



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Resim Anasanat Dalı

SANATTA KAFKAESK ATMOSFERLERİN TESİS EDİLMESİ

Kemal YILDIZ

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2020



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Resim Anasanat Dalı

SANATTA KAFKAESK ATMOSFERLERİN TESİS EDİLMESİ

Kemal YILDIZ

Sanatta Yeterlik Tezi

Ankara, 2020

SANATTA KAFKAESK ATMOSFERLERİN TESİS EDİLMESİ

Danışman: Prof. Dr. Hasan KIRAN

Yazar: Kemal YILDIZ

ÖZ

Çek yazar Franz Kafka'nın (1883–1924) yapıtlarında yaratmış olduğu atmosferin genel adı olan *Kafkaesk* kavramına odaklanmanın kuşkusuz pek çok yolu vardır. Tez kapsamında yapılan sanat uygulamaları bu yollardan, yordamlardan biridir.

Bu tez çalışması süresince ortaya çıkan sanat işleri dört ayrı başlıkta incelenmektedir. *Kafka'yı Büyüleyen Dünya: Büro Düzeni* isimli ilk bölüm, bürokrasiyi hicvetmeye odaklanan bir sanat uygulaması üzerine temellendirilmiştir. Bu bölüm Kafka'nın iş hayatı ile kurduğu ilişki, genel çalışma prensipleri ve boş zaman hakkındadır.

Boşluğun Yükselişi ya da Arındırmanın Devreye Girmesi isimli ikinci bölüm sanat tarihine tazelik getiren eserlerin *göstermeme*, yani neredeyse yok denecek bir fark inşa etmeye yönelik stratejileri açısından irdelemektedir. Bu kısım sanat tarihinde yapılagelmiş onca eserin yükünü üzerinden atmaya çalışan sanatçıların yönelimleri baz alınarak üretilmiş, müze eleştirisi içeren bir tez uygulamasıyla birlikte değerlendirilmiştir. Bahsi geçen tez uygulaması, Kafka'nın artık yerinde olmayan *Mona Lisa* eserinden kalan boşluğa bakmak için müzeye gidişiyle ilgilidir.

Kafkaesk Mekân ve Atmosfer adlı üçüncü bölüm, Kafka'nın yapıt kurgusunda kullandığı temel bir unsur olan mekâna ilişkin biçemidir. Kafka'nın eserlerinde ortaya koyduğu problemi işlerken mekâna yansıttığı ve ondan yansıyan ilişkileri incelemektedir. Mekânsal kurgudaki iç-dış ikilemi, üst açıdan mekâna ve coğrafyaya bakış perspektifleri ele alınır.

Kafkaesk'in Tarih ve Hukuk ile İlişkisi adlı son bölüm, yazının kullanılmaya başlamasıyla biçimlenen yazı ideolojisi hakkındadır. Sonuç olarak *Dava* denilen şey, kâğıttan ve yazıdan meydana gelen bir dosyaya işaret eder. Bu kısımda yer alan sanat uygulamaları, ulusların tarihini üreten kahramanlık hikâyelerini bütünüyle enkaz olarak gören fikirleri, Kafka'nın *Yasanın Önünde* öyküsüyle birlikte ele almaktadır.

Anahtar sözcükler: Franz Kafka, sanat, boşluk, mekân, hukuk, yazı.

ESTABLISHING KAFKAESQUE ATMOSPHERES IN ART

Supervisor: Prof. Dr. Hasan KIRAN

Author: Kemal YILDIZ

ABSTRACT

There are certainly many ways to deal with the term 'Kafkaesque' the common name for the atmosphere Czech writer Franz Kafka (1883-1924) created in his works. The art practices made within the context of the dissertation are one of the methods.

The artworks that have been emerged during the dissertation study are examined under four different titles. The first part, *The World That Fascinates Kafka: The Office Layout*, is based on an art practice that focuses on satirizing the bureaucracy. This part deals with Kafka's relationship with business life, the general working principles and leisure time.

The second part, *The Rise of the Void or The Involvement of Purification*, scrutinize the works which brought novelty to art history in terms of their strategy of not exhibiting, in other words, their strategy intended to construct a difference almost nonexistent. This part has been evaluated with a dissertation practice including museum criticism which has been created based on the tendencies of the artists who tried to get rid of all the weight of the countless works created throughout the art history. The aforementioned dissertation practice relates to Kafka's visit to the museum to see the void left behind by the absence of *Mona Lisa*.

The third part, *The Kafkaesque Space and Atmosphere*, is Kafka's style relating to space, a primary element in the construction of his works. This part examines the connections that are reflected on and from the space while treating the problems that Kafka presented in his work. The interior-exterior contradiction in spatial construction and high angle perspectives on space and geography are scrutinized.

The final part, *Kafkaesque's Relationship with History and Law*, is about the ideology of writing shaped with the beginning of using writing. After all, *The Trial* refers to a file composed of sheets and writing. The art practices in this part analyze the opinions considering heroic stories that build nations' history as total wrack, together with Kafka's *Before the Law* story.

Key Words: Franz Kafka, art, void, space, law, writing.

TEŞEKKÜR

Öncelikle beni baskı sanatı uygulamalarına teşvik eden, süreç içerisinde ortaya çıkan problemlerimle ilgilenen, yaptığı eleştirilerle ufkumu genişleten ve bulunduğum noktaya gelmemde çok emek sarf eden danışmanım Prof.Dr. Hasan Kıran'a teşekkür etmek isterim. Sanata yönelik bakışımı kendime doğru yönlendiren, yapıt-sanatçı ilişkisi konusunda bana kazandırdığı özel kavrayış için Prof. Mümtaz Demirkalp'e, yazdığım birçok noktayı yeniden düşünmem için önerilerde bulunan ve değerli katkılar sunan Prof. Refa Emrali'ye, Prof. Atilla İlkyaz'a, Doç. Zuhâl Baysar Boerescu'ya, Doç. Ayşegül Türk'e, Doç. Ayşe Bilir'e, Dr. Öğr. Üyesi Seval Şener'e, Dr. Öğr. Üyesi Umut Şumnu'ya ve Öğr. Gör. Seyed Mehdi Seyed Saadati'ye teşekkür ederim.

Yaşamım boyunca kendisini hep yanımda hissettiren babam İsmail Yıldız'a, annem Güllü Yıldız'a, tahammülsüzlüklerim karşısında bilge bir tavırla yol gösteren ağabeyim Adil Yıldız ve Adem Yıldız'a, yıllardır engin bilgi dağarcığını benden esirgemeyen Ege Berensel'e, bu tezin tamamını kaleme aldığım lisansüstü atölyesinde benimle birlikte çalışan sanatçı arkadaşlarımdan Alptekin Soy'a, Delal Şeker'e, Deniz Ceyhun Başkan'a, Emrah Sezer'e, Gökhun Baltacı'ya, Hakan Şarkdemir'e, Hasan Doğan Yılmaz'a, Hatayhan Koraltan'a, Metin Alper Kurt'a, Murat Atabek'e, Sebahattin Yüce'ye, Şeniz Polat'a, Tayfun Çimen'e, Ümmühan Yörük'e, gravür atölyesinde yaptığım işlerin hazırlanmasında bana yardımları dokunan Ozan Yaman'a, birçok teknik problemi çözen Halil İbrahim Özbak'a, tezin önsözünü çeviren Birkan Doğan'a, *Beyzî Portre* işinde birlikte çalıştığımız Okay Karadayılar'a, Amir Jamshidi'ye, Atalay Yeni'ye, Cemil Batur Gökçeer'e, Ayşin Zoe Güneş'e teşekkür borçluyum.

Her şeyin ötesinde, türlü tuhaf durumlarımı olağan karşılayan, beni daima destekleyen, her hâl ve şartta yanımda olan, sabır taşım, sevgili iki gözüm Kübra Gürleşen'e ne denli şükranlarımı sunsam az kalır.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
GÖRSEL DİZİNİ	v
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	vii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: GÜNDELİK YAŞAMIN ÜZERİNE ÇÖKEN KAFKAESK EVRENİN TASVİRİ.....	5
2. BÖLÜM: SANATTA KAFKAESK KAVRAMININ İZLERİ.....	12
2.1. Kafka'yı Büyüleyen Dünya: Büro Düzeni.....	18
2.2. Boşluğun Yükselişi ya da Arındırmanın Devreye Girmesi.....	28
2.3. Kafkaesk Mekân ve Atmosfer.....	38
2.4. Kafkaesk'in Tarih ve Hukuk ile İlişkisi	65
SONUÇ.....	78
KAYNAKLAR.....	81
Etik Beyanı.....	89
Sanatta Yeterlik Tezi Orijinallik Raporu.....	90
Proficiency in Art Originality Report.....	91
Yayımlama ve Fikrî Mülkiyet Hakları Beyanı.....	92

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. František Kupka, “Kara İdol (Direniş)”, 1903.....	12
Görsel 2. Giorgio de Chirico, “Endişeli Yolculuk”, 1913.....	13
Görsel 3. Maurits Cornelis Escher, “Görelilik - İzafi Kafes”, 1953.....	14
Görsel 4. Emre Zeytinoğlu, “Devletin Belleği”, 2013.....	16
Görsel 5. Gülsün Karamustafa, “Sahne”, 1998.....	17
Görsel 6. Kemal Yıldız, “Gayriresmî Büro Düzenine Doğru”, 2018.....	18
Görsel 7. Kemal Yıldız, “Gayriresmî Büro Düzenine Doğru”, 2018.....	20
Görsel 8. Kemal Yıldız, “Gayriresmî Büro Düzenine Doğru”, 2018.....	20
Görsel 9. Kemal Yıldız, “Gayriresmî Büro Düzenine Doğru”, 2018	22
Görsel 10. Kemal Yıldız, “Gayriresmî Büro Düzenine Doğru”, 2018.....	23
Görsel 11. Edward Hopper, “Geceleyin Ofiste”, 1940.....	25
Görsel 12. Mona Lisa'nın 1911'de çalınmasından sonra Louvre Müzesi'nde bulunan Salon Carré'deki boş yeri	32
Görsel 13. Kazimir Maleviç, “Beyaz Üzerine Beyaz ”, 1918.....	33
Görsel 14. Kemal Yıldız, “Otonom Mesafelenme”, 2019.....	35
Görsel 15. Kemal Yıldız, “Otonom Mesafelenme”, 2019.....	36
Görsel 16. Kemal Yıldız, “Otonom Mesafelenme”, 2019.....	36
Görsel 17. Mona Lisa'yı fotoğraflayan turist kalabalığı, Robert Harding, 2019.....	37
Görsel 18. Kemal Yıldız, “Otonom Mesafelenme”, 2019.....	38
Görsel 19. Kemal Yıldız, “Lokal Sağlık Ünitesi”, 2019.....	40
Görsel 20. Kemal Yıldız, “Lokal Sağlık Ünitesi”, 2019.....	42
Görsel 21. Kemal Yıldız, “Lokal Sağlık Ünitesi”, 2019.....	43
Görsel 22. Kemal Yıldız, “Mimari Tümörler”, 2018.....	45
Görsel 23. Kemal Yıldız, “Mimari Tümörler”, 2018.....	46
Görsel 24. Güzin Erenli için Hürriyet gazetesine verilen vefat ilânı, 2016.....	48
Görsel 25. Kemal Yıldız, 2018, Beyzî Portre, Buluntu Fotoğraf Kitabı.....	49
Görsel 26. Kemal Yıldız, 2018, Beyzî Portre, Buluntu Fotoğraf Kitabı.....	49
Görsel 27. Kemal Yıldız, “Beyzî Portre”, 2018.....	51
Görsel 28. Kemal Yıldız, “Beyzî Portre”, 2018.....	52
Görsel 29. Kemal Yıldız, “Beyzî Portre”, 2018.....	53
Görsel 30. Kemal Yıldız, “Beyzî Portre”, 2018.....	54
Görsel 31. Kemal Yıldız, “Kafkaesk Kompozisyon-V”, 2016.....	56

Görsel 32. “Dogville” filminden bir görüntü, Yön: Lars von Trier, 2003.....	58
Görsel 33. “St Louis ‘deki Pruitt-Igoe toplu konutları, Bettmann/Corbis, 1956.....	59
Görsel 34. Pruitt-Igoe toplu konutlarının yıkımı, Lee Balterman, 1972.....	60
Görsel 35. Kemal Yıldız, “Haritadan Silinmiş Bir Yer”, 2017.....	61
Görsel 36. Kemal Yıldız, “Kafkaesk Kompozisyon-I”, 2016.....	62
Görsel 37. Kemal Yıldız, “Kafkaesk Kompozisyon-II”, 2016.....	64
Görsel 38. “Tarih Meleği / Yeni Melek” (Angelus Novus), Paul Klee, 1920.....	68
Görsel 39. Kemal Yıldız, “Arşivsel Vesikalar-I”, 2018	73
Görsel 40. Kemal Yıldız, “Arşivsel Vesikalar-II”, 2018.....	75

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

ABD: Amerika Birleşik Devletleri

CMK: Ceza Muhakemesi Kanunu

DMO: Devlet Malzeme Ofisi

MoMA: Museum of Modern Art

GİRİŞ

Tezin birincil kaynağı olan Franz Kafka'nın anlatıları ve bu metinlerdeki durumlara benzerlik gösteren niteliklerle tanımlanan *Kafkaesk*, özellikle içinde bulunduğumuz coğrafyada yoğun olarak hissedilmektedir. Bu tezin sınırlarını çizen *Kafkaesk* kavramının çalışmada ağırlık noktası olarak belirlenmesinde, coğrafyamızda yaşanmakta olan krizlere ilişkin görselleştirme olanakları göz önünde bulundurulmuştur.

Bu coğrafyada maruz kalınan olağan ve olağanüstü haller karşısında bir liman gibi sığınılan tez kapsamındaki sanat uygulamaları, *Kafkaesk* ile kurulan ilişki etrafında biçimlenmiştir. Eksik bırakılmış Kafka metinlerindeki fay hatlarına yerleşmenin çekiciliği, abartılarındaki derinliğin düşündürdüğü şeyler, otorite karşıtı söylemler içermesi, farklı yorumlamalara açıklığı ve belki de hepsinden önemlisi bugüne ait yeni görsel öneriler geliştirebilme potansiyeli, *Kafkaesk* kavramını bu tez çalışmasının merkezine alınmasında etkili olmuştur.

Kafka'nın hem yazın eserleri hem de yaşamı ile tezde yer alan sanat çalışmaları arasında bir bağ kurulduğu ifade edilebilir. Dolayısıyla Kafka'dan bu yana geçen neredeyse yüzyıllık bir sürecin sonunda *Kafkaesk* üzerine yeniden düşünürken; yaşanan krizler ile bu tez çalışması kapsamında yapılan sanat uygulamaları arasında bir köprü kurulmaktadır.

Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'na bağlı Bohemya Krallığı devrinde, Prag'da doğmuş olan Franz Kafka'nın (1883-1924) öngörmüş olduğu gibi nefes almanın bile neredeyse imkânsız hâle geldiği yaşam formları; günümüzde internet mecrasına gömülü verilerimizin ve bu ortama bıraktığımız her izin kuşatılmışlığıyla doğrulanabilir.

Resmî hizmete mahsus karakteriyle Ankara şehri, bu sanat uygulamalarının eğilimini, atmosferini ve haritasını belirleyen temel etmenlerden biridir. Kafka üzerine üç ciltlik kapsamlı bir biyografi yazan Reiner Stach¹, 2018 yılında Ankara

¹ Alman biyografi yazarı Dr. Reiner Stach (1951) yirmi yıla yakın bir zaman süresince üzerinde çalıştığı Kafka biyografisi ile yaşayan dünyaca önemli Kafka uzmanlarından biri olarak kabul edilmektedir. İlk iki cildin Türkçe

Alman Kültür Merkezi'nde kitabının tanıtım konuşmasını gerçekleştirmiştir. Dr. Stach, salonu tıklım tıklım dolduran kalabalık dinleyici kitlesi karşısında çok şaşırmış ve dünyanın başka yerlerinde, Kafka hakkındaki bir konuşma için böylesi bir ilgi görmediğini ifade etmiştir. Oysa Stach, bu lansman konuşmasında, son yıllarda Kafka kitaplarının Türkiye'de daha yoğun bir biçimde ilgiyle okunduğunu belirten istatistiki bilgilerinden haberdar olduğundan söz etmiştir. Hatta Prag'da rastlanmayan bir biçimde, Ankara'daki süpermarketlerde bile Kafka eserlerinin satıldığından şaşkınlıkla bahsetmiştir.

Kafka metinlerini Türkçe evirilerden okumak aslına bakılacak olursa bir problem olarak görülebilir. Örneğin *şato* eserinin orijinal ismi olan "Das schloss" Almancada hem "şato" hem de "kilit" anlamına gelmektedir. Kafka'nın bu tür anlam oğaltmalarını sıklıca kullandığı bilinmektedir. Ayrıca Kafka'nın metinlerinde kullandığı Almancanın yer yer Yiddiş sentaksına sahip olduğuna dair belirlemeler vardır. Bu ayrımlar ancak eserin yazıldığı dile ve o coğrafyanın kültürüne hâkim olmakla bilinebilir. Ne var ki bu tezde yer alan alışmalar Kafka'nın yazın diline değil, yarattığı dünyanın etkisinde kalarak eserleriyle duygusal bir bağ kurmaya odaklanıyor. Bu sebeple ortaya çıkan sanat işleri *Kafkaesk* denemeler/etkiler niteliğinde görülmelidir. 1500 sayfayı açan Kafka kllyatının etkisinde kalınan kısımları belirleyerek odaklanılan yapıtlar; *Dava* ve *şato* romanı, *Bir Köy Hekimi* ve *Poseidon* yks, *Günlükler*'i ve yazarın bazı biyografik anekdotlarından oluşmaktadır. Bu yapıtlara ek olarak *Kafkaesk* olarak nitelendirilen bazı başka yapıtlardan da yararlanılmıştır. Edebiyattan Edgar Allan Poe'nun *Oval Portre* yks, sinemadan ise Jim Jarmusch'un *Kontrol Sınırları* (*The Limits of Control*) ve Jean-Luc Godard'ın *Vivre Sa Vie* (*Hayatını Yaşamak*) filmi tezde yer bulan işlerin kaynağı olarak ele alınmıştır.

Kafka hakkında, ikincil kaynaklar olarak fikirlerinden faydalanılan, metin üretmiş yazarların, düşünürlerin bazılarını da burada belirtmek gereklidir: Walter Benjamin, Albert Camus, Jacques Derrida, Hannah Arendt, Roland Barthes, Gilles Deleuze ve Flix Guattari, Ulus Baker, Susan Sontag, Elias Canetti, Umberto Eco. Kafka'nın

evirisi yayımlandı: Stach, Reiner. (2013). *Kafka- Karar ve Kavrama Yılları*. (ev. Sezer Duru). İstanbul: Sel Yayınları.

ölümünün üzerinden geçen yaklaşık bir asırlık süreçte, yazarın hem hayatı hem de yapıtlarına yönelik yazılanlar ayrı bir külliyat oluşturmaktadır.

Tez kapsamındaki uygulamaları hayata geçirirken alınması gereken bazı önemli kararlardan bahsetmek yerinde olacaktır. Yapılan uygulamalar Kafka'nın eserlerine çeşitli dolayimler yoluyla bağlanırlar. Ancak bu bağ, sanatın geleneği içerisindeki illüstratif amaçlarla yapılmış kitap resimlemelerine mesafeli bir yaklaşım sergiler. Diğer türlü bütünüyle Kafka anlatılarına eklenmiş, onun gölgesine sığınmış işlerin ortaya çıkma riski bulunmaktadır. Bu risk yazarın etkisinde kalarak, sanatçının kendisini neredeyse yadsıyan / inkâr eden işler ortaya koymasıdır. Ayrıca bilindiği gibi sanat yapma biçimleri arasında birbirlerine tercüme edilebilir özellikler vardır. Bu fikrin en önemli kanıtlarından biri şöyle ifade edilebilir: Romantizmin resim sanatındaki düşünsel yönlerinin benzerleri edebiyatta veya müzikte de bulunabilir. Dahası *Kafkaesk*'in bu tez kapsamında bir sanat ekolü gibi ele alındığı ifade edilebilir.

