resmi yaptı. Resimdeki üç tanık; Breton, Eluard ve kendisiydi. 1930'da Louis Bunuel'in "L'Age d'or-Altın Çağ" filminde rol aldı. Ancak filmin galası sırasında faşistler Ernst'e saldırdılar ve Ernst, Dali, Miro ve Tan Guy'ın sergilenen yapıtlarını yok ettiler; ardından filmin gösterimi yasaklandı.

Ernst'in "Orman" adlı resminde; içindeki tek yaşam izi, kafese kapatılmış bir kuş olan bu ormanın her şeyi kuşatan ve boğan doğası, hem büyüleyici hem korkutucu duygular uyandırıyor. Birbirine girmiş ağaçlar, taşlaşmış gibi, kuşun üzerinde vahşi ve karşı konamaz bir büyüklükte uzanıyor... (Resim 31)



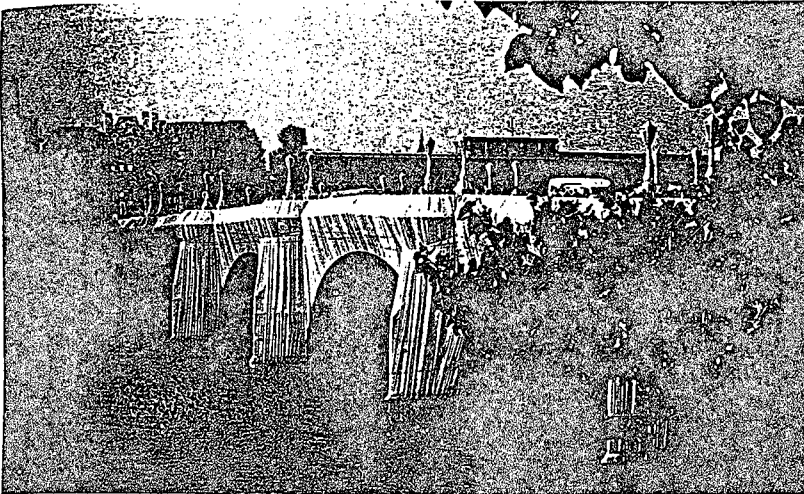
Resim (31): M. Ernst, "Orman", 1927,81x100cm. yb.

### 3.3. KAVRAMSAL SANATIN İRONİSİ:

Kavramsal sanatta yapıtın ardındaki "kavram" (concept) sanatçının teknik ustalığından daha önemlidir. 1960'larda büyük bir uluslar arası etkinlik haline gelen bu sanat türü çok çeşitli yöntemler içermektedir. Görüşler ya da "kavramlar", bir galeride veya özel bir mekanda sergilenen metin, harita, diyagram, film, video, fotoğraf ve gösteri gibi farklı medyalarla iletilir. Bazı örneklerde doğanın kendisi yapıtın bir parçası olur. Örneğin Richard Long'un "yeryüzü sanatı"nda ya da Christo'nun "çevresel heykelleri"nde olduğu gibi kavramsal yapıtlar, felsefe, feminizm, psikanaliz, film çalışmaları ve politik eylemlerden kaynaklanan düşüncelere dayanır. Nesnelere yerine görüşler ortaya koyan kavramsal sanatçı, sanatçının konumu ve yapıtının nesnesi konusundaki geleneksel kabulleri yıkmayı amaçlar. İtalya'da 1960'larda ortaya çıkan ve kavramsal bir eğilim olan yoksul sanat (Art Povera) bu yaklaşımı sıradan ve değersiz malzemeler kullanarak geliştirmiştir.

Yine Avrupa'da 1960 yıllarında gelişen **Fluxus** akımı, Happening akımına sıkı sıkıya bağlı bir sanat akımı olarak konserler (Terry Riley, La Monte Young ve John Cage gibi müzisyenler katıldı), çevre sorunları ve değişik konularda bir çok gösteri düzenledi. Fluxus'un içinde yer alan sanatçılar özellikle yapıtın güncel olaylara bağlı ve geçici özelliğine, eşzamanlılığa, izleyici-yaratıcı ilişkisinin yok olmasına ve estetik değerleri yıkmak isteyen bir ironiye bağlandılar. Sanat ve yaşam arasındaki ayrımı yadsıyan sanatçılardan bazıları siyasal eyleme geçerken, öbürleri salt araştırmaya yöneldiler. Fluxus'a katılan birçok sanatçı arasında George Maciunas, W. Vostell, Joseph Beuys, Nam June Paik, George Brecht, Ben ve Robert Filioü önde gelenleridir.

Bulgaristan'da doğan **Javacheff CHRISTO**, 1964'de New York'a yerleşmiştir. 1976'da California tepelerini aşan 40 km. uzunluğundaki beyaz bir kumaştan yaptığı, "Uzayan Çit" adlı yapıtını gerçekleştirdi. Çevresel heykелci Christo, tüm dünyada nesnelere paketlemesiyle ünlüdür. "**Paris'te Pont-Neuf**" adlı heykelsi yapıtı, Paris'in en önemli simgelerinden biri olan Pont-Neuf'ü (Yeni Köprü) kalın tuval bezi ve halatla paketleyerek oluşturmuştur. Köprü'nün geçici olarak bir sanat yapıtına dönüştürülmesi, heyecan verici, yeni bir heykel yaratma yöntemi idi. Christo, köprüyü kumaşla kaplayarak, halkın dikkatini yapıtın heykelsi ayrıntılarına çekmiş; aynı zamanda görkemli ve gizemli bir güzellik yaratmıştı. Bu uygulama ayrıca tarihsel anıtların korunmasının önemini de vurguluyordu. Christo'nun çalışmaları, nesnelere yeni ve farklı bir açıdan bakmayı önermektedir. Tanıdık nesnelere değıştirme anlayışı, 1960'da kurulan Yeni Gerçekçilik (New Realism) akımının tipik bir özelliğidir. (Resim 32)



Resim (32): J. Christo, "Paris'te Pont-Neuf". 1985, Tuval bezi ve halat.



Alman sanatçı **Josef BEUYS**, sanatı toplumsal ve politik değişim ortamı olarak görüyordu. Aynı zamanda sanatın tinsel bir boyutu olduğunu ve sıradan malzemelerin (keçe ve hayvansal yağ en beğendikleri arasındadır) yoğun bir iyileştirme gücüne sahip olduklarını düşünüyordu. Beuys, sanatçının rolü ile, nesnelere enerji alan ve onlara yeni güçler, yeni anlamlar veren bir Şaman'ın rolü arasında paralellik görüyordu.

Beuys'un "**Keçe Takım Elbise**" sinde; keçeden dikilmiş bu takım elbise insanın fiziksel sıcaklığını ifade ediyor. Keçe yalıtıcı ve koruyucu bir dokuma olduğundan bu figür bir güvenlik ve koruma duygusu uyandırıyor. Bir ara Beuys'un anarşist eylemler ve Happening'ler düzenleyen Fluxus adlı akıma katılmıştı. Buradaki takım elbise de 1971'de Vietnam karşıtı bir eylem sırasında giydiği elbiseden çizilmiştir. Sanatçı ülkesi Almanya'da kültleşmiş buradaki elbisesi gibi pek çok çalışması çok sayıda üretilmiştir. (Resim 33)



Resim (33): J.Beuys, "Keçe Takım Elbise", 1970, keçe.

Belçika'lı sanatçı **Marcel BROODTHAERS**'in işleri, örtülü anlamları, yapının kendinden daha önemli olduğu için Kavramsal sanat olarak sınıflandırılabilir. Öte yandan Broodthaers, vatandaşı Gerçeküstücü ressam Rene Magritte'den de çok etkilenmiştir. Magritte gibi, o da sıkça uyumsuzları yan yana yerleştirmeyi; sözcükleri, gündelik nesnelere ve basılı malzemeyi bir araya getirerek görsel ikilemler yaratmayı seviyordu.

Broodthaers'in "**Tencere ve Kapatılmış Midyeler**" adlı çalışmasında; yüksek bir midye kabukları yığını, denizi çağrıştıran yeşil boyalı reçineyle bir araya

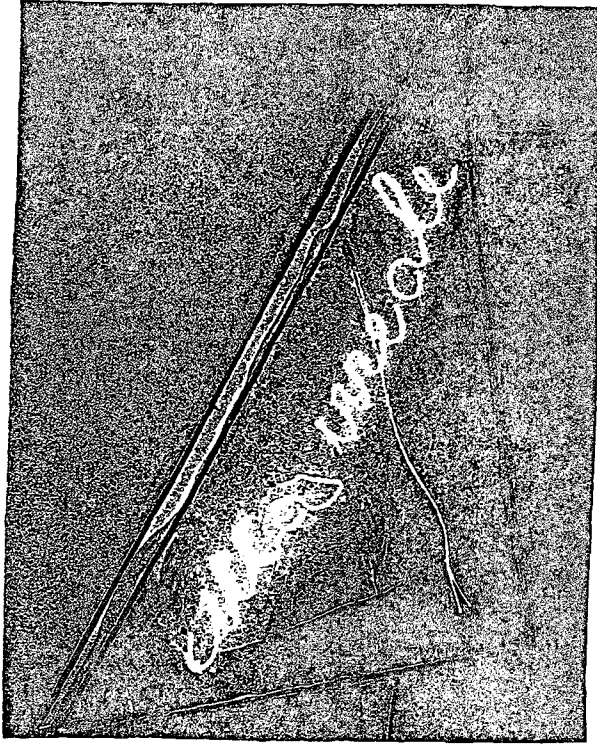
tutturulmuş. Midyeler bir yaşam patlamasıyla yukarı yükseliyor gibi görünüyor. Burada, Fransızca'daki "la moule" (midye) ve "le moule" (kalıp) sözcükleriyle yapılan bir sözcük oyunu söz konusudur. Yapıt, midyenin ulusal yemek olduğu, sanatçının anayurdu Belçika üzerine ironik bir mecazdır; aynı zamanda Belçika burjuvazisini de hicvetmektedir. (Resim 34)



Resim (34): M. Broodthaers. "Tencere ve Kapatılmış Midyeler", 1964-5, 30 cm. Midye kabukları, polyester ve demir tencere.

1925 doğumlu **Mario MERZ**, 1960'larda İtalya'da gelişen kavramsal sanatın yeni bir biçimi olup, sanatsal yaratıcılığı yüksek kültür düşüncesinden ayıran Yoksul Sanat'ın (Arte Povera) üyelerindendir.

