



**BRECHT ESTETİĞİ BAĞLAMINDA
PIETER BRUEGEL'İN RESİMLERİ
VE ÇAĞDAŞ RESİM SANATI
UYGULAMALARI**

Yüksek Lisans Tezi

Gölsün ÇEKER

Eskişehir 2025

**BRECHT ESTETİĞİ BAĞLAMINDA PİETER BRUEGEL'İN RESİMLERİ
VE
ÇAĞDAŞ RESİM SANATI UYGULAMALARI**

Gölsün ÇEKER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Ana Sanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı

Danışman: Doç. Gülçin KARACA

Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Haziran 2025

Eskişehir

*Bu tez çalışması Anadolu Üniversitesi, Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi
Koordinatörlüğü tarafından SYL-2024-2375 proje numarası ile desteklenmiştir.*

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Gölsün ÇEKER'in "Brecht Estetiği Bağlamında Pieter Bruegel'in Resimleri ve Çağdaş Resim Sanatı Uygulamaları" başlıklı tezi .../.../20... Tarihinde aşğıdaki jüri tarafından değeriendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, Resim Anasanat dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Unvanı Adı Soyadı

İmza

Üye (Tez Danışmanı):

Doç. Gülçin KARACA

Üye.

:

Doç. Gülsevim CAN GÜRBÜZ

Üye ..

:

Doç. Murat ATEŞLİ

Enstitü Müdürü

.....

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜRLER

Bu tez çalışması, Bertolt Brecht'in estetik kuramını disiplinlerarası bir yaklaşımla ele almayı amaçlamaktadır. Tezin temel çıkış noktası, tarihsel ve kuramsal zeminde günümüz sanat ortamındaki tıkanmalara dinamik bir çözüm arayışıdır. Bu bağlamda Brecht'in tiyatro kuramı, yalnızca sahne sanatları için değil, tüm sanat dalları için de üretken bir yöntem önerisi sunma potansiyeli taşımaktadır.

Tez süreci boyunca, kuramsal bir çerçeve oluşturmanın yanı sıra, bu çerçevenin yaratıcı bir pratiğe dönüştürülmesine de öncelik verilmiştir. Bu nedenle, yalnızca literatür temelli bir araştırma değil, resim sanatında Brecht estetiği ile ilişkilenen uygulamalı bir çalışma da ortaya konmuştur.

Bu tezin oluşum sürecinde beni yüreklendiren, düşünsel katkılarıyla çalışmamı derinleştirmemi sağlayan, Hasan Şahindoğan'a inancı ve desteğinin yanı sıra sanata olan katkısı için sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Akademik yolculuğumda, kuramsal kavrayışımı geliştirmeme olanak sağlayan, yapıcı desteği ile rehberlik eden değerli tez danışmanım Doç. Dr. Gülçin Karaca'ya en içten teşekkürlerimi sunarım.

Bu tez, Anadolu Üniversitesi BAP Koordinasyon Birimi tarafından desteklenmiş olup, bu çalışmanın ortaya çıkmasında emeği geçen ve sürece katkıda bulunan herkese teşekkür ederim.

ÖZET

BRECHT ESTETİĞİ BAĞLAMINDA PİETER BRUEGEL'İN RESİMLERİ VE ÇAĞDAŞ RESİM SANATI UYGULAMALARI

Gülsün Çeker

Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Ana Sanat
Dalı Yüksek Lisans Tezi

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Temmuz,
2025 Danışman: Doç. Gülçin KARACA

Brecht estetiği, Alman tiyatro yönetmeni, oyun yazarı, şair ve kuramcı Bertolt Brecht tarafından geliştirilen bir estetik anlayışıdır. Brecht'in estetik anlayışının tiyatroyu ilgilendirdiği kadar bütün sanatları ilgilendirdiği kabul edilebilir. Brecht'in estetik kuramının temel prensiplerinin kökenlerini araştırmak ve anlam derinliğine ulaşmayı amaçlayarak sahne sanatları dışındaki sanat alanlarında da karşılığı bulunabilmektedir. Bunlardan biri de resim sanatıdır. Araştırmanın temel amacı, Brecht'in epik tiyatro anlayışına dayanan estetik kuramının, disiplinlerarası bir perspektifle plastik sanatlar alanında, özellikle de resim sanatında nasıl bir karşılık bulabileceğini sorgulamak ve tartışmaktır. Bu doğrultuda hazırlanan çalışmada sanat temelli araştırma yöntemi kullanılmış, yapılan literatür taraması ekseninde tez yazarı tarafından bir resim sergisi düzenlenmiştir. Araştırmanın bütünü bir proje çalışması olarak uygulanmış ve Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından desteklenmiştir. Sonuç olarak, Brecht estetiğinin yalnızca tiyatro sanatıyla sınırlı kalmadığı, aksine çağdaş görsel sanatlarda eleştirel, yapısal ve izleyici katılımını teşvik eden bir yöntem olarak değerlendirilebileceği ortaya konmuştur. Bu bağlamda araştırma, sanat kuramları ve pratikleri arasında bağ kuran, teorik yaklaşımları uygulamaya dönüştüren disiplinlerarası bir çalışma olarak literatüre katkı sağlamaktadır. Aynı zamanda resim sanatında anlatı, eleştiri ve katılım gibi kavramların yeniden düşünülmesine vesile olarak Brecht estetiğinin disiplinlerarası kapsamının, resim sanatındaki önermesini ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: Bertolt Brecht, Disiplinlerarasılık, Yabancılaştırma, Katharsis, Resim sanatı.

ABSTRACT

PIETER BRUEGEL'S PAINTINGS AND CONTEMPORARY ART PRACTICES IN THE CONTEXT OF BRECHTIAN AESTHETICS

Gölsün Çeker

Master's Thesis in Painting, Faculty of Fine Arts

Anadolu University, Graduate School,

July 2025

Supervisor: Assoc. Prof. Gülçin KARACA

Brecht aesthetics is an aesthetic understanding developed by the German theater director, playwright, poet, and theorist Bertolt Brecht. It can be accepted that Brecht's aesthetic understanding concerns not only theater but also all arts. Investigating the origins of Brecht's aesthetic theory and aiming to reach depth of meaning, this study questions and discusses how the aesthetic theory based on Brecht's epic theater approach can find a counterpart in the field of plastic arts, especially in the field of painting, from an interdisciplinary perspective. In this study, an art-based research method was used, and based on the literature review, the thesis author organized a painting exhibition. The entire research was implemented as a project study and supported by the Anadolu University Scientific Research Projects Unit. As a result, it has been revealed that Brecht aesthetics is not limited to theater art but can be considered as a method that encourages critical, structural, and audience participation in contemporary visual arts. In this context, the research contributes to the literature as an interdisciplinary study that establishes a connection between art theories and practices and translates theoretical approaches into practice. Furthermore, by providing an opportunity for the reconsideration of concepts such as narrative, critique, and participation in the field of painting, the interdisciplinary scope of Brecht aesthetics is revealed in the field of painting.

Keywords: Bertolt Brecht, Interdisciplinarity, Alienation, Catharsis, Painting Art.

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “Bilimsel İntihal Tespit Programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

Gülsün ÇEKER

**Bu belgenin ciltlenmiş tezin “Abstract”tan sonraki sayfasında ıslak imzanız ile (fotokopiolmayacak) yer alması gerekmektedir.*

..../07/2025

ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken, ChatGPT ve DeepL üretken yapay zekâ programlarından destek aldığımı beyan ederim. Tezin hazırlığı aşamasında üretken yapay zekâ programlarından yabancı makalelerin, kitapların çevirisinde ve yine yabancı kaynak taramasında destek aldım. Üretken yapay zekâ programlarından aldığım bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi bildiririm. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

Gülsün ÇEKER

..../ .../2025

DECLARATION OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE USAGE

I declare that I received support from ChatGPT and DeepL which are generative artificial intelligence programs while preparing this thesis/dissertation. I have received support from productive generative artificial intelligence programs in translating foreign articles and books and in searching foreign sources during the preparation of the thesis/dissertation. I declare that I have checked the accuracy of the information I received from generative artificial intelligence programs. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

.....

Gülsün ÇEKER

İÇİNDEKİLER

Sayfa

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
ÜRETKEN YAPAY ZEKÂ KULLANIM BEYANI.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
GÖRSELLER DİZİNİ	x
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	
1 21. YÜZYIL SANAT ORTAMINA BAKMAK	4
1.1 Mevcut Politikaların Sanat Üzerindeki Etkisi	6
1.2 Yaratıcılığın Göz Ardı Edilmesi-Sanatçıya Öykünme.....	8
1.3 Özgün Yaratıcılık-Başarma Korkusu	10
1.4 Her Yumru Boynuz Mudur?.....	11
İKİNCİ BÖLÜM	
2 BRECHT'İN ESTETİK KURAMI.....	13
2.1 Naivete.....	14
2.2 Mesel Çalışması	15
2.3 Epizotik anlatım	16
2.4 Gestus	17
2.5 Yabancılaştırma (Verfremdung)	18

2.6 Tarihselleştirme	20
2.7 Anlatımcı Yapı.....	21
2.8 Göstermeci Oyunculuk	22
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
3 BRECHT'İN ESTETİK KURAMI EKSENİNDE MODERNİZM	23
3.1 Pablo Picasso.....	25
3.2 Goerge Grosz	28
3.3 Otto Dix.....	30
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	
4 PİETER BRUEGEL ÜZERİNDEN RESİM SANATINI OKUMAK	32
4.1 Resimde Naivete	34
4.2 Resimde Mesel Çalışması.....	35
4.3 Resimde Epizotik Anlatım	37
4.4 Resimde Gestus.....	39
4.5 Resimde Yabancılaştırma Efektı.....	40
4.6 Resimde Tarihselleştirme	41
4.7 Resimde Anlatımcı Yapı.....	41
4.8 Resimde Göstermeci Yansıtma.....	42
4.9 Calvary Alayı.....	43
4.10 Dulle Griet.....	45
BEŞİNCİ BÖLÜM	
5 BRECHT ESTETİĞİ İLE SERGİ TASARLAMAK	47
5.1 Sergi Bülteni	48
5.2 Seyirlikten Brecht Estetiğine: Köy Düğünü	50

5.3 Kilometre Taşları: Yabancılaşma ve Yabancılaştırmanın Eşiğinde.....	53
5.4 İmece: Katılımcı Resmin Tiyatro Sahnesine Dönüşmesi.....	56
SONUÇ.....	63
KAYNAKÇA	67
ÖZGEÇMİŞ	



GÖRSELLER DİZİNİ

sayfa

Görsel 1.1 Banksy, Love is In the Bin.....	7
Görsel 1.1 Maurizio Cattelan, Comedian	7
Görsel 3.1 Pablo Picasso, Guernica	26
Görsel 3.2 Otto Dix, Metropol	29
Görsel 3.3 Goerge Grosz, Almanya: Kış Masalı	31
Görsel 4.1 Pieter Bruegel, Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş	35
Görsel 4.2 Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş Detay.....	36
Görsel 4.3 Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş Detay.....	37
Görsel 4.4 Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş Detay.....	38
Görsel 4.5 Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş Detay	38
Görsel 4.6 Pieter Bruegel, Calvary Alayı	43
Görsel 4.7 Pieter Bruegel, Dulle Griet.....	45
Görsel 5.1 Yadsımanın Yansıması Sergi Afişi	47
Görsel 5.2 Sergi Açılışından Görüntü.....	49
Görsel 5.3 Sergi Açılışından Görüntü	49
Görsel 5.4 Sergi Açılışından Görüntü	50
Görsel 5.5 Gülsün Çeker, Köy düğünü	51
Görsel 5.6. Gülsün Çeker, Kilometre Taşları.....	54
Görsel 5.7. Gülsün Çeker, İmece, Tuval üz. Karışık Teknik	56
Görsel 5.8. Gülsün Çeker, Görülsün, Uzun Sürmesin Gecenin Karanlığı.....	58
Görsel 5.9. Gülsün Çeker, Kayıp Kucak	59
Görsel 5.10. Gülsün Çeker, Kadın Ana.....	60
Görsel 5.11. Gülsün Çeker, Fonda Shape Of My Heart Çalışıyordu	61
Görsel 5.12 Gülsün Çeker, Mother Of The Aare	62

GİRİŞ

İçinde bulunduğumuz 21. yüzyıl, toplumsal, ekonomik, kültürel ve teknolojik alanlarda köklü dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. Yakın geçmişten bugüne uzanan bu değişim süreci, sanatın tüm alanlarında da önemli etkiler yaratmıştır. Modernizmin ardından postmodernizmin ortaya çıkışı, sanatın ifade biçimlerinde ve düşünsel temellerinde köklü kırılmalara yol açmıştır. Bu bağlamda bazı düşünürler tarafından “sanatın sonu” ifadesi bile dile getirilmiştir (Kuspit, 2010: 30).

Günümüz sanat ortamı, sosyo-politik ve ekonomik baskıların etkisiyle kültürel düzeyde bir tıkanma yaşamaktadır. Sanatçılar bu tıkanmaya karşılık yeni ifade biçimleri ve araçlar aramakta, döneme özgü anlatım dili ve teknolojik olanakları üretim süreçlerine dahil etmektedir. Ancak bu çeşitlilik ve hız, zamanla özgünlük arzusunun yerini tekrara bırakmış; yaratıcı üretim süreçlerinin belirli kalıplar içinde sıkışmasına neden olmuştur. Sanatın ifade gücünün, piyasa dinamikleri ve kültürel tüketim alışkanlıkları tarafından belirlenmesi, yaratıcı düşüncenin sınırlandığı bir ortam yaratmıştır.

Sanatın günlük yaşamla kurduğu ilişkiler, özellikle görsel sanatların önemini artırmıştır. Anlatım biçimlerinin çeşitlenmesi, montaj ve kurgu olanaklarının yaygınlaşması, medya sanatıyla iç içe geçmiş bir estetik yapı oluşturmuştur. Bu gelişmeler, çağdaş sanat üretiminde belirleyici bir rol oynamaktadır.

Bu bağlamda, görsel sanatlarda yaşanan dönüşümün resim sanatı özelinde de belirginleştiği görülmektedir. Günümüz sanat ortamının değerlendirilmesi, sorunlarının tartışmaya açılması ve alternatif estetik arayışların incelenmesi, bu çalışmanın temel çıkış noktalarındandır. Aynı zamanda disiplinlerarası sanat üretimlerinin artışı, yeni ifade olanaklarını beraberinde getirmekte ve sanatçıları farklı estetik yaklaşımlara yönlendirmektedir. Bu araştırmada, özellikle tiyatro sanatıyla özdeşleşmiş olan Bertolt Brecht’in estetik kuramı, resim sanatı bağlamında incelenmek üzere temel alınmıştır. Bu konunun seçilmesinde, söz konusu kuramsal yaklaşımın görsel sanatlar alanında yeterince incelenmemiş olması etkili olmuştur.

Brecht’in estetik kuramı, yalnızca tiyatro alanına yön veren bir yöntem olarak değil, aynı zamanda disiplinlerarası alanlarda da değerlendirilmeye açık bir düşünsel çerçeve olarak öne çıkar. Bu kuram, kendinden önceki estetik ve teknik yöntemlerden bütünüyle bağımsız değildir; tersine, geçmişin niceliksel birikimlerinin sonucunda ortaya çıkan

niteliksel bir dönüşümü temsil eder. Ayrıca Brecht'in yalnızca tiyatroya değil, edebiyat, müzik ve görsel sanatlar gibi farklı sanat ve düşün alanlarına dair kaleme aldığı analiz ve eleştiriler, kuramının birçok disiplinde gözlemlenebilir ve uygulanabilirliğini açığa çıkartmaktadır. Tiyatro gibi pek çok sanatı içinde barındıran bir alan için geliştirdiği estetik anlayış, doğası gereği başka disiplinlerle sürekli etkileşim hâlinindedir. Bu bağlamda Brecht'in kuramı, çok yönlü etkileşimlerin ve sorgulayıcı bakış açısının ürünü olarak, günümüzde de disiplinlerarası sanat tartışmalarına önemli katkılar sunmayı sürdürmektedir.

Bu çalışmada Brecht'in estetik kuramını oluşturan sekiz temel kavram, Mutlu Parkan'ın Brecht Estetiği ve Sinema (2020) adlı kitabındaki kuramsal çerçeveden yararlanılarak ele alınmıştır. Kullanılan diğer kaynaklarda çoğunlukla Gestus, Epizotik Anlatım ve Yabancılaştırma kavramlarına odaklanıldığı görülmekle birlikte, bu araştırma söz konusu kavramları tez yazarının kendi disiplini olan resim sanatıyla ilişkisel olarak yorumlamayı hedeflemektedir.

Parkan'ın kitabının önsözünde belirttiği üzere, "Brecht'in estetik kuramını oluşturan temel kavramların kategorik değil, diyalektik bir bütünlük içerisinde kavranması gerektiğidir. Bu nedenle, materyalist diyalektiğin, kendisinden önce gelen ustaların öğretilerinden ve en önemlisi, ekonomik-politik ve tarih biliminden bağımsız olarak kavranamayacağının bilinmesidir" (Parkan, 2020: 13)

Bu araştırmanın hipotez sorusu şudur: Bir tiyatrocunun kuramını sahne diliyle geliştirmiş olan Bertolt Brecht'in estetik yaklaşımı, resim sanatı bağlamında bir yöntem olarak uygulanabilir mi? Bu soruya yanıt aramak üzere, çalışmada sanat temelli araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın amacı, Brecht'in estetik kuramının disiplinlerarası bir yöntem olarak resim sanatındaki karşılıklarını sorgulamaktır. Kuramın temel kavramları olan naivete, epizotik anlatım, tarihselleştirme, yabancılaştırma ve anlatımcı yapı, katmanlı anlatım, toplumsal eleştiri ve izleyicinin düşünsel katılımı gibi meseleler etrafında resim sanatı bağlamında çözümlenmeye çalışılmıştır.

Bu doğrultuda birinci bölümde, Brecht'in 1920'lerden 1950'lere uzanan fikirleri temel alınarak, çağdaş sanat ortamına onun perspektifinden bakmak ve günümüz sanatındaki tıkanmaları tarihsel bağlamda değerlendirmek amaçlanmaktadır. İkinci bölümde Brecht estetiğinin sekiz temel kavramı, Parkan'ın çalışmasındaki çerçeveye örneklendirilerek

sunulmuştur. Bu bölümde, Brecht'in yaşadığı dönem olan 20. Yüzyılda çalışmalarını sürdüren modern ressamların yapıtları, Brecht'in kuramını temellendiren kavramlarla ilişkilendirilerek analiz edilmiştir.

Dördüncü bölümde, tezin literatür taraması aşamasında elde edilen bilgiler kapsamında Brecht'in özellikle önem verdiği sanatçılardan biri olan Pieter Bruegel'e odaklanılmıştır. Sanayi Devrimi öncesinde, 1500'lü yıllarda Bruegel'in resimleri, Brecht'in estetik yaklaşımıyla pek çok yönden örtüşmektedir. Brecht estetiği bu bölümde Bruegel'in resim çalışmaları üzerinden analiz edilmiştir. Bruegel'in eserlerinde sıradan olanı yadırgatan, eleştirel bir bakış açısı geliştirildiği ve toplumsal anlamların mizah veya absürt yerine görünenin ardındaki gerçekliğin teşhiriyle aktarıldığı görülmektedir.

Son bölümde ise, Brecht'in kuramsal çerçevesinden esinle tez araştırmacısı tarafından geliştirilen sanat uygulamalarına ve bu uygulamalardan oluşan sergiye yer verilmiştir. Kuramın tüm kavramları her çalışmada doğrudan gözlemlenmese de, estetik yaklaşıma karşılık gelen ifade biçimleri uygulamalar yoluyla resim sanatında Brecht'in yönteminin uygulanmasıyla araştırılmıştır.

Bu çalışmanın dayandığı temel varsayım, sanat alanında farklı estetik yaklaşımların yaratıcı süreçleri dönüştürebileceğidir. 21. yüzyıl sanat ortamında bazı çalışmaların, kavramsal karmaşıklıkla anlamdan uzaklaştığı ve bu durumun da sanatta bir tıkanma yarattığı düşünülmektedir. Sansasyonel anlatıların bu sorunu çözmekten çok derinleştirdiği, çözümün eserin kendi yaratıcı gücünde aranması gerektiği ileri sürülmektedir. Bu bağlamda, Brecht'in kuramsal yaklaşımı; sanatçı, izleyici ve eser arasındaki ilişkiye dayalı diyalektik bir alan yaratması bakımından günümüz için hâlâ geçerli ve üretken bir estetik zemin sunmaktadır.

Brecht (1962: 11), sanatın eğlendirme işlevine dikkat çekerken, bu eğlencenin düşünsel bir katılımı da içermesi gerektiğini vurgular. Onun yaklaşımı, izleyicinin edilgen değil, aktif bir özne olarak sürece dahil olduğu bir estetik anlayışı temel alır. Bu durum, Pieter Bruegel'in resimlerinde gözlemlenen anlatı biçimiyle de örtüşmektedir. Bruegel'in eserlerinde sıradan olan, yadırgatıcı bir bağlamla sunulurken toplumsal bir anlam kazanır. Oysa günümüz sanatında, özellikle popülist yaklaşımların sanatı anlaşılabilir bir "yüceliğe" ya da çöp sanılacak bir "kül tablası"na dönüştürdüğü karmaşa, izleyicinin sanatla kurduğu bağ açısından belirleyici unsurlara bir örnek olarak düşünülmektedir. Bruegel'in Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş adlı eseri üzerinden yapılan analiz,

Brecht estetiğinin görsel sanatlarda nasıl uygulanabileceğine dair somut bir örnek sunması açısından önem taşımaktadır. Ancak ele alınan tüm sanatçıların yaratıcı uygulamaları kendi özgünlükleri dolayısıyla da bu tezde yer verilmesinde önem taşımaktadır. Bu noktada, Brecht'in estetik kuramının yalnızca sanat tarihinde değil, çağdaş sanatın güncel sorunlarıyla ilişkilendirilerek yeniden düşünülmesi gerektiği öne sürülmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

1 21. YÜZYIL SANAT ORTAMINA BAKMAK

21. Yüzyılda bireyin ya da toplumun dikkatinin, birçok unsur tarafından dağıtıldığı gözlemlenmektedir. Bu dikkat dağınıklığı durumunun sanat üzerindeki etkilerinin de bulunduğu kabul edilebilir. Sanatçı kendi disiplininin gereklerini yerine getiren bir ustalık veya uzmanlık seviyesine ulaşmadan başka disiplinlere olan ilgisinde, kendi disiplinini yadsıyacak boyutta bir eğilim de gösterebilmektedir. Ana akım veya popülizmle ne olduğu tartışmalı olan üretimlerle karşılaşarak, bir disiplini temel bir altyapıda incelemekten kaçınan tavırlar da bu bağlamda gözlemlenebilmektedir. Bu noktada; Sanat mı tıkanmıştır? Sanatçı mı tıkanmıştır? Soruları gündemde yerini almaktadır. Bu bağlamda 1900'lü yıllarda yaşanan "sanatta yenilik" arayışlarının, tekrar gündeme geldiği görülmektedir.

1900'lü yıllarda ortaya çıkan avangard hareketler, yalnızca sanatın estetik biçimlerini dönüştüren bir yenilik olarak değil, aynı zamanda toplumsal yapılarla, ekonomik ilişkilerle ve bireysel psikolojiyle iç içe geçmiş bir tarihsel kopuşu temsil etmektedir. Sanatın, salt görsel beğeni nesnesi olmaktan çıkıp, toplumsal bir müdahale aracı haline geldiği bu dönem, günümüz sanatının yaşadığı tıkanma ve içe kapanma süreçlerinin anlaşılması açısından tarihi bir eşik sunmaktadır.

Ali Artun'a göre, Avangard hareketlerin çoğu, romantizmin isyanından doğarak 1848 öncesinde biçimlenmeye başlamış ve bu kırılmanın ardından modernist sanatla birlikte evrimleşmiştir. Sanatçının topluma ve kendine yabancılaşması, bu süreçte estetik bir tavır olmaktan çıkarak, sanatın burjuva değerlerine karşı bir direniş biçimine dönüşmüştür (Artun, 2011). Avangard ile modernizm sıklıkla özdeşleştirilmiş olsa da her ikisinin de özünde sanatın dönüştürücü gücünü toplumsal gerçeklikle ilişkilendirme çabası yatmaktadır. Süreyya Karacabey (2009: 66) Peter Bürger'e göre, Avangard hareketleri birleştiren ortak üslubun ana ilkesinin yabancılaştırma olduğuna değinmektedir. Olağan

beklentilerin bozulmasına yönelik pek çok teknik, dönem sanatında farklı biçimlerde kendini göstermektedir.