Kafkaesk bir atmosfer oluştururken, Kafka'nın kaleme aldığı insanların hem kendi aralarındaki ilişkileri, hem de nesnelere ve mekânlarla kurduğu ilişkileri yeniden düşünme ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Öyleyse bu tez uygulamalarındaki yerleştirme işlerinin kurgusunda hiç kullanılmamış, yeni, albenili nesnelere mi çalışılmıyordu, yoksa yaşanmışlığın emarelerini taşıyan külüstür, köhnemiş atıklarla mı? Kuşkusuz her iki yol da tercih edilebilirdi. Sağlamlığı temel alan, eski usul üretim tarzının dezavantajı sayılabilecek hantal, kullanılmış iş yeri araç-gereçleri, kendilerinde içkin hale gelmiş olan atık nesnelere çok daha çekici ve anlamlı bulunmuştur.

Bu nesnelere birlikte ömrünün belli bir kısmını çeşitli kurumlarda tüketmiş kişilere yaklaşmak ve kâğıt/kırtasiye işleri sırasında oyalanan kişileri düşünmek çok daha mümkün görünmektedir. Mekaniği ve teknolojisi eskimiş, görünüşleri sevimsiz bu nesnelere kişisel bir müze mekânı etkisi rahatlıkla yakalanabilecekti. Bu anlamda Orhan Pamuk'un aynı ismi taşıyan romanı ile hayata geçirdiği *Masumiyet Müzesi* (2012) projesinden çok etkilenildiği ifade edilebilir. *Masumiyet Müzesi* edebi yapıt ile güncel sanat pratikleri arasında ilginç bir alan inşa etmektedir. Ancak daha önce de sözü edildiği gibi, Kafka'nın yapıtlarıyla kurulan ilişkinin illüstratif özellikler göstermemesi nedeniyle bu müzeden de farklılık gösteren bir noktada uygulamalar

gerçekleştirilmiştir. Çünkü müze olarak *Masumiyet Müzesi*, 1974 yılından 2000'li yılların başlarına tarihlenen bir aralığa ve aynı isimdeki roman karakterlerine doğrudan bağlanmaktadır. Fakat tez kapsamında yapılan işlerde böyle bir tarihsel aralığa yerleşilmemiştir. *Kasvetli bir ışık altında, silindir şapka ve koyu renk takım elbise* giymiş kimseye yer verilmemiştir. Yine de Ankara-Prag arası düşünsel bir seyahate çıkıldığı ifade edilebilir.

Çalışma boyunca ortaya çıkan işlerle *Kafkaesk* kavramına yeni görsel bakışlar sunulduğu düşünülmektedir. *Kafkaesk'e* yeniden ve gerekçeli görsel bir bakış kazandırma girişimi karşısında yer yer yaşanan cesaret kırılması, içerisinde bulunan akademik ortam sayesinde aşılmıştır. Tarihsel enkazı meydana getiren vakaların ağırlığından doğan suçluluk duygusunun izini sürerek oluşturulmuş sanat çalışmalarıyla temel bir tez fikrine ulaşılması hedeflenmiştir. Bu fikir, dışarıda yaşamanın da müebbet cezaya çarptırılmış bir mahkûmun maceralarından farksız görülmesine ilişkindir.

BÖLÜM 1: GÜNDELİK YAŞAMIN ÜZERİNE ÇÖKEN KAFKAESK EVRENİN TASVİRİ

“Sanatta Kafkaesk Atmosferlerin Tesis Edilmesi” adlı uygulamalı ve kuramsal çalışma, *Kafkaesk* kavramını sanatlar bağlamında inceler ve bunun üzerinden pratik modeller/öneriler oluşturur. Çek yazar Franz Kafka'nın kendisine özgü oluşturduğu yazma biçemi/üslubu ve kurgusu kategorize edilemediği için *Kafkaesk* (Kafka'ya özgü, Kafkavâri veya Kafka etkisi) kavramı ile isimlendirilmiştir.

Kafkaesk kavramı ilk kez 1973 yılında Duden Yayınevi tarafından yayımlanan *Büyük Almanca Sözlük*'e dâhil edilip Almancaya yerleşmiş oldu (Oralış, 2009, s.1). Bu sıfat Kafka'nın eserlerinde tasvir edilen esrarengiz bir biçimde tekinsiz ve tehditkâr olarak tanımlanmış; korku, anonim güçler, varoluş sorunu, bunaltı, nesnelleşme, engellenme, yabancılaşma, karamsarlık, mutsuzluk, çaresizlik, hiçlik, suç-ceza-mahkeme ilişkisi, ani başlangıç, zaman ve mekânsızlık, aşağılanma, değişim ve benlik yitimi gibi durumlara ilişkin çeşitli öğeler barındırmaktadır. Cambridge Dictionary'de ise “son derece nahoş, korkutucu ve kafa karıştırıcı, Franz Kafka'nın romanlarındaki tasvir edilen durumlara benzerlik gösteren” anlamlarına gelmektedir (Cambridge Dictionary, 2018, t.ly/PBKbX).

Alman filozof Walter Benjamin'in (1892-1940) “Kafka Üzerine” adlı incelemesinde belirttiği gibi; “...(Kafka) kendi metinlerinin yorumlanmasına karşı akla gelebilecek tüm tedbirleri almıştır. Onun metinleri arasında yolunu bulmaya çalışan kimse basiretli, tedbirli ve temkinli olmalıdır” (Benjamin, 2017, s.18). Çünkü hem farklı yorumlanma potansiyelini yüksek tutmuş, hem de söz konusu yorumcunun girebileceği kanallardan ilerlemesini engelleyecek ve onun elini boşa çıkaracak sağlam duvarlar örmüştür. Kafka bu bakımdan, metinlerini ara konumlandırmalarla birçok koldan ilerletir. Okuyucu üst üste katmanların meydana getirdiği farklı labirentlerde gezer, yer yer duvarlara tırmanır, rasgeldiği su birikintisinde yüzer ancak bu esnada çevresine bakmayı da ihmal etmez. Benjamin'in belirttiği üzere; psikanalitik ve teolojik kritiklerin yetersizliği bir yana doğal ve doğaüstü yorum girişimleri de Kafka'daki esas noktayı kaçırmaya yarar (Benjamin, 2017, s. 23).

Fransız filozof Roland Barthes (1915-1980), *Kafka'nın Cevabı* isimli denemesinde edebiyat eyleminin nedensiz, amaçsız ve kesinlikle geçişsiz bir eylem olduğunu vurgulamaktadır. Çünkü bu eylemin bir yaptırımı yoktur. Edebiyat, yazarın kullandığı tekniğin içinde eriyen ve varlığını bir tarz olarak sürdüren eylemdir. O halde “nasıl yazmalı?” sorusuna Kafka'nın verdiği karşılık şöyledir: “edebiyat, varlığını tekniğine borçlu, başka bir şeye değil” (Barthes, 1987, s. 75).

Sürekli tanık olduğumuz olaylara karşı geliştirdiğimiz alışmışlık hâli ile anlatmaya değer görmediğimiz yönlerini biçimlendirmek Kafka'nın temel tekniğini meydana getirir. İmalarla bezenmiş metinler birçok yorumlanma biçimine fırsat verir ancak bütünüyle doğrulanması, sağlaması yapılamaz. Kafka metinlerindeki olayların gelişimi, onun dünya algılayışı okuyucuya gayet olağan görünür. Ne var ki anlatıların ahlaki karar alma kısımları bütün sıradanlığı yerle bir eder. Kafka ahlaki yönden karar aldırırken bile tam bir kararsızlık imasında bulunur. Şüphe ve korku onun kullandığı başlıca aletlerdendir, bunları elden hiç düşürmez. Kafka'nın şaşırtmaca olarak önümüze koyduğu şey döngüsel biçimde sürekli yinelenir. Bu tekrarların her biri yeni bir derece / çap oluştursa da sonuç aynıdır. Bize görünen ise sadece öykünün ilerlediği duygusudur. Kafkaesk metnin sayfalarında ilerlemek demek, sanki yürüyüş bandında yürünüyormuş gibi bir ilerleme anlamına gelir.

Susan Sontag'a göre, Kafka edebiyatı hakkında yazılmış olanlar genel olarak üç ayrı koldan hareket eden yorumcularla kuşatılmıştır: Kafka'da toplumsal alegori bulanlar, ruh-çözümlemeci semptomlar bulanlar ve teolojik metaforlar bulanlar (Sontag, 1998, s. 14).

Kafka yorumları dünya yazınında ciddi bir külliyat oluşturmaktadır. Bu çalışmada yer alan Kafka yorumlamaları genel olarak toplumsal alegoriye ait olan yaklaşımlara dayanmaktadır. Yani keyfi bir mevzuatın hayatı egemenliği altına almasıyla ortaya çıkan problemlerin çeşitlemelerini totaliter yapılanmanın sonuçları olarak inceler. Böylece yasal olarak yapılmasında sakınca bulunmayan pek çok şey suç unsuru taşıdığı iddiası ile değerlendirilebilir, sizi mahkeme önünde hesap vermeye zorlayabilir, işinizden edebilir vb. Ancak bu çalışmanın yeri geldikçe hem semptomatik, hem toplumsal hem de teolojik özellikler içerdiği görülecektir. Çünkü

Kafkaesk durumlar sanatlar dışında neredeyse hiç işlenmemiş, siyaset bilimi, sosyoloji veya psikoloji bilimlerinin gözünden hep uzakta kalmıştır.

Nermi Uygur *İnsan Açısından Edebiyat* isimli eserinde yığınların okuma edimleri üzerine önemli bir tespitte bulunur: Kafka'nın yapıtları kitleler tarafından her ne kadar çok okunuyor olsa da onu bir halk edebiyatı yazarı olarak göremeyiz (Uygur, 1985, s. 120). Düşünür-yazar Kafka'nın yapıtları birer muamma gibi görünür. Okuyucuyu bir taraftan güçlü simgesel, alegorik anlamlar bulmaya teşvik ederken, diğer yandan şaşırtan kurgusal müdahalelerle bu anlamlandırmayı yerle bir eder. Kafka anlatılarında olayları net bir bakış açısıyla okumak olası değildir, her şey sürüp giden bir belirsizlik düzleminde gerçekleşir. "Kafka'nın gizi bu temel bulanıklıktadır. Doğalla olağanüstü, bireyle evrensel, trajikle gündelik arasındaki bu sürekli sallanışlar, yapıtının her yanında karşımıza çıkar, ona hem sesini hem anlamını verir." (Camus, 2010, s.130).

Okuyucunun yapıt kurgusunda aradığı merkezîyetçi tavidan eser yoktur Kafka'da, adem-i merkezîyetçilikle kurulan eş değer yapılanmalar (vurgu ya hiç yoktur ya da her yerde eşit değerde vurgu söz konusudur) okurun zihinsel montajını gerektirir. Onda büyük edebi anlatı ustalarının aydınlanmacı, hümanist bilinç yükseltme derslerine rastlanmaz. Dünya kendi eylemlerimizle çözebileceğimiz sorunlarla daha kusursuz hal almaz, akıntıya kapılmış mağdurlar olarak çeşitli izlenimler alıp yaşama veda ettiğimiz bir yerdir yeryüzü. Okuyucunun Kafka okurken kendisine sorduğu yegâne şey, böyle bir şeyin nasıl olabileceğidir. Umutsuzluk düzeyi tedricen artar ve sonunda istemsizce de olsa bir kabullenmeye ikna olunur. Anlatılarda geçen günlük hayat, kendi kurgusu kapsamında mantıklı bir yol çizerek karakterin üstüne üstüne gelir ve eseri biçimlendiren de bu dizgedir.

Dava'nın Türkçe çevirmeni Ahmet Cemal, kitap hakkında yazdığı önsözde; yaşadığı çağa ait odak kavramların yapıtlarına sızmasına izin veren sanatçılardan biri olan Kafka'nın özellikle korkuyu kavramsallaştırdığını vurgulamaktadır (Kafka, 2012, s.11). XX. yy.'ı *korku çağı* olarak nitelendiren Camus, korkunun edebi teknik açısından zirve yaptığını ve bu durumun insanları gelecekte yoksun bıraktığını öne sürmüştür (Camus, 1994, s. 57). Geleceğe ilişkin umudun olmadığı yerde yaşamak, anlamsız bir yaşam sürmek demektir. Kafka gerek romanlarında gerekse de

günlüklerinde ve tuttuğu notlarda korkuyu kavramsallaştırarak XX. yy.'ı özetlemiş sanatçılardan biridir. Kafka'nın korkuya ilişkin değerleri sevgilisi Milena'ya yazdığı mektuplarda açıkça ortaya çıkmaktadır:

Yazılmaması gerekeni yazmaya, anlatılması zor olanı anlatmaya çalışıyorum; içimde duyduğum, kanıma işlemiş olan şeyler açıklanabilir mi? Aslında belki hep o sözünü ettiğim korkudan başka bir şey değil demek istediğim; ama ne türlü korku? Her şeye sinmiş, her yerde var, sağıma baksam korkuyorum, soluma baksam korkuyorum, bir söz söyleyeceğim diye korkudan titriyorum (Kafka, 2016, s. 233-234).

Kafka'nın *Dava* yapıtındaki ana karakter olan disiplinli banka memuru Josef K. veya *Şato* 'daki kadastro memuru K. aynı durumların içerisinde yer almaktadır: Labirente benzeyen bir dünyada yaşarlar ve kurtulmaları söz konusu değildir. Roman kahramanlarının bir hataya indirildiği olaylar art arda sıralanır. *Dava*'da sanık hangi suça istinaden yargılandığını bilmez, cezasını çekmesi gerektiğine kendisini ikna etmeye çalışır. Geçmişine ait en küçük ayrıntıları hatırlamaya çalışarak, cezaya karşılık gelecek suçu bulmak için çabalar durur. Kafka eserlerinin temel düsturu şöyle özetlenebilir: "Hayat, uçsuz bucaksız bir mahkeme salonunun içine döşenmiştir" (Batur, 2014, s. 10). Yer yer olayın vahameti okuyucuya mizah olarak görünüp onu güldürse de, korkunçluk acıklı komedilerde (trajikomedi) olduğu gibi daha hafif hale gelmez ve giderek derinleşir.

Yürürlükte işleyen mevzuatın kim tarafından, ne zaman düzenlendiği belirsizdir ve karakterler bu mekanizmanın kurbanları olarak tasvir edilmektedir. Olaylar hayalle gerçeğin kaynaştığı farklı bir evren içinde olup bitmektedir.

Milan Kundera, Kafka'nın dünyayı algılayışını şöyle açıklamaktadır: "Kafka'ya göre dünya, bürokrasinin egemenliğinde bir evrendir. Büro sıradan sosyal bir olgu gibi değil ama dünyanın özü gibidir." (Kundera, 2012, s.54). Karakterlerin varlık olarak anlam kazanmasına yönelik bir ontolojik yaklaşım söz konusu değildir. Olaylar irrasyonel ve gittikçe belirsiz bir hatta ilerler. Kafka yabancılaştırma estetiğini devreye sokarak tıpkı oyun oynarcasına yapıtlarını kurgulamış ve didaktik erek gütmemiştir. Hayat hakkında nutuk atmaz, bu konuda çok sessiz olduğu bile söylenebilir. Gerçekle olan ilişkiyi neden-sonuç bağıntısı gözetmeden kurar. Resmî kurum işleyişini neye hizmet ettiği belli olmayan birtakım açıklanamayan akıl dışı yasalara göre işletmektedir. Bu durumu Arjantinli yazar Jorge Louis Borges (1899-

1986), Kafka için yazmış olduğu önsözde vurgulamaktadır: “Kafka'nın en tartışmasız becerisi, tahammül edilemez durumlar yaratmaktır” (Kafka, 2000, s.12).

Dava romanı Joseph K.'nin özel hayatının iki memur tarafından işgal edilmesiyle başlar. K.'nin tutuklanmasında adalet mekanizmasının herkesçe bilinen bir yönü vardır. İşlenmiş bir suç karşılık tutuklanma olağan bir sonuçtur. Ancak *Dava*'nın sonraki safhaları sanki hiç bilmediğimiz bir adalet sistemine aittir. Dolayısıyla *Dava*'da tecelli edecek bir adalet beklentisi her defasında Kafka tarafından boşa çıkarılır.

Kamusal alanla özel alanın birbiri içine girdiği Kafka anlatılarında karakterlerin şeffaf olması beklenirken totaliter yapının mekanizması, nedeni belirsiz kararlarla işler. Söz konusu memur karakterler *emir-kural* ilişkisine tabidirler, iş yerinde bunun dışında insani bir karar alamazlar. Bütün bunlara rağmen Kafka büro ortamını aptalca değil büyülü bir ortam olarak görmektedir. O küçük ve sınırlı mekânda insana dair keşfedilecek çok fazla şey bulur ve tarihsel anlamda insanın olabilecek hallerini gözler önüne serer: Cezasına karşılık suçunu aramakta olan insanı. Çek asıllı edebiyatçı Milan Kundera (1929) *Roman Sanatı* isimli eserinde Kafka'ya ilişkin önemli tespitler yapar: Tarihsel olarak laboratuvar deneği olarak görülen insan fikrini kurgulayabilmiş ilk yazar Kafka'dır. Ancak bu özelliği onun ideolojik bir fikre angaje olmadan bağımsız düşünüp, hayal edebilme yeteneğinde aramak gerekir (Kundera, 2012, s.115).

Kafka totalitarizmin etkisiyle bürokratikleşmiş bir toplumun yansımalarını işlediği yapıtlarında son derece sıradan bir görev ifa eden kahramanlarının maceralarını şiirsel hale getirir ve destansı bir güzellikle donatır.

Kafka'nın çağdaşı Alman düşünür Max Weber (1864-1920) *Ekonomi ve Toplum* isimli eserinde, bürokratik yönetimin bilgi aracılığıyla kurulmuş bir tahakküm biçimi olduğunu ifade etmektedir (Weber, 2012, s. 331). Weber'e göre bürokrasinin kendisini bilgiye dayandırması sebebiyle bünyesinde ussal olmayan hiçbir yapı barındırmaz. Örneğin idari personellerin sahip oldukları bilgi onları toplumun diğer üyelerinden ayırır ve özelleştirir. Ayrıca bu bürokratik görevlilerin yetkileri mümkün olduğunca sınırlandırılmalı ve yalnızca yönetmelikle belirlenmiş uzmanlıkları

dahilinde hizmet vermelidirler. Böylelikle akılcı, hukuku gözeten, gerekçeli açıklamalarla alınan bürokratik hizmet, halkın devletle olan ilişkisinde ortaya çıkan problemleri en aza indirgeyecektir (Weber, 2012, s. 331).

Ne var ki Kafka'nın eserlerinde bu durumun tam tersi gözlemlenmektedir. Kafka, bürokraside tepeden aşağı doğru çalışan hiyerarşik sistemin halk nezdinde tam bir karabasana dönüştüğünü gösterir. "Kim saçma bir idari iş için adeta bitmek bilmeyen kuyruklarda ıstırap çekmemiştir? Hepimiz her gün bürokrasinin labirenti andıran, mat koridorlarından geçmekteyiz" (Hardt & Negri, 2019, s. 179). Öyle ki; Prag'da hüküm süren bu bürokratik işleyiş, kapalı mekândaki ailevi ilişkilere kadar sızan bir çatlak meydana getirir.

Ancak Kafka'nın bizi davet ettiği dünya totalitarizmin tanımına da tam olarak uymamaktadır. Parti ideolojisi, polis, ordu, hatta para/sermaye ilişkileri bile bu anlatılarda yer bulamaz kendisine. Küçük bir büroda yapılan işler ve ilişkiler devasa bir dünyaya yayılır. Artık toplumdaki her birey devlete çalışan bir memurdan başka bir şey değildir, "soluk almanın memurları" (Cioran, 2003, s.145).

Kafka anlatılarında karşımıza çıkan şifrelenmiş isimler (K.), hikâye için gereken bazı önemli olayların aydınlatılmadan bırakılması gibi etmenler Umberto Eco'ya göre Kafka'nın ağır sansürlü, sıkı bir yönetim altında yazmasından ileri gelmektedir (Eco, 1997, s. 49). Gerçek hayattan alınmış kişileri ve olayları şifreleyerek yazmak dünya edebiyatında karşılaşılan bir biçimdir. Zira *Josef K.* karakterinin gerçek hayattan alınmış bir kişi olduğu yer yer dile getirilir.