Merz'in "**Gerçekdışı Kent**" adlı işinde; üçgen bir çerçevenin içine neonla 'citta irreal' (gerçekdışı kent) sözcükleri yazılmış. Çağdaş kentsel yaşamın sahteliği ve geçiciliği üzerine atak, özlü bir bildirim, ama aynı zamanda gizemli ve şaşırtıcı bir yapıt. Anlaşmazlığı Merz'in uçucu, değişken düşünme sürecinin keşfine duyduğu ilginin göstergesi olarak yorumlanabilir. Modern teknoloji kültürünün kaba standardizasyonu üzerine bir eleştiridir. (Resim 35)

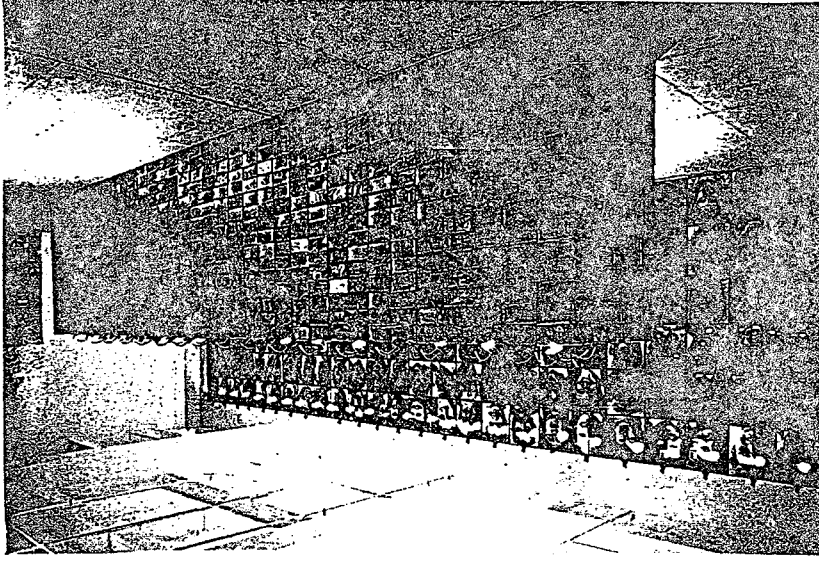


Resim (35): M. Merz, "Gerçekdışı Kent", 1968, 164x200 cm. Demir, tel örgü , balmumu ve neon lamba.

**Yoksul Sanat**'ın adı üzerinde akımı tanımlayan ölçütleri: anlam, malzeme ya da etkinin incelikten yoksunluğu ve yoksulluktur. Vasatlık sanat düzeyine çıkarılır, sıradan nesnelere metafizik anlamlar yüklenir.

1944 doğumlu Fransız sanatçı **Christian BOLTANSKİ**, özgün üslubu, ortamı ve ölüm temaları üzerine kurulu konularıyla günümüzün en tanınmış sanatçılarından biridir. Çalışmaları arasında, çocukluk anılarını içeren cam kabinler, mumlarla aydınlatılmış artık malzemelerden yapılmış "Gölge" heykeller ve "Stoklar" olarak tanımladığı, giysi dolu odalar bulunur.

Boltanski'nin "**Ölü İsviçreli Stoku**" adlı işinde; üstten tutturulmuş elektrik lambalarıyla hafifçe aydınlatılmış bu büyük boyutlu yerleştirme, metal kutuların oluşturduğu iki duvar ile yerel bir gazetenin ölüm ilanlarından alınmış bir dizi siyah-beyaz fotoğraftan oluşuyor. Ölümlerin anısına yapılmış bu tapınak sessiz ve dinginliği ile neredeyse dinsel bir mekan yaratarak , yaşam ve ölüm üzerine güçlü hisler uyandırıyor. (Resim 36)



Resim (36): C. Boltanski, "Ölü İsviçreli Stoku", 1990, 203 cm. Fotoğraflar, metal kutular ve elektrik lambaları.

Eşine az rastlanır bir ironi ustası olan İlya KABAKOV, "Vermeer'den İlya Kabakov'a 'İnteriyör'" temalı büyük sergide, bir duvar dolabını ve eski bir tuvalet kapısını kullanarak gerçekleştirdiği yerleştirmesinde, iç yaşama dair etkileyici bir yaşam kesitini sunuyordu. Tuvalet kapılarının arkasında sanatçının Rusça bir şarkıyı mırıldanırken, duvar dolabında günlük yaşama dair nesnelere sergilemesi, gerçekle yaşam arasındaki ince bağlantıyı tanımlayan bir özelliğe sahipti.

#### 3.4. HEYKELDE İRONİ:

Heykel kavramı, heykel sanatı içindeki bir yapıt olmanın ötesinde de bir anlam taşır. İnsan gövdesi ta başından bu yana , heykel sanatının en önemli biçimlendirme konusu olmuş, binlerce yıl boyunca bu plastik sanat dalı içinde işlenmiş, belli bir dönemin olduğu kadar, o dönemin egemen kesimlerinin de insan imgesini üstünde taşımıştır. Onun için heykel sanatının toplumsal ve manevi sanatsal yaşam içinde genellikle önemli bir yeri olmuştur. Resim sanatı gibi, heykel sanatı da, insanların kutsal gördükleri, yüceltmek istedikleri, kendileri için değerli görüneni canlandırmıştır hep. Sonsuz değişken davranış, tavır yüz anlatımları içinde, insan gövdesi, heykel sanatı için kişilere ilişkin olduğu kadar, toplumsal süreçlere de ilişkin sanatsal bildirimlerin biçimlendirmesinde büyük bir değer oluşturmaktadır. Heykel sanatında malzemenin çeşitliliği; hem sanat da yeni etkiler elde etmeyi ve hem de şimdiye kadar denenmedik özgün anlatım olanaklarını zorlamayı beraberinde getirmektedir. Heykel sanatında da Dada ile birlikte gelen

malzeme ve anlatım zenginliği, sanatçıların imge dünyasını sonsuz derecede geliştirmiştir.

Yeni-Dışavurumcu üslupta heykeller yapan İngiliz sanatçı **Dame Elisabeth FRİNK**; insanoğunun karmaşık doğası, gücü ve zaafı hakkında kişisel duygularını, ürünlerine yansıtmıştır. Aynı zamanda doğaya karşı duyarlılığını gösteren at ve köpek heykelleriyle de tanınır.

Frink'in "**Gözlüklü Baş**" adlı heykelinde; kim bilir hangi kirliliğ, kavgalar içinde zedelenmiş, sert, ürkütücü çizgilerle dolu yüzünü, bir güneş gözlüğüyle gizlemeye çalışan biri... Ama gözlük, bu yarı vahşi kimliği örtmek bir yana, göz alıcı parıltısıyla, onun özel bir yanını açığa çıkarıyor; "uygar ilişkiler" içinde tuttuğu yere dikkat çekiyor. O, bütün dehşet verici gizleriyle birlikte, benzer eşyaları, aynı ortamı ve ilişkileri paylaştığımız biridir: Belki bir gizli servis elemanı; diktatörlerin adamı bir 'modern' katil, bir holding üst düzey yöneticisi, bir teknokrat belki... Yüzeyini, bir hayvan tarafından yapılmış gibi görünen rasgele çizikler kaplamış. (Resim 37)



Resim (37): D.E. Frink, "Gözlüklü Baş", 1969, 62.2 cm. Tunç.

Alman yontucu **Theo BALDEN**'in "**Gazete Okuyucusu**" adlı heykeline bakalım: Bize yalnızca boşluğu, kendi varlığımızdan, kimliğimizden bile kuşkuya

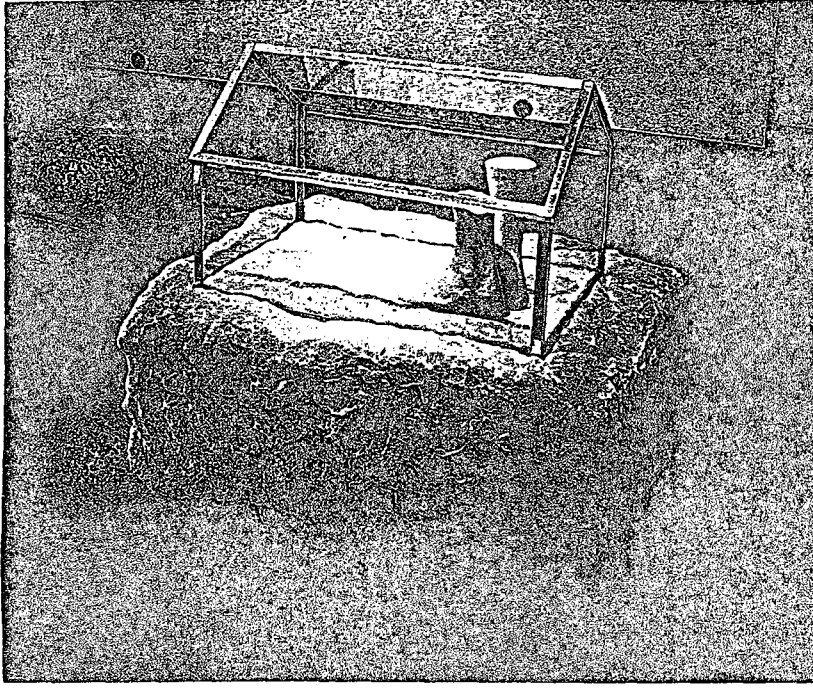
düşeceğimiz bir boşluğu anlatan gazeteler... Yüzlerine baktığımızda, her an içine çekilebileceğimiz bir 'kara delik' duygusu uyandıran kağıt parçaları... Dehşete kapılmamız, bize sunulan boşluğun, içimizdeki boşluk halini alarak bütün benliğimizi doldurmasından kaynaklanıyor. Belki de o delikleri, kuponları kesmek için biz yaptık ve geride, gazete okumak adına görebileceğimiz bir şey kalmadı. (Resim 38)



Resim ( 38): T. Balden, "Gazete Okuyucusu", 1967.

Gerçeküstücü Fransız yontucu **Louis BOURGEOIS**, 1938' de New York' a taşınarak orada resim ve oyma baskı yaptı; 1940'ların sonunda ise heykel yapmaya başladı.

Bourgeois'in "**Buradayım, Burada Kalıyorum**" adlı işinde; camdan bir tabutun içinde, bilekten kesik bir çift insan ayağı işlenmemiş bir mermer blok üzerine sağlamca yerleştirilmiş. Yapıt, belki de insanın, doğanın düzensiz kaosundan yarattığı düzenin zaferine gönderme yapmakta, mermer, cam, ve metal malzemenin asal özellikleri insan çabasına dayalı sonsuz bir dünyayı çağrıştırmaktadır. Yerden çıkarılmış taşın sertliğinden, insan yapımı camın düzgünlüğüne kadar bütün yüzeylere özen gösterilmiş. (Resim 39)



Resim ( 39): L: Bourgeois, "Buradayım, Burada Kalıyorum", 1990, 102x88 cm. Mermer, cam ve metal.

Bourgeois'in yapıtları çoğunlukla, uzak ve soylu bir bağlamda, insan biçimini anımsatır. Karşıt malzemelerin ve yüzeylerin yarattığı dinamik gerilim, doğal çevre içindeki fiziksel varoluşa kışkırtıcı tepkiler doğurur.

**George SEGAL**'in "Otobüs Yolcuları" adlı alçıdan figür grubu işinde; hayalet gibi dört figür, günlük yaşamın olağan etkinliklerinden olan otobüs yolculuğunda dondurulmuş. Segal, dostlarının ve aile üyelerinin alçı dökümüyle elde ettiği heykellerini, çok bilinen mekanlara yerleştirerek, günlük yaşamdaki zorunlu etkinliklerin sıkıcılığını vurgulamış. Tıpkı, gerçek otobüs yolcuları gibi, bu figürlerde kendi dünyalarına dalmışlar. Sanatçının amacı, toplumun yüklediği günlük işlerin sıradanlığını gözler önüne sermek ve insanın dünyadaki yabancılaşmasını betimlemektir. Alçı kadınlar ve erkekler sandalyede oturur, ucuz lokantalarda yemek yer, bacaklarını traş ederler. (Resim 40)

Yapıta bakanların kolayca tanıyabilecekleri gündelik etkinlikleri betimlemek Amerika'da 1960'larda gelişen **Pop sanat** akımının en belirgin özelliğidir.