Ancak günümüz sanat ortamında bu isyan dinamizminin yerini, daha çok biçimsel çeşitlilik içinde sıkışmış bir tekrar üretim döngüsünü almış olduğu görünmektedir. Yeni tekniklerle sanatın gündelik hayatla kurduğu ilişki yüzeyde kalmakta; sanat, piyasaya eklemlenmiş bir sanat endüstrisi içinde konumlandırılmaktadır. Bu açıdan yalnızca topluma değil, sanatın kendisine de yabancılaşmayı içeren bir tavrın ortaya çıktığı görülmektedir. Bu yabancılaşmanın, sanatçının kendi sanat pratiğini ve durumunu sorgulayan bir bilinç hareketi oluşturabilecek bir potansiyeli içerirken, günümüz sanatçısının, çoğu zaman bu sorgulamayı piyasanın dinamikleri içinde erittiği; içeriksel ifadenin, biçimsel ya da kavramsal bir jest düzeyine indirgediği görülmektedir. Donald Kuspit, postmodern dönemde sanatın dönüşümünü eleştirerek, sanatçının artık öncelikle "medya sanatçısı" olmaya yöneldiğini belirtir. Ona göre bu yeni sanatçı tipi, medyanın dikkatini çekmekle ilgilidir; izleyiciye kendisini onaylayan bir ayna sunarak ve onu sarsmak yerine dikkatini dağıtmaktadır. Bu nedenle postmodern sanatçı, herhangi bir sorgulama ya da estetik bir dinamizm yaratmaz; aksine, izleyicinin mevcut algısını pekiştirmektedir. Kuspit'nin, bu yaklaşımı modern sanatın açtığı derin yaraları pansuman etmeye çalışmak olarak gördüğü ve postmodern sanatın, sanattaki asıl dönüştürücü işlevinden uzaklaştığı görüşünü dile getirdiği görülmektedir (Kuspit, 2010: 72).

Brecht'in yabancılaştırma kuramı, sadece teatral bir teknik değil, aynı zamanda toplumsal ve ekonomik yapılarla ilişkili bir düşünce biçimi olarak değerlendirilebilir. Bu kuram, Marx'ın Yabancılaşma (Entfremdung) kavramıyla yakından bağlantılıdır. Marx, özellikle "Kapital" adlı eserinde bu kavramı meta fetişizmi aracılığıyla daha somut ve bilimsel bir çerçevede açıklamıştır. Meta fetişizmi, üretim ve tüketim süreçlerinde insanların kendi yarattıkları nesneler karşısında nasıl yabancılaştıklarını gösterir. Althusser'in (1969: 7) de belirttiği gibi Kapital, yalnızca ekonomik ilişkileri değil, insanlık tarihinin temel yapılarını analiz eden önemli bir eserdir. Brecht'in kuramı da bu bilimsel temelden beslenmektedir (Parkan, 2020: 44-45). Dolayısıyla Brecht'in estetik kuramını yalnızca tiyatro ile sınırlamak yerine, çağdaş sanatın dönüşen dinamikleri içinde yeniden ele almak gerekmektedir.

Sanatın metalaşmasının ve tüketim nesnesine dönüşmesinin avangard sanatçılar tarafından da eleştirildiği bilinmektedir. Küratoryal hegemonya, özgünlük krizi,

dijitalleşme ve hız kültürü gibi unsurlar günümüzde bu sorunsalı daha da derinleştirmektedir. Bu durumun en belirgin etkilerinden birini, sanat yapıtının ortaya koyduğu otantik oluştan daha çok, nasıl ve neleri ile sunulduğu gözlemlenmektedir. Dolayısıyla yüzeysel bir düzlemde kalan sanatsal eylemler, sınırlılıklarını düşünsel argümanlara yaslamaya çalışmakta; bu da bir çeşit kavramsal kargaşaya yol açmaktadır. Bu yaratıcılık sorunun, sanat ortamının işlevini yitirmesiyle ilişkili olduğu gözlemlenmektedir. Bu durumda, sanat yapıtının günümüz sanat ortamında nasıl algılandığını ve üretim sürecindeki dönüşümleri daha somut bir düzlemde inceleyebilmek için resim sanatı özelindeki gözlemlere yönelmek gerekmektedir. Günümüzde resim sanatı bağlamında müze ve galerileri dolduran pek çok eserde, yüzeysel olarak ready made (hazır nesne-buluntu nesne), tekstür işçiliği ve estetik detaylar ön planda olsa da, içerik açısından yeterince derinlik sunmayan ya da anlam dünyasını desteklemeyen popüler kavramlara yaslanan yaklaşımlar da gözlemlenmektedir. Bu nedenle bazı eserler izleyiciye yeni bir bakış açısı sunmak yerine, kolay tüketilebilir birer görsel nesneye dönüşme eğilimi gösterirken; diğer yandan bazı yapıtlar ile izleyici arasındaki entelektüel mesafe, sanatın anlaşılabilirliğini zorlaştıran bir anlaşılmazlık yaratabilmektedir. Bu durumun daha iyi anlaşılabilmesi için mevcut sanat politikalarına bakılabilir.

1.1 Mevcut Politikaların Sanat Üzerindeki Etkisi

Günümüzde hem yurtiçinde hem de yurtdışında etkili olan ve geniş kitlelere ulaşan sanat hareketlerinin giderek daha fazla performatif bir nitelik kazandığı gözlemlenmektedir. Bu durum, sanatın yalnızca estetik bir nesne olmaktan çıkıp bir eylem, bir olay ya da spekülasyon nesnesi haline geldiğini göstermektedir. Sanatın metalaşması sebebiyle kurumların sanatı kamusal alanından ve yaşamla kurduğu organik ilişkiden kopardığı kabul edilebilir. Bu durumun da sanata ‘avangard’ adı altında aslında avangard anlayıştan uzaklaşan bir tavır eklediği söylenebilir.

Bu bağlamda sanat kurumlarında gerçekleşen bazı örneklerle bakılabilir: Banksy'nin satış anında parçalanan eseri (Love is In the Bin) (Görsel1.1) ya da Maurizio Cattelan'ın bir sanat fuarında duvara koli bandıyla yapıştırdığı muz örneğinde (Comedian adlı eser) olduğu gibi (Görsel1.2), sanat eserinin, bir spekülasyon nesnesine dönüşmesi dikkat çekicidir. Söz konusu örneklerde, sanat eserinin anlamı ve değeri yalnızca içeriğiyle değil, sergileniş biçimi, bağlamı ve izleyiciyle kurduğu ilişki üzerinden inşa edilmektedir. Böyle durumlarda hem sanatçının kendi üretimine hem de izleyicinin

esere karşı konumlanışına yönelik bir yabancılaşmadan söz edilebilmektedir.

Görsel 1.1.

Banksy, Love is In the Bin, 2018, 142 x 78 x 18 cm.

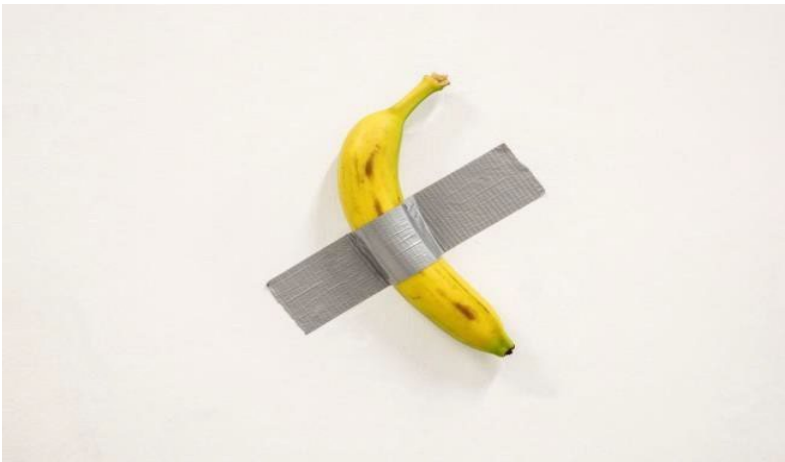


Kaynak: <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-45818204>

Maurizio Cattelan'ın Comedian adlı eseri, mizahi olduğu kadar eleştirel bir jest olarak da okunabilir. Ancak bu jestin yarattığı tepki, bir dışavurum değil, daha çok piyasaya, kurumsallaşmaya ve seyir deneyimine yönelmiş ironik bir mesafe olarak da okunabilmektedir. Bu noktada, Peter Bürger'in avangard sanatın temel özelliği olarak tanımladığı yabancılaştırma etkisinin ortaya çıktığı görülebilir. Esere yabancılaşan sanatçı, Art Basel Miami'de esere yabancılaşan sanatsever ve tüm bu karşılaşmanın spekülative niteliği, sanatın izleyici üzerindeki etkisini sorgulamaya açar.

Görsel 1.2.

M.Cattelan, Comedian, 2019, Art Basel, Miami



Kaynak: <https://www.artbasel.com/stories/maurizio-cattelan-chiara-parisi-centre-pompidou-metz>

Bu bağlamda şu soru önem kazanmaktadır: Yabancılaşma durumundaki bu karşılaşmayı nasıl göğüslemeli? İzleyici, sanatçı ve kurumlar arasında giderek açılan bu mesafe, yalnızca estetik değil, aynı zamanda tartışmaya açık bir sorunsal haline gelmektedir.

1.2 Yaratıcılığın Göz Ardı Edilmesi-Sanatçıya Öykünme

Sanatta otantiklik, yalnızca biçimsel bir yenilik arayışı değil, sanatçının özgünlüğüne sadık kalarak dünyayla sahici bir ilişki kurma çabasıdır. Ancak günümüzde bu özgün yaratım alanı, sıklıkla başkalarının üslubuna öykünme, tekrar eden biçimsel kalıpları benimseme ya da markalaşma gibi belirlenmiş eğilimlere uyum sağlama yoluyla görünmez kılınmaktadır. Bu durum, yalnızca bireysel bir tercihin değil; aynı zamanda ideolojik, kültürel ve psikolojik mekanizmaların sonucu olarak değerlendirilebilir. Rollo May'ın "karşılaşma" ve "yaratıcı cesaret" kavramları, bu bağlamda, özgünlüğün yalnızca bir estetik meselesi değil, aynı zamanda varoluşsal bir eylemi içermekte olduğunu gösterir. Yabancılaşmanın mekanik etkisine karşı, sanatçının kendisiyle ve dünyayla kurduğu sahici temas, yaratıcı sürecin temelini oluşturur. Bu bölümde, yaratıcılığın nasıl göz ardı edildiği, sanatçının özgünlük yerine nasıl öykünmeye yöneldiği ve bu durumun nasıl aşılabileceği bağlamında tartışmaya açılmıştır.

Rollo May (2013: 46) bu durumu açıklarken bedenin başka bir kişi karşısında soyunmasının, bireyin kendi kişiliği açmaktan daha kolay olduğunu belirtir:

Tuhaf nedenlerle en çok önem taşıyan şeyleri paylaşmakta utangacız. Böylece insanlar, bir ilişkinin daha "tehlikeli" olan yapısından kurtulmak için hemen yatağa atlayarak kısa-devre yapıyorlar. Ne de olsa gövde bir nesnedir ve ona mekanik davranılabilir. Oysa ki fiziksel düzeyde başlayan ve kalan yakınlık otantikliğini yitirmeye eğilimlidir ve az sonra kendimizi boşluktan kaçır buluruz. Otantik toplumsal cesaret, kişiliğin birçok düzeyinde aynı anda yakınlık gerektirir. Kişi ancak bunu yaparak kişisel yabancılaşmayı yenebilir. Hiç şüphesiz yeni insanların karşılaşması beklentinin coşkusuyla birlikte bir kaygı çarpıntısını da getirir; ve ilişkinin derinliğine indikçe her yeni derinlik yeni coşkular ve kaygıları da beraberinde getirecektir. Her karşılaşma, bizi bekleyen bilinmeyen bir kaderin habercisi olabileceği gibi, diğer kişiyi otantik biçimde tanımanın heyecan verici tadına doğru bir uyarıcı da olabilir.

Karşılaşmadan kaçınma ve günlük yaşantının da sanat üretiminden sapması, bireysel yabancılaşmadan kaçınmanın toplumsal olarak bir yabancılaşma durumuna sirayet etmesi, doğal olarak kanıksama ve mevcut olan ideoloji veya popüler olanın benimsenmesi gibi konularla yorumlanabilmektedir. Örneğin markalaşma veya sıkça

tekrar edilen şematik konularının benimsenmesi ve sapmanın gündemde yer edinmesi (dolaşımda kalması) gibi.

21. yüzyılın ilk on yılında kimlik teması sanat alanına damga vurmuş, son zamanlar da ise ekoloji teması gündemden düşmemektedir. Popülerleşen bu konular aynı zamanda sanat piyasasının belirleyici unsurlarını yaratmaktadır. Oysa hiç değinilmeyen bambaşka özgün ve otantik konular es geçiliyor olabilmektedir. Bu sapmanın aynı zamanda yine popüler olandan fayda sağladığı gözlemlenmektedir. Sonuç olarak otantik yaklaşımı benimseyen sanatçının, May'in aktarımındaki anlamıyla yabancılaşma durumuna, karşılaşma ile çözüm bulabileceği düşünülmektedir. Bu bağlamda, konu her ne kadar tüketilmiş ve örnekleri yapılmış olsa da özgün ifadesini yakalayabilir hale geldiği kabul edilebilir. Bu demektir ki; yabancılaşma durumu, Brecht estetiğinde yabancılaştırma efektiyle, sanatçının kendine özgünlüğü ve mesafeli yorum getirmesiyle efekte dönüşebilmektedir.

Psikanalitik kuramların indirgemeci yaklaşımına karşı May'in (2013: 62) savunduğu gibi, yaratıcılık nevrozun dışavurumu değil, bireyin kendiyle ve dünyayla otantik biçimde karşılaşma cesareti olarak ifade edilmektedir. Bu anlamda yaratım, yalnızca bir ifade biçimi değil; bireyin kanıksamayı aşması ve özgünlüğü inşa etme yolunda attığı bir adım olarak da değerlendirilebilmektedir.

Yaratıcılığın kendi özel kültürümüzde ciddi psikolojik sorunlarla bütünleştiği muhakkak -Van Gogh çıldırma kapıldı, Gauguin içe-kapanık (schizoid) görünüyor, Poe alkolikti ve Virginia Woolf ciddi bir çöküntü içindeydi. Yaratıcılık ve özgünlüğün, kültürlerine uymayan kişilerde bütünleştiği apaçık. Ama bu, zorunlu olarak, yaratıcılığın nevrozun ürünü olduğu anlamına gelmez. Yaratıcılığın nevrozla bütünleşmesi karşımıza bir ikilem çıkarır -yani, sanatçıların nevrozunu psikanalizle tedavi edersek artık yaratmayacaklar mı? Diğerleri gibi bu çatallanmanın kökü de indirgeyici kuramlarda. Daha ileri gidersek, yüceltme (sublimation) ile ima edildiği gibi, etki ya da dürtünün aktarılıp (transfer) yer değiştirmesi yoluyla yaratıyorsak, ya da yaratıcılığımız telafi ile kastedildiği gibi, sadece bir başka şeyi başarmaya çabalamanın yan ürünü ise, tam da yaratıcı edimimizin değeri bir sahte-değer olmaz mı? Yeteneğin hastalık, yaratıcılığın da nevroz olduğunu sokuşturmaya çalışan bu savlara karşı gerçekten güçlü bir tavır almalıyız (May, 2013: 63).

May'in psikoanalitik yaklaşıma yönelik eleştirisi, sanatçı kimliğine dair toplumsal varsayımlarla birlikte düşünüldüğünde daha geniş bir bağlam kazanmaktadır. Özellikle modern kültürde sanatçının sıkça “dahi” ya da “deli” olarak tanımlanması, yaratıcı sürecin yalnızca anormal zihin hallerine atfedilmesi sonucunu doğurmuştur. Bu söylem, yalnızca dışsal bir gözlem olarak kalmaz; kimi sanatçılar tarafından da içselleştirilerek

yaratım süreçlerinin kaçınılmaz olarak patolojik olması gerektiği yönünde bir inanca dönüşebilir. Bu tür bir inanç yapısı, yaratıcı üretimin doğasında var olan tikanıklıkların gerekçelendirilmesinde de sıkça karşılaşılmaktadır.

Dolayısıyla bu durum, sanatçının kendisiyle ve üretimiyle kurduğu ilişkide içselleştirilmiş bir yaslanmaya dönüşmektedir. May'ın altını çizdiği indirgemeciliğe karşı duruş, burada da geçerlidir: Yaratım süreci, patolojiye indirgenemeyecek kadar çok katmanlı ve otantik bir karşılaşma alanıdır. Bu bağlamda, yaratıcı üretimi nevrotik ya da ayıksı durumların sonucu olarak görmek yerine, sanatçının dünyayla kurduğu özgün ilişkinin bir ifadesi olarak değerlendirmek gerekmektedir.

1.3 Özgün Yaratıcılık- Başarma Korkusu

Yabancılaşma, modern bireyin hem toplumsal yapılar hem de içsel dünyasıyla kurduğu yüzeysel ilişkinin bir sonucu olarak, sanat pratiğinde de belirleyici bir etki yaratmaktadır. Rollo May'ın otantiklik ve yaratıcı cesaret vurgusu, bu yabancılaşmaya karşı bireysel düzeyde geliştirilebilecek bir direniş biçimi olarak öne çıkar. Sanatçının, sadece estetik değil, varoluşsal düzeyde bir karşılaşmayı göze alması; yüzeyde kalan popüler temalardan, şematik tekrar ve markalaşma arzularına mesafeli bir yaklaşımı gerektirir. Bu bağlamda otantik yaratıcılık hem bireysel bir yüzleşmeyi hem de kanıksamaya karşı estetik bir tavır içerir.

Rollo May, Yaratma cesareti kitabında, "Yaratıcı Süreç" başlıklı bölümde "karşılaşma" kavramı ve durumundan, kaçak yaratıcılık ve has yaratıcılık şeklinde bahsettiği görülmektedir (May, 2013:110-115). Konu ekseninde Yaratma-Başarma korkusu, yani sürekli bir karşılaşma ile süreçten bir doyum alma, bir diğer örnekleme ile melankoli içinde yaratma sancısı çeken bir sanatçı imajı içinde gözükmeyi isteme durumuna değinmektedir. May'ın, sanatçının dinamosu olarak çoğunlukla üzerinde durulmakta olduğu bir diğer ikilem olan, yetenek ve yaratıcılık konularına değinerek, tekrar karşılaşma kavramı üzerinde durduğu görülmektedir.

Karşılaşma kavramı, yetenek ve yaratıcılık arasındaki önemi daha net kılmamıza yarayacak. Yetenek nörolojik karşılıklara sahip olabilir ve bireye "verilen" bir şey gibi ele alınabilir. Bireyin, kullansa da kullanmasa da, yeteneği olabilir; yetenek bireyde şu ya da bu olarak ölçülebilir. Ancak, yaratıcılık sadece edimde görülebilir. Pürist olsaydık "yaratıcı kişi"den değil, sadece yaratıcı edimden söz ederdik. Bazen, Picasso örneğinde olduğu gibi, büyük yetenekle birlikte büyük karşılaşmaya, bunun sonucunda da büyük yaratıcılığa sahip olabiliriz. Bazen sahip olduğumuz, - birçoklarının Scott Fitzgerald örneğinde hissettiği gibi- büyük bir yetenek ve güdük bir

yaratıcılıktır. Bazense pek fazla yeteneği olmayan yüksek bir yaratıcılık olabilir. Amerikan sahnesindeki yüksek düzeyde yaratıcı simalardan biri olan romancı Thomas Wolfe'un "yeteneksiz dahi" olduğu söylenmiştir. Onu böylesine yaratıcı kılan, kendini malzemesinin içine tümüyle fırlatması ve bunu söylemek için gösterdiği mücadeleydi- büyüklüğü karşılaşmasının yoğunluğundan geliyordu (May, 2013: 67).

Sanatçının yaratıcı süreci, yalnızca teknik bir beceri ile sınırlı olmaktansa, varoluşsal bir karşılaşmayı da içermektedir. May'ın tanımladığı biçimiyle yaratıcılık, yetenekten farklı olarak ancak karşılaşma ile görünür hale gelir ve bu durum, sanatçının kendisiyle, malzemesiyle ve toplumsal bağlamla kurduğu özgün ilişkiye dayanır. Bu bağlamda yaratım, başarma korkusuyla yüzleşmeyi; tekrarın ve yüzeyselliğin konforunu terk ederek, otantik ve cesur bir karşılaşmayı göze almayı gerektirir. Sanatçının özgünlüğü ne kadar yetenekli olduğuyla değil, ne kadar derin ve sahici bir biçimde karşılaştığıyla belirlenir.

1.4 Her Yumru Boynuz mudur?

Sanatın değişimi ve de dönüşümü açısından, sürekli yenilik kaygısı ve bir karşılaşma hali, gelişim nezdinde değil, yıkımı da getiriyor olabilir. Sürekli yaratıcı olma isteği ve yeni bir anlayış ortaya koyma çabası yenilik ve ilerlemenin aksine bir durum ortaya çıkarabilmektedir. Bu sebeple bu başlıktaki "Boynuz Kulağı Geçer" cümlesinden yola çıkarak sanattaki her yenilik arayışı gelişme midir? Sorunsalını tartışmak için 'Her Gelişmekte Olan Yumru Boynuz mudur?' sorusu sorulabilir.

"Boynuz kulağı geçer" deyiimi, genellikle yeni ve gelişen bir şeyin, bir öncekinin gerisinde kalmadığını, onu aşabileceğini ifade etmektedir (wiktionary, 2025a). Bu atasözünü sanatla ilişkilendirerek, yenilik arayışlarının her zaman için gelişim değil, bazen sadece bir değişim olabileceği üzerine düşünmek yerinde olabilir. Sanat tarihindeki arayışlar birçok yenilik, teknik ya da biçimsel bir değişiklik sunmuş olsa da bu değişikliklerin birçoğunun estetik veya kavramsal ilerlemeyi temsil etmediği görülebilmektedir. Yenilik, bazen sadece bir toplumsal ya da ticari taleple şekillenen ve görsel olarak farklı görünen, ancak anlam olarak bir öncekinin izini takip eden bir pratik olabilir. Bu nedenle, yenilik ile gelişim arasındaki farkı net bir şekilde ortaya koymak gereklidir. Her yeni şeyin gelişim olarak kabul edilip edilmediği, yalnızca teknik yenilikle değil, sanatın estetik, içerik ve toplumsal işlevleriyle ilgili olduğu söylenebilmektedir.

Tarih boyunca buhranların, savaşların, kültürel tıkanmaların hemen ardından sanatta yeni arayışlar ve yükselişlerin gündeme gelmiş olduğu gözlenmektedir. Ardından sanattaki bu yenilenme süreci bir yozlaşma sürecine girmiş, buradaki yozlaşmadan kasıt, içeriğin yüzeyselleşmesi ve sanatın metalaşmaya eğilimin artışı olarak görülmektedir. Sanatın simülasyon ile ilişkiselliği bakımından konuya yaklaşıldığında örneğin, II. Dünya Savaşı'ndan sonra sanat ortamı Avrupa'dan Amerika'ya kaymıştır. Savaş boyunca propaganda aracı olarak kullanılan resim sanatı ve yapılan figür ağırlıklı imge bombardımanı, sanatın Amerika'ya kaymasıyla, özellikle soyut sanatın ortaya çıkışına dönüşmüştür. Savaşın algısından insanları sıyrabilmek için Greenberg'in makaleleriyle birlikte, soyut sanatın yükseltilmesi bir politika olarak kullanılmıştır. Greenberg Avangard ve Kitch adlı makalesinde, soyut sanatın politik olarak gelişmesine katkı sağlaması adına soyut sanatı övmektedir. Aynı zamanda Hitler, Stalin ve Mussolini'nin kültür ve sanat politikalarından bahsederek, ülke yönetimlerinin sanata olan etkisinden örnekler verir (Greenberg, 2016: 577-587).