Sınırlı bir özgürlük ortamında yazılan bu metinlerin taşıdığı muamma hâlinin bir noktada saçmaya yaklaşması, okunmasını ve anlaşılmasını zorlaştıran sebeplerden biridir. Ne var ki gerçek hayatta sıklıkla tanık olunan absürt, olumsuz bir dünyaya ait olayları yansıtmaktadır. "Aslında Kafka'da, (...) ayrıntı gerçekçiliğinin betimlenen gerçekliği yadsıdığı diyalektik bir süreçle karşılaşırız" (Lukacs, 1975, s. 55).

Kafka'nın, toplumun dahası çoğunluğun kanadındaki insanı, çıkmaz sokakta yaşayan bir canlıya indirgemesi genellikle Marksist eleştirmenlerce olumsuz biçimde eleştirilmektedir. Antonio Negri ve Michael Hardt'ın birlikte kaleme aldıkları *Meclis*

isimli incelemede Kafka'yı olumsuzlayan bir kritik bulunur: "(...) Kafkaesk nitelendirmelerdeki sorun, modern yönetim tüm iktidar biçimleri gibi ikiye ayrılmış bir ilişki olsa da, onu devasa, özerk ve esrarengiz bir yaratık gibi tasvir etmeye meyilli olmasıdır" (Hardt&Negri, 2019, s. 179). Bu bakımdan Kafka kahramanlarının problemleri noktayı bir türlü aşamayacak olması fikri, ne içinde bulunulan krizi anlamaya yarar ne de krizi kitlelerin lehine çevirecek olası yolları gösterir.

BÖLÜM 2: SANATTA KAFKAESK KAVRAMININ İZLERİ

Çek sanatçı František Kupka'nın (1871-1957) *Kara İdol (Direniş)* eseri "Sessizliğin Yolu" olarak adlandırılan dört baskı resimlik serinin parçasıdır. Teosofist Helena P. Blavatsky'nin 1889'da yayımlanan "Sessizliğin Sesi" eserine istinaden seriye bu isim verilmiştir. Arayış içerisinde olan modern insana yalnızca büyük antik kültürleri değil, aynı zamanda evrenin kozmik yasalarını da araştırması gerektiğini hatırlatmak amaçlanmıştır. Kupka'nın ayrıca Amerikalı edebiyatçı Edgar Allan Poe'nun (1809-1849) *Dream-Land/Düşsel Ülke* şiirinden esinlendiği de düşünülmektedir (Resistance – Black Idol, Erişim:10.12.2018, t.ly/v9VGg).



Görsel 1. Kara İdol (Direniş) / Resistance-Black Idol, František Kupka, 1903, 34.7 x 34.7 cm, Prag Ulusal Müzesi, Renkli Metal Gravür (Asit yedirme ve Akvatint). Erişim:08.01.2019. t.ly/v9VGg

Düşsel Ülke belli belirsiz kuytu bir manzara karşısında yapılan yolculukta, simsiyah bir tahtta dimdik oturan Night/Gece ismindeki varlıkla karşılaşma ânı ile başlamaktadır. Şiirde tıpkı *Kara İdol (Direniş)* (Görsel 1) resmindeki gibi ıssız, yalnız ve ölü suları olan kasvetli bir göl manzaraya eşlik etmektedir. Gözlerini cüretkârca gökyüzüne dikmiş, eli ise kararlı bir biçimde yeryüzünü işaret eden koyu tonlarda resmedilmiş bir sfenks Kupka'nın eserinde baskın bir biçimde yer almaktadır. Bu görselde, Kafka'nın eserlerinde dikkat çeken loş, tedirgin edici atmosferi deneyimlemek mümkündür.

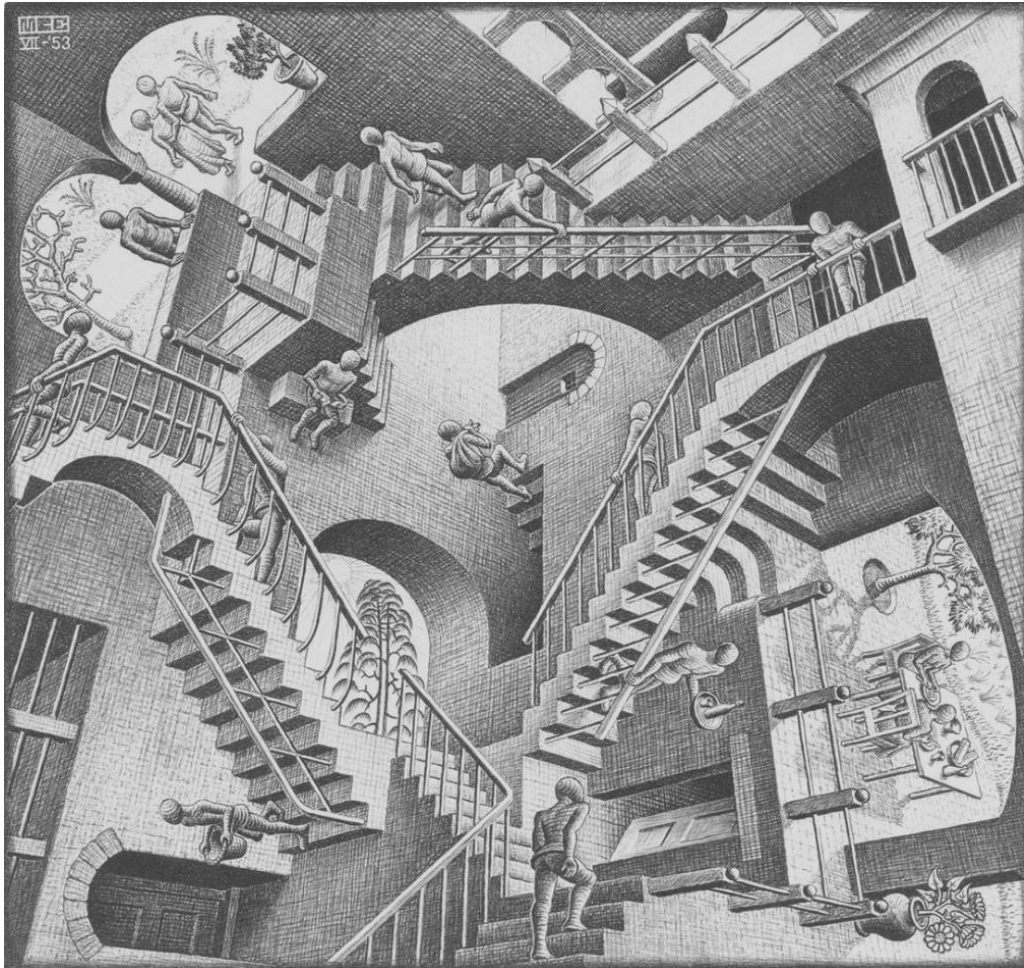


Görsel 2. Endişeli Yolculuk/ The Anxious Journey, Giorgio de Chirico, 1913, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 74.3 x 106.7 cm, Museum of Modern Art (MoMA). Erişim:08.01.2019. t.ly/VX7Rx

İtalyan kökenli sanatçı Giorgio de Chirico'nun (1888-1978) *Endişeli Yolculuk / The Anxious Journey* adlı eseri, diziler halinde sıralanmış mimari yapıları ile labirente benzer bir etki oluşturmaktadır. Mekân tam olarak algılanamayacak ayrıntılar içerir ve izleyici mekânın içerisine yerleşmektedir. Kolonların arası ancak tek bir kişinin geçebileceği kadardır. Yerleşilen açıdan görünen manzarada ise kahverengi tonlarda bir duvar ve duvarın arkasından bize doğru gelmekte olan lokomotif vardır.

Duvar, lokomotif ve izleyici arasında oluşan gerilim Kafka anlatılarındaki aniden değişen mekânları akla getirmektedir. Resim hem treni göstermekte hem de vagonların içindeki sıklığı, çok sınırlı mekân kullanımını ele alıyor gibidir.

Plastik sanat yapıtı üretimlerinde kompozisyonun geometrik formlara dayandırılması öteden beri uygulanagelmıştır. Genellikle matematiksel bir bakış açısıyla kompozisyonlar üreten Hollandalı sanatçı M.C. Escher (1898-1972), *Görelilik / İzafi Kafes* adlı eserinde (Görsel 3), figürlerin üzerinde buldukları düzlemler dik açıyla birbirlerini keserek üçgen bir form oluştururlar. Burada düzlemsel simetri gruplarıyla ağ oluşturularak imkânsız veya olası olmayan bir mekân elde edilmiştir. Birbirlerinden habersizce farklı dünyalarda gezinen figürler resmedilmiştir, çünkü üç farklı yer çekiminin etkisinde hareket etmektedirler.



Görsel 3. Görelilik - İzafi Kafes / Relativity, Maurits Cornelis Escher, 1953, 28 x 29 cm, Taş Baskı, MoMA. Erişim:10.01.2019. t.ly/RDPkZ

Mimarlar tarafından biçimlendirilen mekânlar dönüşümlü bir sürece tabidirler. Mimar Gürhan Tümer *İnsan – Mekân İlişkileri ve Kafka* isimli eserinde bu durumu açıkça ifade etmektedir: Nihayetinde insan eliyle biçimlendirilen mimari mekân, yapıyı kullanan insanı da biçimlendirmeye başlar. Hatta mekânla insan arasında bir özdeşleşme meydana gelir (Tümer, 1984, s.29).

Karmaşık ve dolambaçlı bir dünyanın içinde yer alan Kafka kahramanları da Escher'in figürleri gibi böylesi mimari öğelerle karşılaşırlar. Bu tür yapı elemanları Kafka'nın *Dava* romanında da göze çarpar:

K., soruşturmanın yapılacağı odaya gitmek için merdivenlere yöneldi, ama sonra yine durdu, çünkü bu merdivenden başka, avluda üç merdiven başı daha görmüştü; ayrıca avlunun sonundaki küçük bir geçit, ikinci bir avluya açılır gibiydi. K., odanın yeri kendisine daha iyi anlatılmamış olduğu için öfkelenmiş, ona tuhaf bir özensizlikle ya da umursamazlıkla davranıyorlardı. K., bu durumu yüksek sesle ve açıkça belirtmeye karar verdi. Sonunda yine de ilk merdivenden yukarı çıktı ve bunu yaparken, nöbetçi Willem'in, suçun mahkemeyi kendine çektiği yolundaki sözünü anımsadı; buna göre, soruşturma odasının K.'nin rastgele seçtiği merdivende bulunması gerekiyordu (Kafka, 2012, s.30).

Josef K. ulaşmak istediği yere ya rastgele seçimlerle ilerlemek zorunda kalır ya da bir rehber ihtiyacı duyar. Yolları sürekli çatallanan mekânlarda her an yolunu şaşırma ve yeni bir maceranın içine girme olanağı içerisindedir:

K. doğru yolu hemen bulmasını ona borçluydu. Çünkü o dosdoğru çıkmayı sürdürmek istemişti, ama kız ona, Titorelli'ye gidebilmek için bir yan merdiveni seçmek zorunda olduğunu göstermişti. Ressam'ın evine giden merdiven çok dar, çok uzun, hiçbir yere sapmayan, boyunca görülebilen ve yukarda, Titorelli'nin kapısının önünde son bulan bir merdivendi (Kafka, 2012, s. 77)

Sanatçı Emre Zeytinoğlu'nun (1955) *Devletin Belleği* isimli yerleştirmesinin ilk edisyonu 1993 senesinde *Elli Numara/Anı Bellek II* sergisi için yapılmıştır. Görsel 4'te görülen ikinci edisyonu, devlet için hayati önem taşıyan verilerin saklı tutulduğu kozmik odayı akla getirmektedir. Arşiv odası koşulları için önemli olan sıcaklık, nem ve ışık ayarlarıdır. Odanın atmosferi uzun süre korunması gereken belgeler ve klasörler için olmazsa olmazdır ancak burası aynı zamanda unutulmuş, çürümeye terk edilmiş verilerin, belleğin adeta dondurulmuş mekânıdır.

Odadaki duvarın küçük bir kısmında neonla haleli, kutsal bir konuma yükseltilmiş olan klasörler ise içerisinde özgür kılınmış verileri barındırmaktadır (Kolektif, 2013, s. 51).



Görsel 4. Devletin Belleği, Emre Zeytinoğlu, 2013, Yerleştirme.

Erişim:10.01.2019. t.ly/dP76D

Dava'da Josef K.'nin iyi bir işi vardır; yetkili bir banka memurudur. Romanın ilk cümlesi ile başlayan tutuklanma süreci uzadıkça, bankadaki işine geç kalacak olması onu kaygılandırır ancak küçümsenmeyecek bir mevkide olduğundan kendisini bağışlatması kolaydır. K.'yı bekleyen klasörlerde raporlar, dilekçeler, senetler, kredi hesaplamaları vardır. Henüz kendisine kurmuş olduğu hayattan sürgün edildiğinin farkında değildir. Tutuklanma emri ise sanki böylesi bir odadan alınmış kayıtların incelenmesi sonucunda gerçekleşmiştir. K.'nin dosyası *görölmüştür* damgası ile işleyişe alınmış ve süreç başlatılmış gibidir.

Gülsün Karamustafa'nın (d.1946) *Sahne* isimli işi 1971 darbesi sonrasında gerçekleşen toplumun hemen her kesiminden yapılan tutuklamalar ile ilgilidir. Sanatçının kişisel arşivinde bulunan bir gazete keskinde yer alan fotoğraf, eşi Sadık Karamustafa ile birlikte yargılandığı duruşma salonundandır. Yargılanan çifte isnat edilen suç, hiyerarşik kadrosuna dahil olmadığı halde yasa dışı bir örgüte bilerek ve

isteyerek yardım ve yataklık etmektir. Fotoğraf (Görsel 5), yargılama neticesinde alınan cezanın yargıç tarafından sanıklara okunduğu anda çekilmiştir.



Görsel 5. Sahne, Gülsün Karamustafa, 1998, Dijital baskı ve projeksiyon, 110 x 130 cm, Çarmıklı Koleksiyonu, Erişim:13.01.2019. t.ly/nJVgA

Hapishane etrafında sürekli gezinerek emniyeti sağlamak üzere yerleştirilmiş aydınlatma cihazlarını hatırlatan ve üzerinde *rejim / ideoloji / kontrol / sahne* yazan bir ışık halesi ise eserin bulunduğu odada sürekli devinim halindedir.

Gelişmişlik düzeyi yüksek olan pek çok ülkede yapılan yargılamalar esnasında istisnasız herkes *hukukun / verilen kararın* karşısında ayağa kalkarken, ülkemizde mahkeme kurulu ve Cumhuriyet savcısı bu zorunluluktan muaf tutulmuştur. 5271 sayılı Ceza Muhakemesi Kanunu'nun 231. maddesinin gerekçesinde: "Hüküm açıklanırken mahkeme kurulu ve Cumhuriyet Savcısı hariç duruşma salonunda bulunan herkes ayağa kalkmak zorundadır." (Aladağ, 2009, t.ly/L7JEX).

Bulgar kökenli yazar Elias Canetti (1905-1994) *Kitle ve İktidar* isimli eserinde oturma ve ayakta durma eylemi üzerine çıkarımlar yapar: Oturmanın tüm formları tabana yapılan baskıdır ve aynı zeminde ayakta duran herkesi buyurganlıkla hareketsiz

bırakır. Ayakta durmak ise insanı alabildiğine uzun boylu kılar ve evrim tarihi bağlamında hayvanlara karşı bir üstünlük göstergesidir. Ayakta duran ile oturan kişi arasındaki mesafe, ayakta olmanın gerilimli etkisini artırır çünkü ayakta durmak diğer bütün duruş biçimlerinin merkezi olarak kabul edilmektedir (Canetti, 1996, s. 189-191).

2.1 Kafka'yı Büyüleyen Dünya: Büro Düzeni

“Gayriresmî Büro Düzenine Doğru” (Görsel 6, 7, 8, 9, 10) adlı çalışma, yapılmakta olan araştırma doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Resmî bir kurum çatısı altında, okulda gerçekleştirilmiş olmasıyla belli ilişkiler hedeflenir; daha sivil düşünmeye yönelik bir çaba olarak okunabilir. Kafka anlatıları nereden geldiği belli olmayan anonim, akıl almaz kurallarla çalışır. Bürokrasiyi hicvetmeye odaklanan bu iş, gri ve soğuk bir atmosfere eşlik eden sıcak tonlarda kurumsal nitelik gösteren iki kanatlı kapı ile birlikte sergilenmiştir.



Görsel 6. Kemal Yıldız, 2018, Gayriresmî Büro Düzenine Doğru, Yerleştirme (Masa, sandalye, tripod, DMO damgalı metal kâğıt çekmecesı, fotoğraf pozlanmış çinko plakalar, , evrak dosyası, dijital baskı fotoğraf, sac trafo kapısı, lastik damgalar, elektrik mandalı), 250x190x115 cm.

Yerleştirmede kullanılan atık nesnelere politika, sosyal yaşam ve ekonomiye dair veriler içermektedir. Devlet Malzeme Ofisi (DMO) damgalı metal kâğıt çekmecesini, enstalasyona resmiyet kazandıran en belirgin nesnedir. Enstalasyondaki buluntu nesnelere ağırlığına karşın plastik biçimlendirmelerle ortaya çıkan nesnelere de yer verilmiştir. Bütün oluşturacak şekilde bir araya gelen objelerle çokseslilik arayışına gidilmiştir. Kolektif anlayış bütünlüğün sağlanması için gereklidir. Çalışmada yer alan nesnelere eklektik ancak bütünlük bir form oluşturur. Söz konusu nesnelere yerleştiği mekânna göre, içinde bulunulan süreçlere göre konum ve anlam değişikliğine uğrarlar.

Buluntu obje (objet trouvé / found object) kavramını Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi'nde "Tek başına bir sanat yapıtı durumuna yüceltilen nesne" olarak tanımlanmaktadır (Anadol, Ş., Aslan, S., Aydın, M. ve diğerleri, 1997, s.299). Hazır nesneden kısmen farklı olarak estetik olarak kendine has yönler barındıran buluntu nesnenin seçiminde ve kullanımında bir beğeni durumuna paralel olarak tek olma özelliği de öne çıkmaktadır. Burada bahsi geçen *tek olma* durumu, nesnenin kullanılmasıyla kazandığı bir özelliktir. Kendine has izler kazanmasından ileri gelir. Buluntu nesne kendisinde içkin olan bu nitelik sayesinde, hazır nesnenin seri üretilmiş, kullanıma hazır bir halde olmasından ayrılır. Buluntu materyaller (gazete kesikleri, çeşitli belgeler, hareketli imaj kareleri, buluntu fotoğraflar, farklı işlevlere sahip objeler vb.) fiziksel veya dijital arşivlerden, mezarlıklardan, geri dönüşümcülerden, bitpazarlarından, hurdalıklardan, enkazlardan, çöplerden vb. sağlanmaktadır. Bu materyaller önceki sahipleri tarafından önemsiz (son kullanma tarihi gelmiş) addedilerek kendilerinden kurtulmak için atılmış nesnelere dir.

"Gayriresmî Büro Düzenine Doğru" işi buluntu gereçlerin başka bir bağlamda tekrar üretilmesine paralel olarak bu nesnelere eklenen ve yeni bakış açılarını içeren aygıtların/rezervlerin inşasına dayanmaktadır. Montaj "en temel politik kavramdır," diye yazar Godard, "Bir imge hiçbir zaman yalnız başına değildir; yalnızca bir arka planın (ideoloji) önünde yer alır veya onu önceleyen ya da onu izleyen diğerleriyle ilişki içindedir" (Bourriaud, 2004, s.85). Buluntularla iş üreten bir sanatçı, bu çeşit araç-gereçlerle birbirlerine belirli ilişkilerle tutunan yapılar tertip ederek şeyler arasında güçlü veya zayıf bağlarla köprüler kurmaya çalışır. Nesnelere yardımıyla

geçmişini kazıyarak başka şeylerle harmanlamak, ilişkilendirmek için uğraş verir. Çoklu minör anlatılar kurgulayarak “şu ana kalan şeyin neliğini” sorgular (Foster, 2017, s.66). Buluntu sanat formu konusunda sanat eleştirmeni Harold Rosenberg “Kutsal bir dünyada yaşıyorsanız sanatı yapmaz, bulursunuz” ifadesini kullanmıştır (Kavas, 1996, s.15). Dolayısıyla bu objelerle yapılan çalışmalar, “önemsizin arkeolojisi” ile yapılan ileri dönüşümler olarak kabul edilebilir.