Resim ( 40): G. Segal, "Otobüs Yolcuları",1964, 193x175 cm. Karışık malzeme.

### 3.5. TÜRK RESMİNDE İRONİ ÖRNEKLERİ:

**Cihat BURAK**, halk kültürünü özümsemiş, bunu resimlerine kendine has bir üslupla aktarabilmiş, politik ve sosyal çizgideki yapıtlarıyla ün yapmıştır. Burak'ın resimleri, toplumdaki çelişkileri, yozlaşmaları, eleştirel ve ironik bir dille, fantastik bir dünya içinde kurgular. Figürlerini Doğu kültürüne has sembolik motifler içinde ağırlarken, dekoratif yanıyla da fantezi bir mekan ve en ince ayrıntısına kadar düşünülmüş bir kompozisyon oluşturur. Doğu ve Batı kültürlerini kaynaştıran resimlerinde, günlük olaylara bakışındaki ince yergi, alaycı ve iğneleyici hicivselliği, basitleştirerek saf bir duyarlıkta ele aldığı dönemin çürümüşlüğü ve buna neden olarak gösterdiği politikacıları betimlediği resimleri oldukça çarpıcıdır.

Cihat Burak'ın 1969'da yaptığı "**Başkumandan ve Meydan Muharebesi**" adlı resimde, Brueghel'in "Köy Düğünü"nde olduğu gibi, tek ciddi iş tıknadır. Resmin ön planında, bir gazinonun akşam programını izlemekten çok, garsonların masaya yığıldıklarını yağmalamakla meşgul, kadınlı erkekli bir grup 'yiyici' yer almakta. Ortada, hemen masaya egemen bir noktada 'as solist' kadın şarkıcı, bu yağmaya neşeli bir şarkıyla seslenmekte. En geride, sahnede, şarkıcıya eşlik eden saz grubu yer alıyor. (Resim 41)

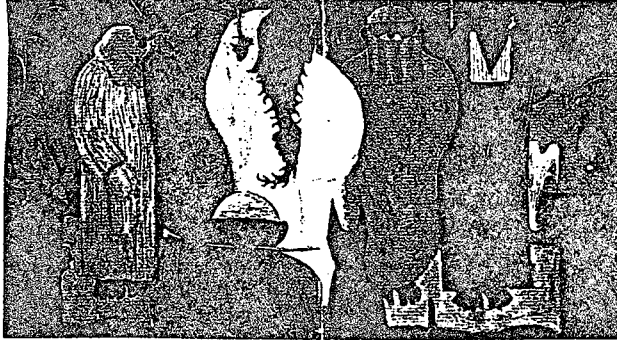




Resim ( 41): Cihat Burak, "Başkumandan ve Meydan Muharebesi", 1969, 100x200 cm. yb.

Cihat Burak'ın ince bir ironi, dozu ayarlanmış bir taşlama ve iğnelemeyle yaklaştığı bu tür sahneler, onun sanatındaki ayırıcı niteliğin göstergesel öğeleriyle yüklüdür.

Yavuz TANYELİ, ülkemizdeki güncel politik yaşamın, ironik bir yaklaşımla, çok düzeyli örneklerini veren ender sanatçılardan biridir. Ülke kamuoyunu ilgilendiren her ne varsa; irtica, yolsuzluklar, ahlaki çöküntü ve hatta deprem ile güneş tutulması onun resimlerinin vazgeçilmez konularıdır“**Yarı Kutsal Emanetler**” adlı resimde Tanyeli, İrtica konusuna göndermeler yaparken, din konusunun siyasete alet edilmesinin ortaya çıkardığı gerçeklere dikkat çekmiştir. Hurafeler, batıl inanç sembolleri koyu renge boyanmış, karamsar lekeler ve kümelenmiş figürlerle oluşturulan atmosfer ruh bani bir dünyanın açılımlarını ele vermektedir. (Resim 42



Resim ( 42): Yavuz Tanyeli, "Yarı Kutsal Emanetler", 1997, 273x159 cm. yb.

İçlerinde bu resmin de bulunduğu serginin zamanlaması çok yerindeydi: Aynı tarihlerde ülke gündemini işgal eden sahte hoca, tarikat; istismar edilen cinsellik olayları adeta serginin medya kanalını oluşturuyordu. Giderek mide bulandırıcı bir düzeye ulaşan bu gelişmelere karşı reaksiyon gösteren çeşitli toplum örgütlerinin yanında bir ressamında yer alması ve eleştirisini pentür yüzeyinde toplaması önemlidir.

**Şenol YOROZLU**, ilk resimlerinde, kapalı toplumda kadın ve erkek ilişkileri, toplumun bu konuya bakışındaki tutarsızlıklar ve çelişkilere dikkat çekerken daha sonraları politika ve güç, para ile hakimiyet, rant, kara para, köşe dönücüler gibi konuları sosyal eleştiri tarzıyla resimlerine konu etmiştir.

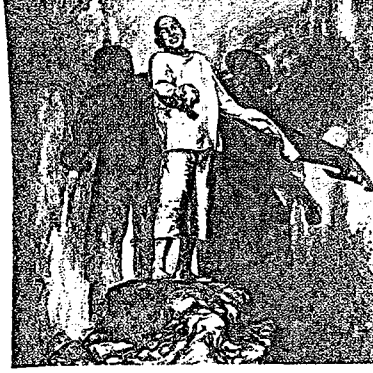
"**Kesik Baş**" adlı resmi; iki metre çapındaki yuvarlak bir tuvale 'Bellini' den yararlanarak gerçekleştirdiği, kelimenin tam anlamıyla tokat gibi bir resim; hiçbir şekilde yadsıyamayacağımız, yok sayamayacağımız veya unutamayacağımız bir resim... (Resim 43)



Resim (43): Şenol Yoroğlu, "Kesik Baş", 1996, 200 cm. yb.

Yine "Kırkpınar Ağası" adlı resimde Kırkpınar ağası olarak resmedilmiş ve devletin en üst makamının sahibi veya başını kuşkuyla çıkaran yüz yaşındaki kaplumbağayı görüyoruz; görevinin öncelikleri ve ülkesi insanının ondan beklentileri konusunda eleştiriler getiren ironik bir yapıt özelliğindedir.

**Kasım KOÇAK**, ülkede yaşananları (Sivas katliamı, enflasyon, irtica, yozlaştırılan politika vb. gibi konuları) kendi üslubu içerisinde, insanları mutasyona uğratarak, bazen simgesel motiflerle alegorik diyebileceğimiz bir tarzda, 1994-96 döneminde rapido ile çizdiği siyah-beyaz desenlerinde ve pentürlerinde dile getirmiştir. (Resim 44)



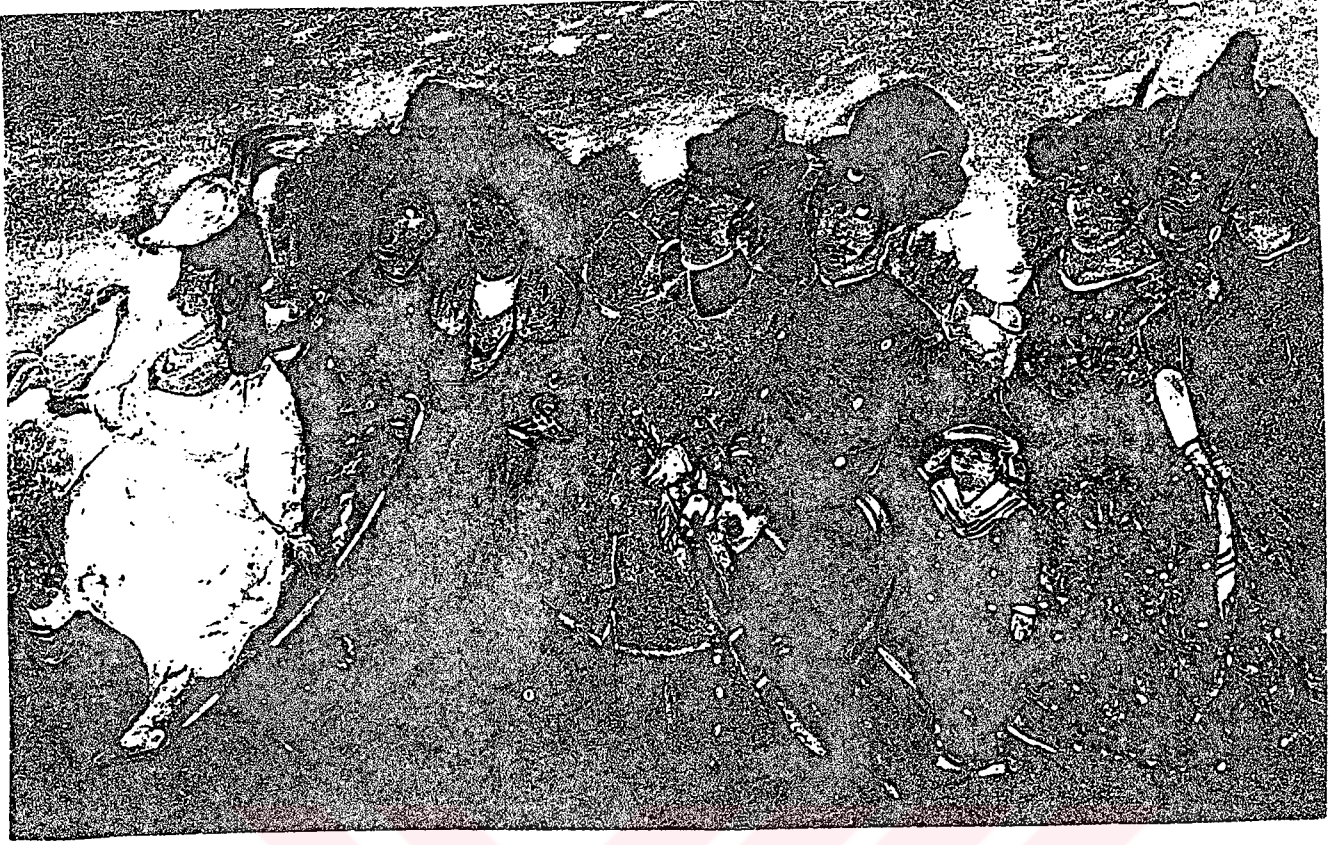
Resim (44): Kasım Koçak, "Gittikçe Çoğalır Delimiz Bizim".

**Mevlüt AKYILDIZ**, sistemi, toplumsal yapıyı, gelenek-görenek ve töreyi kendine has bir hicivsel yaklaşımla resimleyen, ülkemizde yetişen ender ironist ressamlardan biridir. Özellikle yaptığı "...zadegiller" serisiyle bu alanda oldukça başarılı ürünler ortaya koymuştur.