Bu durumun Postmodern sanat akımları ve tüketim odaklı sanat piyasası bağlamında da geçerli olduğu kabul edilebilir. Sanat piyasası bazı sanatçılara öncelik tanıyıp bazı temaları öne çıkarırken, bazıları sanat politikaları gereği gerekli değeri bulamayabilir. Baskın sanat piyasasında bazı sanatçılar ise sansasyonel olaylarla ününe ün katabilir. Örneğin Jeff Koons, dünyaca ünlü bir sanatçıdır. Fakat Koons'un çalışmaları yaratıcı bulunmakla birlikte, pek çok ünlü eleştirmen tarafından sanatçının çalışmalarının kitsch anlayışa yakın olduğu bağlamında eleştirilmektedir. Bu eleştirilere sanatçının Ay'a heykel göndermesi de eklenebilir. Nitekim geçtiğimiz yıl şubat ayında gerçekleştirilen bu olayın yayınlanan haberleri şu şekilde görülmektedir;

Mashable Türkiye'nin aktardığına göre, Jeff Koons'un Moon Phases adlı çalışması, 15 Şubat 2024'te NASA ve Lunar Machines iş birliğiyle Ay'a gönderilmiş ve böylece Ay yüzeyine bırakılan ilk resmi sanat eseri olmuştur. Koons'un önceki serilerinden farklı olarak bu yapıt, ünlü isimleri onurlandırmak amacıyla tasarlanan 125 küçük Ay küresini içeren kompakt bir kutu formundadır. Eserin, NASA'nın yaklaşık elli yıl aradan sonraki ilk Ay görevine ve Ay'a inen ilk ticari araca sembolik bir anlam yüklediği belirtilmektedir (Aktaşoğlu, 28 Şubat 2024).

Sansasyonel bir haberin sanat piyasasında kabul görmesi ve gündem olması onu gerçekten sanat konusunda değerli yapar mı? sorusundan hareketle, bu tez çalışmasında

Brecht'in estetik yaklaşımıyla sanat dünyasındaki tıkanma ya da absürtlüklere alternatif bir arayış olarak Brecht estetiği ve resim sanatı ilişkisine değinmeden önce, Brecht'in estetik kuramına değinmek gerekmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

2 BRECHT'İN ESTETİK KURAMI

Bertolt Brecht'in estetik kuramı bu bölümde incelenerek bir sonraki bölümde resim sanatıyla kurulan ilişkiselliğe kuramsal bir zemin oluşturmaktadır. Brecht'in yalnızca tiyatro alanındaki katkıları değil, aynı zamanda düşünsel üretiminin farklı disiplinlerdeki etkisi de dikkate alınmaktadır. Bu bağlamda temel kaynak olarak, Mutlu Parkan'ın Brecht Estetiği ve Sinema adlı kitabının "Brecht'in Estetik Kuramına Toplu Bakış" başlıklı ikinci bölümü esas alınmaktadır. Parkan, Brecht estetiğini oluşturan sekiz temel kavramı açık ve bütüncül bir yaklaşımla sunduğu için, bu kavramsal çerçeve ilgili çözümlemelerin kuramsal dayanağını oluşturmaktadır. Ayrıca Parkan'a göre Brecht'in estetik anlayışı, Aristoteles'in 'katharsis' kavramına getirdiği eleştiri üzerinden şekillenmekte olduğu anlaşılmaktadır. Parkan'ın, Brecht'in estetik kuramına toplu bakış bölümünde yer verildiği gibi, Brecht'in kuramını oluştururken Aristoteles'in ortaya koyduğu 'katharsis' kavramının özdeşleşme bakımından, seyirci için tehlikeli olduğu düşüncesinden hareket ettiğini ifade etmektedir (Parkan, 2020). Katharsis kavramının, Antik Yunan filozofu olan Aristoteles tarafından yazılan 'Poetika' adlı yapıtında yer aldığı bilinmektedir. Aristotelesçi sanat estetiğinde katharsis şu şekilde açıklanabilir; "Tragedyanın en son ve hakiki amacı "katharsis" olup, seyirci izlediği oyunda yeniden korku ve acıma duyguları yaşayarak, kendini saflaştırmış, temizlemiş yani içsel bakımdan arınmasını gerçekleştirmiş olur. Doğrunun, hakikatin disiplini olan "Tarih"in tersine, "Tragedya", hakikatimsi, doğrumsu (vraisemblable) olanın yanılsamasıdır (illusion)" (Bozkurt, 2012: 126). Bu durumu Yabancılaştırma kavramı yönünden 'Oyuncunun Sanatı Olarak Aksiyon Yaratmak: Stanislavski, Brecht, Grotowski' başlıklı yazısında Özdemir, şu şekilde değerlendirmektedir:

Brecht, Stanislavski'nin geliştirdiği fiziksel aksiyon çizgisinin keşfedilmesi fikrini reddetmez, ama oyuncunun karakterle özdeşleşmesine şiddetle karşı çıkar. Çünkü ona göre bu durum karakterin gerçekleştirdiği aksiyonların seyirci tarafından kaçınılmaz, değiştirilemez gibi görünmesine yol açacaktır. Brecht'in bu olumsuz duruma getirdiği çözüm, oyuncunun bir yandan karakterin aksiyonlarını gerçekleştirirken, bir yandan da bu aksiyonlara karşı kendi tavrını içeren ek aksiyon

yaratmasıdır. Aynı anda gerçekleşen bu iki farklı aksiyon -karakterin aksiyonu ve oyuncunun aksiyonu- arasındaki diyalektik ilişki, var olan toplumsal yaşamı sorgulayan ‘Brechtyen’ bir tiyatronun ortaya çıkabilmesini sağlayacaktır (Sözer Özdemir, 2021: 78).

Aynı zamanda Parkan’ın aktarımıyla Brecht, son dönemlerinde estetik kuramının anahtarının naivete olduğunu dile getirmiştir. Brecht’in kuramın anahtarını oluşturan naivete ve diğer yedi temel kavramın diyalektik bir bütünlük olarak kavramlar arası ilişkiselliği gözlemlenmektedir (Parkan, 2020: 35).

Brecht, insan ilişkilerini ve toplumsal anlamı ortaya çıkaran çelişkileri kendi değimiyle çapraşıklıkları tiyatro sanatıyla gösterirken, diyalektik bir yaklaşımla geliştirdiği kuramında, sanatın bir dönüştürücü, dinamo olmasına dikkat çekmektedir. Kendi cümlesinden yola çıkarak; “Bütün sanatlar, sanatların en büyüğü olan yaşama sanatına katkıda bulunur” ifadesiyle yaşam ve sanat arasındaki bağı görünür kıldığı anlaşılmaktadır (Brecht, 1967: 667’den aktaran Bal, 2017: 116).

2.1 Naivete

Brecht’in estetiği incelendiğinde, kuramının anahtarını oluşturan kavramın naivete olduğu gözlemlenmektedir. Brecht’in, yaşamının son zamanlarında tiyatrodaki diyalektik üzerine çalışmalarını sürdürmekteyken, “Benim yapıtlarımın anahtarı naivetedir” (Nutku, 1979: 4) şeklinde herkesi şaşırtan bir açıklamada bulunduğu, Brecht’in bu açıklaması bakımından eserlerinin ve kuramının temelini bu kavramın oluşturduğunu belirtmektedir. Brecht estetiği bağlamında bahsedilmekte olan naivete kavramını açıklarken Parkan şu önermede bulunarak, naivete kavramının başına bir de bilimsel kelimesinin eklenmesinin öneminden bahsetmektedir:

Elma, ağaçtan düşer. Binlerce yıldır bu böyledir. Elmanın ağaçtan düşmesi, “doğal” ve “olağan” bir olaydır. Newton’a kadar böyle olmuştur. Elmanın ağaçtan düşüşünü, doğal ve olağan bir olay olarak izleyen binlerce insan için bu olayın hiçbir özel anlamı yoktur. Bu apaçık “gerçek”, ardında başka hiçbir gerçeği ve anlamı getirmez. “Elma, yüksekte durduğu için düşmektedir”, “havadan ağır olduğu için düşmektedir” vb. gibi birtakım önyargılar, bu olayı herkes için anlaşılır kılarken Newton, daha önce yapılmış bütün açıklamaları bir yana bırakarak, bu olayı “anlaşılmaz”, “yabancı” bir olay olarak gözlemlemiş ve “neden düşüyor?”, “nasıl düşüyor?” sorularını kendi kendine sormuştur (Parkan, 2020: 35-36).

Naivete’nin, kanıksanmış olana mesafeli olarak, ön kabulleri yeniden sorgulamayı ifade ettiği görülmektedir. Bu durum sonucunda görünenin ardındaki görünmeyeni görebilme yetisi devreye girmektedir. Belirtilebilir ki; Newton’un bu yaklaşımını

sonucunda önemli bir bilgi açığa çıkmış ve fizik bilimine bulgulanmış bir gerçeklik olarak dahil olmuştur.

Parkan (2020: 36) Naiv tutumun uygulanmasında Brecht'e göre sahnelenen anlatının temelini insanlar arasındaki toplumsal ilişkilerin oluşturduğunu belirtir. Ona göre, bu ilişkilerin kavranması, ancak olağanı olağandışı kılan bir bakış açısıyla mümkün olabilir. Sanatın gerçekliği açıklama ve dönüştürme işlevi düşünüldüğünde, bu bakış açısının temel koşulu "bilimsel naivete"dir.

Brecht'in nivete olarak adlandırdığı bu yaklaşım, üretim süreçlerinin tüm aşamalarında sistemli bir şekilde yer almaktadır. Bu tutum rastlantısal ya da dağınık biçimde değil; "mesel"i diğer adıyla fabeli "mesel çalışması" olarak adlandırılan yapı kurgusu aracılığıyla bilinçli olarak örgütlenmektedir (Parkan, 2020).

2.2 Mesel Çalışması

Parkan, (2020: 37) Brecht'in mesel anlayışının, sahneleme sürecini yalnızca yönetmenin öznel yorumuna bırakmak yerine, tüm ekip tarafından yürütülen ortak bir analiz süreci olarak yapılandırıldığını belirtilmektedir. Brecht'ten aktardığı şekilde, görüldüğü gibi "Mesel; oyuncular, dekoratörler, maskçılar, kostümcüler, müzikçiler ve koreograflar dahil, tiyatronun tüm kolları tarafından, açığa çıkarılıp ve de sergilenmelidir" (Brecht, 1976: 696' dan aktaran Parkan, 2020: 37).

Brecht, tiyatroda mesel çalışmasının yalnızca bireysel yorumlara dayanmayan, tüm ekibin ortak katılımıyla yürütülen kolektif bir süreç olduğunu vurgulayan Parkan, bu süreçte, figürler arası ilişkiler ve olayların ardında yatan gerçeklikler, naiv sorular aracılığıyla açığa çıktığını, sıradanın ardındaki tarihsel ve toplumsal yapının görünür hale geldiğini belirtir ve mesel çalışmasını şu maddeler halinde sıralar:

- a) Ekibin tümünün metne karşı mesafeli bir tutum alarak, metnin görünen mantığına teslim olmamasını,
- b) Metinde ele alınan kişilerin ve/veya olaylar arasındaki çelişkilerin keşfedilmesini,
- c) Metnin parçalanarak, metindeki durakların belirlenerek, epizotik anlatıma varılmasını ve nihayet,
- d) Ekibin bilinç düzeyinin belirlenerek, neyi ne ölçüde gerçekleştirebileceğinin tespit edilmesini de sağlar (Parkan, 2020: 37).

Tiyatronun ana işlevi olan mesel çalışması, Brecht'in kuramında önem kazanmıştır.

Mesel olmadan yabancılaşma ve gestus gibi ögeler estetik kuramın ögeleri olamaz. Bu bağlamda mesel her şeyin temeli ve önem noktasıdır. Bütün ekip arasında geçenlerin tartışılabilir, eleştirilebilir ve değiştirilebilir olanların tümü oradadır (Parkan, 2020: 37).

Aynı zamanda mesel, bir yapının ilk görüş ve olduğu haliyle bulgulanması mümkün olmayan, toplumsal anlamı vermektedir. Mesel çalışması naiv tutumla bağlantılı olduğu gibi, çalışma boyunca sürdürülmekte olan naiv soruların ve yaklaşım aracılığıyla, toplumsal ve insanlar arasındaki belirleyici yasaları ortaya çıkarmaktadır (Parkan, 2020: 38).

2.3 Epizotik Anlatım

Parkan'ın (2020: 38) ifadesine göre, Epik kavramı, istenildiği kadar uzatılabilen bir yapıda olması bakımından Aristoteles'den günümüze kadar gelen bir kavram olarak Brecht'in tiyatrosunda epizotik anlatımın, epik kavramından türetildiği anlaşılmaktadır. "Epik bir anlatım olduğu için, aynı anda ortaya çıkan birçok olay hep birden gösterilebilir, ama bu olayların tümü konuyla ilintilidir. Bu olayların ve durumların bir araya gelişi, şiiri uzatır. Böylece epik, konuyu zenginleştirir, dinleyiciyi çeşitli yerlere götürür ve şiiri birbirinden ayrı epizotlarla süsler" (Nutku, 1976: 44).

Burada Nutku, Aristoteles'ten aktarırken, aynı anda birçok olaya yer verilebilmesine olanak tanıyan ve istenildiği kadar uzatılabilen epik anlatımın, birbirinden bağımsız gibi görünen ancak konuyla ilişkili epizotlarla ilerlemekte olduğunu belirtmektedir. Parkan, dramatik anlatımın seyirciyi, kesintisiz bir şekilde ilerleyen yapısında olayların çözümüne yani sona odakladığına dikkat çekerek; bu anlatım biçiminde, doruk noktasına ulaşıldığında seyircinin bir katharsis yaşamakta olduğunu ifade etmektedir. Parkan'ın da değinmekte olduğu gibi bu dramatik anlatım seyirciyi sorgulamalardan uzaklaştırarak edilgen kılmaktadır. Bu yönüyle dramatik anlatım şu şekilde açıklanabilmektedir:

Aristoteles için ideal şiir biçimi dramatik şiirdir, salt hareket olarak gerçekleşen şiirdir. O halde mimesis, şairin, bir yaşam sürecini bütün diriliği ve somutluğuyla görebilmesi ve bu süreci ifade edebilmesidir. Mimesis'in konusu, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasasına göre gerçekliktir, yani gerçekleşme halindeki gerçekliktir. Olmuş bir olay, olmuş olduğu için, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasasının dışına çıkmıştır artık, yani tarihin alanına girmiştir. Bir olay, ancak gerçekleşme anında, oluş anında bu yasada yer alır. Ama bu, gerçekten olmuş bir olayın, şiire konu olamayacağı anlamına gelmez. Ne var ki gerçekten olmuş bir olay, gerçekten olmuş gibi değil de, gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasasına göre olması mümkün olarak düşünüldüğü zaman şiire

girer. İmdi önemli olan gerçek olan değil, gerçeğe uygun olandır; olmuş olan değil, olabilen, olabilecek olandır. Bunun için de mimesis, sanatçının yaratıcı etkinliği, yani hem taklit hem yaratmadır. Mimesis, yaratılan şeye uyan, onunla özdeşleşen, yaşamın akışı içinde onunla tek bir şey olan yaratma eyleminin kendisidir. Gerçeğe uygunluk ve zorunluluk yasası da, sanatsal yaratıyı oluşturan öğelerin kendi aralarında içsel bir bağa sahip olmalarından başka, kendi dışlarında herhangi nesnel bir modele bağlı kalmamaları anlamına gelmektedir (Bozkurt, 1982: 100'den aktaran Bozkurt, 2012: 130).

Bu duruma karşılık olarak epizotik anlatımdaysa, montaj teknikleriyle bölünmüş bir akış sunarak izleyiciyi olaylar ve karakterler üzerine düşünmeye teşvik ettiğini belirtir. Bu anlatım biçimi, Brecht'in kullandığı ön oyunlar gibi duraklar sayesinde seyircinin soluklanıp dinamizm yakalamasını düşünsel bir mesafe geliştirmesini sağladığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, epizotik anlatım özdeşleşmenin denetimini sağlayarak, seyircinin katharsis yaşamasının önüne geçtiği belirtilmektedir (Parkan, 2020: 39-40).

Parkan'a (2020) göre, Klasik dramatik tiyatronun izleyicide yarattığı katharsis etkisi, onu içinde bulunduğu toplumsal düzene daha güçlü bir uyumla geri döndürür. Brecht estetiğinde ise, izleyici duygusal arınma yaşarken, algısal deneyimlerini zihinsel bir işleme tabi tutarak, ussal bir bilgi düzeyine taşıma potansiyeli kazanır. Böylelikle birey, yaşamını artık bu edinilmiş bilgi temelinde, daha üst bir bilinç düzeyinden sürdürmeye başlar. Aynı zamanda Parkan' in belirttiği üzere epizotik bir anlatıma ulaşmak için çalışılan anlatıda veya metinde epizotik bir parçalı aktarım gerekliliği yoktur. Aksine klasik dramatik bir yapının mesel çalışmasıyla düzenlenmesi sonucunda epizotik bir anlatıma dönüşebileceği vurgulanmaktadır. Yabancılaştırma, gestus ve tarihselleştirme efektlerinin de bu açıdan, epizotik anlatımla işlev kazandığını ifade eder.

2.4 Gestus

Brecht estetiği kuramının merkezinde yer alan gestus kavramı, sahnedeki her davranışın yalnızca fiziksel bir jest olarak değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel anlam katmanlarıyla birlikte ele alınmasını gerektirmektedir. Brecht'e göre gestus, bir hareketin ya da duruşun ardında yatan anlamı açığa çıkaran bir ifade biçimidir; yani davranışın, içinde bulunduğu toplumsal yapıyla birlikte düşünülmesini sağlayan estetik tavır olduğu görülmektedir.

Parkan (2001: 41-42), gestus kavramını, oyunculuğun temelinde yer alan bir tutum olarak tanımlar ve bunun yalnızca sözel değil, sözün ardında yatan anlamı da görünür kılmaya yönelik davranışsal bir ifade olduğunu vurgulamaktadır. Bu bağlamda

Brecht'in estetik anlayışı, olayların taşıdığı toplumsal anlamın yalnızca kelimelerle değil, oyuncunun sahnedeki duruşu, hareketi ve jesti aracılığıyla da açığa çıkarılmasına dayanmaktadır. Ancak burada söz konusu olan davranış, sıradan bir taklit değil; toplumsal koşulları, çelişkileri ve ilişkileri görünür kılmaya yönelik eleştirel bir jest olarak ortaya çıktığı saptanabilmektedir.

Gerçek yaşamda dil ile jest arasında bir uyum varmış gibi görünse de, bireyin sınıfsal konumu ve bu konumla olan ilişkileri çoğu zaman görünmezdir. Parkan'a (2020:42) göre, estetik uygulama bu görünmezliği açığa çıkarma görevi üstlenerek, bu süreçte oyuncunun, basit bir taklitten ziyade, mesele dayalı bir araştırmayla insan ilişkilerindeki olası davranış biçimlerinin izini sürerek, toplumsal gestusa ulaştığını belirtmektedir. Bu noktada dil ile jest arasındaki uyumsuzluk, tam da Brecht'in eleştirel estetik anlayışını besleyen zemin haline geldiği görülmektedir.

Walter Benjamin (2023: 19) de jestin diyalektik doğasına dikkat çeker. Ona göre gündelik yaşam akışı içindeki bir tavır, her hareketiyle kendi başına anlamlı ve kapalı bir yapı oluşturur. Bu bağlamda, bir eylemin bütünlüğünü ne kadar çok kesintiye uğrattırsak, o kadar fazla jest açığa çıkar. Benjamin'in bu yorumu, epik tiyatronun temel ilkelerinden biri olan "epizotik" yapısına da teorik bir dayanak sağlamaktadır.

Brecht'in Tiyatro için Küçük Araç'ta (1962: 22) belirttiği gibi, jest yalnızca bireysel bir davranış değil, kişilerin birbirleriyle kurdukları ilişkilerin sahnedeki temsiline dair bir göstergeye dönüşmektedir. Söyleyiş, duruş, yüz ifadesi gibi her bir öge, toplumsal bir tavırla biçimlenerek, çoğu zaman bu tavırlar çelişkili yapılar barındırmaktadırlar.

Bu geniş tanım, yalnızca oyuncunun fiziksel performansı ile ilişkili görülmemektedir. Karacabey'in (2009: 42) vurguladığı üzere Brecht'in gestus anlayışı, sahnedeki ışık, müzik, kostüm, dekor gibi tüm teatral öğeleri kapsamaktadır. Hatta bu yaklaşım tiyatroyu aşarak, resim, müzik ve edebiyat gibi diğer sanat dallarına da uzanmaktadır. Burada artık önemli olan yalnızca “ne anlatıldığı” değil, “nasıl anlatıldığı” ile ilgili bir duruma dönüşmektedir.

2.5 Yabancılaştırma (Verfremdung)

Mutlu Parkan'a (2020: 45) göre, Brecht estetiğinin temelini oluşturan naivete anlayışı, yalnızca bir biçimsel tercih değil; aynı zamanda yabancılaştırmanın da eksenini belirleyen kavramsal bir duruş niteliğindedir.

Bununla birlikte, “yabancılaşma” ve “yabancılaştırma” kavramlarının terminolojik yakınlığı, kimi zaman bu iki terimin karıştırılmasına yol açabilmektedir. Kavramlar arasında oluşabilecek bu olası karışıklığı önlemek amacıyla, aralarındaki farkı ve ilişkiselliği kavramsal bağlamda incelemek yerinde olacaktır.

Marx’ın Kapital adlı yapıtında geliştirdiği meta fetişizmi kavramı, üretim sürecinde bireyin kendi emeğiyle ortaya koyduğu ürüne yabancılaşmasını açıklayan bir kavramsal çerçeve sunar. Parkan’a (2020: 44-45) göre bu yapı, Brecht’in yabancılaştırma estetiğine düşünsel bir temel sağlamakla kalmaz; aynı zamanda Brecht’in kuramında bu kavramın kullanılma biçimi bilimsel naivete ile ilişkisel bir bağlamı oluşturmaktadır.

Bu noktada Parkan (2020), Brecht’in gerek yazınsal gerek sahneleme anlayışında ortaya koyduğu naiv tutumun, Newton’un bilimsel yöntemi ya da Marx’ın diyalektik kavrayışıyla benzerlik taşıdığını ifade etmektedir. Yabancılaştırma ve naiv tutumun sanatsal bir yansıma olarak değerlendirilerek; Brecht’in kavramı yalnızca sahneleme tekniği olarak değil, diyalektiğin estetik düzlemdeki izdüşümü olarak da ele alınmaktadır (Brecht, 1976: 360-361’den aktaran Parkan, 2020: 46):

- 1) Bir anlama yolu olarak yabancılaştırma (anlamak-anlamamak-anlamak), reddin reddi.
- 2) Anlaşırlılığa kadar anlaşılmazlığın yığılması (niceliğin, niteliğe dönüşümü).
- 3) Genelin içinde özel (olayın kendine özgüllüğü, bir seferliği, bunun yanı sıra tipikliği).
- 4) Gelişmenin anı (duyguların başka karşıt duyguların üzeri-ne-içine geçişi, her birinde aynı anda eleştiri ve özdeşleşme).
- 5) Çelişki (bu ilişkiler içinde, bu insan; bu davranışlara, bu sonuç).
- 6) Bir şeyin, bir başkasıyla anlaşılması (başlangıçta kendi başına bağımsız anlamı olan bir sahne, öteki sahnelerle bağlantıları yoluyla ayrı bir anlamın da katılmasıyla yeniden keşfedilir).
- 7) Sıçrama (saltus naturae, sıçramalarla epik gelişim).
- 8) Zıtların birliği (bütünün içinde zıtlar aranır, ana ve oğul -Ana’da- dışarıdan bakılınca bir bütün iken, ücretten ötürü birbirlerine karşı mücadele verirler).
- 9) Bilmenin pratikleştirilebilirliği (teori ve praksis birliği)

Bu bağlamda, Parkan’ın aktardığı bu maddeler incelendiğinde yabancılaştırma efektinin kullanımına ilişkin gereklilikleri ortaya koyan dokuz maddenin diyalektiğin yasalarıyla bağlantılı olduğu görülmektedir.

Sanatsal araç olarak yabancılaştırmanın spesifik koşullarını açıklayan bu dokuz maddenin her birinin, diyalektiğin dört yasasıyla doğrudan ilişkisi vardır. 1.madde, diyalektiğin, reddin reddi yasasına; 2.madde, niceliğin niteliğe dönüşümü yasasına; 3. madde, her şeyin birbiriyle ilintili olduğu yasasına; 4. madde, zıtların birliği ve mücadelesi yasasına; 5. madde, hem zıtların birliği ve mücadelesi hem de her şeyin birbiriyle ilintili olduğu(kausalitaet/nedensellik) yasalarına; 4. madde, yine her şeyin birbiriyle ilintili olduğu yasasına; 7. madde, yine niceliğin niteliğe dönüşümü yasasına; 8. madde, yine zıtların birliği ve mücadelesi yasasına; ve nihayet 9. madde, diyalektiğin tüm yasalarına tekabül etmektedir (Parkan, 2020: 57).