Mekânın duvarlarının brüt beton olması, zemindeki epoksinin rengi, çalışmanın sağında yer alan çift kanatlı kapı, mekânın ışığı gibi bazı faktörler uyarınca yerleştirmede belli bazı dönüşümlere gidilmiştir. Bu şartlar hasebiyle nesnelere ve mekân arasında yeni ilişkiler keşfetmek gerekir. Herhangi bir mekâna yapılan yeni kurulum esnasında mekânın rasyonel ölçülerinden faydalanmaya, çıkarılan ve sonradan eklenen parçalara, biçim değiştiren olasılıklara açık olmakta fayda vardır. Bu bilgiler ışığında mekândaki seçilen yerin işe en uygun yer olduğu rahatlıkla görülebilir.



Görsel 7-8. Kemal Yıldız, 2018, Gayiresmî Büro Düzenine Doğru, Yerleştirmeden ayrıntılar, 250x190x115 cm.

Günlük hayatında sıradan memur olan birinin, imgelem dünyasında başına buyruk durumda bulunmasının diyalektiğinden beslenen çalışma Franz Kafka'ya adanmıştır. Absürt ve amatör bir yönelimle memuriyetteki geleneksel normların altüst edilmesi amaçlanmıştır. Kafka'nın eserlerinde sürekli olarak karşımıza çıkan anominin diğer bir deyişle kuralsızlığın devrede olması gülünç fotografik imgelerin ciddi bir pozla yan yana getirilmesi ile işlenir. Ancak aralarında bariz plan farkları vardır. Metal plakalara işlenmiş olan şaka fotoğrafları resesifken, Kafka'nın ceket giymiş ve kravatlı fotoğrafı dominant karakterdedir. Büyük boyuttaki Kafka fotoğrafı

ise ikiye katlanmış böylelikle yalnız yaptığı işe ilişkin fikir veren anonim bir görsel elde edilmiştir.

Geri plandaki bu görsellerin önünde duran basınçölçer bir cihaz, bürokratik baskıya ilişkin imler sunar. Çünkü söz konusu bozuk manometre yasama, yürütme ve yargının tek elde toplanmasını simgeleyen tripodun tepesinde bulunur. Destek çubuğunun üzerinde kırmızı tuşuna basılarak aşağı-yukarı hareket eden bir kol vardır. Basıncıdaki artma ve azalma bu kolun hareket etmesi ile tasavvur edilir. Çalışmada toplam üç kapı bulunur. Metal kapı büronun arşivine açılır, sarı tonlardaki çift kanatlı kapı ise umudu dışarıya taşıyan bir eleman olarak düşünülmüştür.

Kafka'nın *Poseidon* adlı öyküsü klasik Yunan mitolojisindeki denizler hakimi tanrının iş hayatına odaklanır. *Poseidon* yapılması gereken tüm işleri kendi sorumluluğuna alır. Bu yüzden yardımcıları ona isteseler de yardımcı olamaz. Bütün zamanını masasının başında hesap yaparak harcar. Öyle ki denizlerde gezme fırsatı dahi olmaz ve hayatı sıkıcı, memnuniyetsiz bir hal alır. Tek umudu dünyanın batacağı gün, hızla denizlerde bir tur gezebilme isteğidir.

Kudret Emiroğlu (1956) *Gündelik Hayatımızın Tarihi* isimli eserinde, işyerine ilişkin yazısında önemli bir etimolojik tespitte bulunur: Köleci bir toplum hayatının sürdüğü Antik Yunan'da konuşulan Grekçede *duleuo* (çalışmak) sözcüğü etimolojik olarak *dulos* (köle) sözcüğünden türetilmiştir (Emiroğlu, 2001, s. 460). Modern ahlâk ilkelerinden biri olan *çalışma ülküsüne* toplum tarafından verilen değer ise artık tartışılmayacak bir boyuttadır. Modern iş hayatı, çalışanlardan fedakârca bir şey ister: Yaptıkları işten yakalarını sıyırmaya fırsat bulamamalarını, kendilerini işlerine adamalarını bekler. Günümüzde çeşitli mecralarda yayınlanan ve işverenler tarafından tamamen yanlış anlaşılan *Esnek çalışma saatlerine -flexible working hours- uyum sağlayabilecek takım arkadaşları arıyoruz* vb. iş ilanları ile işçilerin hayatlarından daha fazla feragat etmeleri beklenmektedir. Görülüyor ki Kafka mitolojik karakterleri işlerken bile bugüne dair bir söylem geliştirmiş, modernitenin çelişkilerinden beslenmiştir. *Poseidon* adeta bir müdür, üst düzey yönetici/CEO veya başkan gibidir. Çok çalışmanın getirdiği olanaklardan belki de en önemlisi *artık zaman* elde etmektir. Artan bu zamansal süreçte kişiye keyif verecek, hayattan

aldığı zevki çoğaltacak eylemler içerisine girmesi kendi tasarrufundadır. Ne var ki burada bahsi geçen *boş zaman* aktiviteleri yine sermayedarlar tarafından hazırlanmış tüketim alanlarında harcanan zaman değil, tersine entelektüel, yaratıcı süreçlerin oluşması için bir ön koşuldur.



Görsel 9. Kemal Yıldız, 2018, Gayriresmî Büro Düzenine Doğru, Yerleştirmeden ayrıntı, 250x190x115 cm.

Rumen filozof Emil Cioran (1911-1995) *Çürümenin Kitabı* isimli eserinde yapacağımız mesleğin bizden önce belirlendiğini ifade eder: Kariyerlerimiz henüz biz doğmamışken işleme alınmıştır çünkü resmî bir evrenin üyeleri olarak oturmamız beklenen bir *makam* vardır (Cioran, 2003, s.145).

Yaşamın çalışmaya adanması hem işsizlikle ilgili niceliksel artışı hem de üretim araçlarını ellerinde bulunduran kesimin boş zamanını arttırır, çalışanın değil. Karl Marx boş vakti olmayan kişinin yük hayvanından daha aşağı olduğunu ifade etmiş, onu sadece kapitalistler için zenginlik üreten bir makine olarak görmüştür (Marx, 1997, s. 27).

Bu noktada Kafka'nın büroda çalışması esnasında neşet eden boş zamanları nasıl kendi alanına çektiği daha iyi anlaşılır. Yazarın neden bürodaki ilişkileri ve işleri

büyümlü bir ortam olarak kavradığı net olarak ortaya çıkar. Kafka'nın iş ortamıyla kurduğu ilişki nedensel bir ilişki değil içsel bir ilişkidir.



Görsel 10. Kemal Yıldız, 2018, *Gayriresmî Büro Düzenine Doğru, Yerleştirmeden ayrıntı*, 250x190x115 cm.

Kafka çalıştığı iş yerine o kadar bağlıdır ki kendisi için hayatını tehlikeye atmış sevgilisinin yanına gidebilmek için müdüründen bir günlük dahi izin isteyemez. Kafka sevgilisi Milena'dan, öyle olmadığı halde çok hasta olduğunu bildiren bir telgraf alır. Milena derhal gelmesini ister. Kafka ise karşılık olarak yazdığı mektupta şöyle demektedir: "Çünkü *Hasta*'dan gelmiş bir telgrafla müdürün karşısına çıkarsam, düşürürüm elimden telgrafı, basarım üstüne, yalanın üstüne, basınca da kaçiverirdim müdürün yanından, izin mizin isteyemedim." (Kafka, 2016, s. 132).

Gayriresmî Büro Düzenine Doğru işinde yer alan masa, sandalye ve onlara eklenen siyah klasördeki evraklar ya da lastik damga mühürler işin ciddiyetine dair veriler sunmaktadır. Ankara, merkezinde yer alan Atatürk Bulvarı hattı boyunca kamu binalarının yarattığı bürokratik ağırlığın hissedildiği bir kenttir. Yapıların

öngörülemeyen iş hacmi dolayısıyla ara sokaklarda yapılmış ek binalara da sıkça rastlanır. Bazı yapılar ise tamamen kurum arşivlerine ayrılmıştır. Mühürlerde *Ankara* ve *Arşiv* kelimeleri yazmaktadır. Dolayısıyla enstalasyonda yer alan nesnelere işlevsel kodları, bazı konservatif özellikler taşırlar.

Masanın yarısı eninden kesilmiş ve yapılacak işlerden başka amaçlara yönelik olarak kaldırılmıştır. Masadaki eksiklik büro ortamını büyüdü bir yer olarak gören Kafka'nın hayal gücünün işlediği kısmı ifade eder. Arka plandaki metal kapının üzerinde yer alan metal plaka fotoğrafların toplumsal hayata dair gülünç pozları ise yerleştirmeye kara mizah etkisi vermektedir. "Kafka, *Dava*'nın ilk bölümünü arkadaşlarına okuduğunda, yazar dahil herkes gülmüştür. Haklı olarak gülmüşlerdir: Komik, Kafkaesk'in özünün ayrılmaz bir parçasıdır" (Kundera, 2012, s.104).

Sandalyenin döşeme kumaşı yoktur, sadece astarı ve süngeri kalmıştır. Bu noktada sandalyenin uzun bir emek süreci boyunca kullanıldığı anlaşılır. Kafka'nın iş yerine ve müdürüne olan sadakatli duruşu için de temsili bir anlam taşır. Ayrıca oturulacak kısmın yüzeyinde görülen bariz bir leke bulunmaktadır. Bu leke Kafka'da ortaya çıkan korkunun belirleyiciliğine ilişkin bir im sunar.

Oturma birimlerinde rahatlığı sağlayan esas malzeme süngerdir. Sünger insanların kullandığı temel konfor malzemelerinden biridir. Kafka yazdığı mektupta iş yerinde rahat olduğunu, aslında kolaylıkla izin alabileceğini ifade eder ama yazık ki bunu yapacak cesareti kendinde bulamaz: dışa dönük olarak çok korkaktır.

Elias Canetti *Oturmak Üzerine* isimli makalesinde sandalye üzerine çarpıcı yorumlar yapar: Sandalye bilindiği gibi hükümdarlık koltuğunun türevidir. Tahtın bacaklarının dört ayaklı bir hayvan gibi imal edildiğine çokça rastlanır. Söz gelimi iktidar sahibini sırtında taşıyan sandalye aslan bacaklıdır, zemine değen noktaları aslanın iri pençelerine benzetilmiştir. Bu bakımdan sadece o sandalyede oturmak yetmez, oturan kişinin kendisine tabi olacak insanlara da ihtiyacı vardır: Ayakta duran, başı eğik insanlara (Canetti, 1996, s. 189).

Bu noktada Amerikalı sanatçı Edward Hopper'ın (1882–1967) ressamlar tarafından pek rağbet edilmeyen bir konu olan büro ortamına dair yaptığı resimden söz etmek gerekir.



Görsel 11. “Geceleyin Ofiste”/ Office at Night, Edward Hopper, 1940, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 56.4 × 63.8 cm, Collection Walker Art Center, Minneapolis. Erişim: 10.04.2019. t.ly/mMVgq

“Geceleyin Ofiste” eseri Hopper'ın karakteristik özelliklerini yansıtır: Tablolarındaki gösterişsiz boyama tavrına eşlik eden gerçekçi tarzda betimlenmiş formlar gerilimli bir atmosfer oluştururlar. Işığın çarpıcı kullanımı sanatçının çalışmalarında başat bir faktör olarak karşımıza çıkar. Kompozisyonları fotografik hatta sinematik özellikler taşır. Hayatın gelip geçiciliğini eserlerinde sürekli olarak hatırlatan zamansal bir içerik sezilir.

Görsel 11'deki kompozisyon, adeta donuk sinematik kadrajla sınırlandırılmış iç mekân sahnesini içerir. Aydınlık ışık yerinde formlar açık seçik, belirgindir. Bir durgunluk ve sessizlik halinin hâkim olduğu resim, izleyicide gizem, ürkme, huzursuzlanma duygusu uyandırır. "Resimde hoşumuza giden gördüğümüz yer değil, içimize işleyen atmosferdir; resmin bütünü içinde var olan, renkler ve biçimler aracılığı ile bize ulaşan bir duygudan etkileniriz" (Botton, 2005, s. 99).

Bedenini saran kısa kollu mavi bir elbise giymiş sekreter figürüne sanatçının tüm diğer resimlerinde olduğu gibi Hopper'ın eşi modellik yapmıştır (Office at Night, 2019, t.ly/B8BpM). Kartoteks dolabın çekmecesini açmış olan orta yaşlı geçkin bir sekreter ayakta durmakta ve yerdeki kâğıda bakmaktadır. Zemindeki kâğıt ile sekreter arasındaki açı tablonun resmedilme açısına yaklaşmıştır. Ek olarak masaya kollarını dayamış durumda evrak inceleyen orta yaşlı oturan bir figür göze çarpar.

Latin alfabesini kullanan kültürlerde yapılan görsel algı araştırmalarının belirlediği gibi, insanlar yüzeyin sağ tarafına bakmaya eğilimlidir. Dolayısıyla dikkati çekmek istenen şey her ne olursa olsun genellikle kompozisyonun sağ tarafına konulur. Sinematik kadrajda ise sağdan giren kişi problem yaratacak karakteri belirler. Çünkü okuma biçimimizin tersi yönünde hareket eder. Bu durum alfabenin soldan sağa çalışmasıyla içsel bir ilişki içerisindedir.

Tablonun bize gösterilmeyen kısmında bir başka masa daha olması muhtemeldir. İşyeri sahibinin masası olabilir mi? Büro uzayıp giden esasında büyük bir dairede de olabilir ancak Hopper'ın odaklanmamızı istediği şey; her şeyin insanın üstüne üstüne geldiği sıkışık çalışma ortamıdır. Sağdaki figürün yetkili kişi olduğu, tablonun sağ kenarında yer alan pencerenin manzarasını kendisine tahsis etmesinden de anlaşılabilir. Sekreterin masası emir almaya müsait daha dar bir alanda yer alır. Sekreterin manzarasında yetkili kişi ve boş sandalyede oturacak olası bir hizmet alacak kişi yer alır. Hopper böylelikle sekreter, masadaki yetkili ve izleyici arasında üçlü bir biçimlenme meydana getirmiştir. Hepsisi de aşağı doğru bir açıyla bakmaktadır. Sinematik kadrajda yukarıdan bakış yani kameranın *üst açığa* konumlanması özneyi küçük, bayağı ve savunmasız gösteren bir özelliktir. Ayrıca

öznenin kişiliğine ait olumsuz yanların vurgulanmasında kullanılır. Dolayısıyla daha en baştan Hopper ofis ortamına ve yapılan işe karşı yadırgatıcı bir tavır geliştirmiştir.

Bürodaki işlerin ne üzerine olduğu tam olarak anlaşılamamaktadır ancak küçük bir ofis olduğu kolayca belirlenebilir. Resimde hareketi algılatan tek şey belki de rüzgârın şişirdiği perdedir. Yerdeki kâğıt bu rüzgârın hareketiyle açıklanabilir.

Belgeler arasında dikkat çeken bir trafik gözlemlenir: Her iki masanın üzerindeki evraklarla sandalyenin üzerinde yer alan belge kendi içerisinde yinelenen üçgen bir form oluşturulmuştur. Figürlerle bu belgelerin konumlanması arasında sıkışmışlık hissi duyumsanmakta ve Hopper'ın birçok resminde dikkat çektiği "klostrofobik özellik" açığa çıkmaktadır (Thompson, 2014, s. 190). Böylesi dar bir mekânda pencere ve kapının açık olması, kapalı yer korkusunun belirginleşmesi anlamına gelir ki, Hopper'ın ustalığı bu noktada zirveye çıkar.

Resimde işleri yetiştirebilmek için daralan bir zamanda mesaiye kalmış olan çalışanların yine sıkışık bir alandaki durumları sergilenmektedir. Daha güzel günlere ulaşmak için iş yerinde harcanan zamanın yarattığı acı çekme / acıya katlanma yani çalışma eylemi, teolojik öte dünya düşüncesine dayalı çileciliğin form değiştirmiş hali gibidir. Resimdeki psikolojik derinlik böyle bir alt metinle açıklanabilir.

Bilhassa XVII. yy. Hollanda resminde (örneğin Pieter de Hooch, Johannes Vermeer) karşımıza çıkmaya başlayan zemin ve boş sandalye ilişkisi izleyiciyi resmin içine davet eder. Pontus Hulten tamamlamadığı tezi olan *Vermeer ve Spinoza* isimli çalışmasında Vermeer hakkında önemli veriler tespit eder: Resimde yakın planın ele geçirilmesi Vermeer ile tamamlanmıştır; zemini olduğu gibi görür; atölye mekânı ile resimsel mekân izleyicinin mekânıyla birleşir (Hulten, 2012, s. 25).

Ancak Hopper'ın resminde yer alan sandalyeye konumlanmak için oturma kısmındaki belgeyi kaldırmak gerekir. Bu eylem ise bürodaki ilişkiler içerisine kendimizi dahil etmemiz anlamı gelir ki bu durumda, problemin dışarıdan birinde yani izleyicide toplandığı net olarak kavranır.

2.2 Boşluğun Yükselişi ya da Arındırmanın Devreye Girmesi

Kafka'nın biçemi Uzakdoğu sanatında veya minimalistlerde olduğu gibi arı, duru bir dile sahiptir. Kafka anlatısı tıpkı Japon *Haiku* şiir geleneğindeki gibi anlamı terk etmesi ve imalarla dolu anlatılar kaleme alması ile dikkati çeker. *Haiku*'da yalınlık ve derinlik bir aradadır. Anlatının kendi üzerine kapanan kısımları açık uçlu bırakılır ve anlam bu şekilde okuyucuya hissettirilir. Anlatıda oluşturulan tablolar fragmanlaştırma tekniğiyle önce parçalanmış ve kendi evrenini oluşturmak için bir araya getirilmiştir.

Gilles Deleuze ve Felix Guattari birlikte kaleme aldıkları *Kafka - Minör Bir Edebiyat İçin* isimli eserde Kafka'nın yazım dilini vurgulamaktadırlar: Majör bir dili kullanarak Almanca yazar Kafka, ancak eserlerini aslında Çekçe ile karışmış Yiddişçede (Musevi Almancası), yani Prag Almancası ile yazmıştır (Deleuze, Guattari, 2000, s. 31).

Majör bir dilin hegemonyası içerisinde azınlıklara ait söylem geliştirmek baştan problemlili görünmektedir. Ancak majör dilin yazar tarafından eğilip bükülmesi yani minör darbelerle yapacağı müdahaleler, tahribatlar yeni bir edebiyat formu ortaya çıkarır: *Minör edebiyat*. Bu kavramı geliştiren Deleuze ve Guattari'nin felsefesi, yeni kavramlar icat ederek hiyerarşi üretmeyen bir ağ içinde ilerleyen bir felsefedir. Okuyucuya tuğlalarla kuramsal bir duvar örmezler, yüzeyde, aynı zeminde kendi kollarından türeyen türlü çaprazlamalarla rizomatik ilişkiler kurarlar. Öncelikle filozofları, yazarları okuyarak, bir okuma felsefesi üzerinden bağlam oluşturarak, ortaya çıkan yeni problemlere karşılık veren yapıtlar kaleme almışlardır. Sadece yazma değil okuma alışkanlıklarına dair de düşünmüş bir yazar olan Marcel Proust'un belirttiği üzere: "Güzel kitaplar adeta yabancı bir dilde yazılırlar" (Proust, 2006, s.372).

Kentin periferisinde, gettolarında, göçmen mahallerinde sömürgeci dilin işleyişi başkalaşmıştır. Yersizyurtsuzlaşmış dilde kendisine ait bir dünya kurmuş olan Kafka edebiyattaki kanonik standartları sağlamaktan uzaklaşarak / usta edebiyatından kaçınarak, dilin yoksullaşmasıyla yeni edebi kazanımlar elde etmiştir. Yazar için yabancı olan majör Alman dili çölleşmiş, çorak, kanaatkâr bir dilin yoğunluğuna

ulaşmış ve anlam derinliği sağlanmıştır. “(...) azınlık edebiyatı, önce “yabancı”, isterseniz “sömürgeci” bir dilde icra edilen bir dönüştürme, dili kırıp parçalama, alışıldık vurgu ve ritimlerini değiştirme ve yepyeni anlatım biçimleri, anlatım rejimleri üretme faaliyetidir” (Baker, 2014, s.396).