Akyıldız'ın ironik resimlerine konu olan güncel ortamı kendisinden dinleyelim: *"Kimin eli kimin cebinde, kim kimin yatağında, Kocakulakzadegil bilir ancak taze duyulmamış dedikoduları. Sosyetenin kaymağıdır Sütçüzadegil. Moda dergileri yazar Küçükzadegilin giyeceği markaları. Hiçbir yeniliği kaçırmazlar, bir de zengin davetleri. Çok yakından izlerler moda olan şeyleri... Yokoldu Beyler, Paşalar, Very İmportant paralılara kaldı köşeler, her köşebaşında, körler sağırlar birbirini ağırlar, gayri meşru yollardan para kazanırlar, rant ekonomisinin de katkıda bulunduğu köşe dönücüler..."* (30)

"**Deli Saraylılar Tören Geçidi**" adlı resimde, her biri bir "zadegil'i temsil ettiği başlarındaki komik figürlerden oluşan saray mensubu 'deliler', gerçekte oldukça ciddi bir ritüel olan ama burada son derece gülünçleştirilmiş bir tören geçidinde görünüyorlar. Resim içerdiği simgelerle imparatorluk dönemine göndermelerde de bulunuyor. (Resim 45) Akyıldız, resim üzerine şunları söylüyor:

30. Lütfiye Kalaycı, Türk Resminde Hicivsel Örnekler, Türkiyede Sanat D., S:39, Ağustos, 1999, s.49



Resim ( 45 ): Mevlüt Akyıldız, "Deli Saraylılar Tören Geçidi", 130x200 cm. yb.

*"Yaşamın tüm güzelliklerine kör, insana ve onun değerlerine sağır, küçük çıkarlar için küçülen ama kendini dev aynasında seyredenlerin bize sağladıkları bu çağdaşlığımızla sırtımızda kocaman bir kambur, ardımızda bin bir ayıbımızla ayranımız yoktur içmeye ama hala tahtirevan ile gideriz biz Boğaziçi'ne" (31)*

Türk resim sanatında yaşamı ve sanatıyla bütünsel bir ironik dile sahip olan diğer bir sanatçı **KOMET** (Gürkan Coşkun)dir. Komet'in 2000 yılının Eylül ayı içinde Dolmabahçe Kültür Merkezi'nde gerçekleştirdiği "**İdi, İdim, İdik**" başlıklı sergisi tümüyle ironiden oluşan bir özelliğe sahipti.

Komet çok katmanlı bu sergisinde, sanat-sanatçı-yapıt kültürünü sorguluyor. Komet, ait olduğu yerden uzaklaştırarak anlamını bozup alaya aldığı objelerle pop kültürünü sorgulama yoluna gidiyor. Büyük bir ciddiyetle yaratılan yada yaratılmasına aracı olunan her bir obje, burada gülünçleşerek anlam bozumuna uğruyor. Komet'in yıllardır dünyanın çeşitli yerlerinden topladığı objeler-ki bu objelerin ortak özelliği gerçek bir 'kitch' örneği olmaları-serginin bir şenliğe

---

31. Kalaycı, a.g.e., s. 49.

dönüşmesine de neden oluyor.

Sanatçı bir video işinde, günümüz Çağdaş Türk Sanatının tartışıldığı bir toplantıyla dalga geçiyor. İmaj çağı bütünüyle alaya alınıyor. Sanatçı eteğindeki dökülen, gülünç olanın gerçekliği ile gerçekliğin gülünçlüğü de ortaya konuluyor. Işıklı neonlarla yazılı "Kahrolsun Edison", ücretsiz serginin 50 bin lira verilerek girilen paravan bölümü; tabelacılara yazdırılmış birbirinden 'renkli' "Komet" yazılı tabelalar, Boticelli'nin Venüs'ünden araklanmış istiridye üzerine yazılı Komet levhası ile Michellangelo'nun 'Davut' heykelinin hilkat garibesi biçimindeki hediyelik kopyası olağanüstü bir uyum içindeler. (Resim 46 )



Resim ( 46): Komet, "İdi, İdim, İdik" Sergisinden

Serginin belki de en dikkat çekici işi, mekanın sonundaki kubbe altına yerleştirilmiş yuvarlak masa toplantısı yapan ünlü felsefeciler. Boğaza karşı, yüzleri birbirine dönük TV'lerden her biri tek bir ağıdan konuşan Deleuze, Baudrillard, Derrida, Bacon ve Strauss, müthiş bir kakafoni oluşturuyor. Ünlü felsefecilerin sesleri, aura'ları Dolmabahçe'de çağımızın sorunu iletişim(sizlik)i sorguluyor Komet. Felsefecilerin aynı zamanda üst bir dilde konuşuyor olmaları, bu iletişimsizliği daha da çoğaltıyor. Geçmiş sorunsalı ise serginin ana çizgisi. Sorgulamak, sanatçı dramını, toplum dramını sorgulamak... Bütün bir sergiyi bir nevi terapi olarak nitelendiriyor Komet.

Politik ve sosyal yozlaşmanın bireyler arasındaki eritici etkileri, iktidar-birey diyalogundaki sahtecilik, benliğin toplum içerisindeki ihtiras, şiddet ve açgözlü

tavrını, ironik dışavurumcu bir aktarımla belgelemeye çalışan **Serdar ŞENCAN**'ın iç içe geçmiş birkaç konu dahilindeki kurgulamaları, günümüz Türk toplumunun karmaşık yapısına karşı eleştirel bir tavır niteliği taşıyor.

“**Çevre Canavarı**” adlı resminde, Şencan, maddeciliğin ön plana çıkmasıyla her şeyin alınabilir satılabilir hale getirilmesine, kadının meta olarak sunulmasına, ne pahasına olursa olsun bir tüketim toplumu yaratılmasına, bunun sonucunda da ahlaksal değerlerin çöküşüyle ortaya çıkan yozlaşmaya dikkat çekiyor. Şencan, insanın egosundan gelen; hırs, ihtiras, şiddet, açgözlülük gibi olumsuz özelliklerin, toplumda oluşturduğu kutuplaşmaları, ezenler-ezilenler, seçenler-seçilenler, kandıranlar-kandırılanlar, güçlüler-güçsüzler olarak ortaya koyuyor ve bunlar arasındaki ilişkileri sorguluyor. Sanatçı, ülkemizin içinde bulunduğu siyasi, iktisadi ve toplumsal krizin yansımalarını da bir kara mizah anlayışı içinde irdeliyor. (Resim 47 )



Resim ( 47 ): Serdar Şencan, “Çevre Canavarı”, yb.

Son yılların önemli grup hareketlerinden biri olan **Hafriyat Grubu**, bir grup genç sanatçının, ülkenin sosyal gerçekliğine bakışını yansıtan, yeni bir plastik dille gündeme geldi. Grubun sözcüsü Caner Karavit'in dediği gibi "Hafriyat(kazmak, kazarak yeni yaşam alanları açmak) günümüz sosyal gerçekliğinin ta kendisidir" ( ) Grup, Hafriyat I, II, III adıyla sergilerini sürdürüyor. Grupta Antonio Cosentino, Mustafa Pancar, Murat Akagündüz, Hakan Gürsoytrak, Memed Erdener gibi genç sanatçılar etkinlik gösteriyor.

**Hakan Gürsoytrak**, özellikle 90'lı yılların toplumsal sorunlarını, olayları, olguları, yaşanan kaosu, çarpık ilişkileri ve çelişkiler ortamını irdeleyerek bir nevi "hafriyat" yaparak izleyiciye sunar. Gürsoytrak'ın resimlerinde, geleneğe karşı oluşmuş tutuculuğa, yobazlığa, toplumdaki kokuşmuşluğa bir plastisyen edasıyla karşı çıkış, bir protesto vardır. Sanatçı, yeni resimlerinde de üst tabaka gençlerinin eğlence dünyasını, genç yaşamlara hükmeden içeriksiz arabesk-pop furyasını umursamazlıkla kucaklayan insanları, toplumdaki derin yozlaşmayı ironik bir üslupta resimlerine yansıtmıştır. (Resim 48 )



Resim ( 48 ): Hakan Gürsoytrak, "Huzurevi",

Hüseyin Bahri Alptekin'in "Viva Vaia – Yaşasın İroni" adıyla 1999'da Beyoğlu, Dulcena'da gerçekleştirdiği sergi, adı gibi ironiyi anlatan bir çalışmaydı. Sanatçının daha önce gerçekleştirdiği "Küreselleşme: Devlet, Sefalet, Şiddet", "Depresyon", "Capacity", "Boredom"un devamı olarak gerçekleşen bu sergi öncekilere referanslarda bulunarak yapılmış. Sergi, "küresel bir postmedyatik krize sanatsal bir terapi imkanı arayışı" temasını içeriyor.

Serginin bir bölümü buluntulardan, alıntılardan oluşuyor. Bir daha hiç gidilemeyecek bir turizm cennetinin afişi ya da sanat tarihinden 'peçe'li bir alıntı. Genellikle peçelenmiş bir alıntı: Courbet'in "Dünya'nın Kökeni" adlı ünlü tablosundan bir ayrıntı; dünyanın kökeni olarak kadın cinsel organı...(resim Fransa'da sansüre uğramıştı) Sergi salonunda bakışarak duran, izleyeni aralarına alan, peçeleriyle vurgulanan iki dev kadınlık organı: "Krizin Kökeni"mi,"Kriz olarak Dünya" mı? Ama her iki durumda ironiye çıkıyor. Bu iki 'kuyu' arasındaki ironik gerilim krizden çıkışın yolunu da işaret ediyor belki. Bir tür 'sonsuz döngü', ama Freudian değil, kavramın sahibinin, Nietzsche'nin kullandığı anlamda bir döngü. Sığınma değil, korunma hiç değil, bir yeniliği kuşku götürse de bir başlangıç: İronide burada zaten! (Resim 49)



Resim (49): Hüseyin Bahri Alptekin, "Kriz: Yaşasın İroni!" Sergisinden.

*"Alptekin, artık anonimleşmiş işaretleri, simgeleri, nesnelere, sözcükleri yeniden ve yeniden kullanır, farklı kombinezonlarda bir araya getirirken, belki de hem gündelik yaşamımızda onlarla aramıza ironik bir uzaklık sokarak onlardaki kendi hayatımızı sorgulamamızı, hem de kendi hayatında ki dış dünya yükünü ironik bir anonimlik içinde kaybetmesini sağlayacak bir terapiye girişiyor: Bazen sanatın adı 'terapi' olabiliyor. Yaşasın İroni!...Acı da olsa" (32)*

32. Özgür Uçkan, Postmedyatik Krize Karşı Kişisel Terapi:İroni, Gösteri Dergisi, S:260, s. 67.