Brecht'in yabancılaştırma kuramını anlamak, onun doğalcılıkla gerçekçilik arasında yaptığı ayrımı kavramakla başlar. Doğalcı sanat anlayışı, gerçeği olduğu gibi, dolaysız biçimde sunma eğilimindedir; bu yönüyle izleyiciyi yalnızca gözlemleyen, edilgen bir konumda bırakır. Bu yaklaşım, bireyin tarihsel ve toplumsal dönüşüm potansiyelini görünmez kılar. Emre Arslan'ın (2001) vurguladığı gibi, Brecht, bu durumu yalnızca doğalcılıkla sınırlamaz; dönemin avangard ve modernist akımlarını da benzer bir eleştiriye tabii tutar. Ona göre gerçekçi sanat, yalnızca varolanı değil, aynı zamanda olanaktan doğanı, yani toplumsal çelişkilerin içinden doğabilecek dönüşüm imkânlarını da görünür kılmalıdır. Sanat, böylece pasif bir yansıma işlevi görmektense, dönüştürücü bir alan açar. Biçime indirgenmiş bir gerçekçilik ise, bağlamından kopuk bir kanıksama üretmektedir.

İnsan olduğu gibi kalmak zorunda değildir. Onu yalnız olduğu gibi değil, ama olabileceği gibi de göstermek zorunludur. Bize düşen, onu hareket noktası olarak değil, amaç olarak almaktır. Ben kendimi salt onun yerine koymak yerine, hepimizin temsilcisi olarak onun karşısına geçip oturmalıyım. İşte tiyatro bu yüzden gösterdiğini yabancılaştırmak zorundadır (Brecht, 1976: 134'ten aktaran Arslan, 2001: 68-69).

Dolayısıyla, amaç yalnızca gösterilmekte olan içerikte değil, bu içeriğin nasıl temsil edildiğinde de aranmalıdır. Brecht'in ifadesiyle, tiyatronun görevi, insanı yalnızca olduğu haliyle sunmak değil, olabileceği hal üzerinden düşündürmektir. Bu da gösterenin içeriğini "yabancılaştırmayı" zorunlu kılar.

2.6 Tarihselleştirme

Brecht'e göre yabancılaştırma efektinin kullanımı, olağan ve alışıldık olguları yadırgatarak, özel ve dikkat çekici hale getirdiğini ve sıradan olana mesafeli yaklaşarak sorular üretebilmesini sağladığı görülmektedir. Parkan'a (2020: 47-48) göre bu durum, Brecht'in, "tarihselleştirme" dediği yöntemle bağlantılıdır: Tarihselleştirmeye, günümüz zaman diliminde yaşanan bir olay, bir başka zaman diliminde ele alınarak

aktarılabılır. "Tiyatronun başlıca işi «tarih»i yorumlamak, onu elverişli «yadırgatmalar» yardımıyla iletmektir. Oyuncular, dekorcular, makyajcılar, giysiciler, ezgiciler, koreograflar, kendi bağımsızlıklarını boşlamadan, bu ortak girişimde birleştirirler sanatlarını" (Brecht, 1962: 24).

Böyle bir durum ise seyirci, olaylara alışılmış gözle değil, dışarıdan bir bakışla bakabilir. Bu da, durumu sorgulamasını, eleştirmesini ve hatta değiştirebileceğini fark etmesini sağlamaktadır.

Dekorcu da, dekorlarıyla belirli bir yerin sanısını (illusion'unu) yaratmak zorunda değilse, o da büyük bir özgürlük kazanıyor. Tarihsel ya da toplumsal bir yarar sağladıkça işaretler, belirtiler yeter. Örneğin, Moskova'nın yahudi tiyatrosunda Kral Lear için orta çağ çadırını ansitan bir dekor düşünülmüştü, bu da «yadırgatıyordu» oyunu (Brecht, 1962: 25).

Parkan'ın (2020) aktardığı gibi, tarihselleştirme yöntemi sayesinde bir toplum düzeni başka bir toplum düzeninin bakış açısından değerlendirilir ve bu bakış açıları toplumların gelişme yönlerini de etkiler. Yani bu kavram, Brecht'in sanat kuramında toplumsal anlamı tarihsel bir çerçeveye oturtarak eleştirel bir düşünce geliştirmenin yolunu açmayı amaçlamaktadır.

2.7 Anlatımcı Yapı

Brecht'in estetik kuramında, anlatma eğiliminin görüldüğü bu kavramın, eğilim olarak kaldığında anlatımcı yapıyı karşılamak için yeterli olmadığını aktaran Parkan (2020), olayların ya da gelişmelerin anlatıcı tarafından aktarılmasının tek başına yeterli olmadığını belirtir. Brecht'in anlatımcı yapısının estetik kuramında yerli yerine oturabilmesi için epistemolojik bir yaklaşımın gerekliliğine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Parkan, Völker'in şu tanımına yer vermektedir: "Brecht için gerçekçi sanat, 'ideolojilere karşı realitenin yönlendirdiği ve gerçekçi duyguları, düşünceleri ve eylemleri mümkün kılan bir sanattı'" (Völker, 1976: 272'den aktaran Parkan, 2020: 49).

İşte, Brecht'in estetik kuramında çok önemli bir yer tutan anlatımcı yapı, Brecht'in bu düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Yaşamın realitesi, sanatın realitesini yönlendirmelidir. Ancak seyircinin önyargıları olarak da adlandırılabilir olan, yaşamı süresince algısal bilgilere dayanarak edinmiş olduğu ideolojiler, yapının içinde betimlemeler yoluyla yer alacak ve yaşamın realitesi tarafından yönlendirilen sanatın realitesiyle çatışarak, algısal bilgi düzeyinden ussal bilgi ya da bilimsel bilgi düzeyine sıratılacaktır. Sanatın sadece betimlemelere dayalı bir ayna olmayıp, bu çatışmaya dayalı bir dinamo olma esprisi, böylesine bir anlatımcı yapıdan gelmektedir (Parkan, 2020: 49).

Buradan bakıldığında, anlatımcı yapı yalnızca bir hikâyeyi aktarmaktan, betimlemekten ibaret değildir. Asıl işlevi; olguları ve durumları, düşünsel bir mesafeden aktararak sorgulanabilir hâle getirmektir. Bu bağlamda, anlatımcı yapı epizotik anlatımla ilişkili olarak, estetik ifade ve içeriksel bir düzen oluşturmaktadır. Sanatın yalnızca yansıma üretmek yerine, yadsınmış olanı görünür kılması ve seyircinin yerleşik önyargılarında düşünsel bir dönüşüm yaratması, parçaların oluşturduğu çatışmalı yapı sayesinde mümkün olur. Bu nedenle, anlatımcı yapı Brecht'in estetik kuramında yalnızca betimleyici değil, dönüştürücü bir dinamo işlevi gördüğü anlaşılmaktadır.

2.8 Göstermeci Oyunculuk

Göstermeci oyunculuk kavramı Brecht'in kuramında ele alınan son kavram olarak, bu kuramın oyunculuk anlayışı bağlamında nasıl dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Parkan (2020: 50), bu oyunculuk anlayışının Brecht öncesinde, Çin tiyatrosu olmak üzere, Uzakdoğu tiyatrosuna dayandığını aktarmaktadır. Aynı zamanda Brecht'in göstermeci oyunculuk anlayışını, olduğu halinden başka bir düzeyde, özdeşleşmeyi tamamiyle reddetmeksizin kontrollü bir biçimde diyalektik bir oyunculuk düzeyinde geliştirmeyi hedeflediğine de değinmektedir. Brecht bu oyunculuk anlayışını şu şekilde özetlemektedir:

Oyuncunun çalışması kişiyi göstermeğe, daha doğrusu kişisini yalnızca yaşamakla yetinmeme çabasına dayanıyor. Tutkulu kişileri gösterirken, kendisinin soğukca durması anlamına gelmez bu, ama Kendisinin duyguları, kişinin duygularıyla şip-şak, kendiliğinden karışmamalıdır. Tüm özgürlüğü vermek, bırakmak gerekir görücülere (Brecht, 1962: 19).

Brecht'in estetik kuramında oyunculuk, figürü sahnede temsil etmekten çok, onu seyirciye göstermek üzerinden kurulmaktadır. Bu bağlamda, oyuncu ile canlandığı karakter arasında özdeşleşmeye dayalı bir ilişki değil, eleştirel bir mesafe söz konusudur. Oyuncu, yalnızca bir figürü oynamaz; onun davranışlarını, söylemlerini ve toplumsal konumunu incelemeye açacak biçimde dışsallaştırarak temsil eder.

Bu teknik tiyatroya, yapıdın görüntülerini arttırmak, hazırlamak için toplumun yeni bilim yöntemini: özdeksel söyleşi'yi dialektik'i bağışlar. Toplum değişimine dokunan bu yöntem toplumsal koşulları gelişmeler halinde görüyor, onları çelişmelerinde, karşıtlıklarında izliyor. Bu yönetime göre herşey değişmekte, dönüşmektedir, demek ki, herşey kendi kendisile çözülme durumundadır. Bu durum, duygular, kanılar, insanların tutumları, toplumun ırasının dile getirdiği insanların tutumları için de geçerlidir (Brecht, 1962: 18).

Böylece Brecht'e göre, sahnede sergilenen karakter, bir içsel dönüşümün değil, düşünsel bir sorgulamanın nesnesi hâline gelebilir. Bu gösterim, oyuncunun rolüyle tam anlamıyla bütünleşmesini değil, ona karşı belli bir duruş almasını, kimi zaman onaylamadan sergilemesini içerir. Bu diyalektik oyunculuk biçimi, figürün çelişkilerini açığa çıkararak seyircinin özdeşleşmeden, eleştirel bir bilinçle düşünmesini hedefler. Dolayısıyla, göstermecî oyunculuk sadece bir temsil biçimi değil; diyalektik çözümleme ve dönüşüm potansiyeli taşıyan bir estetik araç olarak değerlendirilmelidir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3 BRECHT'İN ESTETİK KURAMI EKSENİNDE MODERNİZİM

Brecht'in kavramsallaştırdığı estetik kuram bir önceki bölümde incelenmiştir. Bu bölümde ise söz konusu olan Brecht'in estetik kuramının sekiz temel kavramı yalın bir anlatımla özetlenerek, bu kavramların bir bütünü oluşturan yapısı ele alınmaktadır. Brecht estetiğinde "naiv tutum", kanıksanmış durum ve olgulara sanki ilk kez karşılaşılmış gibi yaklaşmayı, "neden?" ve "nasıl?" sorularını sormayı, ayrıca alışılmış ve ilk bakışta sorgusuzca kabul edilen durumlara merakla bakabilmeyi ifade eder. Olağandışı sorularla görünmeyeni görünür kılan bu naiv yaklaşım, Parkan'ın Newton örneğiyle daha iyi anlaşılabilir: Elmanın ağaçtan düşmesi yüzyıllarca olağan bir durum olarak kabul edilmişti. Ancak Newton, bu kabul edilmiş gerçeklik karşısında "neden?" ve "nasıl?" sorularını sorarak, fizik bilimine devrim niteliğinde bir katkı yapmıştır. İşte bu tavır, Brecht estetiğinde naivete kavramını karşılamaktadır.

Brecht estetiğinde "mesel çalışması", sahnelenmeden önce oyunun nasıl sunulacağına, ne şekilde oynanacağına dair fikir ve soruların tüm ekipçe paylaşılmasıyla yapılan ilk çalışmadır. Bu çalışmada sorulan sorular, sadece oyun metnine dair değil, sahnelenme biçimiyle bağlantılı olarak anlatının bütününe belirler. Bu anlamda, mesel çalışması resim sanatındaki eskiz, taslak ve araştırmalara karşılık gelebilmektedir. Mesel, anlatının temel yapısını kuran, düşünsel ve biçimsel bir ön hazırlık sürecidir.

Brecht'in toplumsal davranış biçimlerini ve kültürel jest-mimikleri kapsayarak geliştirdiği gestus kavramı, görünmeyen gerçekliği açığa çıkaran jestlerle çelişkilerin görünür hale geldiği anlaşılmaktadır. Bu da doğrudan yabancılaştırma efektiyle ilişkilidir.

Aristoteles'in Poetika'sında ele aldığı epik anlatım ve epizotik anlatım ise, Brecht'in kuramında önemli yer tutmaktadır. Epik anlatımda, bütünün içindeki parçalar kendi

içlerinde bağımsız bir durumu ya da anlamı taşıyabilir. Ancak bu parçalar bir araya geldiğinde, çelişkileri açığa çıkaran yeni ve bütünlüklü bir anlatı ortaya çıkabilir. Birçok parçanın öznel anlamını koruyarak bir araya gelişindeki bütüncül yeni bir anlamın ortaya çıkması ise bir diğer kavram olan "anlatımcı yapı" olarak adlandırılır. Özetle anlatımcı yapı; yaşamın kanıksanmış olaylarını göstererek anlatır. Bu kanıksanmış çelişkili durumlar veya olgular epizotlar şeklinde ve sıçramalar (saltus) ile sunulur. Böylece sanatçı da izleyici de algısal olarak bir bilinç yükselmesi edinir.

Karl Marx'ın sosyo-ekonomik bağlamda tespiti olan insanın kendine yabancılaşması durumunu, Brecht, sanatsal anlamda "yabancılaştırma efekti"ne dönüştürür. Bu teknikle, insanın doğaya, çevresine ve kendine yabancılaşması gösterilir ve bu durum üzerine düşünülmesi bu efekt aracılığıyla sağlanmaktadır. Brecht'in bu estetik tavrı, meta fetişizmini görünür kılarken, mevcut toplumsal yapının sorgulanabilirliğini de vurgular. Sanatçı ya da oyuncu, gösterdiği gerçeklikle arasına bilinçli bir mesafe koyar. "Bu bir gerçekliktir, ancak bu şekilde olmasını onaylamıyorum" tavrı, tiyatrodaki göstermeci oyunculuk, resimde ise göstermeci yansıtmacı biçimiyle ortaya çıkar. Bu tavır, ideal olanı değil, göz ardı edilen gerçekliği sanatın konusu haline getirir.

Yabancılaştırma efektiyle bağlantılı olarak tarihselleştirme kavramı, Brecht estetiğinde önemli bir yer tutar. Sınırlama olmaksızın kanıksanmış ve alışlagelmiş herhangi konunun olağandışı veya ilgi çekici bir şekilde sunulması tarihselleştirme olarak karşımıza çıkmaktadır. İnşaatta çalışan birinin çalışırken ölmesi-kaza geçirmesi, sıradan bir iş kazası olarak görülür. Bu durumun kanıksanmasına çözüm olarak sanatın konusu haline getirilmesi örneğinde olduğu gibi birçok konu örnekler çoğaltılabilir.

Tüm bu kavramsal çerçevede, Brecht estetiği; resim sanatında Brecht'in çağdaşı olan sanatçılar incelenerek yeniden ele alınabilir. Bu analiz sırasında Erwin Panofsky'nin üç düzeyli; betimleme, ikonografi ve ikonoloji yöntemi örnek alınmıştır.

Brecht'in çağdaşı olan modernist sanatçılar incelendiğinde, ortak tarihsel olguların sanatta sıklıkla işlenen konular arasında yer aldığı görülür. 20. yüzyılın savaşlarla şekillenen sosyo-politik ortamı, sanatçıları yeni ifade biçimleri aramaya yönlendirmiştir.

Teknik ve estetik farklılıklara rağmen, modernizm dönemi sanatçılarının ortak amacı; "çağ değişiminin yarattığı bunalım içinde sanatçıların kendilerine çeşitli yönlerde yol aradıklarını gösteriyor" denilebilir (İşpiroğlu, 2017: 26). Modern resim sanatında Picasso, Otto Dix ve George Grosz'un bu bölümde incelenmek üzere seçilen resimlerinde; mevcut

gerçekliği sorgulatmak ve düzenin çelişkilerini gösterme tutumları bakımından ortaklıklar görülebilir. Bu bağlamda Brecht estetiği, 20. yüzyılın bu sanatçılarıyla eleştirel bir paralellik kurar. Ancak burada önemli bir ayrım belirir: Dönemin sanatsal üretiminde toplumsal yabancılaşma genellikle bireysel ve içsel temsillerle ifade bulurken, Brecht bu durumu pozitif bir sanat estetiğine dönüştürür. Sürrealistler ya da Ekspresyonistler daha çok bireysel, duygusal ve bilinçdışı düzlemlerde yapıtlar ortaya koyarken, Brecht'in estetik sanat anlayışı; bütün sanatların, yaşam sanatına katkıda bulunması düşüncesine dayanmaktadır. Bu bağlamda sanat, onun için yalnızca bir ifade değil, bilinci harekete geçiren dönüştürücü potansiyel olarak anlaşılabilir.

Bertolt Brecht'in, izleyiciyi aktif bir konumda sorgulamaya yönlendiren eleştirel bir sanat anlayışı geliştirdiği anlaşılmaktadır. Brecht'in bu estetik yöntemi, yalnızca tiyatro alanıyla sınırlı kalmadan çağdaşı olan görsel sanatlarda da izlenebilmektedir. Bu bağlamda, Pablo Picasso'nun özellikle bazı eserlerinde gözlemlenen biçimsel çözümleme ve göstermeci anlatım, Brecht'in estetik yöntemiyle araştırmak anlamlı olabilir. Brecht'in temel kavramları, Picasso'nun 1937 tarihli resmi "Guernica" üzerinden yeniden okunabilmektedir.

3.1 Pablo Picasso

Picasso'nun resim dili ile Brecht'in estetik yöntemi arasında ilişkisel bir bağ kurmak mümkündür. Özellikle Picasso'nun resimlerinde parçalanmış formların farklı açılardan betimlenmesi, yalnızca gerçekliğin doğrudan bir temsiline değil, onun çözülmesine ve yeniden inşasına işaret eder. Bu yaklaşım, Brecht'in naivete kavramıyla ilişkili olarak yabancılaştırma efektiyle amaçladığı "görünenin ardındaki görünmeyeni görünür kılma" hedefiyle örtüşmektedir. Bu naiv tutum, sanatın eleştirel işlevinin temelini oluşturmaktadır. Picasso'nun figüratif anlatımında da benzer bir tavır gözlemlenir: Parçalanmış formlar, farklı açılardan betimlenen figürler ve görsel bütünlüğün bilinçli olarak bozulması, izleyiciyi yalnızca estetik düzeyde değil, düşünsel düzeyde de bir sorgulamaya yönlendirmektedir. Guernica (Görsel 3.1.) resmindeki figürlerin göstermeci ancak dramatik olmayan duruşları ve deforme edilmiş halleri, Brecht'in yabancılaştırma efektiyle izleyiciyle kurduğu mesafeye benzer bir durum yarattığı düşünülebilir.

1937 yılında Nazi Almanyası'nın Guernica kentine yaptığı hava saldırısının ardından Picasso tarafından yapılan Guernica, savaş karşıtı bir resim olmanın yanı sıra, aynı zamanda plastik dili ve sosyo-politik bağlamı açısından güçlü bir anlatı örgüsü

oluşturmaktadır. Resimde, siyah-beyaz tonlarda devasa bir kompozisyon içinde at, boğa, çılgın atan kadın figürleri, yıkılmış bedenler ve parçalanmış bir mekân görülür. Figürler deforme edilmiştir; anlatıyı belirginleştiren göstergeler ve jestlerin öne çıktığı görülmektedir.

Görsel 3.1.

Guernica



Picasso, 1937, Tuval üz. Yağlı Boya, 349 x 776 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Kaynak: <https://www.wikiart.org/es/pablo-picasso/guernica-1937>

Sembolik düzlemde anlam kazanan; boğa, kimi yorumlara göre faşizmi, kimi okumada halkın dayanıklılığını temsil ederken, at figürü acı çeken insanlığın alegorisi olabilir. Elinde ölü çocuğunu tutan kadınla, Michealengelo'nun "Pietà" heykeline gönderme yapmakta olduğu görülür. Ancak kutsallaştırılmış bir aşkınlıktan arındırılmış olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Işık saçan lamba ise göz gibi biçimlendirilmiş olarak hakikat ya da tanıklık kavramlarıyla ile ilişkilendirilebilir. "Modern Resim Nasıl Okunur" adlı kitapta Picasso'nun kendi resmini açıklayan sözlerine yer veren Jon Thompson'un aktarımıyla, resimdeki sembolik ve alegorik temsillerin kullanılma amacının belirgin bir tavırla betimlendiği görülmektedir.

Boğa, faşizmi değil kabalığı ve karanlığı simgeliyor...Guernica adlı bu duvar resminde at, insanları temsil ediyor...Bu resim sembolik ve alegoriktir. Atı, boğayı ve benzerlerini işte bu yüzden kullandım. Duvar resmi, siyasal bir sorunun kati suretle ifade edilmesi ve çözüm üretilmesi için yapılır; o yüzden sembolizmi kullandım (Thompson, 2014: 198).

Guernica'nın biçimsel dağınıklığı ve parçalı yapısında, Brecht'in kuramındaki epizodik anlatım ile benzerlikler görülebilir. İspanyol halkının içinde bulunduğu bu ağır yıkımı gösteren resim, her figürü ayrı ayrı, kendi içinde anlamlı kılmaktadır. Aynı zamanda her parça kendi öznelliğinde bir resim gibi görünür. Bu anlamda resim, anlatımcı bir yapının gözlemlenebilmesi; duygu uyandırmaktan çok, göstermeci bir sembolik dil içermesi yani dramatik bir biçimde yansıtmaktansa olup bitenler aktarılıp, gösterilmesi olarak yorumlanabilir. Figürlerin çarpıklığı ve çılgınlıkları, izleyicide özdeşleşme değil, eleştirel bir mesafe oluşturur. Bu da doğrudan Brecht'in yabancılaştırma efekti ile ilişkili olarak görünür hale gelmektedir.

Guernica, "çok basık" bir resimdir. Semboller yüzeye neredeyse ütü ile dümdüz basılmış gibidir. Renk aralığının mürekkeple elde edilen siyahların sert görüntüsünün sütbeyazı, kahverengi ve mavimsi griyle azaltılması, resme ışıltılı bir şeffaflık, hatta kristal berraklığı katmaktadır. Renk, güçlü bir resimsel bütünlük duygusu yaratacak şekilde kullanılırken ton karşıtlıkları yapının başından sonuna doğru -tamamen kalın boya sürülerek yaratılmış karanlık alanlar ile saf bir şeffaflığa sahip aydınlık alanlar arasında- aşırıklar sergileyerek değişmektedir. Resim düzlemi parçalara ve düzlemlere ayrılarak, ezilip düzleştirilmiş kırık cam levhaları gibi görünmesi sağlanmıştır. Bu çatışma alanında kapana kısılan semboller ve işaretler, değişir; adeta parçalara ayrılp kendilerini tekrar birleştirir. (Thompson, 2014: 201).

Thompson, Guernica çözümlemesinde yer verdiği gibi, Picasso'nun, ışık ve gölgeler arasında parçalanmış aynı zamanda sembollerle dolu resminin plastik dilini oluşturan yapıyı açıklamaktadır. Aynı zamanda Arnheim, Picasso'nun "Minotauromachy" adlı resmini Brecht estetiği ile şu şekilde ilişkilendirmektedir;

Picasso, bu mesafe koymayı imajlardan ziyade plastik yollarla sağlar: Eserin bizzat rengi, bizi o anın "gerçekliğinden uzaklaştırır" ve bizi bir "başka dünya" olmayan, fakat bizi sahnedeki oyuncularla doğrudan ve dolaysız olarak özdeşleşmeyi kolaylaştırmayan bir dünyaya konumlandırır: Siyah, gri ve beyaz bir dünya, burada birkaç pembe tuş, mavilere belirli grilikler verir. Kolayca duyarlı olmaya çağıran hiçbir şey yoktur: Kan yok, yaşayanların yüzünü ölülerinkinden, sabahın aydınlığını akşaminkinden ayırmaya yarayan renkler yok... Artılmış bir sadelik... Bir diyagram soğukluğu... Bir yıkım ve umut cebiriyle, bu eser bizim en derin yanımıza, bir hayatı değiştiren inanç hareketlerinin ve kararların doğduğu noktaya seslenir (Garaudy, 2022: 541).