Dilin adeta mutasyon geçirmiş haliyle yazılan minör edebiyat örneklerinde görülen bir başka özellik “her şeyin siyasallaşmaya yatkın olmasıdır” (Deleuze&Guattari, 2000, s. 26). Dar alanda yaşamının getirdiği herhangi bir problem ansızın ölüm kalım meselesine dönüşür. Yakın plandan işlenen konularda hayatta kalabilme boyutu önem kazanır. Hayatın kıyasındaki bir toplulukta yaşanan bu ilişkiler başka duyarlılıklar, fark edilmeyen potansiyeller barındırır. Sağlam temellendirildiği vazedilen majör yaşamsal çelişkileri açığa çıkarır.

Kafka'nın *Dönüşüm*'ünde öykü yapısal olarak üç bölüm olarak kaleme alınmıştır. Gregor Samsa'nın ailesinde kendisinden hariç üç kişi vardır: Annesi, babası ve kız kardeşi. “Aile üçgeni, bu anlamda, bu üçgenin değerlerini belirleyen ticari, ekonomik, bürokratik, hukuksal başka üçgenlerle de bağlantılıdır” (Deleuze, Guattari, 2000, s. 26). Öyküdeki birçok özellik çatallanmış ve üçe bölünmüştür. Üç aile üyesinin her biri tabi oldukları ilgili kişilere mazeret mektubu yazarlar:

O günü dinlenmeye ve gezmeye ayırmaya karar verdiler; hem üçü de sadece böyle bir tatili hak etmekle kalmamıştı, buna gerçekten ihtiyaç da duyuyorlardı. Böylece, masaya oturup üç adet mazeret mektubu yazdılar; Bay Samsa kendi müdürüne, Bayan Samsa işverenine, Grete de patronuna... (Kafka, 2010, s. 54).

Rus kökenli Amerikalı edebiyatçı Vladimir Nabokov (1899-1977) *Edebiyat Dersleri*'nde, *Dönüşüm* hikâyesindeki üç sayısının vurgusuna değinmektedir: Gregor Samsa'nın odasına açılan üç farklı kapı vardır: yatağının baş tarafındaki ahşap kapı ve yatağın enine paralel duvarlarda yer alması muhtemel diğer iki kapı. Bahsi geçen hizmetçilerin sayısı üçtür. Kiracılar yine üç kişidir ve üçü de sakallıdır. *Dönüşüm*'de Kafka tarafından perdelenmiş anlam içeren tek im, üç sayısının vurgulanmasıdır (Nabokov, 1988, s.161).

Üç sayısının simgesel evrende bulunan karşılıklarına bakılacak olursa sıralayabileceğimiz bir dizi sanatsal form akla gelir: Hristiyan teolojisindeki triteizm (cennet-cehennem-yeryüzü); Tanrı'nın görünme biçimleri olan baba-oğul-kutsal ruh

üçlemesine dayanan ve izleyiciyi kuşatmaya başlayan ikonografik resimler, başka söyleyişle kilisenin sunakları için yapılan triptikler. Asıl adı *Historiai* olan Herodotos'un (İ.Ö. 484-424) *Herodotos Tarihi* olarak bilinen anlatısındaki konular itibariyle 3 ana bölüme ayrılmıştır. Bu bölümler de kendi içerisinde de üç farklı bölüme ayrılabilir (Çelgin, 1990, s. 64-65). Antik Yunan şairi Pindaros'un 6-5-6 mısralarla üç kıta olarak yazdığı triadlar. Üçleme, triloji veya üçlü yapıtlar: Çocukluk, ilk gençlik, gençlik vb. birbirine bağlı anlatıları içeren edebi eserler, filmler, piyesler. Üç farklı sesin birlikte tınlamasıyla oluşan majör veya minör akorları içeren müzik eserleri.

Kiliselerde yer alan erken dönem ikonlar, yapının yüksek kısımlarına yerleştirilmiştir. İkonların insan gözü seviyesine inmesi ve sunaklarda triptik formu alarak izleyiciyi kuşatmaya başlaması arasında mimari yapının daha çok hissettirildiği ve böylece daha demokratik bir izleme gerçekleştiği belirlenebilir. Kilise içerisindeki izleyici, resim sanatının mekânsal özellikleri aracılığıyla hemen karşısında bulunan sahne içerisinde kendisini konumlandırır ve yüzeydeki figürlerle özdeşlik kurar. Triptiklerin ayrılmış üç kısmı arasında ne tür bir ilişki tertip edildiği önemlidir. Ayrıca üç ayrı pano ile kurulan bir ritimden söz edilebilir. *Otonom Mesafelenme* (Görsel 14) isimli yerleştirmede, izleyiciyi kuşatmaya yönelik böylesi bir hamleden bahsedilebilir.

Tez kapsamında yapılan uygulamalardan biri olan *Otonom Mesafelenme* (Görsel 14) işine odaklanmadan önce bazı başka bahisler açmakta fayda vardır. Çünkü bu yerleştirmede, Mona Lisa'nın çalınması sonrasında ortaya çıkan müze duvarı ile Kafka anekdotu ve aynı müze duvarının şu anki hâli arasında belli ilişkiler hedeflenmiştir.

Psikanalist Darian Leader (1965) *Mona Lisa Kaçırıldı* isimli eserine ilginç bir anekdotla başlar: Leonardo da Vinci'nin Louvre Müzesi'ndeki *Mona Lisa* isimli eseri 21 Ağustos 1911'de çalınmış, Franz Kafka ve arkadaşı Max Brod (1884-1968), hırsızlıktan üç hafta sonra Paris'e vardıklarında boş uzamı görmek için hiç zaman kaybetmeden kuyruğa girmişlerdir (Leader, 2004, s.12). Günlüklerine düştüğü kayıta Kafka bu olaydan bahsetmektedir: "Louvre'da bir sıradan ötekisine. Bir sıra atlandı mı, duyduğum ağrı, sızı. Mona Lisa az önce müzeden çalınmış gibi Carré

salonundaki kalabalık, heyecanlı hava, grup halinde dikilmeler” (Kafka, 2013, s.686).

Sanat eserini artık yerinde olmadığı için görmeye gitmek ne anlama gelir? Bu tanıklıktan ne umulabilir? Kafka'nın yerinde olmayanı görme isteği, anıt mezarları ziyarete gidişler gibidir: Yerinde olmayan bir tablo ile artık hayatta olmayan birini ziyaret etmek arasında kurulan analogideki ortak yan görülen şeyle doyuma ulaşmayan arzunun sonucunda kurulan ruhsal temaşadır, başka deyişle boşluğu hoşlanarak seyretmedir.

Tablonun yok olmasıyla beraber artan gücü, imgenin arkasındaki boş yerle ilişki içine girmemizi sağlamaktadır. Sanat eseri ile işgal ettiği yer arasındaki aralıktaki bir gerilim ortaya çıkmaktadır. Çünkü kapatılan bir yüzeyde (duvar, tuval bezi) alt-üst ilişkisi başlar. Tablonun altında kalan mekâna ait kesit ile eser arasındaki konumlanma bir hiyerarşi meydana getirir ve bu noktada bir gerilim başlar.

Kayıp ve önemli bir tablonun gücü artma eğilimi gösterir: Röprodüksiyonları hızla yaygınlaşır, bir anda spekülatif söylemlerle at başı giderek efsaneleşen ve artık her yerde karşınıza çıkan bir imge olmaya yüz tutar.

Avusturyalı sanat tarihçi Ernst Gombrich (1909-2001) Sanatın Öyküsü'nde Mona Lisa eserine ilişkin önemli tespitlerde bulunur: Mona Lisa'ya olan hayranlık yalnızca bütün bir portreyi odağına almaz, daha çok ayrıntılardaki gizemli gülüş, Leonardo'nun bulduğu *sfumato* tekniğinin izleyicide karşılık bulması gibi özellikler ön plana çıkar (Gombrich, 2015, s. 303). İlgi daha çok parçalara yöneliktir. Sanatçının nüfuzu bu esrarengiz detaylarla yayılır ve izleyicide etkisini arttırır.

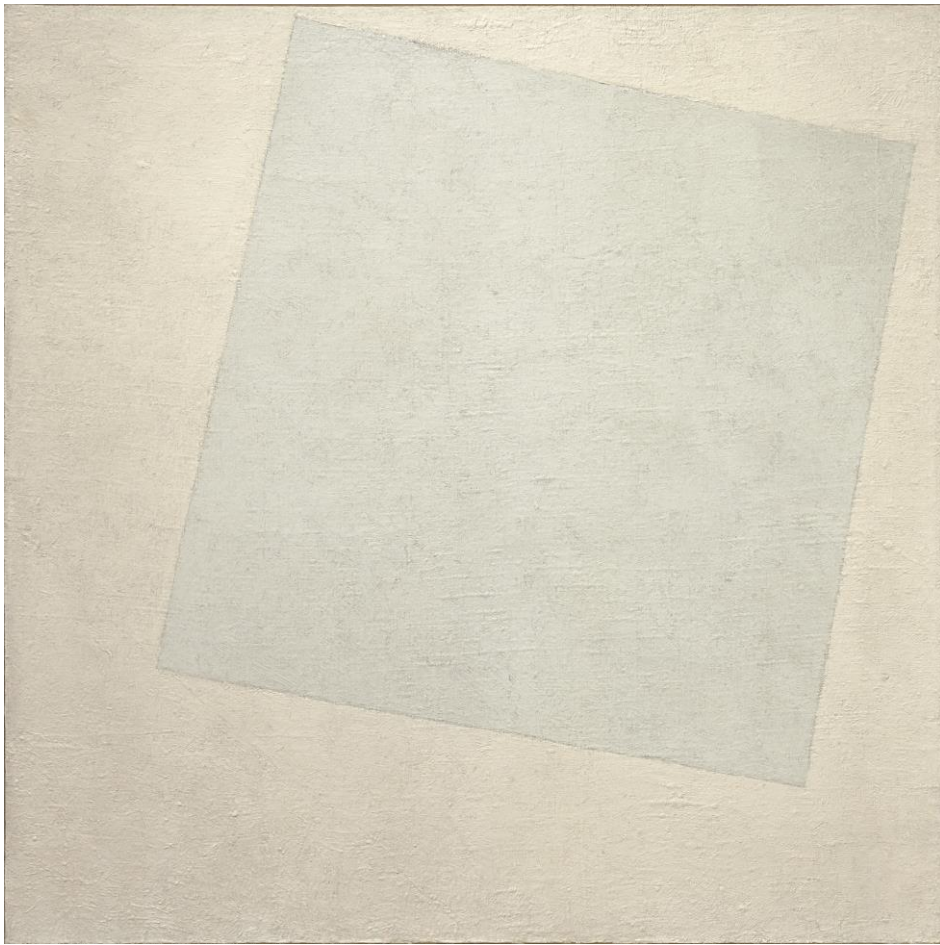


Görsel 12. Mona Lisa'nın 1911'de çalınmasından sonra Louvre Müzesi'nde bulunan Salon Carré'deki boş yeri. / The Mona Lisa's vacant place in the Salon Carré, Louvre Museum, after having been stolen in 1911. Erişim: 02.05.2019. t.ly/B8RML

John Berger bir arkadaşına yazdığı mektupta, herhangi bir resmin içindekilerin tam listesi çıkarılsa dahi tanımlanamayacağını ifade etmiştir (Berger, 1999, s. 21). Çünkü ressamın asıl uğraşı boşluğu resmetmek üzerine kuruludur. Boş yüzeye yapılan müdahalelerle meydana gelen yüzey işleri, ona dahil olan her elemanı bir arada tutma özelliğine sahiptir. Kompozisyonda oluşan etki boşlukların kontrolü ile sağlanır. Dolayısıyla resmin başarısı, boşluğu iyi kullanabilme edimine bağlıdır. Aksi takdirde kompozisyonda birlik ve denge sağlanamaz. Sonuçta ortaya çıkan dağınıklık etkinin zayıflamasına yol açması muhtemeldir. Bu bakımdan lekelerin birbirleri arasındaki mesafe de hayati bir önem taşımaktadır. Ancak doğada çizginin olmamasına benzer biçimde boşluğun da olmadığını vurgulayan plenistlerin felsefelerine göre doğa her boşluğu bir biçimde kaplar ve boşluğun oluşmasına izin vermez. Bu durumda boşluk ancak teorik boyutta mümkündür.

Resmin her şeyden önce düz bir yüzeye yapılan boyamalarla meydana geldiği fikri bu noktada öne çıkar. Böylece ön plan ve arka planlardaki bütünleşme, ortaya çıkan atmosferin etkisine evrilir. Optiğe dayalı algılayışın terkedilmesi, nesneden tam bir kopuşu savunan yüzey boyamaları boşluğun biçimlerle olan rekabetini beraberinde getirir.

Bilhassa Fransız şair Stéphane Mallarmé'in (1842-1898) *Bir Zar Atımı / Un Coup de Dés* (1897) adlı şiirine *eksiltme* ve *boşluğu* gramer olarak eklemesinin başka sanat kollarında önemli sonuçları olmuştur. Resmi nesneden arındırma işlemi Rus sanatçı Kazimir Maleviç'in (1878-1935) *Beyaz Üzerine Beyaz / White on White* (Görsel 13) eseri ile zirve yapar ve resmin sıfır noktası yakalanır. Dahası boşluk biçime/içeriğe galip gelir. Resimdeki arındırma yalnızca biçimle sınırlandırılmamış renkten de vazgeçilmiştir. Bu resimde belki de çelişki gibi görünen şey, artık biçimle boşluğun birbirinden ayırt edilemez oluşudur.



Görsel 13. “Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz ”/ Suprematist Composition: White on White, Kazimir Maleviç, 1918, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 79.4 x 79.4 cm), MoMA, New York City. Erişim: 02.05.2019. t.ly/b1kvd

Fransız filozof Alain Badiou (1937) *Yüzyıl* isimli eserinde Maleviç'in *Beyaz Zemin Üzerine Beyaz* eserini resmin yıkımı olarak değil, eksiltmeli düşüncenin kökeni olarak görmek gerektiğini belirtmektedir (Badiou, 2010, s. 65). Boşluğun bu

yükselişi, antik Yunan mitolojisinde *Khaos* (χάος) olarak bilinen tanrılar tanrısı fikrine yeniden bir dönüş gibi okunabilir. “*Khaos* Grekçede boşluk, uçurum, sonsuz anlamlarına gelir ve diğer her şey o boşluk içerisinde neşet etmiştir” (Graves, 2010, s. 27). Bu bakımdan *Beyaz Zemin Üzerine Beyaz* resminin tarihsel olarak 1917 Sovyet devriminden hemen sonra yapılması, Çarlık dönemi günlerinin silinmesi ve yeniden doğuş fikri ile antik Yunan’a tekerrür eden bir bakış olarak görülebilir.

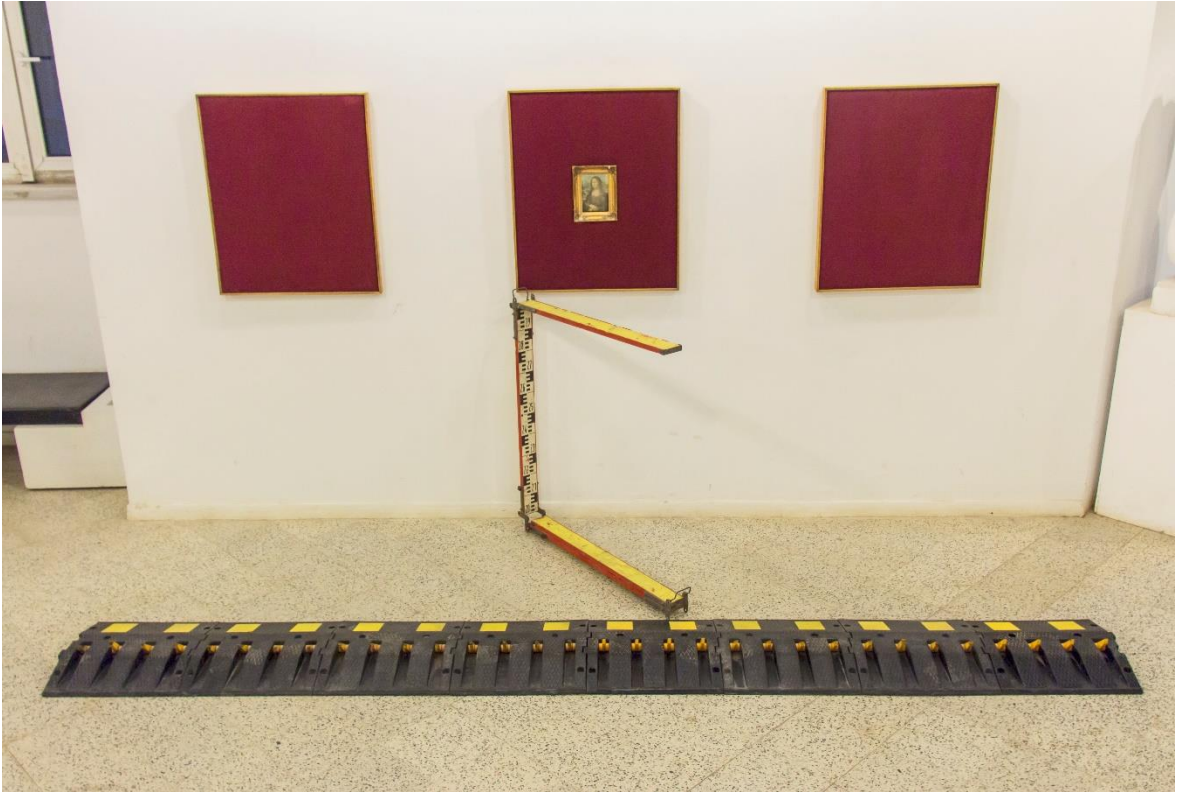
Benzeri bir boşluk kavrayışına Konstrüktivistlerde, Arte Povera sanatçılarındaki, Zero grubunun yaptığı bazı çalışmalarda, soyut dışavurumcularda, Fluxus sanatçılarındaki, Sitüasyonist Enternasyonel üyelerinde veya Minimalistlerde de rastlanabilir. Tüm bu tutumlar sanat tarihine geçmiş onca işin yükü altında ezilen sanatçıların yeni bir fark temellendirme çabası olarak özetlenebilir.

Özellikle Amerikalı sanatçı John Cage’in (1912-1992) 4’33” isimli bestesi, Maleviç’in *Beyaz Üzerine Beyaz* resminin müzikteki karşılığı gibidir. Başka bir söyleyişle işitme duyusunu arındırma ve dinleme alışkanlıklarımızı bozma işlemidir. Cage konser salonundaki gürültünün müzik olarak değerlendirilmesini tartışmaya açar. Diğer bir radikal örnek Guy Debord’un *Sade İçin Ulumalar / Hurlements en faveur de Sade* (1952) filmidir. Debord’un bu deneme film (essay film) çalışması izleyiciye hiçbir imaj göstermez, görüntüler ya tamamen beyaz ya da siyahtır. Debord gösterinin bütün hayatı ele geçirmesi karşısında yeni bir imge üretmeye ihtiyaç olmadığını öne sürer. Filmdeki imge yokluğuna yer yer konuşma sesleri eşlik eder. Yeni bir dünya inşa etmek için eskinin silinmesi anlamına gelen bu tür yönelimlere bir başka örnek Amerikalı sanatçı Robert Rauschenberg’e (1925-2008) ait olan *Erased de Kooning Drawing* (1953) eseridir. Sanatçı, Willem de Kooning’e ait bir deseni birkaç silgi kullanarak tamamen siler, ancak kâğıtta oluşmuş belli belirsiz bazı çukurların izi kalır. Bu minimal fark artık bir fark olarak bile görünmez.

Arjantin kökenli İtalyan sanatçı Lucio Fontana (1899-1968) ise tuvali resmin nesnesi olarak ele alır ve yüzeyin arkası ile bir ilişki kurmak için tuvale kesikler açar. "Attese" (Bekleyişler) ismini verdiği tagli (kesikler) ile yanılısama ve gerçek mekânın yer değiştirmesine imkân tanır (Thompson, 2014, s. 258).

Fontana mimari olarak mekânın rasyonel ölçülerine ve ışığına bağlı bir sanat anlayışı geliştirmenin yollarını arar. Yüzeysel uzam ile mekânın birbirlerinin içinden geçecek biçimlerle yeni bir boyut oluşturur. Resmin kadrajını alabildiğine büyütme amacındadır.