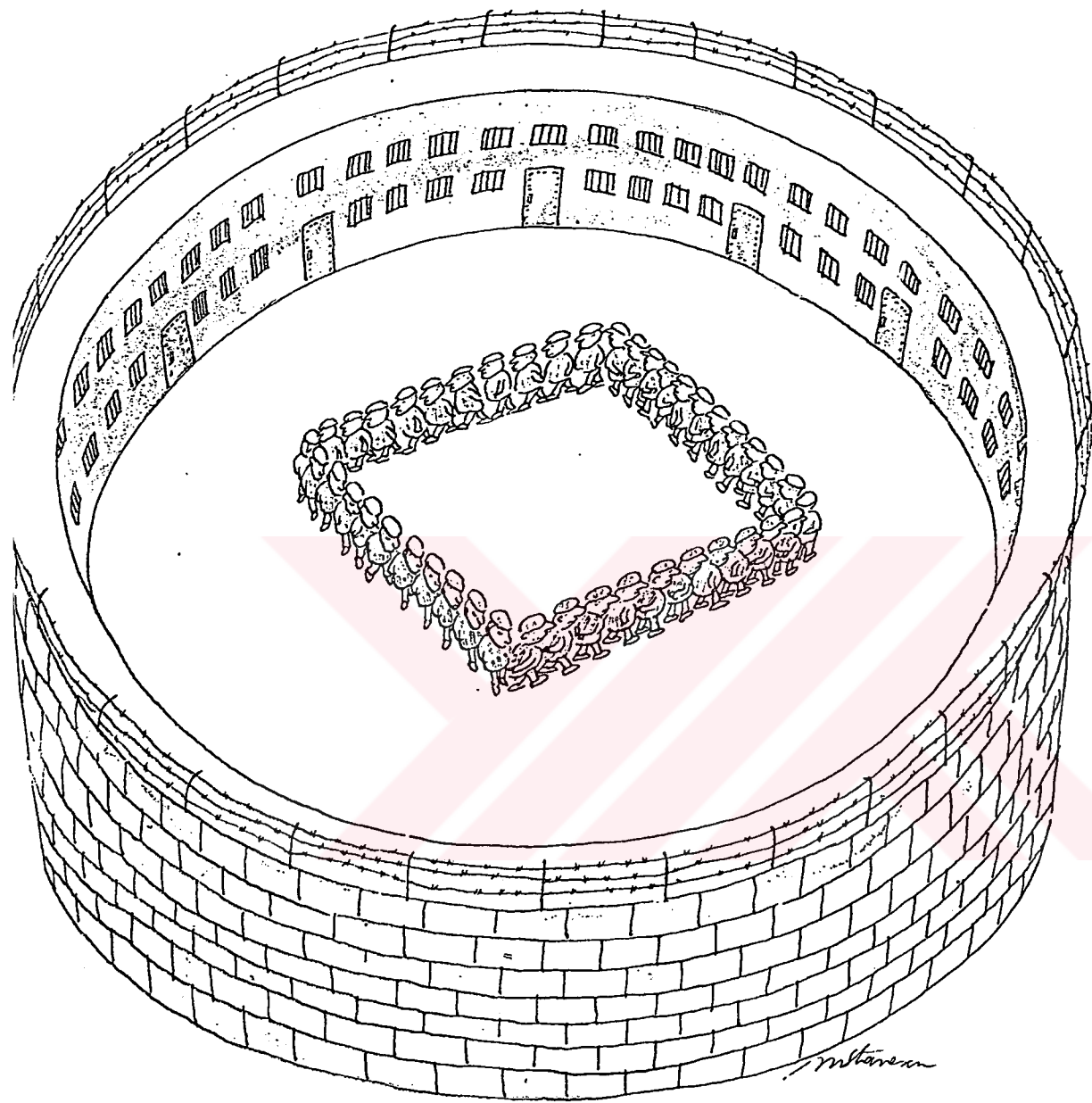
Başlarda, biraz da rastlantısal bir şekilde kullandığım para imgesi, giderek resimlerimin ayrılmaz bir ögesi; karşıtlıkları çözümlediğim bir düzlem oldu. “**Kapitalizmin Tanrısı Para**” adlı seriyi hazırlarken, parayı, yaşamın karşısına koyabileceğim evrensel bir imge olarak aldım. Bu “yeşil kağıdı” bütün dünya tanıyordu ve insanların yaşamlarında kaçınılmaz bir yeri, etkisi vardı.

Parayı, hep ışığı kesen bir ‘gölge’ olarak gördüm. Para, üzerine düştüğü tüm yaşam öğelerini ışısız, soluksuz bırakıyordu. Doğa ve yaşam karşısında, para bir tersliği ifade ediyordu. Resimlerimdeki her varlığı bu tersliği ironik bir biçimde gösteriyordu: Paranın olduğu yerde insanlık yoktu; insanlığın olduğu yerde ise para!...

Aşağıdaki resimde; dingin bir yaz manzarasında, uyumu bozan tek şey kağıt paradan kurulan villa ile ateş arasındaki büyük gerilimdir. Öyle ya yere atılan izmarit-ateş söndürülmediğinde yangın çıkmaz mı? Ya sevimli ihtiyar bu çiftliğin bekçisi değil de bir deliyse; ya çay bardağını kavrayan eli- sanatçının imzasını ironik bir biçimde üzerine attığı ateşten-bir parça alıp, evin üzerine atarsa? (Resim 50 )



Resim ( 50 ): Ali Asker Bal, “Kapitalizmin Tanrısı Para”, 1998, 70x100 cm. Karışık teknik.



Mihai STANESCU (Romanya)

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### İMGELEM YOLUYLA İRONİ

Eski bir söze göre,alaycı insanlar isteyerek alaycı görünmekten hoşlanırlar. Bu gereğinden fazla basitleştirilmiş gibi gelebilir ama daha çok şey söylenebilir bu konuda

İroni,gerçekte bir kesit ve farkındalıktır: İnsan yaşamındaki gerçeklik ve görüngü arasındaki zıtlıkların yansımasıdır.

Yine gerçekte ironi, gülmecenin alay konusu da değil;ama son derece zarif ve inceltilmiş bir silahtır. İroni,bu yüzden bir imgelem meselesidir sanat da. İroni de humour gibi aynı kaynaktan beslenir.

İmgelem, bakışın çocuğu;bir yönlendirmedir. Kabul edilebilir ve algılanabilir bir takım şeyleri ayırıştırır. Diğer bir deyişle erişilebilecek en uygun bilinç düzeyini temsil eder. Jan Hoet, bu durumu şöyle açıklar:

*"Diğer sanatlar gibi Belçika sanatı da kendi anlamının tamamen açık olmasını kabul etmez. Belirsizlik ve karışıklık içinde anlamını çözümler ve yine izleyiciyi havailik ve ciddilik, dürüstlük ve gizli anlamlık , teknik ve şiirsellik,duyarlık ile kabalık gibi karşıt düşünceler arasındaki açık ve belirsiz boşluğa sürükler. Belçika sanat imgelemi ve sanatçılar;dünyada neler olup bittiğini neredeyse doğuştan kavrayabilme, ironiyi kendi bilinçlerini uyandıran bir silah olarak hemen hemen baştan beri kullanmayı başarmışlardır. Yine Belçika sanatı,'hangi koşulda olursa olsun her çelişkiyi önleyen en küçük ortak payda olmalıdır.'diye düşünen dar görüşlüğe tümüyle karşıdır. Kaygısızlık ve ciddiyet arasında, bu sanat varoluşun güçlüğüne,karmaşıklığına sempati gösterirken mantıksal düşünceye ise mesafeli durur."* (33)

İroni bizleri dünyanın olumsuz yönlerini bilme zorunluluğu , varoluşumuzun gölgelerini ve en nihayetinde de daha iyisine ulaşabilmeye zorlar.

İroni, canlı, zeki ve dışlayıcıdır. İroni, şiir, imge ve cazibenin analığıdır. Ve bazen bayağılıkla birleşmiş sanat da cüret ederse de o yıkıcılığın ve bozgunculuğun ta kendisidir!Bu yönüyle ironi gerçekliğin derinliklerine yönlendirir.

---

33. Jan Hoet, İrony by Vision, Org. Watari-um, Tokyo, 1991, s. 10.

Burada ironi dolayımında sözüne ettiğimiz Belçika Sanatı, tümüyle Belçika'lı olan sanatçıların gerçekleştirmiş olduğu 'ironi' konseptli bir sergiye işaret üzere alınmıştır.Söz konusu sergi "İrony By Vision"(imgelem yoluyla ironi)ironi adıyla Japon Watari-um organizasyonu, kendisi de Belçikalı olan küratör Jon Hoet tarafından Mayıs 29 -Haziran 15 arasında 1991'de Tokya'da gerçekleştirilmiştir. .Sergiye Rene Magritte, Marcel Broodthaers, Panamarenko ve Jan Fabre katılmıştır. Aynı yıl sergiye kapsamlı bir biçimde anlatan bir de katalog yayınlanmıştır.

Biz ironinin bu güçlü temsilcilerinden Rene Magritte'in sanatını ve yapıtlarını inceleyeceğiz.

#### 4.1.KALIPLAŞMIŞ AKLIN ELEŞTİRİSİ, KATIKSIZ BİR İRONİST; RENE MAGRİTTE :

Magritte, Belçika'lı Sürrealist bir ressam olarak hayali öğelere ek olarak, ünlü yapıtların sürrealist yorumlarını ortaya koyarken ironik bir anlayış sergilemiştir.

Gerçeküstücülüğe en uzun süre bağlı kalmış bir ressam olan Magritte Kübizm, Fütürizm ve başka üsluplarla ilgilendi, ama onu sarsan olay, Chirico'nun yapıtlarını keşfetmesidir.De Chirico, bir ön gerçeküstüydü. Haşin ve hayli soğuk olan resimleri Magritte "bir ameliyat masasının üstünde bir dikiş makinesi ile bir şemsiyenin rastlantısal olarak bir araya gelmesi kadar güzel" diye övdüğü bir tür görsel tutarsızlığın ürünleriydi.

Kendine sanatçı denmesinden hoşlanmayan Magritte, resim aracılığıyla iletişimde bulunan bir düşünür olarak görülmeyi tercih ediyordu. Yapıtları felsefi içerikler taşıyan bir ressam olarak felsefi metinlerini bol bol okuyor ve Hegel, Heidgger , Sartre ve Michel Foucault'ya hayranlık duyuyordu.Daha 1960'lar da Foucault'un "Sözcükler ve Şeyler"ini okumuştı.Ressamın bu kitaba ilgi duymasına şaşmamak gerek.Her ikisi de dili eleştirirler.Birincisi bunu tarihsel-bilgi kuramsal açıdan, ikincisi görsel açıdan gerçekleştirir.