Ayrıca Guernica, güncel bir olayı tarihsel bağlam içinde ele alarak tarihselleştirme ilkesiyle uyumludur. Ancak resim yalnızca 1937'deki bir olayı anlatmaz; savaşın her dönem geçerliliği olan yapısını açığa çıkarması bakımından tarihselleştirme efektiyle ilişkilendirilebilir. Bu durum da savaş olgusunu naiv bir tutumla resimde konu edinmesiyle oluşturmaktadır. Picasso'nun olağandışı bir gözle olup bitenleri tuvale

aktarmasının, konuyu eleştirel ve mesafeli bir tutumla göstermesi bakımından Brecht'in estetik anlayışıyla kuvvetli bağlantıları olduğu anlaşılmaktadır.

Brecht'in estetik kuramında merkezî rol oynayan sekiz kavramın, Picasso'nun sosyo-politik anlatıya yönelmiş resimlerinde nasıl bir temsil diliyle karşılık bulduğu önceki bölümde ele alınmıştır. Bu analizde, özellikle yabancılaştırma efekti, epizodik yapı ve gösterimci anlatım gibi kavramların, resimsel düzlemde nasıl somutlaştığı gösterilmiştir. Bu bağlamda, Dix'in resimleri, çarpıcı gerçekçiliği ve toplumsal çöküşü tanıklık eden resim dili, Brecht'in estetik ilkeleriyle ilişki kurmaya olanak tanımakta olduğu görülmektedir. Bu nedenle, Otto Dix'in "Metropol" adlı triptiği üzerinden, Brecht estetiğini, resim sanatında incelemeye devam edilmiştir.

3.2 Otto Dix

Otto Dix'in 1928 tarihli "Metropol" adlı (Görsel 3.2.) triptiği, Brecht'in estetik kuramında öne çıkan kavramların görsel sanatlar alanındaki karşılıklarını gözlemlemek açısından verimli bir analize uygun olduğu düşünülmektedir. Bu resimde özellikle gestus, epizotik anlatım, yabancılaştırma efekti, naivete ve tarihselleştirme gibi kavramlar somut biçimde izlenebilmektedir. Dix'in, I. Dünya Savaşı sonrası Weimar Almanyası'ndaki toplumsal eşitsizlikleri, çelişkileri ve bireyin yabancılaşmasını konu edindiği bu eser, izleyiciyi yalnızca temsil edilenle değil, toplumsal anlamı belirgin olarak resiminde göstermesi bağlamında Brecht'in "yabancılaştırma efekti" ile bağlantılı olarak incelenebilmektedir. 1920'lerin Alman sanatçılarından oluşan Yeni Nesnelciliği, McGinity şu şekilde tanımlamaktadır;

Neue Sachlichkeit" (Yeni Nesnelcilik) terimi, 1920'lerin başında giderek daha fazla Alman sanatçının içinde yaşadıkları topluma dikkatle bakma ve gördükleri gerçekliği nesnel, tarafsız bir şekilde betimleme arzusunu temsil ediyordu. Bu, bütüncül bir akım olmaktan çok bir eğilim yahut tavidir. Çoğu ekspresyonizm ve dada ile ilgilenmiş olan sanatçılar, bireysel analiz ve betimleme güçlerine dayanarak kolektif yaratıcılık hedeflerinden ve fikirlerinden uzaklaştılar. Terim ilk kez sanat tarihçisi ve Mannheim'daki Stadtliche Kunsthalle Museum'un yöneticisi Gustav F. Hartlaub (1884-1963) tarafından, modernist eğilimlerden uzaklaşan ve daha çok Kuzey Rönesansı ile ilişkilendirilen geleneksel resim değerlerine yönelen sanatçıları betimlemek için kullanıldı. (McGinity, 2017: 420).

Yeni Nesnelcilik tavrı bu yönüyle ele alındığında, Brecht'in yabancılaştırma efektiyle olduğu kadar naivete kavramıyla ilişkilendirilebilir olduğu sanatçıların tutumları bağlamında söylenebilmektedir. Dix'in, gündelik kent yaşantısını olağan dışı bir tarzda

resimde ele almasıyla yabancılaşma durumunu ve toplumsal anlamı göstermekte olduğu söylenebilir. Bu durum da naiv bir tutumla resimde gösterilmektedir. Savaşın ve sınıf ayrımının insanlar üzerindeki etkileri, bu yöntem aracılığıyla tarafsız bir temsil olarak bu resimde ifşa edilmektedir.

Görsel 3.2.

Metropol



Otto Dix, 1928, Kunstmuseum, Stuttgart, Almanya

Kaynak: <https://www.artchive.com/artwork/metropolis-otto-dix-1927-1928/>

McGinty'nin (2017: 424) belirttiği gibi, "Dix, caz çağının eğlence düşkünü burjuvalarıyla, yoksulluk ve dışlanma içinde yaşayanları yan yana getirerek, sosyal ayrımı keskin biçimde sergiler". Eser, üç panelden oluşturulmuştur; bir gece kulübünde eğlenen zenginlerin bulunduğu merkezi oluşturan parçanın sol ve sağındaki parçalarınsa kent yaşıntısındaki toplumsal gerçekliğin farklı yüzlerinin tezat biçimde sunulmakta olduğu görülür. Her panel kendi başına ayrı bir anlatı olarak değerlendirilebilir olması açısından da epizotik anlatım görülmektedir. Ancak bu parçalı yapı, bir araya geldiğinde sosyo-ekonomik çelişkilere dair eleştirel bir bütünlük kazanır. Bu yönüyle triptik, yaşanan çelişkili durumları eleştirel bir anlayışla göstermektedir.

Dix'in figürleri beden dilleri, jestleri ve mekânsal konumlanmaları aracılığıyla toplumsal rollerin taşıyıcıları olarak görülür. Bu durum, Brecht'in gestus kavramı ile örtüşür. Özellikle merkez panelde dans eden burjuva figürleri ile sağ paneldeki sakat savaş gazisinin bedensel görünümü, bireylerin içinde bulundukları sınıfsal, tarihsel ve kültürel konumları açığa çıkarır. Sol panel incelendiğinde; duvarın arkasında bir kadın belli

belirsiz soğuk tonlarda ve olağandışı biçimde büyük görünmektedir. Gizlenmek ister gibi bir duruşa sahiptir. Tezatlık oluşturan diğer kadınlar bu panelin neredeyse yarısını kaplar. Yüzleri incelendiğinde birkaç ifadenin bir arada yansıtılmakta olduğu fark edilmektedir. Benzer durum resmin sağ bölümündeki parçada da görülmektedir. Bu bölümdeki belirgin karşıtlık ise benzer biçimde savaş gazisidir. Yüzündeki yarası ve bacaklarının eksikliği ile teatral kostümler ve yürüyüşe sahip kadınlar grubundan ayrılmaktadır. Yanından geçmekte olan kadınlardan yüzünü mü gizlemektedir?

Brecht'in göstermecî oyunculuk kavramını bu resimde figürlerin görünümünün oluşturduğu anlamlar bakımından en belirgin biçimde kadın figürlerinde incelenebilir.

Triptiktikte güçlü bir tiyatral etki vardır. Soldaki dilencinin sağındaki gösterişli sahneye baktığı görülür. En sağdaki tabloda yer alan heykelsi figürler düşsel bir tiyatro sahnesini çağrıştırır. Bu ayrıntılar kent resimlerindeki atmosferlerin gerçek dışı olduğu hissini pekiştirir. Dix, aynı zamanda, cinsel haz ve fiziksel zaaf temalarını da kullanır. Sanatçının kadın figürleri aynı anda hem şehvet düşkünü ve dünyevi hem de masum ve çekingendir. Bu resmi gerek siyasi bir bildiri gerekse safahat tutkusunun sembolü yapan şey de zaten bu tür tezat öğelerinin bir arada kullanılmış olmasıdır (McGinity, 2017: 424)

Bu durum Brecht'in, göstermecî oyunculuk kavramı üzerinden resimde, göstermecî bir yansıtma ile benzerlik göstermektedir. Dix'in insanları figürlerini sergiler gibidir; bu yönleriyle "temsîl edildiklerinin farkında olan karakterler" gibi davranırlar. Bu da resimlere, Brecht'in tiyatrosunda oyuncunun rolünü mesafeli biçimde sunması gibi, doğrudan değil dolaylı bir anlatı kazandırmaktadır. Bu durum, Dix'in görünenin ardındaki mekanizmayı göstermeyi hedeflediğini belirginleştirmektedir. Acıyı ya da sefaleti dramatize etmektense, onun yerine, izleyicinin alışageldiği temsillere mesafe koyarak olay ve durumları bir açıklıkla göstermektedir. Dolayısıyla yabancılaşma durumunun ötesinde, burada yabancılaştırma efekti görülür. Renklerin kontrastı, figürlerin grotesk niteliği ve mekânın çarpıtılmış perspektifi, izleyiciyi özdeşleşmekten daha çok dönemin siyasal, toplumsal ve kültürel anlamını sorgulamaya yakınlaştırmaktadır.

3.3 George Grosz

Almanya: Bir Kış Masalı resmi, dikey bir kompozisyonla yapılandırılmıştır. Resmin (Görsel 3.3.) merkezinde, yeşil ceketli, kel ve neşeli bir adam elinde çatal-bıçakla, heyecanla yemeğini bekleyen bir çocuk edasıyla masada oturmaktadır. Masadaki puro, bira şişesi ve gazete gibi gündelik nesneler insanı bir yemek yeme durumunu göstermektedir. Bu duruma karşılık, arka plandaki karmaşık ve kaotik imgeler, resmin

genel anlatısında derin bir zıtlık ve çatışma atmosferi yaratmaktadır. Figürlerin stilize edilmesi, gerçekçilikten çok bir hiciv biçiminde anlam üreten bir temsili oluşturmaktadır.

Görsel 3.3.

George Grosz, *Almanya: Bir Kış Masalı*



Kaynak: <https://www.mutualart.com/Artwork/Germany--a-Winters-Tale/0CDA3923386EE14B>

Grosz'un figürleri, Brecht'in gestus kavramıyla uyumlu biçimde, toplumsal rollerin jestlerle dışa vurumu olarak görülebilir. Resimde yer alan din adamı, subay ve entelektüel figürlerin yüz ifadeleri ve beden hareketleri, bu rollerin içindeki çelişkileri ve ikiyüzlülükleri görünür kıldığı söylenebilmektedir. Papazın elindeki haç ile arka plandaki haç ve tabut taşıyan figür arasındaki zıtlık, inanç ve ölüm simgelerinin içerdği anlamların sorgulanmasına olanak verir. Subayın dik ve güçlü duruşu, arkasındaki yıkımla ters düşerken, elinde kitap tutan burjuvanın entelektüel görünümü, düşünsel alanın yerini tüketimin almasıyla eleştirel bir gerilim yaratmaktadır. Resmin en sağ orta kısmındaki köpeğin huzurla uyuyuşu ve çıplak kadının koşuşu da bu bağlamda gestus örnekleri olarak okunabilir. Bu jestler, izleyicide figürlerle özdeşleşmeden ziyade onları nesnel olarak değerlendirmeye ve eleştirel bir mesafe kurmaya zemin hazırlar.

Brecht'in yabancılaştırma efekti, izleyicinin resimdeki olaylarla doğrudan özdeşleşmesini engellemek, onun yerine eleştirel düşünceyi tetiklemek üzere tasarlanmıştır. Grosz'un stilize, grotesk figürleri ve yüzeydeki dağınık perspektif kullanımı, izleyicinin özdeşleşmesini zorlaştırarak göstermeci yansıtmayı içeren bir anlatım yaratmaktadır. Böylece resim, sadece bir olay ya da kişiler topluluğu değil, ideolojik ve toplumsal sistemin eleştirisini dair birçok parçayı içerir. Larry McGinty'nin de işaret ettiği gibi, Grosz, Hogarth ve Goya'nın karikatür ve hiciv geleneğini günümüze taşıyarak bu yönüyle resmin politik ve toplumsal işlevini güçlendirmiştir (2014: 423). Resimde, sadece bir portre veya toplumsal betimleme olmayıp, izleyiciyi toplumsal yapının karmaşık, çelişkili ve çoğu zaman tutarsız yanlarını sorgulamaya çağıran bir resim olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda, Grosz'un hicivli yaklaşımı, Brecht'in tiyatrosunda yer alan mesafe koyma, sorgulama ve eleştiri araçlarıyla güçlü bir paralellik kurar. Resim, hem dönemin sosyal atmosferinin tarihsel bir yansıması hem de evrensel bir eleştiri olarak değerlendirilebilir.

Picasso'nun Guernica resmi ve simgesel anlatımı aracılığıyla estetik çözümlemesiyle, Otto Dix'in Metropolis triptiğinde ise daha doğrudan ve tarihsel bir anlatımla kendini göstermektedir. Her iki sanatçı da yalnızca bir anlatı sunmakla kalmayıp, izleyiciyi bu anlatının yapısal alt metni ve toplumsal koşulları üzerine düşünmeye davet eder. Böylece Brecht'in mesafeli ve eleştirel yöntemi olan "yabancılaştırma efekti", plastik sanatlar aracılığıyla da etkili biçimde gerçekleştirilebilir olduğu görülmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4 PETER BRUEGEL ÜZERİNDEN BRECHT ESTETİĞİ İLE RESİM SANATINI OKUMAK

Brecht'in estetik kuramının yalnızca tiyatro alanına özerk olarak düşünülemeyeceğini, sinema sanatında örnekleri olduğu gibi farklı sanat disiplinlerini de kapsadığı düşünülmektedir. Bu düşünce, Brecht'in yazıları incelendiğinde Çin resim sanatı, Çin tiyatrosunda kullanılan masklar gibi konuların beraberinde; heykeltıraşlık, edebiyat ve tiyatro üzerine kaleme aldığı yazıların, "Sanat Üzerine Yazılar" adlı kitapta derlenen metinleriyle desteklenebilmektedir. Brecht'ten önce, 1500'lü yıllarda yapılan resimlerle ve kendinden önce gelen sanat anlayışlarından, Brecht'in çözümlemeler yaptığı ve tespitler ele aldığı görülmektedir. Bu bağlamda, resim sanatındaki örneğinin Pieter Bruegel ile olduğu görülmektedir. Umut'a (2024) göre, Bruegel'in resimlerinde yer alan yabancılaştırıcı öğeler, Brecht'in bu kavram üzerine geliştirdiği düşünsel

zemini besleyen kaynaklar arasında sayılabilir. Bu bağlamda Brecht'in yaklaşımını resim sanatı üzerinden ele almak için Bruegel'in resimlerinden “Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş”, “Calvary Alayı”, “Dulle Griet” resimleri seçilmiştir. Bir önceki bölümde Brecht'in fikirlerini ortaya attığı Modern dönem içindeki ressamlarla Brecht'in estetik kuramı ele alınmaya çalışılmışsa da, tezin kapsamı dahilinde, bu bölümde, tezin ikinci bölümdeki Brecht'in estetik kuramını oluşturan maddeler, bu kez başlıklar halinde ve Bruegel'in resimleri ekseninde tekrar ele alınmıştır.

Her ne kadar Brecht'in ortaya koyduğu temel kavramlar birbirlerine yakın görünseler de, bir önceki bölümde belirtildiği üzere, her birinin kendi içinde vurgulanan belirgin özellikleri vardır. Resimlerin incelenmesinde de birbiri içine giren özellikler olsa da, temel sekiz kavram benzerlikleri olmasına rağmen birbirlerinden ayrı tutulmaya çalışarak ele alınmıştır.

Parkan (2020: 34), Brecht'in estetik kuramını inşa ederken, Aristoteles'in “katharsis” kavramının, seyirci açısından tehlikeli bir durum olduğu düşüncesinden hareket ettiğini belirtmektedir. Bu nedenle kuramını yalnızca estetik bir yansıtma değil; izleyicinin pasif bir gözlemciden çıkararak, aktif olarak katılımını amaçladığı görülmektedir. Bruegel'in resimlerinin de izleyiciyi edilgenlikten çıkararak eleştirel bir konuma dönüştürdüğü kabul edilebilir. Bruegel'in resimleri Brecht estetiğinin kavramlarıyla analiz edildiğinde, izleyiciye alışılmışın dışında farklı bakış açıları sunmaktadır. Geleneksel anlatı yapılarını kırarak, izleyiciyi sorgulamaya ve düşünmeye teşvik eder. Bu yönüyle, resim analizlerini derinleştirme imkanı sağlayabileceği düşünülmektedir.

Bu araştırmada Pieter Bruegel'in seçilmesinin sebebi Bruegel resimlerinin içerdikleri bakımından içinde bulunduğumuz güncel sanat ortamı için bir referans olabileceği düşüncesine dayanmaktadır. Bruegel'in yaşadığı çağda, toplum yapısındaki değişimlerin ve refomların tarihi bir süreç olarak etkisi görülmektedir. Bu durumun da Bruegel'in resimlerinde belirleyici olduğu anlaşılmaktadır.

Kuzey Avrupa'da, yaşanan dinsel değişimden ötürü sunak resimleri ve azizlerin tasvirlerinin hakim olduğu pazarda bir gelişme yaşandı. Ahlaki ve dini temalar, demode görülmeye başladı. Hieronymous Bosch (yaklaşık 1450-1516) Dünyevi Zevkler Bahçesi (1500-1505), Bruegel ise mitolojik temalı İkarus'un Düşüşü Sırasında Manzara (1558) eserlerinde insanların akılsızca davranışları üzerinde yoğunlaştı (Zaczek, 2017: 185).

Resimleri köy betimlemeleri ve manzaralarıyla öne çıkan Pieter Bruegel 1525-1569

yılları arasında yaşamış ve resimlerinin konuları, döneminin tarihsel arka planını yansıtan öğeleri içerdiği görülmektedir. Sıkça köy yaşantısını konu edindiği peyzaj resimlerinde insanın durumlarını hicivli bir yaklaşımla kompozisyonlarında karşıtlıklar ve çatışmalarla kurguladığı anlatı resimleri bilinmektedir.

Yüzeysel resim anlayışındansa toplumsal hayatı, derinlemesine irdeleyen resimler olması açısından Bruegel'in incelenmesinin yararlı olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle de yöntemsel resim okumalarında sıkça karşılaşılan resim sanatının yalnızca plastik çözümlemelere indirgenmesindense, Brecht'in estetik yöntemi ile Bruegel'in resimlerini yeniden incelemenin büyük bir farklılık yarattığı görülmüştür. Diğer yanıyla Bruegel'in, Brecht tarafından ilgiyle incelendiği; resimleri yalnızca görsel ifadeler olarak değil, iç içe girmiş birçok parçadan doğan potansiyel anlatılardan oluştuğunu düşünmek etkileyici bir deneyimdi (Khun, 2013: 102). Aynı zamanda da Brecht, "Bruegel'in tablolarından, gerçeklik üzerine yazılanlardan daha çok şey öğrendim" ifadesinde bulunmuştur (Brecht, 1987-2000: 437'den aktaran Umut, 2024).

4.1 Resimde Naivete

İlk bakışta, günlük hayatın içinde yer alan olağan davranışları ve manzaraları betimlediği düşünülen Bruegel'in resimleri incelendiğinde, olaylar ve figürlerin karmaşık bir toplumsal anlamı görünür kıldıkları anlaşılmaktadır. "Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş" resmi, (Görsel 4.1.) temaya uygun olarak tanıdık görünürken, figürlerin davranışları incelendiğinde gösteren ve gösterilen arasında soruların ortaya çıktığı bir kurgunun belirginleştiği saptanabilmektedir. Bu durum Brecht estetiğinin temelini oluşturan Naive tutumla alakalı olarak ele alınabilir. Resimdeki en belirgin naiv yaklaşım Bruegel'in içinde bulunduğu toplumun çelişkili durumlarına sorularla yaklaşarak, bu çelişkileri aynı mesafeli ve eleştirel yöntemle resminde uygulamayla göstermesi bağlamında yorumlanabilmektedir. Bu durumda "Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş" resmi incelenirken; Neden savaş halindeler? Savaş nerede? Karnaval nasıl betimleniyor? Perhiz nasıl betimleniyor? Soruları resmin araştırılmasını derinleştirebilecek temel sorunsalları belirginleştirmektedir. Çünkü Newton gibi, günlük akıştaki olgu ve durumlara Bruegel'in de kendine özgü sanat diliyle benzer bir yaklaşım sergilediği düşünülebilir. Merak ve sorgulama tutumlarıyla Bruegel'in resmi incelendiğinde, meselin de ortaya çıktığı görülmektedir.

Görsel 4.1.

Karnaval ve Perhiz arasındaki savaş



Pieter Bruegel, 1559, 118 x 164 cm, Ahşap üzerine yağlıboya, Viyana Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.

Kaynak: <https://www.khm.at/kunstwerke/kampf-zwischen-fasching-und-fasten-320>

Bu resimdeki naiv yaklaşım, resmin hedefine yönelen dönüştürücü potansiyeli bakımından, resme dair yadırgatıcı etkiler ve sorularla insanın toplumsal ilişkilerinde alışıldık olgulara mesafeli ve eleştirel bir bakış açısı geliştirebilmesine olanak sağlamaktadır.

4.2 Resimde Mesel Çalışması

İlk bakışta alegorik bir köy sahnesi izlenimi veren “Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş” resminde, detaycı yapısıyla gündelik yaşamın olgularını ve gerçeklerini görünür kılmayı hedefleyen bir anlatının olduğu anlaşılmaktadır. Bruegel’in konu edindiği olay örgülerini kompozisyonda kurguladığı haliyle, toplumsal yaşantının taklit edilen bir temsili olmaktan daha çok, bu temsili konu edinerek, sorunsallaştırdığı bir resim olarak incelenebilmektedir. Bu bağlamda, Bruegel’in resimlerinin Brecht’in estetik kuramıyla ilişkilendirilmeye açık tarihsel öncülüğü barındırdığı anlaşılmaktadır.

2.2. bölümde belirtildiği üzere mesel şununla ilgilidir, Parkan’a (2020) özetle mesel, ilk izlenimle fark edilmesi güç olan toplumsal anlamı, anlatı boyunca sürdürülen naiv tutum aracılığıyla görünür hale gelmesini sağlar. Bu bağlamda naiv özellikle birlikte, Bruegel’in resimlerinin mesel kapsamına da uygun olduğu açıktır. Bruegel’in resimleriyle toplumlar ve insanlar arası ilişkileri belirleyen yasalar görünür hale gelir.

Resmin ilk bakışta hangi konular ve durumları ifade ettiği, naiv yaklaşımla çözümlemeye çalışıldığında; gündelik hayat sahnesinde, panayır havasının yanı sıra kaotik bir atmosferin içerisinde çok sayıda karakteri barındırır.

Resim (Görsel 4.2.) ortadan ikiye bölündüğünde sol tarafta ağırlıklı olarak sıcak ve canlı renklerin kullanıldığı karnaval betimlemeleriyle karşılaşmaktadır. (Neşe, oburluk, taşkınlık) Sağ tarafta ise daha soğuk renklerle perhizin dini sembollerini içermekte olduğu görülmektedir. Resmin baş karakterlerini oluşturan iki figürün karşı karşıya geliş kompozisyonundaki belirgin karşıtlık (çatışma) ironik bir dille göstermektedir.

Görsel 4.2

Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş Detay



Kaynak: <https://www.khm.at/kunstwerke/kampf-zwischen-fasching-und-fasten-320>

Resme ilk bakışta ulaşılan verilerin belirlenmesinin ardından mesele dair anlamların izlerinin araştırılabileceği alt metinler şu şekilde ortaya çıkmaktadır; Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş resmi ile Bruegel, ideolojik bir çatışmayı görünür kılmayı hedeflemektedir. Karnaval burada arzu, haz ve bedensel varlığı yani dünyevi yaşantıyı temsil etmektedir. Perhiz de ise Katolik geleneğin dayattığı itaat ve arınmaya dair temsiller görülmektedir. Bu noktada resimde görünen (Görsel 4.3.) savaş, halk ve otorite arasındaki görünmeyen bir kültürel savaş olduğu meselini ortaya çıkmaktadır.

Görsel 4.3

Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş Detay



Kaynak: <https://www.khm.at/kunstwerke/kampf-zwischen-fasching-und-fasten-320>

Brugel, taraf tutmadan eleştirel bir şekilde, her iki tarafı da abartılı ve ironik bir dille temsil etmektedir. Fıçıya binmiş ve elinde şiş tutan karnaval figürüyle tam bir zıtlık oluşturan perhiz figürü elindeki tahta kepçeyi (küreği) tutmaktadır.