Otonom Mesafelenme (Görsel 14) isimli yerleştirme hem ayaktaki bir insanın ortalama göz seviyesine yerleştirilmiş hem de üç ayrı kola ayrılmış resmî daire ilan panoları ile dikkati çeker. Ortadaki panoda tıpkı Fontana'nın yüzeyde açtığı kesiklere benzeyen bir müdahale ile *Mona Lisa* röprodüksiyonuna yerleşme alanı açılmıştır. Böylelikle zaten boş olan panodan bir eksiltme işlemi daha gerçekleştirilir. Röprodüksiyon aslında duvara temas etmektedir.

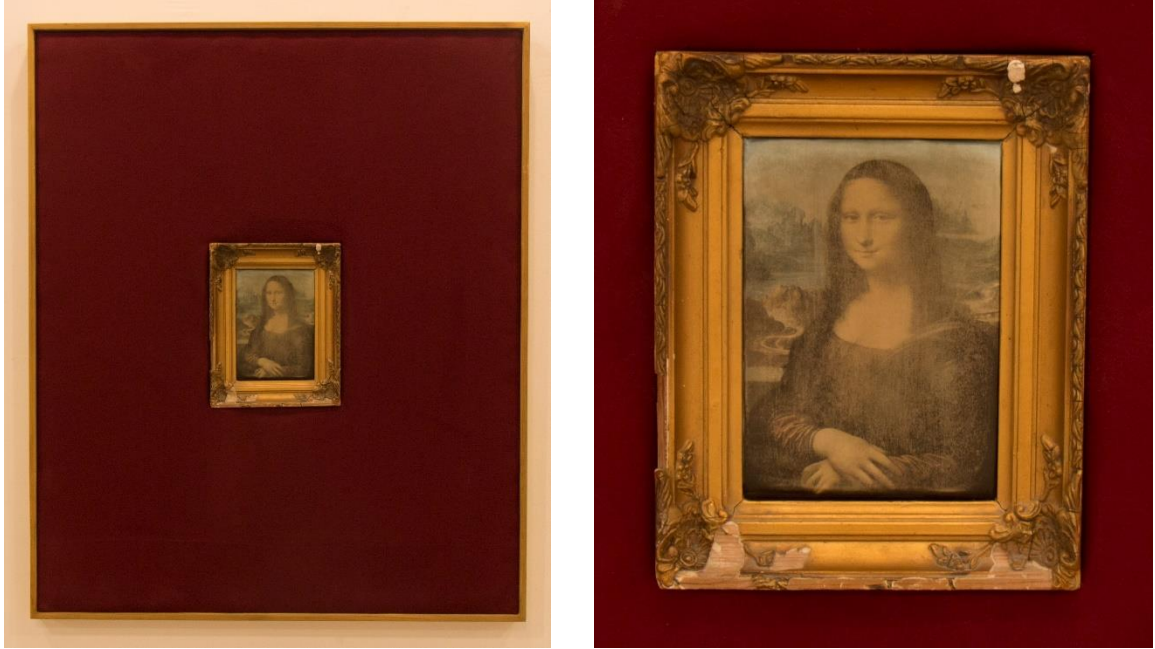


Görsel 14. Kemal Yıldız, 2019, *Otonom Mesafelenme*, Yerleştirme (Resmî daire ilan panoları, ipek kumaş üzerine basılmış *Mona Lisa* röprodüksiyonu, 4 metrelik mira, kasis kapanları), 400x150x185 cm.

Yine işin merkezinde yer alan ve yüzeyin deniz seviyesinden farkını ölçmek için yardımcı eleman olarak kullanılan mira aygıtı, göz seviyesinin oluşturduğu zemin

farkını belirler. Miranın önünde yer alan kapan kasisleri ise müzelerde karşımıza çıkan bariyerlere istinaden kullanılmıştır.

Çalışmada kullanılan objeler birbirinden bağımsız işlevlere sahiptir. Yaratılmak istenen atmosfer ve anlam birliğine ulaşmak için özellikle seçilerek bir araya getirilmiştir. Örneğin işte yer alan *Mona Lisa* röprodüksiyonu sıradan bir kopya değildir. Zaman içerisinde eprimiş ve eserin otantikliğine benzeyen bir hâl almıştır (Görsel 16). Dolayısıyla kopyanın kendisinde bile içkin olan bir *aura*'dan söz edilebilir. Teknik olarak asemblaja başvurma edimi ise müzeciliğin dahası küratöryel fikirlerin negatifini çıkarmaya yönelik bir anlam inşa etme çabası olarak görülebilir.



Görsel 15-16. Kemal Yıldız, 2019, *Otonom Mesafelenme (Yerleştirmeden ayrıntı)*, 72 x 87 cm.

1911'de çalınmasından sonra Louvre Müzesi'nde bulunan Salon Carré'deki boş yerini gösteren fotoğrafta (Görsel 12) Mona Lisa'nın sağında ve solunda yer alan resimler onunla daha demokratik bir ilişki içerisindeydi. Ancak Görsel 17'de görüldüğü üzere tablo yeni yerinde tek başına bırakılarak, kendisine ayrılmış olan alanda kült konumuna yükseltilmiştir. *Otonom Mesafelenme* çalışmasının sağ ve sol kanatlarındaki panoların boş oluşu, yalnızlaştırılan ve yüceltilen tablonun her iki yanındaki komşu eserlerin temsiliyetini taşır.

Mona Lisa Louvre Müzesindeki yeni yerinde bir vitrine veya nadire kabinesine kapatılmış gibi camın arkasına yerleştirilmiştir. Bu nedenle *Otonom Mesafelenme* işinde yer alan röprodüksiyon, yarılmış panonun içine gömülmüştür. Ayrıca bariyer sayısı ve mesafesinin artırılması, izleyicileri adeta bir arabanın içerisinden resme bakarcasına konumlandırmıştır. *Otonom Mesafelenme* işinde yer alan kapan kasisleri bu noktada anlam kazanır. Sanki tablo değil de izleyici tıpkı bir otomobilin içerisindeymişçesine, camın arkasında yer alır. Bu konumlanma, yerleştirme sayesinde bir anlık yanılısma yaratarak göz seviyesini de aşağı çeker ve onu tartışmaya açar.



Görsel 17. Robert Harding. Louvre Müzesi'nde bulunan *Mona Lisa*'yı fotoğraflayan turist kalabalığı.
/ A crowd of tourists photographing the *Mona Lisa* portrait at the Louvre Museum, 2019. Erişim:
02.05.2019. <https://tinyurl.com/y6876mj5>

Dolayısıyla müzenin küratöryel müdahalesinin hem korumacı hem de kapatmacı tavrına eleştirel bir söylem geliştirilmek istenir. Ancak bütünüyle de müze karşıtı olamamaktadır. Çünkü yerleştirmenin, mesafelenmeyi yine de var eden bir tarzda yapılmış olduğu açıkça görülebilir. Mira'nın 1 metrelik yüksekliği çocukların, engelli veya kısa boylu insanların göz seviyesini göz ardı eder.



Görsel 18. Kemal Yıldız, 2019, Otonom Mesafelenme, Yerleştirmeden ayrıntı, 400x150x185 cm.

2.3 Kafkaesk Mekân ve Atmosfer

Mimarlar matematik, toplumbilim, malzeme mühendisliği gibi birçok alana temas ederek üretimlerini gerçekleştirirler. Walter Benjamin *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* isimli ünlü makalesinde belirttiği üzere; “Mimari, eskiden beri alımlanması dağınıklık sayesinde ve toplumca gerçekleştirilen sanat yapıtının ilk örneğini oluşturmuştur” (Benjamin, 2002, s.76). Mimarlığın ürünü olan yapıların oluşturduğu *mekân* da disiplinlerarası bir kavramdır ve ele alınma biçimlerine göre farklı tanımlamaları beraberinde getirmektedir.

Literatürde mekân kavramı genel olarak şeylerin içinde yer aldığı bir kap veya hazne olarak tanımlanmaktadır. Mekân evreni oluşturan aynı zamanda nesnenin meydana gelmesine imkân veren en temel öğelerden biridir. Evreni algılayışımız mekândan soyutlanamaz. Madde/nesne de mekândan bağımsız değildir. Fransız filozof Maurice Merleau-Ponty'nin (1908-1961) söyleyişiyle ifade edilecek olursa; “varoluş mekânsaldır” (Ponty, 1962, s. 293). Ponty, içine hapsedüğümüz bedenden kurtulamıyor oluşumuzu mekâna da zorunlu bir bağıllık olarak açıklamaktadır.

Göstergebilimsel anlamda mimarlığı bir dil gibi ele alacak olursak, her mimari yapı bir söze / konuşma eylemine hatta okunabilen anlamlı bir metne karşılık gelir (Hays, 1998, s. 53).

Bu analogiden hareket ederek hem Kafka metnindeki mekânlar, hem de kurgularındaki mimariye yaptığı yakın plan odaklanmalar incelenmeye değerdir. Kafka anlatı içerisinde özellikle iç mekâna odaklanmak için avantürün (macera) dinamizmini, hareketini, hızını frenlemiştir. Dolayısıyla metinlerde karşımıza çıkan mekânlarda, bu tez için gerekli olan resimsel durağanlığa erişmek mümkün görünmektedir.

Kafka yapıtlarında boy gösteren karakterlerin problemlerini mekâna yansıtmakta, mekânsal ilişkilere dönüştürmekte, neredeyse tüm imge ve simgelerini mekânsal ilişkilerle kurmakta, mekânla özdeşleştirmektedir (Tümer, 1984, s. 18).

Kafka sonsuzluğun içerisinde ilerledikçe bitip tükenmeyen, aşılamayan problemler üretip durur. Yaşamın bir yük haline geldiği durumlar, belki de ancak ölümün çare bulacağı problemler kurgular. Kafka'nın *Şato* yapıtı kaba hatlarıyla özetlenecek olursa, bir mekâna girme çabasını anlatır:

Böylece yeniden yola koyuldu, ancak yol uzundu. Köyün ana caddesi, şatonun bulunduğu tepeye çıkmıyordu, şatonun yakınına kadar gidiyor, ama sonra kasten yapıyormuş gibi kıvrılıyor, şatodan uzaklaşmasa bile yakınından da geçmiyordu. K. hep, sonunda yol şatoya dönecekmiş diye bekledi, böyle umduğu için yola devam etti; muhtemelen yorgunluğundan olacak, yoldan ayrılmakta kararsız davrandı; köyün yayıldığı alana, bir türlü sonu gelmemesine de şaşırdı; küçük evlerin ve buzlanmış camların önünden, karlı ve kimsenin olmadığı sokaklardan geçip duruyordu – sonunda insanı esir alan yoldan kendini kopardı, ona dar bir sokak ve daha kalın bir kar örtüsü kucak açtı, kara gömülen ayakları çekip çıkarmak çok güçtü, bedeninden ter boşaldı, ansızın durdu ve daha ileri gidemedi (Kafka, 2015, s. 12-13).

Lokal Sağlık Ünitesi isimli tez uygulaması, hastaları sağaltma sürecinde gereken bazı donanımlarla yapılmış bir yerleştirmedir. Sahte (pseudo) bir hasta muayenehanesi tahayyülü ile kurgulanmıştır. Mülteci sağlık personellerinin kendi imkânlarıyla oluşturdukları yerlerin bir kesiti olarak yapılandırılmıştır. Teçhizat için

Ankara Tabib Odası'nın resmi internet sitesinde bulunan *Muayenehane Açmak için Yapılması Gerekenler*¹ başlığı altındaki talimat listelerinden faydalanılmıştır.



Görsel 19. Kemal Yıldız, 2019, Lokal Sağlık Ünitesi, Yerleştirme (Metal masa konstrüksiyonları, metal tabure iskeletleri, serum tutucular, ilaç dolabı, rotavapor, sistem kontrol cihazı, kartoteks arşiv dolabı, aydınlatma cihazları, şifonyerler, electrofact pH metre, şırıngalar), 270x350x180 cm.

Bu tip bir muayenehanede vergi dairesine bildirilecek işe başlama formundan, gerekli fiziki koşullar sağlanmasından ve risk değerlendirmesinden eser yoktur. Söz konusu listelerden biri olan ve yekûnu yirmi üç kalemde oluşan *Sağlık kuruluşlarında bulundurulması zorunlu asgari ilaç listesi* bu iş yeri için hiç bir şey

¹ Söz konusu listelere <https://ato.org.tr/news/show/392> adresli siteden ulaşılmıştır. Erişim: 09.05.2019

ifade etmez. Çünkü enstalasyonun çatısı eksiklik, boşluk kavramları üzerinden kurulur ve *merdiven altı* (ruhsatsız) olarak tabir edilen sağlık merkezlerini konu edinir. Çalışmada yer alan ilaç dolabının boş olmasına karşılık dramatik etkinin arttırılması için aydınlatma cihazıyla ışıklandırılmıştır.

Burada görev yapan hekimler ve hemşireler kendileri gibi yersizyurtsuzlaşmış insanlara hizmet verirler. Göçmenlerin yoğunlaştığı mahallelerde açılan bu birimlerde muayenehane ücretleri makul meblağlardadır. Dolayısıyla hem hastalar rahatsızlıktan doğan şikâyetlerini rahat bir şekilde hekimlere dillendirebilmekte hem de dayanışma formu olarak oluşan karşılıklı bir ekonomik ilişki biçimi kurulmaktadır. Çünkü bu kuruluşlarda çalışan hekimlerin istihdam edilebilmeleri için kendilerine özel bir yasa çıkarılmalı, diploma denkliği olmalı, göç ettikleri ülkenin dilini yeterince konuşabilmeli ve resmî sağlık sisteminin işleyişi hakkında genel bir bilgiye sahip olmalıdır. Şartları sağlayamayan ya da istihdam olanağı bulamayan hekimlerin bu tür illegal yollara başvurması kaçınılmaz görülmektedir.

Mülteci statüsü ile başka bir ülkede bulunan hekimlerin mesleklerini sürdürebilmeleri için açtıkları bilinen bu sağlık merkezleri, dışarıdan bakınca güzellik merkezi, kuaför vb. görünebilir. Bu nedenle işin üst kısmında yer alan tabela boş bırakılmıştır. Zaten bu levhalardaki ibareler minör bir dilde yazıldıkları için toplumun çoğunluğu tarafından anlaşılmasız hatta okunamaz karakterdedirler.

Yerleştirmenin sol tarafında hastaların gereğince takip altında tutulabilmeleri için kullanılan kartoteks arşiv dolabı bulunur. Bu dolap esas itibarıyla muayenehanenin yasal bir statü kazanacağına ilişkin umut verici bir im sunar. Çalışmanın yine sol kısmında duvara eklenmiş biçimde yer alan üç parçalı aydınlatma cihazlarıyla varsayımsal bir muayene röntgen film görüntüleyicisi elde edilmek istenmiştir (Görsel 20). Panellerin dış yüzeylerine montajlanmış kulplar ile iki işlevli görünüm elde edilmiştir. Ancak söz konusu yapılanmalar fiziksel gerçeklik taşıyan işlevsellikten yoksun bırakılmıştır. Zihindeki imgesel kalıntıların birbirini izlemesi ile yapılandırılmışlardır. Çağrışım gücünü harekete geçirecek elemanların bir arada sunulması çalışmadaki ana amaç haline gelmiştir.



Görsel 20. Kemal Yıldız, 2019, Lokal Sağlık Ünitesi, Yerleştirmeden ayrıntı, 270x350x180 cm.

Çözücülerin numunelerden buharlaştırma yoluyla ayrılmasını sağlayan döner buharlaştırıcı (rotavapor) aygıtı, basit bazı ilaçların üretilmesi için kullanılmaktadır. Yaşanan olumsuz koşulların, imkânsızlıkların sonucu olarak hekim, hemşire, eczacı ve alternatif tıp uygulamaları birbiri içerisine girmiştir.

Enstalasyonun ön bölümünde yer alan nesnelere ama özellikle de üçlü masa ve altlarında bulunan metal tabure konstrüksiyonları, gelişmiş tıp endüstrisinin mekanik, teknolojik yenilenmesine koşut olarak esas itibariyle insanlara güven veremediğini kanıtlama girişimidir (Görsel 21). Dahası muayenenin hastada uyandırdığı, kendisini tıpkı bir deney hayvanı gibi hissedişine ilişkindir. Tıp endüstrisinin görüldüğü kadar steril olmayan ve insanların sadece paralarına değil, aynı zamanda hayatlarına da kasteden tekeli örgütlenmesini göz önüne serme çabasıdır.



Görsel 21. Kemal Yıldız, 2019, Lokal Sağlık Ünitesi, Yerleştirmeden ayrıntı,
270x350x180 cm.

Bu durum Ankara'da henüz yeni hayata geçirilen alış-veriş merkezi görünümlü "şehir hastaneleri"nde rahatlıkla gözlemlenebilir. Çünkü bu sağlık kurumlarının yönetimi özel şirketlere devredilmiş, hastalar da birer müşteriye dönüşmüştür. Avusturyalı fiozof Ivan Illich (1926-2002) *Sağlığın Gaspı* isimli eserinde bu konuya ilişkin keskin bir tespit aktarır: Böyle bir tıp anlayışı, insanların gelişiminden çok medikal sanayisinin gelişmesiyle sonuçlanmakta ve gerek ilaçlardan gerekse tedavilerden fahiş fiyatlar talep edilmesini beraberinde getirmektedir (Illich, 2011, s. 16).

Franz Kafka *Bir Köy Hekimi* (Kafka, 2014, s.167-173) öyküsünde ağır bir hastanın böğründe oluşmuş yarayı eğretilmelerle anlatır. Yara yalnızca bedende değil mekânda ve ilişkilerde de kendisine yer bulur. Öyküdeki yaşlı doktor, genç bir hasta için on altı kilometre mesafedeki köye gitmek ister. Ancak arabasına koşacak bir at bulamaz çünkü kendi atı önceki gün buzlu kış mevsiminde fazla zorlanmış ve ölmüştür. Hekim karamsar bir biçimde, bu karanlık ve karlı günde hasta evine nasıl ulaşacağını çaresini arar. Mucizevi biçimde domuz ahırından elleri ve ayakları üzerinde sürünerek kendisine doğru gelen bir adamla (seyis) karşılaşır. Doktora seslenerek isterse arabayı yola koşabileceğini söyler. Bu esnada seyis atlarına seslenir, onlar da sürünerek ahırdan çıkar ve ayakları üzerinde doğrulurlar. Hekim

hizmetçisinden seyise yardım etmesini ister. Hizmetçi koşumları seyise getirdiği an seyis zorla hizmetçiye sarılarak yanağını ısırır ve yüzüne iki sıra kırmızı tonlarda diş izi yapar. Doktor seyise karşı olan mecburiyetini düşünerek olaya pek tepki göstermez. Hekim hizmetçiye orada bırakarak seyisle birlikte arabaya biner ve bir göz açıp kapama sürecinde hasta evinde bulur kendisini. Hastanın çıplak vaziyette yattığı oda solunacak gibi değildir. İlk muayene esnasında hasta doğrularak doktorun boynuna sarılır ve kulağına fısıldayarak iyileşmek istemediğini hatta ölmek istediğini söyler. Bu sırada atlar dışarıdan iterek odanın penceresini açarlar ve başlarını içeri sokarak hastayı süzerler. Atlardan biri tavana doğru kişnerken hekim hastayı ikinci defa muayene etmeye başlar. Bir süre sonra her iki at birden kişnemeye başlar. Doktor sonunda delikanlının hasta olduğunu tespit eder; sağ böğründe avuç içi kadar açılmış bir yara vardır. Kimi yerlerinde kan birikmiş olan yara, pek çok farklı pembe kırmızı tonlardadır. Yaranın içinde gövdeleri yine aynı renklerde başları ise beyaz kurtlar gezinmektedir. Hekime göre yara tedavi edilemez derinliğe ve boyuta ulaşmıştır. Bu noktada hasta yakınları ve köylüler başka bir tedavi biçimini uygulamak için doktoru soyup hastanın yanına zorla yatırır. Hekim bulunduğu durumdan kendisini kurtarmanın yollarını düşünür. Doktorun bu tavrı Kafka'nın çokça okuduğu Nietzsche'nin bir yaklaşımını hatırlatmaktadır: “İflah olmazlara hekim olunmaz: bunu öğretir Zerdüşt — bu yüzden geçip gitmelisiniz!” (Nietzsche, 2008, s. 234). Çünkü bir yandan da evde yalnız bıraktığı hizmetçisi Rosa'yı seyisin elinden kurtarmak istemektedir. Derhal eşyalarını toparlayıp çıplak vaziyette ata biner. Ancak kar çölünde atlar bu kez ağır aksak ilerlemektedir. Hekim bu hızla evine hiçbir zaman varamayacağını, dolayısıyla işini kaybettiğini ve ayrıca Rosa'nın seyise kurban gittiğini yani başka bir doktor tarafından aldatıldığını anlamasıyla öykü sona erer.