Foucault'un "Bu Bir Pipo Değildir" adlı kitabının önsözünde James Harknes şunları yazar:

*"Foucault ve Magritte ; her biri kendi yolunda; dilbilimci Sasssure'in göstergeninin(imin) keyfiliğini, yani, imleyen (sözcük) ile imlenen (belirtilen nesne ya da kavram)arasında rastlantısal, uzlaşımsal ve tarihsel nitelikte bir bağ olduğu görüşünü benimserler.Sassure'cü dilbilimde sözcükler, şeylerin kendilerine*

"gönderimde" bulunmazlar. Sözcüklerin, bütün bir sistem olan dilin içindeki noktaları olarak anlamları vardır ve bu sistem, dereceli farkları olan bir şebekedir.Örneğin "köpek" sözcüğü, gerçek havan olarak köpeğe bağlı değildir;ondan doğal olarak kaynaklanmaz ve bu hayvanın özüne yada varlığına büyüsel bir biçimde katılımda bulunmaz.Ama "köpek" sözcüğü ancak, kedi, ayı, samur, fil, vb. fikrinden farklı bir fikir uyandırması bakımından kavramsal bir anlam taşır.Yine bu sözcük ancak, bir ad olması bakımından ,"havlamak" (fiili) ya da "kürklü"(sıfat) gibi benzer ses veren göstergelerden de farklı olması bakımından fonetik bir anlam taşır"(34)

Sözcüklerin şeylerle karışması, önemsiz bir kargaşa, günlük konuşmanın kolayca giderilebilecek bir tersliği de değildir. Antikçağdan günümüze kadar, Batı düşüncesinin en güçlü ve sürekli gelenekleri, dil ile gerçeklik arasındaki bağı, özlerin gizemli ve karşılıklı bir paylaşımı olarak görmüştür. Eski Ahitte söz (kelam), Yaradılışın Başlangıcıdır. Eski Yunanlılar için de logos, hem gerçekliği hem de bilgiyi ve dolayısıyla gerçekliğin dile getirilebilirliğini belirtir

Magritte, Chirico'nun 'Aşk Şarkısı' gibi resimlerde, "şiirin, resim üzerindeki üstünlüğü"nü kavradığını ileri sürerken ve bu kavrayış gözlerinin dolmasına yol açacak kadar onu derinden sarsıyordu. Buna rağmen o modernizmin dil-karşıtı programı içinde yerini alır. Klee'den ve Kandinsky'den bu yana modern sanat, bir resmin kendisinden başka hiçbir şey olmadığını ve 'cenazesi, benzeyişe dayanan canlandırıcı gerçekliğe gömülmüş olan dilden özerk' olduğunu ileri sürer. Ama modernizmin, bağımsızlık ilanında ağır basan eğilim soyutlama olduğu halde Magritte, harfi harfine açıklanmayı yine bu açıklamayı çökertmek için kullanır. "Bu Bir Pipo Değildir" de Foucault, bu durumu şöyle açıklar:

*"... dilin resimle ilişkisi, sonsuz bir ilişkidir. Bunun nedeni, sözcüklerin kusurlu olması ya da görünenle karşılaştırıldıklarında aşırı ölçüde uygunsuz olduklarını göstermeleri değildir. Ne dil, ne de resim birbirinin terimlerine indirgenebilir: ne gördüğümüzü söylememiz boşunadır; çünkü, gördüğümüz hiçbir zaman söylediğimizin içine yerleşmiş değildir ve söylediğimizi, imgeler, mecazlar, benzetmeler kullanarak göstermeye çalışmamız da boşunadır; çünkü onların göz*

---

34. Michel Foucault, "Bu Bir Pipo Değildir", Çev: Selahattin Hilav, Yapı Kredi Yayınları, 1 Baskı, İstanbul, 1993. s. 10-11.

*kamaştırıcılıklarını edindikleri mekan, gözlerimizin önümüze açtığı mekan değil, söz diziminin art arda gelen öğelerinin belirlediği mekandır. Ve bu bağlamda uygun bir ad, sadece bir oyundur ve bize işaret etmemize yarayan bir parmak sağlar; başka bir deyişle, kişinin, konuştuğu alandan baktığı alana gizlice geçmesini olanaklı kılar ve bir başka deyişle de sanki eşdeğerliymiş gibi, birini ötekinin üzerine katlamamızı sağlar. (35)*

Foucault, Magritte'in görüntülerinin, aynı zamanda hem bildik hem de canlandırıcı olmayan niteliğini, benzeyiş ile andırışı birbirinden ayırarak açıklamaya çalışır.

Magritte, görme olayının sözcüklerden önce geldiğine inanıyordu. **John Berger**'in dediği gibi "*çocuk daha konuşmayı öğrenmeden önce nesnelere tanırdı*"(36) Onun için, Magritte imgeleri çizdi, daha doğrusu, imgeler yarattı. Pipo'yu altına "*Ceci n'est pas un pipe-Bu bir pipo değildir*" diye yazarak bu nesneyi yüzyılımızın bir ikonu durumuna getirdi,

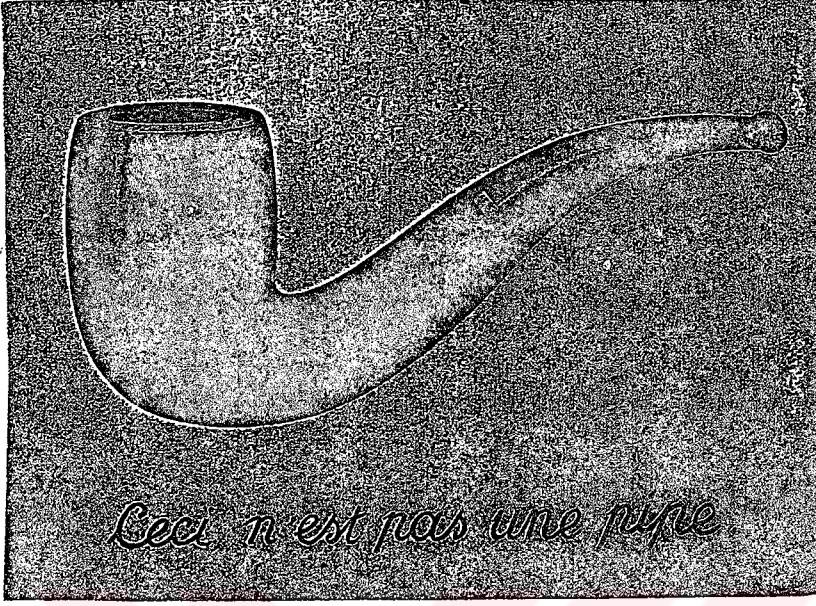
"**İmgelerin İhaneti**" adlı resminde Magritte, adlandırılması gerekmeyen bir şeye, o şeyin gerçekteki varlığını yadsıyan saçma bir ad vererek, gerçeklikle çatışma yaratır. Bir pipo resminin altına "*Bu bir pipo değildir*" yazarak nesnenin imgesinin gerçek ve dokunabilir bir şeyle karıştırılmaması gerektiğini belirtir. Magritte'in en ünlü imgelerinden biri olan bu resim tanımlama ve simgeleme kavramlarını sorgulamaktadır. Sanatçı, "*Hiçbir şey görüldüğü gibi değildir*" der. Dolayısıyla resim, kurallarla düzenlenmiş topluma meydan okur, yerleşik görme ve düşünme biçimlerine saldırır. (Resim 51 )

Nesnelerle onları simgeleyen sözcüklerin, çizgilerin ya da seslerin birbirleriyle ilişkisi sorunu, felsefe tarihinin en eski sorunlarından. Fakat, Magritte'i ilgilendiren bu tartışmadan çok, ortalama algılama düzeyi ile ilgili bir açıklama yapmak ve eleştirmektir. Magritte, "*benim resmim, gerçeğin paralojik tarzda algılanmasının eleştirisidir*" demiştir. Paralojizm, bir mantık hatası türüdür. Eğer, bir mantık işlemi sırasında, aynı terim, aynı kavramı dile getirmiyorsa, sonuçta varılan yargı yanlış olacaktır. Bu ayrım gözetilmediğinde, gerçekte geçersiz olan çıkarım,

---

35. Foucault, a.g.e., s. 13-14.

36. John Berger, *Görme Biçimleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 1993, s. 9.



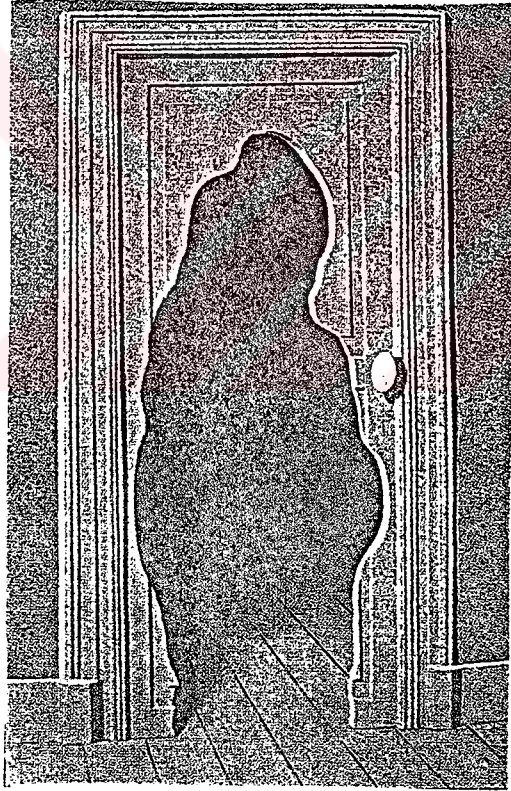
Resim ( 51 ): R. Magritte, "İmgelerin İhaneti", 1928-9, 81x60 cm. yb.

geçerli gibi görünecektir. Magritte'in yalnızca sözcükler ve biçimler arasındaki kopukluk üzerine yaptığı resimleri değil, bütün eserleri bu eksen üzerine kurulmuştur diyebiliriz. Resme bakan sıradan izleyici, eğer tabloların altındaki yazılar olmazsa, orada gördüğü şeyin, bir pipo ya da elma olduğunu söyleyebilecektir. Elma ile elma resmi, pipo ile pipo resmi arasındaki fark kendisini hatırlatmadıkça, ya da baktığı şeyin bir resim olduğu yolunda bir uyarı yapılmadıkça, kendi düşünce ve algılama kalıplarıyla hareket edecek, "orada ne görüyorsunuz?" denildiğinde, "bir pipo" veya "bir elma" diyebilecektir. Magritte'in amacı, herhangi bir başka natüremort ressamı gibi, bir elma ya da pipo resmi yapmak değildir. O, gördüğü her şeyi belirli ön kalıplara göre değerlendiren, görünüşle gerçek arasındaki farkın bilincinde olmayan bir tür akli eleştirmek, sarsmak istemektedir.

Sanat yapıtı ile yapıtın anlattığı nesne arasındaki farkın bu çok basit yoldan açığa vurulması, her gün yaşanan binlerce saçmalığa karşı tepkisiz kalan aklın, kolayca fark edebileceği bir saçmalıkla sersemletmekte ve hayatın diğer olguları karşısında da uyanık olmaya çağırmaktadır.

Magritte, aynı yolu bir de tersinden yürüme deneyen resimler yapmıştır. Örneğin, bir peynir resminin altına "Bu bir peynirdir" yazmıştır. Böylece Magritte'nin oyunlarına alışan izleyici, bir kez de bu alışkanlığın yüzünden edindiği bu yeni bakış tarzı yüzünden eleştirilir ve sarsılır.