Sahnedeki çok sayıda figür veya figür gurupları kendi içinde konular ve hikayeler barındırmaktadır. Bu durum Brecht'in kuramındaki benzerlikle epizotik anlatımı yani parçalardan oluşan bir bütünü yaratmaktadır. Meseli oluşturan toplumsal anlam, burada da çelişkili, çoğul ve çok katmanlı bir yapı halinde kavranmaktadır.

4.3 Resimde Epizotik Anlatım

Brugel'in Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş resmine bakıldığında tek bir olayın anlatımındansa, resim yüzeyi boyunca parçalardan oluşan sahneler görülmektedir. Bu köy manzarasında insanlar kavga ediyorlar, eğleniyor, yemek yapıyorlar, dua ediyorlar yani birçok olay bir arada gösterilmektedir. Bu durum ise resme bakanın odağının tek bir noktaya çekilmesindense, sıradan hayatın karşıtlıklarının birçok anını birden fazla parçaya ve olaya dair göstergelerle konumlandırmaktadır. 2.3 bölümde yer verildiği gibi Parkan (2020: 40) Dramatik anlatıma karşılık, epizotik anlatımın seyircide katharsis etkisinin oluşmasını kontrol altına aldığını belirtir. Bu durum da parçalar arasında düşünsel bir mesafe oluşturmaktadır.

Görsel 4.4.

Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş Detay



Kaynak: <https://www.khm.at/kunstwerke/kampf-zwischen-fasching-und-fasten-320>

Yukarıdaki görseldeki gibi karnaval ve eğlenceyi ifade eden kostümlü figürler gestusu içeren kültürel özellikleri ve dinamikleri gösterildiği okunabilirken, bu epizot (Görsel 4.4.) kendi bağlamında karnaval temasına uygunluk göstermektedir.

Görsel 4.5.

Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş Detay



Kaynak: <https://www.khm.at/kunstwerke/kampf-zwischen-fasching-und-fasten-320>

Bir diğ er epizotta (Görsel 4.5.) ise resme bakan izleyiciye dini göstergelerin oldukça yoğ un olduğu bir anlatımı yansıtmaktadır. Bir  nceki parça ile bu noktada bahsedilen parça yan yana geldiğinde, oluşturdukları zıtlık yeni bir anlatım oluşturmaktadır. Resmin sol tarafı olabildiğine insanın dünyevi durumlarını göstermekteyken, resmin sağ tarafı Hristiyan inancının dini öğelerini göstererek dünyanın geçiciliğine ve ölümden sonraki yaşama olan hizmeti vurgulayan anlamları içermektedir. Örneğin; zayıflığı ile göze çarpan figür, aynı zamanda yemek yapanlar, bedensel engelli oldukları düşüncesini yaratan figür grubu, belki de savaş gazileri olabilecekleri düşüncesini de akla getirmektedir.

4.4 Resimde Gestus

Brecht'in estetik kuramı içinde gestus kavramı, bireyin toplum içindeki davranış biçimini ve de bu davranışın içinde yer aldığı toplumsal ilişkiyi görünür kılmaktadır. Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş resmi, sembol ve göstergeler içermesi bakımından gestusun izlerini sürmek, sahne yerine geçtiğini varsaydığımız resmin yüzeyindeki çatışmaları görünür kılmaktadır.

Gestus, yalnızca bir jest ya da mimik olarak ele almaktansa, bu jestlerin ötesindeki toplumsal ve kültürel anlamlarının ele alınması olarak görülebilir. Yani bir figürün fiziksel duruşu, bakışı, ellerinin pozisyonu veya hareketleri yalnızca bireysel bir dil değildir; o figürün kültürel, sınıfsal ve tarihsel durum içerisindeki yerini de görünür kılmaktadır. Gestus, bu yönüyle hem fiziksel bir durumu hem de o durumun altındaki toplumsal anlamı içermektedir.

Brecht'in tiyatro kuramında g r ld ğu gibi, görsel sanatlarda da Bruegel'in gestusu, izleyicinin yalnızca katharsis yaşamasını değil; mesafe almasını, düşünmesini ve sorgulamasını sağlamayı hedeflediği anlaşılmaktadır. Bu nedenle bir resimdeki figürün yalnızca "ne yaptığı" değil, "neden ve nasıl yaptığı" da anlama dahil olmaktadır.

Bu bağlamda, bazı gestus örnekleri şu şekilde incelenmektedir: Karnavalı temsil eden figürün fıçı üzerindeki tavrı ve beden dili ata biner bir halde gibi görülebilmektedir. Grotesk biçimde coşku içindedir. Aynı zamanda da elindeki ete geçirilmiş şiş ile savaş pozisyonu almış bir halde olduğu düşünülebilir. Buradaki gestus, insani güdülerin neredeyse saldırgan hale gelmiş bir temsili olarak okunabilmektedir. Bu figür, yalnızca oburluğun değil, aynı zamanda oburluğa dair anlamların dinsel karşıtlığa d n şt ğu bir tavrı sergiler durumunda olduğu fikrini de akla getirmektedir.

İki ana epizot, yan yana geldiğinde, Perhiz tarafında odakta bulunan figür de çatışmayı karşılayan bir tür sembolik silah taşımaktadır. Perhiz figürü, karnaval figürüne oldukça zıt biçimde zayıf, asık suratlı ve ciddi olduğu görülür. Beden dilindeki içe kapanış jestlerle resimde görünür hale geldiğinden söz edilebilmektedir.

4.5 Resimde Yabancılaştırma (Verfremdung)

Brecht'in in estetik kuramının temel kavramlarından biri olan yabancılaştırma efekti, izleyicinin duygulanımlarla kapılmasındansa, anlatının yapısını veren sorgulamalarla mesafeli ve düşünsel olarak aktif olmasını amaçlamaktadır. Bruegel'in yapıtı da tam bu noktada bir sahneleme yaklaşımı içermektedir. Figürlerin yerleşimi, jestleri ve eylemleri çelişkili yapılarıyla öne çıkmaktadır.

Umut'a göre (2024), Brechtyen Tiyatro'yu Besleyen Bir Kaynak: Yabancılaştırmanın Ressamı: Brueghel adlı inceleme yazısında belirttiği üzere, Bruegel'in resimlerinde bu yabancılaştırma tekniği, yalnızca tarihin sahneye tersinden yansıtılması anlamına gelmez; aynı zamanda tarihsel olayların, anlatının merkezinde değil, toplumsal koşulların eleştirel bir arka planı olarak ele alınmasını da sağlar (bkz. Erkal Umut, 2024). Bu yaklaşımda tarih, belirleyici bir bileşen olmaktan çok, karakterlerin davranışlarını ve ilişkilerini şekillendiren yapısal koşulları görünür kılan bir zemin işlevi görmektedir.

Yabancılaştırma, bu eserde özellikle şu açılardan diyalektik materyalizmin bu resimdeki karşılığı olarak ele alınabilmektedir; 1. Gündelik ve sıradan olanın resimde yer bulması; yeme-içme eylemlerinin yanı sıra sakatlar, yoksul insanlar resimde yer bulur. Bu durum da, reddin reddi ile bağlantılıdır. 2. Çelişkiler bir arada gösterilerek, karnaval ve perhizin karşıt iki figürü beraberinde aynı topluluğun içindeki ideolojik kutuplaşma görünür hale gelmektedir. Bruegel çelişkileri bir arada görünür kılarak zıtlıkların birliği ve iki kutbun mücadelesini yansıtmaktadır. 3. Resimde sosyal ilişkiler ağının parçası olarak figürler arasındaki ilişkiselliğin toplumsal anlamı ortaya çıkarttığı görülmektedir. Dinsel tören, festivali anımsatan eğlenceler zıtlıklarla iç içe geçmiş halde okunabilmektedir. Bu durum ise hem zıtların birliğini ve mücadelesini hem de resimdeki her şeyin birbiriyle ilintili olduğunu anlatmaktadır. 4. Bruegel'in resmi, anlatımcı bir yapıda olması özelliğiyle dramatik bir yapıdansa, parçalardan yani epizotlardan oluşmakta olduğu görülmektedir. Bu bağlamda Brecht estetiğinde olduğu gibi olağan durumları görünür kılar. Bu durumda, çelişkili durumları dramatik bir

zirveye ulaştırmadan, görünenin ardındaki gerçekliği sorgulama mesafesinin Bruegel tarafından inşa edilmiş olduğu söylenebilmektedir. Bu sahneler “doğal” görünmez ve göstermeciliğiyle dikkat çekmektedirler. Bu durum Bruegel’in alışıldık olana mesafe koyarak, izleyicide yaşattığı yadırgatmalarla sorular üretmesini sağlamaktadır. Resimde bu gibi detaylar “yabancılaştırma” örneği olarak ele alınabilmektedir.

4.6 Resimde Tarihselleştirme

Bruegel’in Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş adlı yapıtı, Brecht’in “tarihselleştirme” olarak adlandırdığı sahneleme tekniğinin resimsel düzlemdeki güçlü örneklerinden biri olarak değerlendirilebilmektedir. Brecht’in ifadesiyle, tarihselleştirme efekti, seyircinin güncel bir durumu tarihsel bir süreç içinde algılamasını, böylece onun geçici ve değiştirilebilir doğasını fark etmesini sağlar. Bruegel, bu yapıtında tam da böyle bir bakış açısı inşa ederek: günlük yaşantının kültürüne ait görünen karnaval ve perhiz figürlerini, alegorik bir çatışma halinde resmederken, bu çatışmanın sadece o ana değil, belirli bir tarihsel bağlama -dönemin siyasal, dinsel ve toplumsal dönüşümlerine- ait olduğunu görünür kılmaktadır. Bu bağlamda, karnaval ve perhiz karşıtlığı yalnızca dinsel ritüellerin temsili değil, aynı zamanda toplumsal sınıflar, değer sistemleri ve yaşam biçimleri arasındaki tarihsel gerilimin bir dışavurumu olarak okunabilmektedir.

Bu tarihsel konumlandırma, Brecht’in yabancılaştırma anlayışıyla doğrudan bağlantılıdır. Bruegel, alışıldık toplumsal imgeleri grotesk biçimlerde sunarak izleyicide yadırgatma durumunu görünür kılar. Figürlerin abartılı jestleri, resimdeki şenlik ve eğlencenin yanı sıra tekinsiz atmosferi, gündelik olanı sıradanlığından arındırır ve merak uyandırıcı bir yapıda görselleştirmektedir. Böylece resim, sadece temsili değil, eleştirel bir bakışı da içerir: bu durumda, izleyici sahneye dahil olmaktansa, ona dışarıdan ve bilinçli bir mesafeyle bakabilecek bir konuma çekilmektedir. Bruegel’in eserinde bu durum, tarihselleştirmenin yabancılaştırma yoluyla mümkün kılındığı estetik bir düzlemde gerçekleşmektedir.

4.7 Resimde Anlatımcı Yapı

Resme bakıldığında ve kompozisyonun yüzey organizasyonu incelendiğinde anlatımcı bir aktarım saptanabilmektedir. Resim bir anlatı kurar ama bunu klasik bir anlatı örgütlenmesiyle değil, göstergeler zinciriyle yapmaktadır. Epizotlardan oluşan ‘Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş’ resminde epizotik anlatımda olduğu gibi, parça bir olay veya durumu anlatır. Bu anlatıların yan yana dizilmesiyle ‘sosyolojik ve

toplumsal yapı' üzerine büyük bir anlatıya dönüştüğü ortaya çıkarken, zıtlıkların birlikte ele alınmasıyla da katmanlı anlamların oluştuğu söylenebilir. Resmin merkezinde yer alan yürüyüş hattı da, jestin anlatısal eksenini vurgulamaktadır. Bu anlatı biçimi Brecht'in estetik kuramındaki epizotik anlatım, göstermeci oyunculuk ve anlatımcı yapı kavramlarının ilişkiselliğiyle benzerlik göstermektedir.

4.8 Göstermeci Yansıtma

Bruguel'in resminde göstermeci oyunculuk, göstermeci yansıtma ve temsil biçimi olarak karşılık bulabilmektedir. Bruegel, ne karnaval figürlerini yüceltir ne de perhiz tarafını kutsar; bunun yerine, her iki kutbun da toplumsal çelişkilerini, ironik ve eleştirel bir mesafeyle yan yana yerleştirdiği görülür. Tıpkı Brecht'in oyuncusu gibi Bruegel de, figürleriyle özdeşleşmez; onları çelişkileriyle birlikte sunar, seyircinin doğrudan duygusal katılımına değil, eleştirel gözlemine alan açar. Tabloya dağılmış epizotik sahneler, tek bir dramatik bütünlüğe ulaşmaktansa parçalı yapısıyla düşünsel bir gerilim üretir. Dinsel ve dünyevi figürlerin, grotesk bedenlerin ve gündelik yaşamdan sahnelerin birlikte yer aldığı bu görsel anlatı, Brecht estetiği anlamında bir 'göstermeci kompozisyon' oluşturmaktadır. Bruegel'in iromi ve detaycılığıyla, yalnızca estetik ifade değil, çelişkileri göstermek amacındadır. Bu yönüyle Bruegel'in resmi, izleyeni içeri çekmektense, onunla düşünmeye çağıran bir eleştirel mesafede temsil biçimi geliştirir ve bu niteliğiyle Brecht'in estetik anlayışıyla paralel bir okuma sunabilmektedir.

Göstermecilik burada Eylemlerin arkasındaki anlamı göstermek olarak okunabilir; taklit edici bir şekilde görünenin betimlenmesinden, çelişkili durumlara yer vermesiyle izleyicinin olayla özdeşleşmesine engel olup mesafe kurmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla, Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş resmindeki figürler eylemlerinin içinde yakalanmış birer gösterendir. Örneğin, Karnaval figürü fıçı üzerinde domuz budu sallarken seyirciye "ben oburluk ve açgözlülüğüm" der gibidir. Yani kendi eylemini adeta dışsallaştırarak sunmaktadır. Bu gösterme tavrı, izleyiciye olayın içinde olma değil, olayı gözlemleme deneyimi yakalama şansı sunmaktadır.

Brecht estetiğini çeşitli kaynaklardan incelenmesinin ardından, yöntemsel bir tavırla Bruguel'in Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş adlı resmi çözümlenmeye çalışılmıştır. Bir diğer adım olarak sonraki bölümde ise; Brecht estetiği temel alınarak oluşturulan bir resim sergisi projesine yer verilmektedir. Brecht estetiği kuramın temel

sekiz kavramı kapsamında resim sanatındaki örneklerine yer verilmektedir. Bu sergi, aynı zamanda kuramsal bilgilerin günümüz resim sanatında Brecht estetiği merkeze alınarak nasıl pratiğe dönüştürülebileceğine dair uygulamalı bir örnek oluşturmaktadır.

4.9 Calvary Alayı

Bruegel'in Calvary Alayı resminde (Görsel 4.6.) büyük bir kalabalık görülür. Resmin ortasında, çarmıha gerilmek üzere taşınan İsa neredeyse fark edilememektedir. Tam ortada, alçak bir konumda dizleri ve bir eli yerde çarmıhla beraber betimlenmektedir. Kırmızı giysili atlı askerler, meraklı halk, önde ağlayan kadınlar, seyirci grupları, oyun oynamakta olanlar bile sahnede yer alır. Resmin üst kısmında, kalabalık çarmıhların dikileceği tepeye ulaşır. Tüm olaylar, kırsal bir manzarada gösterilir

Görsel 4.6.

Calvary Alayı



Pieter Bruegel, 1564, *The Kunsthistorisches Museum - Vienna*

Kaynak: <https://oggito.com/icerikler/hayat-resme-sigar-pieter-bruegel-ve-calvary-alayi-1564/66824>

Bruegel'in, bu resminin İsa'nın çarmıha gidişi konusunu, Hristiyan ikonografisinin dışına taşarak ele almasıyla öne çıktığı söylenebilir. Resimde odak beklenildiği haliyle İsa'da değil, çevredeki kalabalıkla birlikte tüm yüzeyde dağıtılmıştır. Bruegel, burada İsa'nın çarmıha gidişini dramatik bir yöntemle yansıtmak yerine izleyicinin dikkatini toplumun davranış biçimlerine yönlendirdiği

görlür. Seyirciler arasında hem acı çekenler hem de günlük yaşantısına devam edenler yer alır. Bu durumun, kutsalın gündelik hayat ile iç içe verilmesiyle katmanlı bir anlatı oluşturduğu söylenebilmektedir.

Bruegel'in Calvary Alayı resmi, Brecht'in estetik kuramındaki sekiz temel kavramla birlikte değerlendirildiğinde, dini meselin anlatı halinde aktarılmasının yanı sıra güçlü bir tarihsel eleştiriyi de içerdiği görülebilir. Bruegel bu anlatıyı yüceltmelerden ve öykünmelerden kaçınarak, çarmıha gidiş gibi bir dinsel anlatıyı katmanlı örgüyle aktarmaktadır. İsa figürü resmin merkezinde olsa da büyük bir kalabalığın içine saklanmış olduğu söylenebilir. Bu durum ise İsa'yı ararken bütün resmin merakla incelenmesini sağlamaktadır. Gestus, figürlerin davranışlarında ve yüz ifadelerinde belirgindir; askerlerin, meraklı kalabalığın, ağlayan kadınların ve boş bakışlı figürlerin jestleri resmin bütünündeki meseli de belirginleştirmektedir. Epik tarzda bir anlatıya sahip bu resimde epizotik anlatım, eserin kompozisyon yapısında: İsa'nın çarmıha gidişi ana olay gibi görünse de etrafta çok sayıda küçük anlatı parçası vardır; bu parçalar çelişkiler ve dağınık öğelerle doludur. Bu durum, anlatımcı yapının devreye girmesini sağlamaktadır. İsa'nın çarmıha gidişi, Bruegel'in kendi dönemi bağlamında tarihsel, kültürel ve toplumsal kabul edilebilecek bir mesel olarak düşünüldüğünde, "Calvary Alayı" resmi gerçekliğin Bruegel tarafından yorumlanması olarak anlaşılabilir. Yabancılaştırma efekti, resimde görülebilir. İsa'nın geleneksel olarak resmedildiği incil sahnelerinden ayrıksı olarak odak konumundan uzaklaştırılması anlatıda mesafe oluşturmaktadır. Khun' un "Brecht Bruegel' Okuyor" adlı çalışmasında, belirttiği gibi; Rapheal ya da Jacopo Bassano örneklerinde, İsa kompozisyonun ana konusu olarak resimde yer almaktadır. Huzurlu bir acı içinde tasvir edilerek, İncil sahnesinin karakterlerine yer verilmektedir. Bu duruma zıtlık oluşturacak şekilde Bruegel'in resmindeyse, İsa küçük bir figür olarak kalabalığın içinde yer almaktadır (Khun, 2013: 104). Bruegel, İncildeki dinsel olayı kendi zamanın reform hareketiyle ilişkilendirerek, eleştiriyi görünür kıldığı söylenebilir. Buradaki Tarihselleştirme için Brecht'in yabancılaştırma (Verfremdung) efektiyle ilişkisel olarak şu şekilde bir açıklama yapılmaktadır:

Brecht zaman zaman 'tarihselleştirme' terimini, Verfremdung'un neredeyse bir eş anlamlısı olarak kullanmıştır. Bu genellikle, çağdaş sosyal ve politik gerçekliğin, tarihsel olarak uzak ve daha yabancı bir bağlamda yarı-gizli biçimde sunulması olarak anlaşılır—Galilei'nin Yaşamı'ndaki dönemin aydınlarına yapılan göndermelerde ya da Cesaret Ana'daki çağdaş savaş eleştirisinde olduğu gibi. Ama Brecht için tarih ile şimdi arasındaki ilişki bundan daha çift yönlüdür (Khun, 2013: 105).

Son olarak, resim boyunca gözlemlenen göstermecî yapı, anlatının "temsili" olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Sahneleme nitelikli kompozisyon ve çeşitli karakterlerin teatral düzenlemesi, izleyicinin temsilin farkına varmasını sağlar. Böylece Calvary Alayı, yalnızca bir dinsel sahnenin resmedilmesi değil, Brecht estetiği ile ilişkisel bir

eleştirel göstermeci oyunculuk tekniğinin resim sanatında göstermeci yansıtma olarak görülebileceği anlaşılmaktadır.

4.10 Dulle Griet

Bruegel'in 1559 tarihli Dulle Griet resminin (Görsel 4.7.) kıyamet betimlemeleriyle benzerlik gösteren bir savaş sahnesi olduğu söylenebilir. Zıhlırlı bir kadın cehenneme doğru ilerlemektedir; etrafında savaşan başka kadınlar, yanan evler, silahlı askerler, türlü yaratıkların yer aldığı görülmektedir. Resimde savaş, kadın karakterin olağandışı cesaretiyle cehenneme saldırdığı bir tür alegorik temsili göstermektedir.

Görsel 4.7.

Pieter Bruegel, Dulle Griet (Deli Meg), panel üzerine yağlı boya, 1559, 115 cm x 161 cm

Mayer van den Breghe Müzesi, Anvers



Kaynak: :[https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Pieter-Bruegel-the-Elder/60876/Dulle-Griet-\(Deli-Meg\)-1564.html](https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Pieter-Bruegel-the-Elder/60876/Dulle-Griet-(Deli-Meg)-1564.html)

Dulle Griet, bahsedildiği üzere aşırılığın ve açgözlülüğün eleştirisini taşıyan kültürel atasözleri ile ilişkilendirilebilmektedir. Gibson (2006: 124) belirttiği gibi, atasözlerini doğrudan kullanmak Bruegel'in yaşadığı dönemde gülünç bir şey olmasına rağmen Bruegel'in bunlardan yararlandığı görülmektedir. Bunlardan biri de Dulle Griet'tir.

Öncelikle, "Cehennemin önünde yağma yapıp sağ salım dönebilirdi" atasözünün daha geniş anlamı Kampen derlemesindeki bağlamda bulunabilir. Bu deyim, karısı tarafından yönetilen kocalarla ilgili atasözleri grubunun sonunda yer almaktadır: "Evinde huzur isteyen, karısının

dediğini yapmalıdır”; “Huzurlu yaşamak isteyen, karısına üstünlüğü vermelidir”; “Tavuk öterken horoz susarsa evin hali yaman olur.” Aynı sayfanın biraz ilerisinde şu ifadeyi görürüz: “Kör adam zavallıdır, ama karısını kontrol edemeyen daha da zavallıdır.” Bu atasözlerinin arasında yer alması, “cehennemin önünde yağma yapıp sağ çıkabilen” kadının, sadece huysuz kadınları değil, özellikle de kavgacı ve baskın eşleri betimlediğini gösterir (Gibson, 2006: 128).

Pieter Bruegel’in Dulle Griet tablosu, Bertolt Brecht’in estetik kuramında yer alan sekiz temel kavramla okunduğunda, yalnızca bireysel ve kadın cinsiyetine özgü bir delilik alegorisi değil, toplumsal çelişkileri ve sosyo-politik yapıların eleştirisini içeren katmanlı bir temsil olarak görünür. Naivete kavramıyla resme yaklaştığımızda, Dulle Griet’in cehenneme saldıran grotesk figürünün gösterilme hali, "neden bir kadın cehenneme saldırır?" sorusuyla yüzleştirir ve alışıldık anlam kalıplarının ötesinde bu resmin yadırgatıcı şekilde görsel betimleme içerdiği anlaşılmaktadır. Bu durum ise konun ve toplumsal anlamın gösterilme biçimiyle belirginleştiği söylenebilir. Bruegel’in diğer resimlerinden oldukça farklı olan bu resimde, öncülü olan Hieronymus Bosch ile benzerliklik gösteren betimlemeler seçilebilir. Mesel açısından bakıldığında, Bruegel’in anonim halk anlatılarından (halk söylenceleri ve atasözleri) ve grotesk gelenekten beslenen bu sahnesi, bireysel bir öyküden ziyade toplumsal anlamın içeriğini resmin yüzeyine taşıdığı görülmektedir. Gestus kavramıyla, Griet’in silahlanmış, ganimet taşıyan ve ağzı açık keskin ve net yürüyen bedeni, yoksulluk, savaş ve cinsiyet rollerine dair eleştirel bir toplumsal jest olarak odaklanabilecek ifadeleri içermektedir. Tablonun yatay ekseninde çok sayıda küçük sahneden oluşmasıyla belirginleşen epizotik tarzda bir anlatım söz konusudur; cehenneme doğru ilerleyen Griet’in etrafında çeşitli yaratıklar ve grotesk anlar bir dizi parçalı anlatı üretir. Anlatımcı yapı bu epizotikliği eleştirel bakışla birleştirir. Resim, tek bir olay örgüsünü değil, çelişkili imgeleri ardışık olarak göstererek izleyicinin düşünsel katılımına alan açmaktadır. Figürlerin abartılı oranları (Griet oldukça devasa bir biçimde gösterilmiştir), mekânın gerçekdışı doğası ve mizahi karanlık tonu sayesinde ortaya çıkar. Dolayısıyla göstermci yansıtma durumu özdeşleşmeyi kıran bir betimleme olarak görülebilir. Dulle Griet’in doğrudan temsil edilmesiyle değil, resmin yapısal olarak kendi kurmaca doğasını ifşa etmesiyle belirginleşmekte olduğu söylenebilir. Bruegel bu tabloyu olabildiğince olağandışı, teatral bir sahne gibi kurarak gösterilenenin temsil olduğunu hatırlatırlatmaktadır. Bu durum ise bilinçli olarak kurgulanmış bir anlatının somut göstergesi olarak yorumlanabilir. Sonuç olarak, Bruegel savaşın ve toplumsal çöküşün kadın üzerindeki yükünü görselleştirirken Griet, özdeşleşilebilecek bir

figürdence, döneminin toplumsal koşullarının tarihsel anlamını ortaya koymaktadır.