Hikâyede iki farklı gerçek durumdan söz edilebilir. Bunlar “(...)gündelik gerçeklik içeren olağan ayrıntılar ile olağan dışı görünen ancak yine de bir biçimiyle gerçekliğe bağlanan betimlemelerdir” (Lukacs, 1975, s. 54). *Lokal Sağlık Ünitesi* isimli yerleştirmenin genel atmosferi de bu formülle biçimlendirilmiştir. En absürt görünen kısımlar bile canlı ayrıntılarla gerçekten işlevsel bir özellik kazanıyor gibidir. Sağlık ekipmanlarının tek tek nesnel gerçekliği ve ilişkileri, betimlenen ofisin işlevselliğini bir taraftan yadsımaktadır. Enstalasyonun biçimsel olarak deneysellik içeren bölümleri, tıbbi tedavinin iyi yanlarına feda edilmiştir. Bu sebeple çalışmanın tıbbın

başarılı tedavi yöntemlerini bütünüyle tecrit etmesi, abartıya varan vurgusu bir problem gibi görünebilir. Ancak denemeci tavırla yeni yollar arayarak konuyu tartışmaya açmanın gerekliliği su götürmez bir gerçek olarak ortada durmaktadır. Çünkü hastaların aleyhine işleyen bir sürecin içinde bulunduğu gözlenmekte ayrıca toplumsal ve tarihsel bazı çelişkileri yansıtmaktadır.



Görsel 22. Kemal Yıldız, 2018, *Mimari Tümörler*, Mekâna özgü müdahale,
Her bir taşın çapı yaklaşık 10 cm.

Mimari Tümörler isimli iş, yapıyı canlı bir organizma gibi düşünen, ismi itibarıyla edebi sanatlardan kişileştirme / teşhis içeren anlatım özelliğine sahiptir. İkiye bölünmüş yarı mermer sayılabilecek bir taş ile sıçrayarak çoğalan bir ur metaforu elde edilmiştir. Çalışmada yer alan yumruların duvara çarpmasıyla açılmış gibi görünen iki küçük pencere ise başka bazı yan anlamlar üretmektedir.

Franz Kafka'nın *Bir Köy Hekimi* öyküsündeki tabip, hastanın yarasını yaptığı ilk muayene ile keşfedemez, çünkü hikâye önce doktorun kendi yarasının farkına varması ile devam eder, yani evde tek başına bıraktığı Rosa'nın. Öykü küçük nüanslarla fark yaratan ancak tekrar eden birçok katman barındırmaktadır.



Görsel 23. Kemal Yıldız, 2018, Mimari Tümörler, Mekâna özgü müdahale,
Her bir taşın çapı yaklaşık 10 cm.

Meral Oralış *Bedende Açan Çiçekler: Franz Kafka'nın Yara İmgesi* makalesinde öyküde birbirini izleyen bu motifleri ayrıntılı olarak incelemiştir: Almanca'da pembe rengi, gül rengi anlamlarını taşıyan *Rosa* ile kızın yanağındaki diş izleri *rot* (kırmızı, al) okuyucuya yaranın ortaya çıkacağını önceden imlemektedir. Kafka yaranın renginden bahsederken de *rosa* kelimesini kullanmıştır. Yaranın içindeki kurtçukları betimlemede kullandığı *rosig* (pembemsi) kelimesini *ro'ziş* telaffuzu ile yine *rosa*'ya bağlamaktadır. Genç ve güzel anlamında *Rosa*'nın yanağına tutunmuş olan çiçek, öykü ilerledikçe hem doktoru hem de hastayı helak edecek bir yara anlamında "kötülük çiçekleri"ne dönüşmüştür (Oralış, 2009, s. 7). *Rosa* kelimesi yaşam ve ölüm arasındaki iki kutupta irkiltici bir geçişle birlikte var olur.

Öykü, doktorun sahip olduğunu düşündüğü şeyleri birer birer yitirmesiyle sürer: Önceki gün atını kaybetmiştir. Hasta evinden çıkıp kendi sığınağı olan evine gitmesi imkânsız görünür. Evini aynı zamanda muayenehane olarak kullanmasından dolayı

işini de yitirir ve son kertede çelişkili duygular beslediği hizmetçi kız Rosa'yı artık seyisten koruyacak durumda değildir. *Mimari Tümörler* işi ile yaranın çiftlenmesi sağlanır, bununla birlikte her iki yara aynı düzleme taşınır. İçeri-dışarı ikilemiyle biçimlenen mekân hem yaşamın hem de ölümün yeri haline gelir.

XIX. yy.'ın önemli Amerikalı edebiyatçısı Edgar Allan Poe (1809-1849) da tıpkı Kafka gibi biçimsel anlatı problemlerini kısa olaylarla "öyküye yedirme" konusunda çok yeteneklidir (Piglia, 2011, t.ly/dPyl8). Kurgusal yaklaşımlarının benzerliğine ek olarak modern hayatın ortaya çıkardığı kırılma, belirsizlik temalarına olan yaklaşımlarıyla da ortak karamsar bir tablo çizerler. Bu çalışmada Poe, Kafka'yı önceleyenlerden biri olması bakımından önem arz etmektedir. Kısa hikâyelerin iç içe iki farklı öykü ile örülen bir yapıda olması hasebiyle tezin edebî inşasına da uygun olarak Poe'ya yer verilmiştir.

Yukarıda ayrıntıları ile açıklanan *Bir Köy Hekimi* öyküsünde doktorun hikâyesinin çatlaklarına yerleşen hastanın öyküsü ile ikili bir anlatı örülmüştür. Ancak Kafka her iki anlatıyı da çözümsüz bırakır; ne doktorun akıbetini bildirir, ne de hastanın iyileşip iyileşmediğini. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta; doktorun kendi yarasının farkına varması için hastanın öyküsünü açık uçlu anlatmasıdır. Poe ise saklı veya ikincil hikâyeyi sonuçlandırır ve okuyucuyu şaşkınlığa uğratır.

Beyzî Portre isimli buluntu fotoğraf kitabının kurgusu, Edgar Allan Poe'nun *Oval Portre* öyküsüne dayanmaktadır. Kitaptaki fotoğraflar ise bitpazarından topluca satın alınan bir fotoğraf arşivine aittir. Yaklaşık olarak XX. yüzyılı kapsayan sürece yayılan bu fotoğraf arşivinde kartvizitler, mektuplar vb. bazı başka belgeler de bulunmaktadır. Dolayısıyla arşivdeki belgelerin izi sürülerek aile hakkında birçok veriye ulaşılmıştır. Yapılan incelemeler sonucu 1935 yılında yürürlüğe giren *Soyadı Kanunu*'ndan sonra Kütahya kökenli bu ailenin *Erenli* soyadını kullanmaya başladığı belirlenmiştir.

Aile hakkında edinilen ilk veri ailenin ikinci kuşak üyelerinden Güzin Erenli'nin vefat ilanıdır. Bu ilanda yer alan aile üyelerinin isimlerinden yola çıkarak ailenin soyağacı oluşturulmaya çalışılmış ve üçüncü kuşak üyelerden Ahmet Erenli ile yazışmalar yapılarak bazı belirsizlikler giderilmiştir. Daha sonra arşivin tasnifi yapılmış ve farklı

başlıklar altında bir araya getirilmiştir (portreler, çocuk fotoğrafları, seyahat fotoğrafları vb.). Aile arşivinin tasnifi esnasında dikkat çeken bir unsur; Sadun Erenli'nin eşi Güzin hanımı çokça fotoğraflamış olmasıdır. Güzin Erenli'nin vefat ilanı ile bu fotoğraflar yan yana getirildiği nokta *Beyzî Portre* işi için kilit rol oynamaktadır. Sanat tarihçisi Kaja Silverman (d.1947) *Görünür Dünyanın Eşiği* adlı eserinde, fotoğraflanma deneyiminin öldüren bir tarafı olduğunu, fotoğrafta görülen biçimlerin cansız imgeler diyarına kaçırılmış olduğunu dile getirir (Silverman, 2006, s. 289).

Bu ilişki doğrudan Edgar Allan Poe'ya özgü konuları çağrıştırmaktadır. Poe'nun 1842 yılında kaleme aldığı "Oval Portre" isimli öyküsü, kaleme alındığı dönemde henüz yeni bir icat olan fotoğrafın *aura* kaybına yol açan özelliğini, resim sanatı yoluyla alegorik hâle getirmiştir. "Oval Portre" öyküsünde bahsi geçen tablo tamamlandıkça canlı bir hâle gelecek, ne var ki bu esnada resmedilen kadın da canından olacaktır.

VEFAT

Merhum Zeki Doğanoğlu ve merhume Perihan Doğanoğlu'nun sevgili kızları,
merhum Sadun Erenli'nin sevgili eşi,
Ahmet Erenli, İlhan Erenli, Meral Erenli Harris'in anneleri,
Kai Erenli'nin babaannesi, Melisa Erenli Harris'in anneannesi,
Tüzüner Ailesinin değerli yengesi

GÜZİN ERENLİ

26 Haziran 2016 Pazar günü Almanya- Köln'de vefat etmiştir.
Cenazesi 30 Haziran 2016 Perşembe günü Ankara Kocatepe Camiinde
kılınacak öğle namazı sonrası Cebeci Asri Mezarlığında toprağa verilecektir.

ALLAH RAHMET EYLESİN
AİLESİ

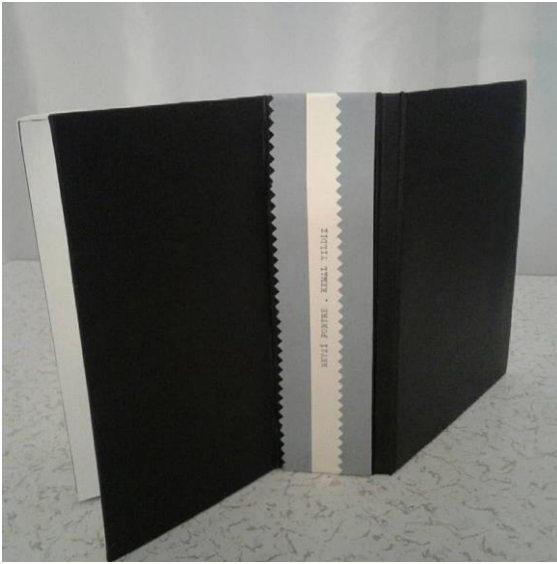
Görsel 24. Güzin Erenli için Hürriyet gazetesine verilen vefat ilanı, 2016, 17,9 x 10 cm.

Erişim: 10.06.2019. <https://tinyurl.com/y3s8gmp3>

Edgar Allan Poe *The Philosophy of Composition / Yazmanın Felsefesi* makalesinde dünyaca ünlü *The Raven / Kuzgun* şiirini nasıl yazdığını adım adım anlatır. Bu şiir için en uygun tonu ancak hüznün belirleyebileceğini kararlaştırmıştır. Hemen

ardından en hüznünlü konunun ne olduğunu sorar kendisine ve *ölüm* cevabını verir. Fakat bu defa da *ölümün* en çok ne zaman şiirsellik kazandığını soracaktır. Yanıt açıkça ortadadır; “ölüm” ve “güzellik”in birbirine olan en yakın temas anında. Ardından peşi sıra ekler: “Öyleyse güzel bir kadının ölümü hiç kuşkusuz dünyanın en şiirsel konusudur.” (Poe, 2007, s.7-18).

Beyzî Portre isimli tez uygulaması, aile kroniği, edebi öykü ve deneme film kurgusu arasında bir yere konumlanır. Bilindiği gibi günümüz sanatçıları disiplinlerarası bu ara değerlerle çalışmaya çok eğilimlidirler. *Beyzî Portre* işi, Poe’nun öyküsündeki serim bölümünden bağımsız başlamaktadır. Çünkü yapılan görsel araştırmanın süreç içerisindeki bulguları ile eş zamanlı hareket edilmektedir. Buluntu fotoğraflarla yapılan bir kitapta tekniğin elverişliliği yani veri bolluğu oranında öyküye yaklaşılabilir. Çalışmada olağan kabul edilebilecek bu boşluklar, öyküyü kendiliğinden eksiltmeli hale getirir ve söz konusu macera başka bir hikâyeye doğru düşümlenir. Zaten önemli olan husus, öyküyü başka bir yere taşıyabilmekte yatar; çünkü buluntu materyallerle çalışan bir sanatçı, ortaya çıkacak olan yeni olanaklara ve olasılıklara açık olmalıdır.



Görsel 25-26. Kemal Yıldız, 2018, *Beyzî Portre*, Buluntu Fotoğraf Kitabı, 14x18 cm, 28 sayfa.

Bu açıklık *Beyzî Portre* çalışmasının sahte-belgesel (pseudo-documentary) niteliğiyle belirginleşir. Fotoğraflarda yer alan kişiler veya mekânlar son derece gerçektir ama kurgu ile yönlendirilmiştir. Buna karşılık kitabın kurgusunu

biçimlendiren bir oyunculuk / canlandırma söz konusu değildir. Sonuç olarak ortaya çıkan bütünlük, tipik aile albümünden başka bir özelliğe büründürülmüştür.

Görsele / gösterime yönelik olan ancak aynı zamanda fragmente edilmiş cümlecikler de barındıran böylesi bir kitap; bir taraftan doğrudan bir anlatı aktarır bir yandan da anlatıcıyı aradan çıkarıyormuş gibi yapan imajlarla kompleks bir dil inşa eder. Fotoğraflara bakan okuyucu olaylara doğrudan tanık oluyor izlenimine kapılır. Ama cümlecikler okunurken, olayları tanık olmuş birinden dinliyor gibidir. Bu bakımdan çalışmada yer alan imajlarla izleyici arasında kısalan bir *anlatı mesafesi* meydana gelir.

Bulutlu imajların tasnifi esnasında edinilen tecrübeye dayanarak ifade edilebilir ki; Anadolu coğrafyasında, kabristanda poz verme edimine pek rastlanmaz. *Beyzî Portre* kitabındaki hikâyeye mezarlık ziyaretiyle açılır. İlki, yarısı kayıp, yırtılmış bir fotoğraftır; artık aramızda olmayan birinin imgesi ile birebir örtüşen yarım kalmışlık, yaratılmak istenen etki için anahtar bir imajdır. Fotoğrafın arkasında “10.7.1962” notu yazılıdır. Hemen altında yer alan fotoğraftaki mezarlar, önem atfedilen kişilere ait gibi görünmektedir. Böylece ilerdeki sayfalarda ele alınacak kişi hakkında ilgi uyandırıcı bir ipucu verilmektedir. Ancak bu okuyucuyu yanıltan da bir hamledir. Çünkü ilerleyen sayfalarda görüleceği üzere odak noktası başka birinde toplanacaktır.



Görsel 27. Kemal Yıldız, 2018, Beyzî Portre, Buluntu Fotoğraf Kitabı (sayfa 2-3), 14x18 cm, 28 sayfa.

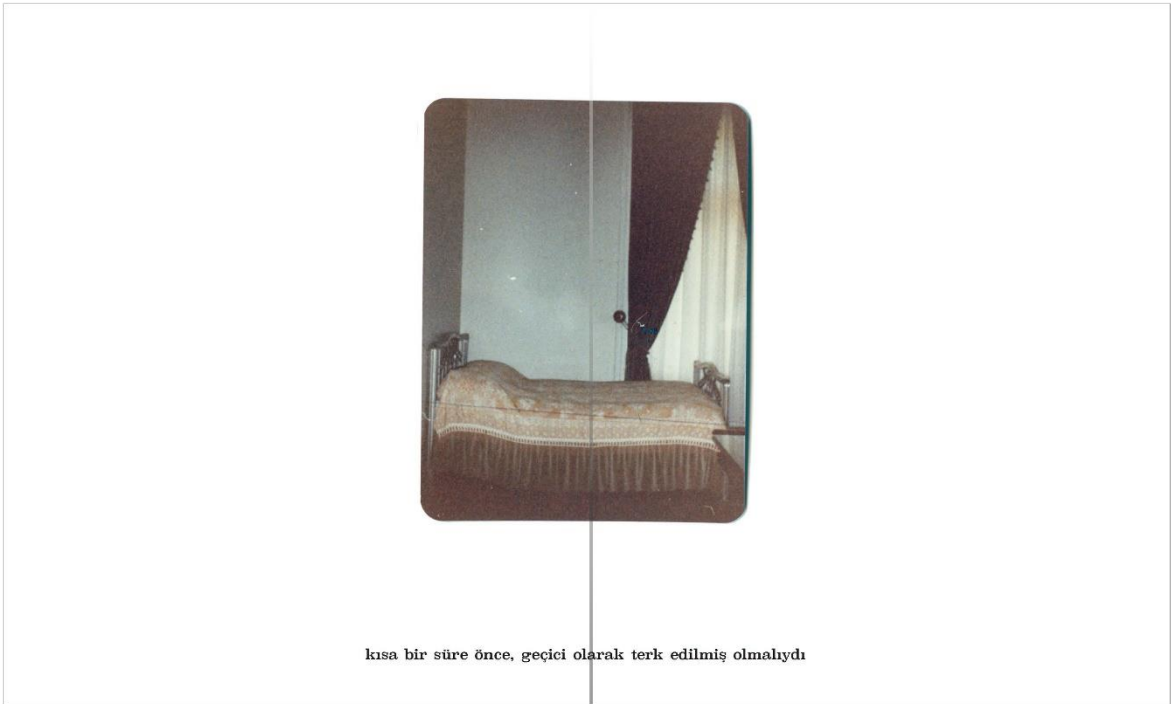
Sağdaki sayfada yer alan fotoğrafta ise elinde küçük bir çiçek tutan kişi ile kıyafetinden muhtemelen din adamı olduğu anlaşılan başka biri bulunmaktadır. Anıt fotoğraflarının handikaplarından biri şöyle tarif edilebilir: Yakın plan kadrajlama yapıldığında ya figür olmadık bir yerden kesilmek zorundadır ya da anıt. Uzak plan çekimlerde ise anıt bütünüyle kadraja alınmışsa figürler kompozisyonda çok küçük kalırlar.

Bu fotoğrafın açık biçimde gösterdiği şey, gayrimüslim kabristanında çekilmiş olduğudur. Eski bir kitap formuna benzetilerek yapılmış olan mermer mezar taşının baş kısmında *Davud'un Yıldızı* bulunmakta, müteveffanın ise Yahudilerde çok kullanılan bir erkek adı olan *Moiz* ismine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Mezarın çevresine, Yahudi geleneğine uygun olarak merhumun olasılıkla sevdiği yerlerden getirilen özel taşlar bırakılmıştır, çünkü mezar çiçekleri zamanla solabilir ama taşlar kalıcı, dayanıklı nesnelere. Bu taşlar hem Moiz'in yaşadığı pek çok olaya sessiz tanıklık yapmış olduklarından önem taşırırlar, hem de onun unutulmadığını gösterirler. Ayrıca fotoğrafın arkasında "20.4.1937- İstanbul" notu yazılıdır. Ancak kitabın kurgusuna zarar vereceğinden bu yer ve tarihlendirmelere yer verilmemiştir. Dolayısıyla üç fotoğrafın *tek bir kişiye ait kabir görselleri* gibi bir etki elde edilmeye

çalışılmıştır. Dahası, ilk üç fotoğraf ile birlikte, kitabın öyküsü *Moiz* isimli bir karakterin ölümüyle başlar.

Devam eden sayfalarda (s.4-7 arası) belli meskenler, belli bir coğrafyada tanımlı hale gelir. Bu sayfalar fotoğraflarla birlikte, Poe'nun *Oval Portre* öyküsünden kısa, bazen de yarım kalmış alıntılarla kurgulanmıştır. Ancak bu metin parçacıkları öykünün lineer akışına uyum sağlamazlar. Hem renkli ve siyah-beyaz fotoğraflarla yine tarihsel bir gidiş-gelişin devamlılığı sağlanır, hem de yaşanan duyulur mekânla zihinsel mekân arasında fark inşa eder.