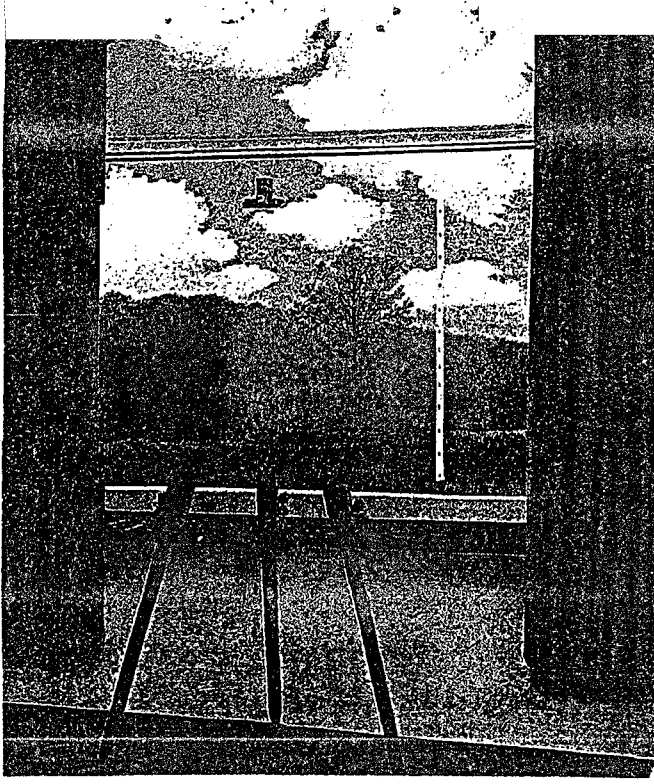
"**Beklenmedik Cevap**" adlı resimde, ardındaki her şeyin apaçık görüldüğü bir kapının neden hala kapalı gibi durduğu kolayca anlaşılır bir şey değildir. Kapı kırılmış, parçalanmış olsa, belki almayı umduğumuz cevabı göreceğiz ve ona, ancak böyle, şiddetle ulaşabileceğimizi düşüneceğiz. Ama, yumuşak bir silüet gibi geçip gidiyor ve ardında bıraktığı boşluk, adeta kapının doğası halini alıyorsa, sertliğiyle yüzleşemediğimiz gerçek, kendimize ait bir karanlık olarak karşımıza çıkacaktır. Alışa alışa içine girdiğimiz ya da ağır ağır ardımızda bıraktığımız soruların karşılığı, daima beklenen bir cevap olacaktır: Obscurum, Per obscurius! Karanlık, karanlık içindir. (Resim 52 )



Resim ( 52 ): R. Magritte, "Beklenmedik Cevap", 1933, yb.

"**İnsanlık Durumu**" adlı resim bize şunları anlatıyor: Yanılma, yalnızca başkaları tarafından yaratılmış bir şeyin gerçeği ile sahtesini, yalanla doğruyu, iyi ile kötüyü karıştırma değildir. İnsan, kendi eliyle yaptıklarını gerçek ve benzersiz





Resim ( 53 ): R. Magritte, "İnsanlık Durumu", 1933, yb.

Magritte, resimleriyle olduğu gibi açıklamalarıyla da ortalığı sarstı. İşte bazı sanatçılar için sarf ettiği sözler:

Kendisi gibi Belçika'lı Delaux üzerine:"Yapmacık... Burjuva bozuntusu... Ününü çizdiği çırılçıplak kadınlara borçlu... Akademi profesörlerinin beynimize işlediği klasik sanatın gereklerini yerine getirecek aklınca..."

Türk ressamlarını yetiştiren Andre L'hote üzerine: "Bu adamın sanatsal hiyerarşide yeri yok..."

Dali üzerine: "Gereksiz, fuzuli bir adam: Alev alan zürafaymış! Aptalca bir karikatür..."

Kendisini en çok etkileyen De Chirico üzerine: "Resmi resimden başka bir şey olarak konuşuran tek ressam, ama o da çatlağın teki!"

Picasso üzerine: "Kübist olarak sanat tarihinde yeri büyük, ama Lautrec'in izinden gittiği sürece gereksiz bir adam..."

Dubuffet üzerine: "Bütün hayatı kocaman bir gaf... Ona verilen değer sersemce bir snobizmden başka bir şey değil..."

Ernst üzerine: "Teknisyenler bayılıyor... 'İyi resimler' diyorlar, ama bize öğreteceği bir şey yok..."

Tanguy üzerine: "Aynı şeyleri yineledi durdu..."

Pop Art üzerine: "Dadaizm'i kopya etmişler...Bana öğretecekleri yeni bir şey yok...Onlar da yeni bir şey yaratacak kafa yok zaten..."

Tachism üzerine: "Kendiliğinden oluverenden ne beklenir? Rastlantıyla yapılandan ne hayır gelir?"

Picabia üzerine: "Tuvalin üstüne etmiş, ona resim demiş! Diyecek yok doğrusu..."

Gümrükçü Rousseau üzerine: "Ölü akımların snobizmi..."

Van Gogh üzerine: "Resimleri bana bir şey söylemiyor... Kulağını kesmiş, yıkamış, zarfa koymuş, orospulara göndermiş... Hayranlık duymamız için entellerin bizi zorladığı bir isim..."

Rauschenberg üzerine: "Avant Garde denilen sözde sanatsal kafaların hezeyanları..."

## SONUÇ

Her yeni kriz döneminin sanat da yaratıcılığı beslediğini artık çoktan beri öğrenmiş bulunuyoruz. Resim sanatının tarihi, bu önermeyi defalarca kanıtlamıştır. İnsanlığın yıkıcılığını getiren savaşların yıkıntıları üzerinde, en büyük anıtsal sanat yapıtları yükselmiştir. Yine sanat da; resimde avangard tavırlar hep bu krizler sonrası gelişmiştir. İncelememizde üzerinde önemle durduğumuz Dada akımı, böyle bir sürecin ürünüdür. Dada, savaşla sakatlanmış ruhların, sanatla sağaltılması (tedavisi) dır. Sanat her dönem bu tedavi görevini yerine getirmiştir.

Günümüzde de postmedyatik bir krizi yaşıyor insanlık. Yıkım ve haz, savaşlar ve 2000 yılı "millenium" şenlikleri birbirine karışmış durumda. "Neşeli bir kıyamet" havası esiyor ortalıkta. 'Bilgi otoyollarının' kenarında, hızla geçip giden bilgiyi seyrederken, bildiklerini unutan, atıl seyirciler topluluğu bu krizi ne kadar yaşıyor bilinmez ama enformasyon akışı hızı arttıkça, her yeni bilgi bir öncekini siler. Buraya, bu coğrafyaya bakalım: malum kazadan sonra ki ilk seçimlerde, devlet-mafya-medya üçgeninde kaybolan umutlarını ne de çabuk unuttular. Yine ilkiyle aynı bölgede, Yugoslavya'da patlayan savaş sonrasında, kimsenin ciddiye almadığı bir 'Dünya Savaşı' söylentisi, bu zamanda ironinin ta kendisi değil mi?

Önce dil, sonra da bellek kirleniyor. Dilin anlam yitimine uğradığı bir kakışma durumu, 'iletişim toplumu' muzun asli özelliklerinden biri olarak belirmeye başlıyor. Medyanın diline bakın bir, 'chat' dili gibi; 'bilgi hızından' olsa gerek!...Bu benzeşme bize, gönül rahatlığıyla tarihin loş sahnesinde seyredilecek nostaljik bir oyundan daha yakın, daha tanıdık geliyorsa, bunun nedenini küresel postmodern dekadansa egemen olan postmedyatik bir kakafonide aramak gerekir. 'Milliyetçi' bir iktidara rağmen, bütün 'milli değerlerimizin' adı İngilizce değil mi? "Show TV", "Star Gazetesi", "Anchorman Reha Muhtar" ve daha sayısız örnek...

Sanat da bu postmedyatik krizden payını alıyor elbette. Sanat eserleri üretilmeye, etkinlikler, büyük sergiler, bienaller, paneller, sempozyumlar, sanat fuarları düzenlenmeye devam ediyor. Postmodernizmin rüzgarı dinince, Doğu-Batı, Merkez-Priferi vb. etrafında dönen tartışmalar da hararetini yitirmeye başlıyor. İşin kötüsü, sanat eylemi bir zamanlar sahip olduğu etkiyi, gücünde elinde tutamaz oluyor. Adnan Çoker'in ressamlığını tartışmak ne yazık ki Hülya Avşar'a kalıyor. Bir 'medya

sanatçısından', büyük bir sanatçıya yapılan ürkütücü saldırı, yazık ki aynı cepheden hiçbir tepkiyle dillenmediği gibi, ressamın bu onurlu çıkışı mahkum edilmeye çalışılıyor. Sanatçının şahsında, resim sanatı yara alıyor. Dile kolay, 'postmedyatik' bir 'geçiş döneminden' söz ediyoruz. 'Nereye' geçtiğimiz bir yana, kalıcılığa tahammülü olmayan medyanın yerini hız nosyonu ile belirlenen yeni enformasyon teknolojisinin psiko-coğrafi imparatorluğuna bırakmaya başladığı bir dönemde, sanat bu hıza yetişmeye çalıştıkça tökezliyor.

Sanatı tökezleten güncel ortam ise şöyle bir manzara arz ediyor: Teknolojiye teslim olan sanayi sonrası kapitalist kültür, büyük bir bunalım yaşıyor. Bu bunalımın nedeni, teknolojinin kime ve neye hizmet ettiği konusunda yaşanan kaos. Bir çok kişi için teknoloji, artık bolluk ve özgürlük getiren bir gelecek vaat etmiyor. Tam tersine, kapitalist sınır tanımazlığın bir araç haline gelerek insanlığın geleceğini tehdit ediyor. Kapitalist zihniyet, çok uzun bir süredir dünyayı sonsuz bir hammadde rezervi olarak görüyor ve dünya kaynaklarının başlıca tüketicisi olan Batılı kapitalist ulus-devletlerin elinde teknoloji, savaş ekonomisini besleyen sınırsız bir güç haline gelmiş durumda. Bu sınır tanımazlığın acı bedeliyse, günümüzde yaşanan ekolojik bunalım! Zaten ironide buradadır: Muazzam bilimsel-teknolojik gelişmişlik dünyanın hızla yokoluşunu hazırlamakta!

İnsanların yaşadığı ortam ise Guy Debord'un deyimiyle 'Gösteri Toplumu'dur. Bu toplumda, tüm dünya aynı gösterinin bir sahnesidir artık; hepimiz aynı gösterinin oyuncusu ve seyircisi oluruz. Tıpkı, incelemenin 'sinemada ironi' başlığı altında incelediğimiz "Truman Show"un baş karakteri Truman Burbank durumu gibi, 'gösteri toplumunda' yaşama egemen olan şizofren ve giderek de paranoyak durumlardır. Mafya, terörizm, polis devleti gibi olgular da gösterinin bir parçasıdır. Tarihsel bilgi yok edilmiş, özgürlük görünümü altında sansür genelleştirilmiş, gösterinin vazgeçilmez ikizi olan terörizme girilmiş, doğru; bir yanlışlık anı yapılmış, öznellik silinmiştir. Hapishane haline getirilmiş bu dünyadan çıkış yoktur!