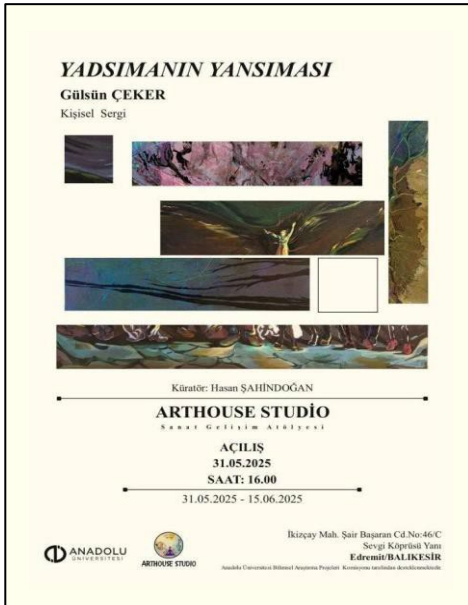
Bruegel'in resimlerindeki katmanlı toplumsal anlamları, eleştirel ve mesafeli bir üslupla yansıtan anlatı kurgusu, Brecht'in estetik kuramıyla kurulan ilişkiyi somut biçimde desteklemektedir. Bu bağlamda, Brecht'in kuramının farklı sanat disiplinlerine de yön verebilecek eleştirel bir çerçeve sunduğu söylenebilir. Bunun temelinde, tiyatronun birçok disiplinli barındıran sanat alanı olarak ele alınması ve Brecht'in epik-diyalektik tiyatro anlayışını, kendinden önceki çeşitli sanat yaklaşımlarını inceleyerek geliştirmiş olması yatmaktadır. Bu yönüyle Brecht estetiği, sanatın tartışmalı biçim ve anlam üretimindeki tıkanmalara karşı, düşünsel ve yapısal düzeyde dönüştürücü bir zemin sunmaktadır.

BEŞİNCİ BÖLÜM

5 BRECHT ESTETİĞİ İLE SERGİ TASARLAMAK

Yapılan literatür taraması sonucu elde edilen bilgiler ve bir önceki bölümde yapılan yorumlar kapsamında, tez yazarı tarafından tezin uygulama kısmı olarak bir sergi düzenlenmiştir. Yadsımanın Yansıması (Görsel 5.1.) isimli sergi 31.05.2025 tarihinde, Arthouse Studio Sanat ve Gelişim Atölyesi'nde yapılmıştır. Sergi aynı zamanda Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından desteklenmiştir.

Görsel 5.1. *Yadsımanın Yansıması Sergi Afişi.*



Kaynak: Tez Yazarının arşivinden.

5.1 Sergi Bülteni

Serginin daha iyi anlaşılabilmesi açısından bu başlıkta Gülsün Çeker ve Hasan Şahindoğan tarafından yazılan sergi bülteni yer almaktadır:

“Yadsımanın Yansıması” başlıklı resim sergisi naifleğe dair yüzeysel tanımlamaları geride bırakarak, kavramı Bertolt Brecht’in estetik kuramında şekillenen “bilimsel naivete” anlayışıyla yeniden düşünmeye itiyor. Burada naiflik, deneyimsizlik değil; kanıksanmış olana mesafeli olmak ve görünenin ardındaki görünmeyeni, görme yetisidir.

Brecht, naiveteyi estetik kuramının anahtarı olarak tanımlar. Bir elmanın yere düşüşünü yüzyıllar boyunca doğal ve olağan bir olay olarak izleyen insanlara karşılık, Newton’un bu olguyu bir “ilk” gibi ele alarak “Neden?” ve “Nasıl?” sorularını sorması, "bilimsel naivete"nin özünü oluşturur. Bu sergi de benzer biçimde, olağanın ardında saklanana görünür kılmayı amaçlamaktadır.

Eserler; gündelik hayatın sosyolojik olaylarına, estetik algımıza ve görsel hafızamıza yerleşmiş olan alışlagelmiş tutumlara karşı durmaktadır. Bu göstermecilik ve anlatımcılık, izleyiciyi pasif bir gözlemciden çıkararak, aktif bir dönüştürücü olmaya itiyor. Her eser, yalnızca estetik bir yansıtma değil; bir soru, bir çıkış ve hatta bir reddediş olarak yaşamda yerini alıyor.

Sergi, madalyonun öteki yüzünü göstermeye çalışan, sorgulayıcı ve dönüştürücü bir davranışı amaçlıyor. Naiflik, burada üretici dinamizmini hedefleyerek “Neden böyle?” diye soran bilinci, aynı zamanda “nasıl daha iyi olabilir?” arayışına yönlendiriyor.

Görüldüğü üzere serginin kapsamını oluşturan Brecht’in estetik kuramı olup, sonraki bölümde sergide yer alan çalışmalar Brecht’in kuramına göre açıklanmaya çalışılmıştır. Bu resimlerden her biri Brecht’in estetik kuramından özellikler taşımakla birlikte özellikle Köy Düğünü resmi bütün sekiz kavramı karşılamaktadır. Resimler sergi bülteninde değinildiği gibi naiveteyi kapsayan yaklaşımı merkeze koymaktadır.

Bu anlamda amaçlanmakta olan Brecht’in kuramının disiplinlerarası olarak resim sanatında incelenmesi durumu, aynı zamanda bu estetik kuramın kullanıldığı ve sanattaki tıkanmaya tez yazarı tarafından deneyimlenen bir çözüm olarak üretildiği vurgulanabilir. Böylelikle Brecht’in estetik kuramını açıklarken belirttiği kavramların resim sanatında, bir tutum, yaratıcılığı besleyen dinamik bir yöntem olarak

deneyimlenerek, örnekleri tartışmaya açılmaktadır. Görsel 5.2. de 5.3. ve 5.4'te sergi açılışından görüntüler bulunmaktadır.

Görsel 5.2.

Sergi açılışından görüntü



Kaynak: Yazarın arşivinden

Görsel 5.3.

Sergi açılışından görüntü



Kaynak: Yazarın arşivinden

Görsel 5.4.

Sergi açılışından görüntü



Kaynak: Yazarın kendi arşivinden.

5.2 Köy Düğünü: Seyirlikten Brecht Estetiğine

Köy Düğünü adlı (Görsel 5.5.) resim, köy ortamının olağan durumu içerisindeki yaşantıyı ele almaktadır. Köylerde kahvehaneler bulunur; köylüler buralarda sohbet eder, çaylarını içerler. Meydanlar bulunur; burada eğlenceler, düğünler yapılır, pazarlar kurulur. Naiv tutumu resim sanatında incelemek, sanatçının eylemi olarak yorumlanabilir. Yani, ortaya koyduğu resmin bütünselliği incelendiğinde, sanatçının göstermeyi hedeflediği olgu ve durumlar da görünür hale gelebilmektedir.

Bu açıdan bakıldığında Köy Düğünü resminde naiv tutum; köy yaşantısı çerçevesinde, köydeki insanlara dair yüceltilen, abartılı anlamların ardındaki çelişkiyi irdelerek ortaya konmaktadır. Uzun soluklu tartışmalar ve yer verilen konularla bağlantılı haberlerin, verilerin incelenmesi bu resme temel oluşturur. Köy yaşantısına dair olumlu veya olumsuz düşüncelerin ötesindeki gerçekliklerin yadsınmasını konu edinmektedir. Kırsal yaşantıda, zihinsel ve bedensel engellilerin, ruhsal problemleri olan bireylerin genellikle “köyün delisi” olarak etiketlenmesi ve bu kişilerin köyün eğlence kaynağı haline getirilmesi, ele alınan gerçekliklerden biridir. Köy hayatında zoofili (insan ve hayvan arası cinsel eylem) (Psikoloji sözlüğü (2025), pedofili (sübyancılık) (Türk dil kurumu, 2022b) ve ensest (aile içi yasak ilişki),((Türk dil kurumu, 2022c) ilişkilerinin yaygınlığı göz önüne alındığında, bu gerçekler resimde naiv bir yöntemle ele alınmıştır.

Görsel 5.5.

Gülsün Çeker, Köy Düğünü, Tuval üz. Karışık teknik, 140x160 cm, 2025.



Kaynak: Tez yazarının kendi arşivi.

Bu durumların rahatsız edici bir duygu uyandırmadan, yumuşak ve dolaylı bir biçimde ifade edilmesi önemli noktalardan biridir. Çünkü buradaki amaç negatif bir söylemin empozisi değildir; aksine, köy düğünü eğlencesinin ardındaki, görünenin ardındaki gerçekliği sorgulamaya olanak tanımaktadır. Kadın figürünün düğüne en uzak noktada konumlanması ve oldukça küçük oluşu; bununla birlikte, mesafenin ötesine doğru ‘kesik kafayı fırlatabilecek’ güçte oluşu, onun köyden ve köy sakinlerinden biri olduğunu ve bedenen çalışan bir kadın olduğunu işaret eden göstergelerden biridir. Elindeki bıçakla köy kahvesini işaret etmesi, karşısındaki kahvede figürlerin bedensel tepkileri ve jestlerinin okunması; Brecht estetiği anlamında Gestus’u okumamızı sağlayan diğer göstergelerdendir.

Kadının hemen sol yanında, köy kahvesinde oturmakta olan iki figür, hareketsiz gözüксе de olay karşısında gergin ve hedefe dahil olduklarının bilincinde bir beden dili sergilemektedir. Onların önündeki sohbette olan diğer iki figür başka yöne bakmakta, sağ

taftaki bu beklenmedik durumla ilgilenmemektedir. Resmin sol ortasında, en köşede yer alan sırtı dönük figür, bulunduğu durumdan kopuk biçimde uzaklara bakmaktadır.

Epizotik anlatım, resmin parçaları içerisindeki anlatıların her birinde kendine özgü bir konuyu barındırması şeklinde görülmektedir. Anlatının ana konusunu oluşturan “delinin evlendirilmesiyle alaya alınması” durumu; sağ taraftaki alanda zoofili ve pedofili konularıyla birlikte ele alınır. Parçalar hâlinde aktarılan anlatımlar, tek başına da ele alınabilecek yapıdadır:

Örneğin, sol alt köşedeki düğün eğlencesini içeren folklorik parça, resmin ortasında konumlanan figür ve eşek gibi parçalar bütünden ayrı olarak ele alındığında, tek bir resmi ifade edebilmektedir. Örneğin; zeytin ağacının bulunduğu konumdaki epizot, ağaç altındaki kahvede oturanlarla birlikte sempatik bir köy kahvesi anlatısı sunabilmektedir.

Tek başına bir bütünlüğü ifade eden bu epizotlar, aynı zamanda bu parçaların birleşimi, içeriğin algılanmasını değiştirir. Her bağımsız hikâye, bütünün bir parçası hâline getirilebilir. Bu durum eklektizmle karıştırılmamalıdır. Burada ifade edilmek istenen, parçaların kendi başlarına bir anlatıyı barındırmaları ve diğer parçayla birleşerek yeni bir bütün oluşturmalarıdır. Bu bağlamda anlatımcı yapının ortaya çıktığı görülebilmektedir.

Eğlence ve halk danslarının gösterildiği alanda yer alan figürasyon, Brecht’in “toplumsal davranış biçimi” dediği olguya örnek oluşturur. Arkadaki yaşlı adam figürünün ceketini omzuna atması, ellerinin alkış pozisyonunda oluşu, uzakta ama duruma dahil bir konumda yer alışı dikkat çekicidir.

Ortakdaki deli figürünün yanında ritim tutan ve elleriyle abartılı biçimde alkış savuran figürün beden dili ve jestleri; deli figürünün mutluluk içindeki yüz ifadesine karşın oldukça yıpranmış oluşu önemli bir tezat oluşturur. Kır yaşantısında insanların yıprattığı hayvanlardan biri olan eşek, eti ve sütüyle insan için “fayda” sağlamaz. Bu nedenle çoğunlukla yük hayvanı olarak kullanılır. Bu bağlamda eşekteki mutsuz ve bitkin hâl, bir anlatımcı yapı ögesi olarak okunabilmektedir.

Çocukların hareketleri ve tavırları da Gestus’u karşılamaktadır. Eşekğin arkasındaki figürün parmağı eşeği gösterirken, zoofilik bir durumu çağrıştırdığı gözlemlenebilmektedir. Çocukların olduğu grubun ortasındaki kız çocuğu figürünün işaret eden eli ise küçümseyici bir alaycılığı göstermektedir. Burada kır soylu yaşantı içerisinde -çocuklara atfedilen- masumiyet kavramı, konu ekseninde çelişkili bir şekilde ele

alınmaktadır. Bu jestler, nihayetinde davranış biçimlerinin arkasındaki anlatıyı verir.

Kadının beden dili ve jestleri de bu kapsamdadır: Kafayı fırlatan eli göğe yükselmiştir ve orada kararlılıkla kalmaktadır. Bu, ilahi bir gücün teması olarak da algılanabilir. Köy kahvesini işaret etmesi, bu bütün içinde Gestus'u oluşturan bir diğer unsurdur.

Bu köy düğününde mesafeli biçimde işlenen olaylar, yaşanmış gerçek olaylar bağlamında içeriğe dönüştürülmüştür. Olayların tümüne bakıldığında, köy seyirlik birçok konunun bir arada işlenmesiyle bir tarihselleştirme kavramı ortaya çıkmaktadır.

Köy ortamının olağan durumu içerisinde, ötelere fırlatılan bir 'kesik kafanın' düğün ortamına düşmesi; olağan akışı bozan bir aksiyonla bir yadırgatmaya sebep olmaktadır. Resmin "Köy Düğünü" adından gelen şu soru da, görünenin ardındaki gerçekliği verdiği anlaşılmaktadır: "Peki ya gelin ve damat kim? Gelin ve damat nerede?" Resimdeki önemli bir diğer yadırgatma ise eşeğin gelin olmasıdır.

Resim incelendiğinde, köyün delisinin eşekle evlendirilmesi durumu ile bir yabancılaştırma yaratılmaktadır. Burada yabancılaştırmayı yaratan önemli unsur; naivete ve meselin etkisiyle, resimde gösterilene mesafeli olma durumudur. Aynı zamanda bazı figürlerin masklara benzer grotesk betimlemeler ile gösterilmesi de yabancılaştırmayı içermektedir. Resimdeki anlatımcı yapı bağlamında konular başka meselelere dağılmamaktadır. Kadın figürünün elindeki bıçağı köy kahvesindeki kitleyi tehdit edercesine yöneltmesi, diğer elindeki fırlatma ve şimşekleri saçma veya yakalama gibi yorumlanacak ilahi güç hareketinde ve de kesik kafanın gösterilen ifadesindeki soluk renkler, aksiyonu göstermecici durumu ve anlatımcı yapıyı vermektedir.

5.3 Kilometre Taşları: Yabancılaştırmanın Eşiğinde

Kilometre Taşları adlı (Görsel 5.6.) resimde yer alan kadın figürü, zamansal olarak donmuş bir "film şeridinin" içinde geçmişin kırılma anlarına-duraklarına geri dönmektedir. Haritanın üzerindeki kilometre taşları yolculuktaki akışın içinde yer alan bir kesit gibidir

İzleyiciye yansıtılan bu görsel yapı, klasik anlatı düzeninden kopuk bir biçimde epizotik bir örgü sunar. Zaman çizgisi simetrik bir bütünlük arz ederken, bazı noktalarda ani sapsmalar ve kesintiler oluşur. Bu kırılmalar, hayatın akışı içindeki anların görsel izdüşümü olarak okunabilmektedir. Her bir kilometre taşı yol boyunca karşılaşılan bir hikâyeyi barındırmakta, ancak resimdeki yol çizgiselliğini oluşturan kilometre taşlarının yüzeyde

oluşturduğu espas bilinçli bir boşluk duygusu yaratmaktadır. Bu eksiltme, izleyiciye anlatının bütünlüğünü kendisinin tamamlaması yönünde bir çağrı yapmaktadır.

Görsel 5.6.

Gülsün Çeker, Kilometre Taşları, Tuval üz. Karışık teknik, 140x160 cm, 2025.



Kaynak: Tez yazarının kendi arşivi.

Resimde yer alan çocuğun ip atlama hareketi, Brecht estetiğinde "gestus" olarak tanımlanan toplumsal davranış biçimini temsil eder. Ancak burada gestusun işlevi, klasik anlamıyla açık ve doğrudan değil; tersine daha çok belirsiz ve yoruma açık bir biçimde karşımıza çıkar. Hareket, toplumsal bir bağlamı işaret etse de, figürlerin belirsizliği bu anlamı gölgeler. İzleyici, ip atlayan bir çocukla karşılaştığını düşündüğü anda, bu figür bir gölgeye ya da farklı bir imgeye dönüşebilir. Bu belirsizlik, Brecht'in gestusa yüklediği toplumsal anlamı zayıflatır ve bireysel yorumlara açık bir alan yaratır. Tam da bu noktada, izleyicinin yabancılaştırılması değil, eserin öznel atmosferine çekilmesi söz konusudur.

Naturalizme ve avangard sanata yöneltilen eleştiri, postmodern sanata da yöneltilebilir. Temelde bunların hepsi de, yüzeyde görünenleri veri kabul edip, bu görüntülerin, derininde yatan toplumsal ilişkilerle bağını kurma zahmetine girmezler. Örneğin toplumda hüküm süren iletişimsizliği gösterip, bu iletişimsizliğin nedenleri ve çıkışları hakkında hiç bir biçimde zihinsel emek harcamayan bir sanat yapıtı gerçekçi gibi görünebilir, ama aslında edimsellik içindeki gerçekliği görmezden geldiği için gerçekçiliği sadece biçimde kalır (Arslan, 2001: 68).

Buradaki bağlamda yabancılaştırmanın, sanatı dönüştürme hedefinin olmadığı bir durum söz konusudur. Çünkü öznel bir anlatıyı veya sadece olan durumu yansıtmak kanıksamayı ve yabancılaştırmayı ürettiği bir gerçektir. Bu durum sanatın

dönüştürücülüğü bakımından uzak bir tutum olarak görülmektedir. Örneğin sürreal veya soyut resimlerde, Brecht'in kuramındaki anlatımcı yapı ve göstermeci oyunculuk kavramlarının belirginliği açısından farklılıklar görülür. Çünkü toplumsal anlamı veren gestus (toplumsal davranı biçimi) üzerindeki naiv tutum meseldeki farklı yorumları ve bakış açılarını kapsamadığından oldukça kişisel ve öznel bir anlatı yaratmaktadır. Kilometre taşı resminde de benzer bir durum söz konusu olmuştur. Naiv tutum, epizotik anlatım, belirsiz de olsa gestus, anlatımcı ve göstermeci yapı, tamamıyla bir yabancılaştırma görülebilmektedir. Walter Benjamin'in (2014: 126-127) Brecht'le konuşmalarında yer verdiği, Kafka üzerine olan analizi önem kazanmaktadır. Bu aktarıma göre Brecht, Kafka'nın eserlerini yalnızca hayal gücünün bir ürünü olarak değil, geleceği sezgisel biçimde öngören, adeta bir kâhin duyarlılığıyla şekillenmiş anlatılar olarak görür. Ancak Brecht'e göre Kafka'nın temel sorunu, bu karanlık ve yabancılaştırıcı toplumsal düzen tasvirlerinin ötesine geçememesi, düşüncesine bir çözüm ya da yön önerememesidir. Kafka, insanların toplumsal yapılar içinde kendi benliklerine yabancılaştıkları bir yaşam biçimini sezinlemiş, fakat bu durumla nasıl başa çıkılacağına dair bir çıkış yolu sunamamıştır. Bu bakış açısı, yalnızca yabancılaşmanın yeterli olmadığını Bu bağlamda Kilometre Taşları resimde görülen benzerlik izleyicinin kendi bireysel yabancılaşmasını efekt halinde yansıtır, ancak dönüştürücü bir etki yakalayamamaktadır.

Süreyya Karacabey'in belirttiği gibi Brecht sonrası sahne pratiğinde yalnızca oyuncunun bedeni değil, ışık, ses, kostüm ve dekor gibi her unsur birer jest, yani söylem üretici araç olarak düşünülmelidir. Bu anlamda resmin içindeki her görsel öge -ters oklar, silik figürler, çarpık yapılar- bir anlam üretme potansiyeline sahiptir. Ancak bu potansiyel, izleyiciyle doğrudan ve net bir temas kurmaktan çok, sezgisel ve yoruma açık bir alan bırakmaktadır. İşte bu noktada Brecht'in 'naiv tutum' olarak tanımladığı anlatıdan sapma görülür; çünkü bu görsel yapı, izleyiciyi pasif değil aktif bir yorumlayıcı olmaya zorlamaz, daha çok içine çeker, duygusal bir özdeşlik kurdurur.

Sonuç olarak, bu resim Brecht estetiğın öğelerini taşısa da onun dönüştürücü hedefinden uzaklaşır. Avantgard sanat anlayışıyla da ilişkilendirilebilecek bu yapı, izleyiciyi şaşırtmakta ve gerçeklikle bağlarını sorgulatmaktadır; ancak bu kırılmanın sonunda ne toplumsal bir çözüm ne de eleştirel bir yönelme önerir. Yabancılaştırmanın hedefi burada dönüşüm değil, duyuşal ve sezgisel bir etki yaratmaktır. Dolayısıyla bu

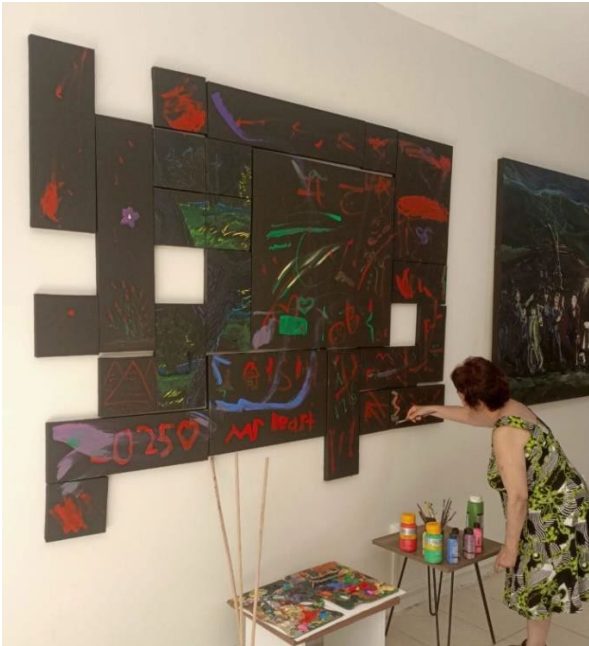
resim, gestus, anlatımcı yapı ve naiv tutumu içinde barındırmasına rağmen, Brecht estetiğinden çok, sürrealist anlatının öznel ve kapalılığına yakındır.

5.4 İmece: Katılımcı Resmin Tiyatro Sahnesine Dönüşmesi

“İmece” (Görsel 5.7.) interaktif tiyatronun resim sanatındaki karşılığı olarak okunabilir. Seyirci artık edilgen bir konumda değildir; resimle ilişkilendirir, hatta onun üretim sürecinin bir parçası olur. Bu süreçte yaşanan yabancılaştırma deneyimi hem katılımcının hem de izleyicinin sanat nesnesine dair algısını dönüştürür. Dolayısıyla bu çalışma yalnızca estetik bir yüzey değil, düşünsel ve toplumsal bir deney alanı olarak varlık kazanır. Katılımcı sanat deneyimi bağlamında kurgulanan bu çalışma, yalnızca estetik bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda deneysel ve düşünsel bir yüzey olarak resim sanatını yeniden konumlandırmaktadır. Parçalı tuvallere kurgulanan bu yapı, birçok sınırın fiziksel olarak bölünmüş bir alanı değil; aynı zamanda çoklu anlatıların, öznel müdahalelerin ve ortak üretim sürecinin ifadesi olarak ele alınabilmektedir. Katılımcıların müdahalesi öncesinde, yalnızca dört parçanın oluşturulması, diğer alanların izleyicinin katkısına açık bırakması, kolektif bir deneyim alanı yaratır. Bu durumda Brecht'in kuramındaki meselin resim sanatında örneğini vermektedir.