Bu ortamda insanlar ne yapmaktadırlar? Tek yaptıkları şeyi yapmaktadırlar: Tüketim! İnsanlar tüketmektedirler. Jean Baudrillard'ın "Tüketim Toplumu" dediği toplum, kapitalistlerce öyle ya da böyle artık yaratılmıştır! İnsanlar arasındaki insani ilişkiler yerini giderek nesnelere ilişkiye bırakmıştır. Uluslar arası markalar tüm dünyaya yayılmış, yeni alış veriş merkezleri en geleneksel toplumların tüketim

alışkanlıklarını bile değiştirmiştir. Kitle iletişim araçları ise bu süreci yönlendirme işlevini yüklenmişlerdir. Yani insanların daha çok tüketmesi ve satın alması işini! Tüketimde, doğal ihtiyaçların mal ya da hizmet aracılığıyla tatmin edilmesi yoktur (ki gerçek anlamı budur tüketimin) kodlar ve kurallarla düzenlenmiş global ve tutarlı bir göstergeler sistemi vardır. Gerçek ihtiyaçlar ile sahte ihtiyaçlar arasındaki ayrımın ortadan kalktığı tüketim toplumunda birey, tüketim mallarını satın almanın ve bunları sergilemenin, 'göstermenin', toplumsal bir ayrıcalık ve prestij getirdiğine inanır. Toplumsal olarak üretilmiş rasyonel ve hiyerarşik ihtiyaçlar sisteminde tüketici tek tek nesnelere değil, tüm bir mal ve hizmetler sistemini satın almaya yönlendirilir; bu süreçte, bir yandan kendisini toplumsal olarak diğerlerinden ayırt ettiğine inanırken, bir yandan da tüketim toplumuyla bütünleşir. Dolayısıyla, tüketmek birey için bir zorunluluğa dönüşür. Bu anlamda tüketim bireyin özgür bir etkinliği değildir.

Benim, "Kapitalizmin tanrısı para" projesini tasarlarken ki düşüncem, burada uzun uzun sözünü ettiğim 'tüketim toplumuna' eleştirel bir sorgulama getirmektir. Doğrusu, böylesi bir ortamda sanata ve sanatçıya; yani bir ironiste düşen tüketimin ötesinde bir yaşam aramaktır. Bu nasıl olacak?

Krizden çıkışın yolu, insanın kendisinden değil (bu neredeyse imkansızdır, ölüm hariç), onu öğütüp duran dünyanın kendisini sürüklediği atalet halinden kurtulmak olsa gerek. İroni, gücünü, kişiyle onu çevreleyen dünya arasına soktuğu uzaklıktan alır. Kuşkusuz bu oldukça tehlikeli bir güçtür, bu aynı uzaklık kişiyi sinizme ya da öz yıkıma da götürebilir. Bizim burada sözünü ettiğimiz, 'bilgiyle karışan ve sanat gibi boş zamanın kızı olan asli bir ironidir. Bu ironi 'tıpkı gerçekten komik olmak için fazlasıyla gaddar olduğu gibi, sanatsal olmak için de fazlasıyla ahlaksaldır. 80'li yıllarda, 12 Eylül'ü izleyen ekonomik kriz günlerinde, memleketin bir yerinde; kasaptan 250 gr. Kıyma isteyen vatandaşa; kasap satırını çekerek, kulağını koparıp kendisine uzatır: "Al sana 250 gr. Kıyma!" Bunun gibi, insanın içini acıtan gaddar bir komiklik içeren bir ironiden söz ediyoruz. İroninin sanattaki ahlaksal örneklerini ise 'ironik resimler' başlığımızda yeterince görmüştük. Resimlerdeki ironi, toplumsal bir terapiye olanak sağlayacak kadar gelişmişti ve giderek de yaşama uyarlanabiliyordu. İroni bugün artık her zamankinden daha fazla yaşama müdahale etmeye başlamıştır.

"İroni son derece ciddi bir iştir" sloganıyla her yıl toplanan bir "Uluslar arası İroni Konferansı" var artık ve 99'da bu konferans 18. Kez toplandı. 'Dünya İroni Ve Espri Birliği'nce düzenlenen bu konferansın varlığı, sözünü ettiğimiz bu terapi olanağının hızla yayıldığını gösteriyor. Konferansa, dünyanın dört bir yanından gelen sanatçılar, akademisyenler, komedyenler, palyaçolar, hemşireler, psikolojik danışmanlar ve hokkabazlar katılırlar. Konferansta tartışmaya açılan akademik çalışmalar arasında "Beckett'in Godot'sunun Mizahi Açından Yeniden Ele Alınışı", "Acımasız ironi: Kont Drakula'nın Nesi Komik?" başlıklı çalışmalar yer alıyor. Ayrıca fıkra anlatma yarışmaları, stand-up komedi seansları ve gülmenin tıp alanında kullanımıyla ilgili seminerler düzenleniyor. Söz konusu seminerlere hastanede görevli bir palyaçonun başkanlık etmesi ayrıca dikkate değer. Üzerinde çalışılan malzemenin 'uçuculuğu' nedeniyle ironinin kavranması oldukça güç bir alan olmasına rağmen, konferansta espri ve ironinin ciddiye alınması gerektiğinin altı çiziliyor.

Bir sanatçının yapıtlarındaki ironi, sanatsal bir ifade aracı olmaktan çok, kendi yaşamsal durumuyla ilgili bir durum olduğu ölçüde, sanatsal üretiminde anlam kazanır. 'İroni, gücünü kişiyle onu çevreleyen dünya arasına soktuğu mesafeden alır' demiştik. Bu tehlike sanatçı için her zaman geçerlidir elbette. Sanatçının 'depresyon' gibi, 'sıkıntı' gibi, 'kriz' gibi yaşamsal süreçlerle uğraşması ve bunlarla arasına ironik bir uzaklık sokması tehlikeli ve baş edilmesi güç bir gerilim alanı yaratır. Zaten sanat da gücünü bu gerilimden alır. Ressamlar bu gerilimi tüm benlikleriyle yaşayan sanatçılardır. İşte bu gerilim, ironi aracılığıyla bir terapi imkanı sunar sanatçıya. Günümüz, küresel postmedyatik krizine sanatsal bir terapi olanağı sağlayacak yegane olgu, ironinin ta kendisidir. Bu özelliğiyle ironi, güncel yaşama, sanat aracılığıyla daha çok müdahale etmeye başlamıştır.

## KAYNAKLAR

### KITAPLAR:

AYSAN, Şükrü., **Marcel Duchamp**, Sanat Tanımı Topluluğu Yayını, İstanbul, 1984.

AYKAN, Müren., **Sanat Kitabı**, Yem Yayın, İstanbul, 1997.

BECK, James H., **Italian Renaissance Painting**, Könemann, 1999.

BERGER, John., **Görme Biçimleri**, Metis Yayınları, İstanbul, 1994.

FOUCAULT, Michel, **Bu Bir Pipo Değildir**, YKY, İstanbul, 1993.

GENÇ, Adem, **Dada**, DEÜ-GSF Yayını, İzmir, 1983.

GOMBRICH, E.H., **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

HAUSER, Arnold., **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.

HEGEL, George Wilhelm, **Estetik**, Payel Yayınevi, İstanbul, 1994.

HOET, Jan., **Irony by Vision**, Watari-um, Tokyo, 1991.

İPŞİROĞLU, Nazan – Mazhar, **Sanatta Devrim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.

JANKELEVİTCH, Wladimir., **L'ironie**, Flammarion, Paris, 1964.

LYNTON, Norbert., **Modern Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.

MUECKE, D.C., **Irony The Critical İdiom**, Methuen and Co. Ltd., 1970.

ÖZBEK, Sinan., **Tanıklarda Sokrates**, Telos Yayıncılık, İstanbul, 1992.

- RORTY, Richard., **Olumsuzluk, İroni Ve Dayanışma**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul'95.
- RUSSEL, Bertrand., **Batı Felsefe Tarihi**, Say Yayınları, İstanbul, 1996.
- SAHAKIAN; Williams., **Felsefe Tarihi**, İdea Yayınları, İstanbul, 1995.
- SENA; Cemil., **Estetik**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1972.
- SOKULLU, Sevinç., **Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1979.
- SOYKAN; Ömer Naci., **Felsefe Konuşmaları**, Küyerel Yayınları, İstanbul, 1998.
- ŞENER, Sevda., **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, Anadolu Üni. Devlet Konservatuvarı Yayınları, Eskişehir, 1991.
- TANSUĞ, Sezer., **Türk Resminde Yeni Dönem**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1995.
- TANSUĞ, Sezer., **Çağdaş Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1996.
- TİMUÇİN; Afşar., **Gerçekçi Düşüncenin Kaynakları**, DE Yayınevi, İstanbul'84.
- TİMUÇİN, Afşar., **Düşünce Tarihi**, BDS Yayınları, İstanbul, 1992.
- TOREZYNER, Harry., **Gerçek Resim Sanatı**, Dost Kitabevi, İstanbul, 1994.
- TUNALI, İsmail., **Felsefenin Işığında Modern Resim**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1989.
- WÖHRİNGER, Christian., **Pieter Bruegel**, Könnemann, Köln, 1999.
- WÖLFFLİN, Henrich., **SanatTarihinin Temel Kavramları**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1990
- YILDIZOĞLU, Ergin., **Yaşasın Modernist Refleks**, Telos Yayınları, İstanbul, 1997.



MAKALELER:

ÇUBUKÇU, Aydın., "Alay Et, Yıkılacaklar!", **Evrensel Kültür Dergisi**, Sayı:43, 1999.

DUCHAMP; Marcel., "Marcel Duchamp Ve Ready Made", **Türkiye' de Sanat Dergisi** 'Dada Ve Gerçeküstücülük' Özel Sayısı, s. 91.

EDGÜ, Ferit., "Sanatta Kara Mizah", **Milliyet Sanat Dergisi**, Yeni dizi:45/1, 1982.

KALAYCI, Lütfiye., "Türk Resminde Hicivsel Örnekler", **Türkiye' de Sanat Dergisi**, Sayı:39, 1999. **Milliyet Sanat Dergisi**,

ÖZÜDOĞRU, Nüvit., "Rene Magritte ve Gerçeküstücülük", **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı:434, 1998

SANOUILLET, Michel, "Dadacılığın Kökleri: Zürih ve New York", **Türkiye' de Sanat Dergisi** 'Dada Ve Gerçeküstücülük' Özel Sayısı, s.74.

SÖNMEZ, Necmi., "Frankfurt' ta, Vermeer' den İlya Kabakov' a 'İnteriyör' Temalı Büyük Sergi", **Cumhuriyet Gazetesi**, 8 Ocak 1999.

UÇKAN, Özgür., "Postmedyatik Krize Karşı Kişisel Terapi:İroni", **Gösteri Dergisi**, Sayı:260, 1999.

YALIN, Cem., "Yoksul Emekçilerin Caravaggio' su", **Evrensel Kültür Dergisi**, Sayı: 15, 1993.

TEZLER:

ÜNLÜ, Nil., "Tiyatroda Temel Güldürü Teknikleri" (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi), Dokuz Eylül Üni. Sos. Bil. Enstitüsü, İzmir, 1998.

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU**  
**DOKÜMANTASYON MERKEZİ**