Görsel 5.7.

Gülsün Çeker, İmece, T.üzerinde Karışık Teknik, 160 x 200 cm, 2025



Kaynak: Tez Yazarının arşivinden.

Tiyatro, doğası gereği müziği, dansı, sinematografik öğeleri bünyesine dahil edebilmiş, çok yönlü bir sanat formu olarak disiplinlerarası sanatın ilk örneği olarak görülebilmektedir. Oyunun bir anında dans sahnesi girebilir, diğer bir anında sahneye sinevizyon düşebilmektedir. Seyirci için bu geçişler doğal, akışkan ve anlamlıdır. Bu yönüyle eser, interaktif tiyatronun resim sanatındaki bir karşılığı olarak ele alınmaktadır. Ancak resim sanatı söz konusu olduğunda, disiplinlerarasılık çoğu zaman yalnızca tekniklerin eklemlenmesiyle sınırlı kalır: video art, kolaj, dijital manipülasyon gibi biçimlere yönelen sanatçılar bu alanlar arasında bağ kurmadan “disiplinlerarası” etiketine yönelmeler görülmektedir.

Oysa burada önerilen şey çok daha farklıdır: Resmin yapısal olarak parçalanmış olması, aynı zamanda anlatının da parçalanmasına ve çoğul bir sesin oluşmasına alan açarak her bir tuval bir motif, bir iz, bir müdahale taşır. Bu izler bir bütün içinde ilişkilendirilmek üzere epizotları oluşturmaktadır. Bu tasarının amacı, bu ilişkilere olanak tanıyan bir zemin hazırlamak ve sonrasında geri çekilmektir. Katılımcıların müdahalesiyle tuvale düşen her şekil, renk ve çizgi bir kalp, bir tarih, bir ev silueti ya da bir piramit gibi şekiller vb. imgelerle, izleyicinin bir yorumu haline gelmektedir.

Katılımcıların çoğunun ilk kez bir tuvale fırça dokundurması, resim yapma deneyimiyle karşı karşıya gelmesi bu deneyimi özel ve kırılğan kılar. Yadırgama duygusu tam da burada başlar: “Ne çizeceğim şimdi?” sorusu, sanatın seyirciye temas ettiği, günlük yaşama sızdığı bir boşluk yaratmaktadır. O boşluğun, sanatçıya değil, bu noktada artık katılımcıya ait düşünülebilmektedir. Herkesin bir anlamda “ilk kez” resim yaptığı bu kolektif edim hem bireysel hem de toplumsal hafızanın yeniden kurulduğu bir sahneye dönüşür. Bu yönüyle “imece”, sadece bir üretim biçimi değil, aynı zamanda bir ilişki biçimi, bir deneyim ve alan araştırması fikri ile dinamiğini oluşturmaktadır. Eserde dikkat çekici bir diğer unsur, “yabancılaştırma” etkisinin hem içerik hem biçim düzeyinde hissediliyor olmasıdır. Beraberlik içinde yer alan, ancak biçimsel olarak çelişen figürler – örneğin, katılımcılardan birinin resmettiği çiçek, başka bir katılımcının tuval üzerindeki fişek ile bir bomba patlamasını hatırlatan fırça izlerinin yan yana yer alması– Brecht estetiği bakımından gestus ve epizotik anlatımı çağrıştırmaktadır. Bu çelişkili yakınlıklar izleyicide alışılmış algıların dışına çıkma gereksinimi yaratabilmesi bakımından önemli noktalardan biri haline gelmektedir. Katılımcının bilmeden çizdiği bir form, bir diğer izleyici için başka bir anlam taşır. Bu çoklu anlamlılık, resmi yalnızca görsel bir nesne

değil, aynı zamanda kolektif bir hafıza mekânı halinde anlamlı kılmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışma, resim sanatının tekil ve tamamlanmış bir üretim olmadığını; aksine süreklilik içinde gelişen, çok sesli ve çok katmanlı bir süreç olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Tıpkı interaktif tiyatrodaki seyircinin oyuna katılımı gibi, bu çalışmada da izleyici artık pasif bir gözlemci değil, sanatın aktif bir parçası haline gelebilmektedir. “İmece” olarak adlandırılan bu müdahale alanı, sanatı sadece bir ifade biçimi olmaktan çıkararak, yaşanabilir ve tartışılabilir bir deneyime dönüştürmektedir.

Sergide yer verilen diğer resimlerde de Brecht estetiğinin izleri görülmektedir. Bu resimlere; “Görölsün, Uzun Sürmesin Gecenin Karanlığı” (Görsel 5.8.), “Fonda Shape Of My Heart Çalıyordu” (Görsel 5.9.) “Kayıp Kucak” (Görsel 5.10.) “Mother Of The Aare” (Görsel 5.11.) “Kadın Ana” (Görsel 5.12.) yer verilmektedir.

Görsel 5.8.

Gölsün Çeker, Görölsün, Uzun Sürmesin Gecenin Karanlığı, Karışık Tek. 100x120 cm



Kaynak: Tez Yazarının Arşivinden.

Anlatıdan çok duruma odaklanan bu resimde, anlatımcı yapı belirgin olarak görölemektedir. Resmin doğrudan duygusal özdeşimi engelleyen yapısı ise Brecht’in “yabancılaştırma” etkisiyle benzeşerek; figür ile özdeşleşmeyi değil, görünen üzerine düşünme alanı yaratmaktadır. Bu durum sonucunda ise yabancılaşma durumunun oluştuğı söylenebilir. Ancak burada, Brecht’in eleştirel mesafesi yerine, ima etme ve

sessizlik hâkimdir. Figürün elinde tuttuğu tüy, simgesel olarak bir kalemi, dolayısıyla tarihe not düşmeyi çağrıştırmayı hedeflerken, tavus kuşu tüyü olması yine simgesel olarak tanıklık kavramına dair anlatım içerdiği söylenebilir.

Görsel 5.9.

Gülsün Çeker, Kayıp Kucak, Tuval üz. Karışık Teknik, 90x120 cm, 2025



Kaynak: Tez Yazarının Arşivinden.

“Kayıp Kucak” (Görsel 5.9.) naive tutuma örnek olarak ele alınabilmektedir. Naiv tutum, görünenin ardındaki görünmeyeni örneklemek adına yer almaktadır. Bir at ve kadının iletişimini yansıtan bu resim, plastik üslubu dolayısıyla, realistik bir ifadeden oldukça uzak ve farklı olduğu görülmektedir. Bu nedenle görünenin ardındaki görünmeyeni ele alabilmek adına siyah bir zemin üzerinde transparan lekeler ve çizgisel bir üslup diliyle resmin olağan bir yansıtmadan uzak oluşu naiveteye bir örnekleme olabilir. Kadının, atın başına kendi başını yaslaması ise bir sırdaşlık, dostluk ve sevgi gösterme gestusa örnek olarak ifade bulmaktadır.

Resimde (Görsel 5.10.) farklı kuşaklardan kadınların bir ağacın etrafında nöbet beklediği görülür. Günümüzde yaşanmakta olan doğa katliamlarına en çok kadınların direndiğini söyleyebiliriz. Bu nedenle doğa ve kadın konularına “Kadın Ana” resminde yer vermek, tarihe not düşmek bakımından, tarihselleştirme efektini kapsamaktadır. Resimdeki figürler, bireysel karakterler ya da psikolojik portreler olmaktan çok, toplumsal bir tavrın

temsilcileri olarak konumlandırılmıştır. Bu yönüyle, Brecht'in göstermecî oyunculuk olarak tanımladığı sahneleme stratejisine benzer biçimde, her bir figür bir gestusu, yani bir toplumsal duruşun görsel ifadesi olarak kurgulanmıştır. Figürler bir anlatının içinde hareket eden öznel bireyler gibi değil, izleyiciye doğrudan bir durumu gösteren temsili olan figürler olarak resmedilmiştir. Özellikle figürlerin yüz ifadelerindeki teatral diyebileceğimiz donukluk, duygusal özdeşimi kırarak izleyiciyi sahneye dahil olmaktan çok mesafeli bir tanıklığa çağırır.

Görsel 5.10.

Gülsün Çeker, Kadın Ana, Tuval üz.Karışık Teknik, 100x130 cm, 2025



Kaynak: Tez Yazarının Arşivinden.

Kompozisyonda birlik hâlinde duran kadın figürlerinin, bedensel duruşları aracılığıyla bir aradalık, direnç ya da yas gibi olgulara işaret etmesi, resmin anlatıdan çok durum sunan doğasını ortaya koyar. Burada amaç, bir olay örgüsü ya da duygusal dramatisasyon yaratmak değil; aksine, figürlerin varoluşsal hâli ve mekânsal yerleşimleri üzerinden eleştirel bir düşünme alanı açmaktır. Bu anlamda resim, Brecht estetiğindeki “temsil yerine teşhir” ilkesine karşılık gelir. Resimdeki figürler, bir olayı dramatik bir biçimde ortaya koymaktansa; olan durumu göstermektedirler.

Görsel 5.11.

Gülsün Çeker, Fonda Shape Of My Heart Çalışıyordu, Tuval üz.Yağlı Boya, 100x120 cm, 2025



Kaynak: Tez Yazarının Arşivinden.

“Fonda Shape Of My Heart Çalışıyordu” Savaş ve masumiyet kavramlarının zıtlığı ile öne çıkan bu resim (Görsel 5.11.) teknolojik silahlar ve bombalar atılarak düşmanı yok etme arzusu içindeki eylemlerin hedefinin; siviller, çocuklar, kadınlar, yaşlılar olduğuna odaklanmaktadır. Bu resimde, anlatımcı ve göstermeci yapılar belirtilen durumlar bakımından görülebilmektedir; Bir doğum günü sahnesinin kısa bir zaman içerisinde patlamanın ortasında kalışıyla, yıkıntıların altında kalmış bir bedenin soluk elinin ölümü anlattığı, patlamaların gökyüzünde oluşturduğu kaotik dumanların, savaşın belirgin bir biçimde betimlenişi, Çocuğun beden dili ve jestlerindeki hayal kırıklığı şaşkınlık ve çocuksu masumiyetin, ölümle yüz yüze gelmesi betimlenmektedir. Aynı zamanda birkaç dakika önce, kendisinin doğum gününü kutlayan insanların yok olması, resimde yabancılaştırmayı vermektedir.

Görsel 5.12.

Gülsün Çeker, Mother Of The Aare, Tuval üz. Karışık Teknik, 140x160 cm, 2025



Kaynak: Tez Yazarının Arşivinden.

‘‘Mother Of The Arae’’ adlı resim, medeniyet adına ilerlemenin ve gelişmenin zaman içerisinde doğa üzerinde bir yıkıma dönüşmesi ve doğaya verilen zararı temel konu edinmektedir (Görsel 26). Teknoloji ve gelişme amacıyla doğanın ve yaşamın kirlenmesi- bozulması işlenmektedir. Bu nedenle, mutasyona uğramış bir figürün denizden çıkış anı göstermeci bir yansıtma ile balık ve kadın karışımı bir canlıyı ortaya koyarken, bu figürün metomorfoz halinde gösterilmesi mevcut olan durumu yabancılaştırma ile ortaya koymaktadır.

SONUÇ

Bu tez çalışması, günümüz sanat ortamında yaygınlık kazanan disiplinlerarası yaklaşımların, sanatsal üretimdeki tıkanmaları görünür kıldığı bir bağlamdan hareketle şekillenmiştir. Disiplinlerarası pratiklerin deneysel arayışları zenginleştirmesinin yanında, mevcut politikaların ve ana akım yaklaşımların odak kaybı ve yüzeysel bir çeşitliliğe neden olduğu gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, sanatçının bir alanda derinleşememesi, özgün yaratıcılığın kaybı ve sanatsal yönelimlerde tekrar eden döngüler dikkat çekmektedir. Tezin temel amacı, bu tıkanma hallerine alternatif bir çözüm ya da öneri sunmak üzere, tiyatro alanında geliştirilmiş olan Bertolt Brecht'in estetik kuramının resim sanatına nasıl uyarlanabileceğini araştırmaktır.

Brecht'in estetik kuramı, yabancılaştırma, gestus, epizotik anlatım, naivete, mesel çalışması, göstermecî oyunculuk, anlatımcı yapı, tarihselleştirme kavramları üzerinden değerlendirilmiş; bu kavramların yalnızca tiyatroya özgü olmadığı, genel olarak sanatsal anlatının dönüşümünde kullanılabilecek kuramsal bütünlük sunduğu ortaya konmuştur. Özellikle Brecht estetiğinde naivete kavramı, resim sanatında belirleyici olarak; görünen ve temsil edilen imgelerin, alegorilerin ve sembollerin genel-geçer anlam şemalarından çıkarak diyalektik bir analize olanak tanıdığı görülmüştür. Çünkü; sanatçıların bireysel yaşantılarının magazinsel bir özne olarak öne çıkması ya da sansasyonel eylemlerin yapının önüne geçmesi sorunsalına çözüm olabileceği düşünülmektedir.

Resim sanatında; kompozisyon, kurgu, yüzeyin organizasyonu, plastik dil, temsil, kavram, imge ve alegori gibi dinamiklerin Brecht'in yöntemiyle derinlemesine okunabilir olduğu ortaya konmuştur. Bu bağlamda Brecht estetiği, sanatçının üretim sürecine ve izleyiciyle kurduğu ilişkiye hem mesafe hem de eleştirel bir bakış kazandırarak; alışlagelmiş ve refleksel olanı yeniden görmeye, sorgulamaya ve dönüştürmeye olanak tanımaktadır. Günlük yaşamın içinde sıkça tekrar eden, kültürel normlara dönüşmüş sosyo-politik ve sosyo-ekonomik olayların kanıksanması ile oluşan yabancılaşma, Brecht'in yönteminin sunduğu naiv sorular ile görünür hale gelebilmektedir.

Bu sorgulamalar, yalnızca teorik bir tavırla sınırlı kalmamış; günlük yaşam pratiklerine, toplumsal normlara ve yaratıcı sürecine doğrudan etki eden somut eylemlere dönüşme

potansiyeli taşımıştır. Bu bağlamda, yaratıcı karşılaşmayı mümkün kılan naiv tutumun, farklı aşamalarında yabancılaşma ve kontrolsüz karşılaşmaların algılanmasına çözüm olduğu anlaşılmıştır.

Tezin dördüncü bölümünde, bu kuramsal yaklaşım Pieter Bruegel'in yapıtları üzerinden resim sanatına uyarlanmış; Brecht estetiği arasında içeriksel ve biçimsel paralellikler ortaya konmuştur. Bruegel'in sanatının, Brecht'in kuramına disiplinlerarası bir katkı sunduğu sonucu çıkarılmıştır.

Son bölümde ise, Brecht estetiği temel alınarak oluşturulan bir resim sergisi projesiyle kuramsal yaklaşımın uygulamadaki karşılıkları araştırılmıştır. Bu proje, yalnızca teorik bilgilerin aktarımını değil; aynı zamanda bu bilgilerin sanat üretimine nasıl dönüştürülebileceğine dair uygulamalı bir alan yaratmıştır. İzleyiciyle kurulan ilişkide mesafenin korunması, temsili sorgulama ve alışıldık görme biçimlerinin kırılması gibi Brecht'in estetik yöntemleriyle sergiye yansıyan işler, kuramın dönüştürücü potansiyelini görünür kılmıştır.

Sonuç olarak bu tez, sanatın yaratıcı tıkanmalarına karşı tarihsel ve kuramsal bir arka plan üzerinden öneri geliştirmiş; tiyatro disiplininden beslenen bir estetik anlayışın, görsel sanatlara özgün biçimde uyarlanabileceğini ortaya koymuştur. Böylece Brecht'in estetik kuramı, yalnızca tiyatroya değil, sanatın dönüştürücü işlevine dair disiplinlerarası bir yöntem olarak değerlendirilebilir sonucuna ulaşılmıştır. Bu yöntemin, sanatçının yaratıcı süreçlerini derinleştirdiği aynı zamanda izleyiciyle kurulan ilişkiyi sorgulayarak tartışmaya açtığı kabul edilebilir.

Sanatın tüm alanlarının disiplinlerarası biçimde birbirini beslediği 21. yüzyıl sanat ortamında, Brecht'in yönteminin dayandığı diyalektik materyalizm bağlamında farklı sanat hareketleriyle ilişkilendirilmesi de araştırmaya açık yeni alanlar sunmaktadır. “Brecht Estetiği ve Dadaizm” başlığı, tarihsel avangardların, Brecht estetiği bağlamında birlikte ele alınabileceği bir tartışma zemini yaratmaktadır. Bunun yanı sıra “Sanatta Diyalektik Bakış ve Resim Sanatında İncelenmesi”, “Resim Sanatında Brecht Estetiğini Uygulama Teknikleri” gibi başlıklar da bu tez kapsamında geliştirilen kavramsal ve uygulamalı zemin üzerinden yeni araştırmalar için uygun konular olarak öne çıkmaktadır. Tez yazarının, kendi disiplini olan resim sanatı bağlamında Brecht estetiğini araştırması ve sanat uygulamalarına dahil etmesi sonucunda elde ettiği deneyimler, bu araştırmaların derinleştirilerek sürdürülebileceğini göstermiştir.

KAYNAKÇA

- Aktaşoğlu, M. (2024, 28 Şubat). Jeff Koons'un eseri Ay'a 'izinli olarak' çıkan ilk sanat eseri oldu! MTürkiye. <https://tr.mashable.com/sanat/12623/jeff-koonsun-eseri-aya-izinli-olarak-cikan-ilk-sanat-eseri-oldu>
- Althusser, L. (1969). "Avertissement aux lecteur du livre ı du capital", Le Capital, Garnier-Flammarion, Paris, 1969.
- Arslan, E. (2001). Yaşama sanatına Brecht'in katkısı: diyalektik, hegemonya ve yabancılaştırma kuramı, Praksis (1) 2001.60-81
- Artun, A. (2003). Kuramda avangardlar ve Bürger'in avangard kuramı, Ali Artun. <https://aliartun.com/>
- Bal, M. (2017). Yemeklik sanata karşı Brecht'in epik tiyatrosu ve mezbahaların kutsal Johanna'sı oyununun felsefi bir yorumu, Mavi Atlas, 5(1) /2017: 113-134. Araştırma Makalesi.
- Benjamin, W. (2023). Brecht' i anlamak, (H. Barışcan, Güven Işısağ Çev.). Metis Yayınları.
- Brecht, B. (1962). Tiyatro için küçük araç (T. Aktürel çev.). Çan Yayınları.
- Bozkurt, N. (2012). Sanat ve estetik kuramları, Sentez Yayınları.
- Ensest <https://sozluk.gov.tr/?ara=ensest> Türk Dil Kurumu sözlükleri (2022b).
- Farthing, S. (2017). Sanatın tüm öyküsü (G. Aldoğan & F. C. Çulcu, Çev.). Hayalperest Yayınevi. (Orijinal Yayın Tarihi 2010).
- Garaudy, R. (2022). Batı resminin yedi yüzyılı (C. Aydın, çev.) Kopernik Kitap.
- Greenberg, C. (2016). Avangard ve kitsch, (ed.Charles Harrison ve Paul Wood. Sanat ve Kuram'ın içinde, Küre Yayınları.
- İşpiroğlu, N. ve İşpiroğlu, M. (2017). Sanatta devrim, Hayalperest Yayınevi.
- Karacabey, S. (2009). Brecht' ten sonra, De ki Basım Yayım Ltd. Şti.
- Khun, T. (2013). Brecht reads Bruegel: "Verfremdung", Gestic Realism and the Second Phase of Brechtian Theory, Monatshefte , Spring 2013, Vol. 105, No. 1 (Spring 2013), pp. 101-122.

<https://www.jstor.org/stable/24549600>

Kuspit, D. (2010). Sanatın sonu (Y. Tezgiden çev. 3.Baskı). Metis Yayınları. (Orjinal Yayın Tarihi 2004)

Nutku, Ö. (1969). Türkiye' de Brecht, Tiyatro'76 Yayınları (6.baskı).

Nutku, Ö. (1979). “Brecht’i anlamak”, İzmir Devlet Tiyatrosu Programı, Ekim S.4.

Parkan, M. (2020). Brecht estetiği ve sinema, Hayalperest yayınevi.

May, R. (2013). Yaratma cesareti (A. Oysal çev.). Metis Yayınları. (Orijinal Yayın Tarihi 1975).

Sözer Özdemir, Ş. (2021). Oyuncunun sanatı olarak aksiyon yaratmak: Stanislavski, Brecht, Grotowski, yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, 25, 69-79.
<https://doi.org/10.17484/yedi.777131>

Pedofili Türk Dil Kurumu sözlükleri (2022b). <https://sozluk.gov.tr/?ara=Pedofili> Türk Dil Kurumu sözlükleri (2022a).

Parodi <https://sozluk.gov.tr/?ara=parodi> Türk Dil Kurumu sözlükleri (2022c).

Psikoloji sözlüğü (2025). Zoofili.

<https://psikolojisozlugu.info/ansiklopedi/hayvansevicilik-zoofili/>

Thompson, J. (2014). Modern resim nasıl okunur (F. C. Çulcu çev.) Hayalperest Yayınevi.

Umut, E. (2024). Brechtyen tiyatroyu besleyen bir kaynak: yabancılaştırmanın ressamı Brueghel, Teb Oyun. <https://tiyatroylailgilihersey.com/brechtyen-tiyatroyu-besleyen-brueghel/>

wiktionary (2025a). Boynuz kulağı geçer. <https://tr.wiktionary.org/>

ÖZGEÇMİŞ

2017 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'ne girerek sanat yolculuğuna başlamış ve 2022 yılında mezun olmuştur. Oda Art Sanat Galerisi ve Bodrum Arth Galerisi gibi mekanlarda karma sergilere katıldı. Çeker, 2022 yılında ilk kişisel sergisini Mira Koldaş Galerisi'nde ikinci kişisel sergisini Arthouse Studio'da gerçekleştirmiştir. Halen Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde yüksek lisans eğitimine devam ederek akademik çalışmalarına devam etmektedir.

Çalışmaları, figüratif bir anlayışla öne çıkmaktadır. Dönüştürücü resimleri, gök cisimlerinde bulunan elektiriksel parlaklıktan ve kaleydoskopik renk tonlarından belirgin bir şekilde etkilenmektedir. Özellikle de uzayın uçsuz bucaksız genişliğindeki gezegenlerden ve yıldızlardan ilham alan palatindeki renkler ve fonda kullanmakta olduğu siyah zeminler en belirgin karakteristik unsurlardandır. Pentür resim anlayışının beraberinde, disiplinlerarası sanat çalışmalarına odaklanmaktadır. Yüksek lisans eğitimine devam ettiği bu süreçte, üzerinde çalışmakta olduğu tez konusu olan Brecht estetiğini, resim anlayışına uygulayarak sanat çalışmalarını sürdürmektedir. Sanatın ulaşılabilirliğini ve yaygınlaşmasını artırma amacıyla workshop çalışmalarını kamusal alanlarda devam ettirmektedir.

Kişisel ve Karma Sergiler

2019 Mehmet Nürî Göçen Kültür, Eğitim ve Sanat Vakfı "Resim

Yarışması Sergisi.

2021 Oda Art Galerisi "Biz-Siz-Ler" Karma Sergisi.

2022 Anadolu Üniversitesi Mezuniyet Sergisi.

2022 Bodrum Arth Galerisi Karma Sergisi.

2022 Mira Koldaş Art Galerisi "Bakıştan Keskin Gözden Kör "Kişisel Sergi.

2023 Nurbiye Uz anısına Güzel Sanatlar Enstitüsü öğrenci sergisi.

2024 Fatma Garip İşlik Art Gallery "Yüz Yüze "Resim Sergisi

2024 13. Bazaart Projesi Sergisi

2024 Yunus Emre Resim Çalıştayı Sergisi

2025 Arthouse studio " Yadsımanın Yansıması " Kişisel Sergi.