Kitabın 7. ve 8. sayfaları tek kişilik bir yatak fotoğrafını gösterir. Sayfalar arasındaki ayırım yatağı ortasından ikiye böler ve arada bırakır. Çünkü öykü, kadının bir ressamı tanıması ve onunla evlenmesiyle ilerler.



Görsel 28. Kemal Yıldız, 2018, *Beyzî Portre*, *Bulutlu Fotoğraf Kitabı* (sayfa 8-9), 14x18 cm, 28 sayfa.

9 ve 10. sayfalarda yine siyah beyaz ve renkli fotoğraflar yer alır. Coğrafya ve mesken tanımlandıktan sonra artık evin içerisine girilmiştir. Sağdaki sayfada görülen dekorasyonun zenginliğine karşın çorak bir araziye gösteren soldaki fotoğrafla bakışımı psikolojik bir etki elde edilmiştir.

11 ve 12. sayfalarda fotoğraf ve metin bakışımı hale getirilir ve tanımlanan mekânda ikamet eden kadının bazı özellikleri öne çıkarılır. Ressamın kullandığı boya, fırça, ıspatula gibi araç gereçlerden korkan bu kadının yaşayacağı talihsizlik tablosu yavaş yavaş belirlemeye başlar.



Görsel 29. Kemal Yıldız, 2018, *Beyzî Portre*, *Buluntu Fotoğraf Kitabı* (sayfa 13-14), 14x18 cm, 28 sayfa.

13 ve 14. sayfalar bir alıntı cümlesiyle kadının yaşayacağı felaketi yani trajik ölümünü haber verir: “Ama ressamı görüp sevmesi ve onunla evlenmesi felaketi oldu” (Poe, 2015, s. 255). Ressam öykünün devamında bu kadının portresini yaparken öncelikle tenini soldurarak güzelliğini çalacaktır. Çünkü ressamın modeli olarak kadının o upuzun oturuşu başlamıştır. Tablo son fırça darbesiyle tamamlandığında model de son nefesini verecektir. *Güzel sanatların bir dalı olarak cinayet* işlenmiş ancak olağanüstü canlılıkta bir portre yaratılmıştır.

Beyzî Portre'nin 13 ve 14. sayfalarında her iki yaprağı kaplayan fotoğrafın üzerine bindirilmiş başka bir küçük fotoğraf yer alır. Burada sinematik dilde açı-karşı açı olarak bilinen sütur/dikiş tekniği kullanılmıştır; ancak deneysel bir formatta. Her iki fotoğraftaki mekân aynı yeri karşılayabilir. Ama zamansal olarak açık bir farklılık

vardır. Biri karlı bir günde çekilmiştir ve karşı açıda fotoğrafı çeken kişi yoktur. Poe'nun öyküsündeki ikincil (gizli) hikâye bir yazarın perspektifinden anlatılmaktadır. Oysa karşı açı fotoğrafındaki kadraj (büyük fotoğraf), kadının perspektifine yerleşmektedir. Böylesi çelişkilerin kendi içerisinde çözümlenmesi veya sürüncemede bırakılması; öyküden uzaklaşan ve yeni bir anlatıya doğru ilerleyen yorumlama anlamına gelir. Söz konusu tez çalışmasını özgün hale getirmesi nedeniyle bunun avantaj olduğunu vurgulamak gerekir.



Görsel 30. Kemal Yıldız, 2018, *Beyzî Portre*, Buluntu Fotoğraf Kitabı (sayfa 23-24), 14x18 cm, 28 sayfa.

Kafkaesk durumları belirleyen niteliklerden biri; yaşamın derece derece ızdıraplarla deneyimlenmesidir. Bunlar faniliğin laytmotif olarak kullanımıyla alımlayıcıya hissettirilen, akıntıya karşı az veya çok yüzebilme dereceleridir: devamlı duyumsanan ve süregelen ölüm kavrayışı. Ancak yaşamın sonlanması akıntının tazyiki yönünde bir yerlerde konumlanır. Bu bağlamda *Beyzî Portre* çalışması, fotoğrafın ölümle olan yakın ilişkisine de odaklanır: “Bütün fotoğraflar *memento mori* (ölümü hatırla) niteliği taşır, yani ölümü akıldan çıkarmamaya yarar” (Sontag, 2008, s. 19).

Beyzî Portre (Oval Portre) kitabında oval bir portre yoktur. Yalnızca ilk sayfada bulunan anıt mezarın boşluğu çevreleyen oval yapısından söz edilebilir. Çalışma baştan tekrar incelenecek olursa, sonsuzluğa intikal etmiş kadının portresinin bu boşlukla anlam kazandığı görülebilir. Böylece ressamın boya yapma tutkusu ile kadının aşkı uğruna ölümü göze alması öykünün kesişim noktasındaki yorum olarak ortaya çıkar. Çünkü *Beyzî Portre* çalışmasında, kadının ölümü bir çeşit intihar vakası gibi işlenmiştir: Hayat sanata feda edilmiştir.



Görsel 31. Kemal Yıldız, 2016, Kafkaesk Kompozisyon-V, Ağaç baskı, 70 x 50 cm.

Tez uygulamalarından biri olan *Kafkaesk Kompozisyon-V* isimli çalışma, resmin merkezinin sağında görülen yapının içine ve dışına birlikte odaklanmaktadır. Resmi diyagonal olarak ikiye bölen fay hattı sayesinde kulübe hem içeriden hem de

dışarıdan bakışla ele alınır. Ancak bu bölümler, S çizerek kompozisyona hâkim olan bir hareketle bütünleştirilmiştir.

Çalışmanın sağında yer alan kulübenin duvarları ve çatısı, sanki bütünüyle pleksiglastan üretilmiştir. Ancak içerideki ışık yoğunluğu, aynı zamanda eve bakan gözlerden kendisini saklayan bir özelliğe sahiptir ve dolayısıyla bomboş görünmektedir. Fransız filozof Gaston Bachelard (1884-1962) *Mekânın Poetikasi* isimli eserinde bu tür bir evden söz etmektedir:

Uzaktaki ev ve bu evin ışığı... Evet, uyanık kalan evde biri vardır, ben burada düşünürken o çalışır; ben burada boş düşler kurmayı sürdürürken, orada sürekli çalışan inatçı bir varlık vardır. Yalnızca ışığıyla bile, ev insani bir varlıktır. Bir insan gibi görür. Geceye açılmış bir gözdür ev” (Bachelard, 1996, s. 61).

Resmin alt tarafında cinsel birlikteliklerini yaşayan bir çift görülebilir. Sol kısımda ise ipe sarılmış hareket halinde iri bir taş sarkaç gibi iki yana salınmaktadır. Bu nesne, ritimli bir hareket oluşturmak için kompozisyona eklenmiştir. Çarpı işaretli tabelalar ise yasaklı bir bölgedeki bu birlikteliği daha gerilimli hale getirir. Resmin durağanlığını kırma çabası izleyiciye bariz olarak hissettirilmeye çalışılır.

“Kafka bir iç mekân tutkudur. Yapıtlarında betimlediği, içine olaylar yerleştirdiği hemen bütün mekânlar iç mekânlardır” (Tümer, 1984, s. 30). Ancak bu iç mekânlara çeşitli engellemelerden dolayı girmek ayrı bir dert, içerisinde yaşamak ise ayrı bir derttir. Bu sebeple *Kafkaesk Kompozisyon-V* isimli çalışma da aynı dertten mustarıptir: Mekân duvarlarla çevrili, çatıyla örtülmüş olsa bile açıktır. Buna benzer bir kavrayış Danimarkalı yönetmen Lars von Trier’in 2003 yapımı *Dogville* isimli filmdeki sahne tasarımında görülebilir.



Görsel 32. “Dogville” filminden bir görüntü, Yönetmen: Lars von Trier, 2003 yapımı

Erişim: 16.09.2019. <https://t.ly/rBdZR>

Bu filmdeki mekânlar, birbirlerinden ancak zemine çizilmiş mimari plan çizgileriyle ayrılır, duvarlar yoktur. Bütün kasaba yaşamı alenen şeffaf bir biçimde ulu orta yaşanmaktadır. Seyirciye sanki her şeyi gören tanrısal bir bakış bahşedilmiş gibidir. Boş bırakılmış yerleri izleyici zihinsel olarak tamamlar ve bu son derece edebi bir yaklaşımdır.

Kafka'nın *Şato* romanındaki Kadastrocu, köyün muhtarı ve öğretmeniyle konuşarak hem iş sahibi olmak, hem de kalacak bir yer ister. Nihayetinde Kadastrocunun iki sınıflı köy okulunda hademe olmasına karar verilir. Böylece Kadastrocu, sevgilisi Frieda ve iki yardımcısı ile birlikte sınıfların birinde yaşayacak, orada yatacak ve yemek pişireceklerdir. Ertesi gün öğrenciler okula geldiğinde, sınıfın bir yatak odası olarak kullanıldığına şahit olurlar:

“Ertesi sabah, ancak ilk öğrenciler gelip de, yattıkları yerin çevresini merakla sardıklarında uyanabildiler. Bu hoş olmayan bir durumdu, çünkü şimdi sabaha karşı yerini yine hissedilir bir soğuğa bırakan aşırı sıcaktan dolayı hepsi fanilalarına kadar soyunmuşlardı; giyinmeye başladıkları sırada, sarışın, uzun boylu, güzel, biraz soğuk bir kadın olan Öğretmen Gisa kapıda görüldü. Yeni hademeden haberinin olduğu belliydi, anlaşılan öğretmenden nasıl davranılacağına dair talimatlar da almıştı, çünkü henüz kapı eşiğindeyken, “Buna katlanamam,” dedi, “bu nedir böyle! Sizin yalnızca sınıfta uyumanıza izin var, ama benim sizin yatak odanızda ders yapmak gibi bir görevim yok. Öğle öncesi olmuş, hademe ailesi yataklarında gerinip duruyor. İğrenç!” (Kafka, 2015, s. 102).

Konuyla ilgili bir başka tez uygulaması olan *Haritadan Silinmiş Bir Yer* isimli işin konusu, Japon kökenli Amerikalı mimar Minoru Yamasaki (1912-1986) tarafından

tasarlanan ve *Pruitt–Igoe* adı verilen toplu konutları ele alır. ABD'nin St. Louis kent merkezinde, 1955 senesinde başlanan bu proje Yamasaki'nin ilk kayda değer, bağımsız ve büyük ölçekli işi kabul edilir (Pruitt-Igoe, Erişim: 03.09.2019, t.ly/5EzNY). Konutların tamamını on bir katlı, otuz üç yapı oluşturmaktadır. Site *Pruitt* ve *Igoe* olarak iki kısma ayrılmış; *Pruitt* blokları genç orta sınıf beyazlara, *Igoe* blokları ise Afro-Amerikan sakinler için tahsis edilmiştir. Zaten blokların dış cephe renkleri de farklıdır. Görsel 32'de görülebileceği gibi, olasılıkla siyahların ikamet edeceği blokların dış cephesi koyu kahverengiye boyanmıştır.



Görsel 33. “St Louis ‘deki *Pruitt-Igoe* toplu konutları, 1956’da tamamlandıktan kısa bir süre sonra”/ The Pruitt-Igoe public housing complex in St Louis, shortly after its completion in 1956. Fotoğraf: Bettmann/Corbis. Erişim:02.09.2019, <https://t.ly/wvLZk>

Yapının temelleri 1972’de, yani inşa edilmişinin üzerinden henüz yirmi sene bile geçmemişken, dört yıla yayılan bir süreçte dinamitlenerek kontrollü biçimde yıkıldı. Bölgede hızla artan suç oranı yıkım işlemine gerekçe olarak gösterilmiş, Pruitt–Igoe sitesi hakkında hazırlanan bir raporda bu suçlar; “çete faaliyetleri, uyuşturucu ticareti, fuhuş ve cinayet vakaları” olarak belirtilmektedir (Marshall, 2015, Erişim: 02.09.2019. t.ly/wvLZk). “Pruitt–Igoe konutlarının 15 Temmuz 1972 günü saat 15:32’de başlatılan yıkımı, modern mimarinin ölümünü sembolize eden bir ikon haline gelmiştir” (Jencks, 1991, s.23). Modern mimarinin çok lineer, kuralcı ve

okunabilir özellikleriyle insanları biçimlendirme amacı taşıyan yaklaşımı, Pruitt-Igoe toplu konutlarında zirve yapmıştır. Dahası modern mimarinin inişe geçmeden önceki zirve noktası sayılabilir.

Ancak bu sonucu tamamen Le Corbusier'nin fikirlerine istinaden geliştirilmiş mimari bir uygulamaya yüklemek başka bir tartışmanın konusu olabilir. Çünkü ortaya çıkan krizi yaşayan özellikle alt sınıfa mensup insanların, söz konusu yıkımla problemlerine çözüm bulunup bulunmadığı göz önünde bulundurulmalıdır.

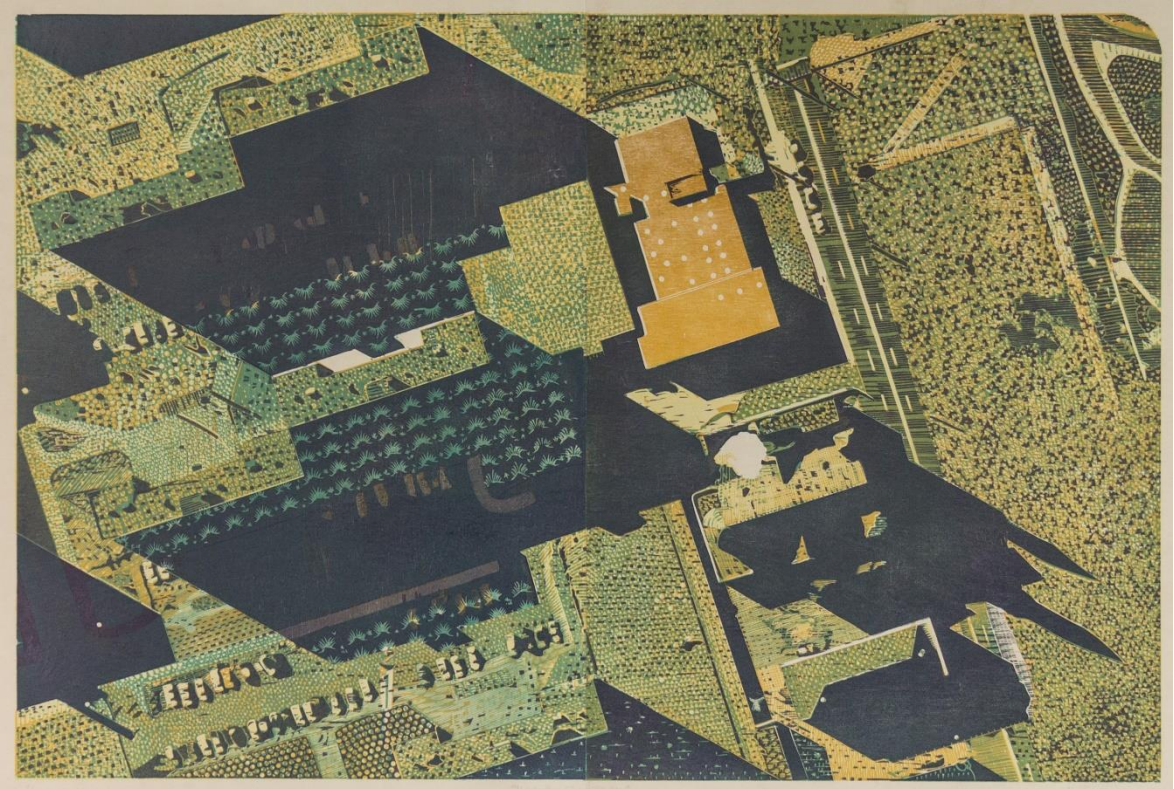


Görsel 34. Pruitt-Igoe toplu konutlarının 1972 senesinin Nisan ayında gerçekleştirilen yıkılışının ikinci safhası / The second stage of demolition of the Pruitt-Igoe complex in April 1972. Fotoğraf: Lee Balterman/*Time & Life*. Erişim: 02.09.2019, <https://www.theguardian.com/cities/2015/apr/22/pruitt-igoe-high-rise-urban-america-history-cities#img-2>.

Haritadan Silinmiş Bir Yer isimli tez uygulamasının analizinden önce, tepe çekimi ile bir bölgeye bakmanın nasıl bir şey olduğuna değinmek faydalı olacaktır. Asıl ismi Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910) olan hava fotoğrafçılığının öncüsü Fransız kökenli sanatçı Nadar, “1860’lı yıllarda balondan çektiği ilk net fotoğraflarla, yeryüzüne yukarıdan bakmayı belgelemiştir” (Higgott ve Wray, 2016, s. 136). *Tanrısal bakış* veya *kuş bakışı* olarak isimlendirilen optik açıdan yeryüzüne bakan kişi belli bir insanı değil, insanları ve insanların o coğrafya olan ilişkilerini, bölgedeki

örgütlenmelerini görür. Fransız tarih devrimini gerçekleştiren Annales Okulu'na mensup tarihçiler, Paris'in gökyüzünden çekilmiş fotoğraf kayıtlarıyla yakından ilgilenerek ve coğrafyanın tarihle olan ilişkisine odaklanarak, "uygarlığın kendi içinde de, bir arada var olan çoğul zamanlar görmüşlerdir" (Iggers, 2011, s. 57). Dolayısıyla siyasi figürleri veya kahramanlıkları odağına alan merkezi tarih anlatısı yerine insan coğrafyasına bağlı daha göreceli, hep aynı hızda akmayan bir zaman anlayışı ile tarihe yaklaşmışlardır. Bu bakımdan fabrikaların yer aldığı St.Louis kentinin çeperinden uzakta, şehir merkezinde inşa edilen *Pruitt-Igoe* sosyal konutlarının başarısızlığı daha iyi anlaşılmaktadır.

Haritadan Silinmiş Bir Yer isimli çalışma, *Pruitt-Igoe* bloklarının, hava aracından çekilmiş fotoğrafına ait belli bir ayrıntıyı ele almaktadır. Görsel 33'deki kuş bakışı görünüm hem *Pruitt-Igoe* projesinin mimari çizimine gönderme yapmakta hem de yapıların gölgeleriyle anlaşılan yüksekliğine vurgu yapmaktadır. Bu bakış açısı resmin kadraji içindeki bütün nesnelere neredeyse eşit bir mesafe alır.



Görsel 35. Kemal Yıldız, 2017, Kafkaesk Kompozisyon-VI - Haritadan Silinmiş Bir Yer, Ağaç Baskı, 80 x 120 cm.

Projenin amacı ve sonucu arasındaki ters orantı temel alınacak olursa; yeşili bol olan rekreasyon alanları ile gölgelerin koyuluğu arasındaki kontrast dikkat çekicidir. Sanki doğayı içine almış, doğayla son derece uyumlu binalar zincirinden bir kesit gözlemlenir. Hatta gölgelerin üzerini örttüğü varsayılan bir bölümde, o bölgenin yeşil alan olduğunu belirten mimari işaretler/semboller kullanılmıştır.

Aslında *Pruitt-Igoe* site bölgesinde böylesi bir yeşil alan söz konusu değildir. Olayın vahametini arttırmak için yapılan bu müdahalelerle, sanki ne alttan dinamitlenecek bir yer, ne de üstten bombalanacak bir yer havası taşımaktadır. Ancak üretilmek istenen anlama ulaşmak için abartıya başvurulmuştur. *Haritadan Silinmiş Bir Yer* çalışmasının merkezine yakın sağ kısımda yer alan ve bir bakıma uyarıcı nitelik taşıyan, küçük beyaz bir leke vardır. Bu leke resmi izleyen kişi için bırakılmış bir soru işareti taşır ve bütünüyle yok oluşu başlatacak küçük bir boşluk gibi ele alınmıştır. Aynı zamanda tepe açısidan bakan kişinin / anlatıcının kendisini hissettirdiği yerdir. Resimde büyük yer kaplayan noktacı (pointilist) tavır, yapıların temellerinden dinamitlenerek parçalanmış, lime lime olmuş artık ayakta olmadığına dair belirti olarak okunabilir.



Görsel 36. Kemal Yıldız, 2016, Kafkaesk Kompozisyon-I, Ağaç Baskı, 46 x 84 cm.

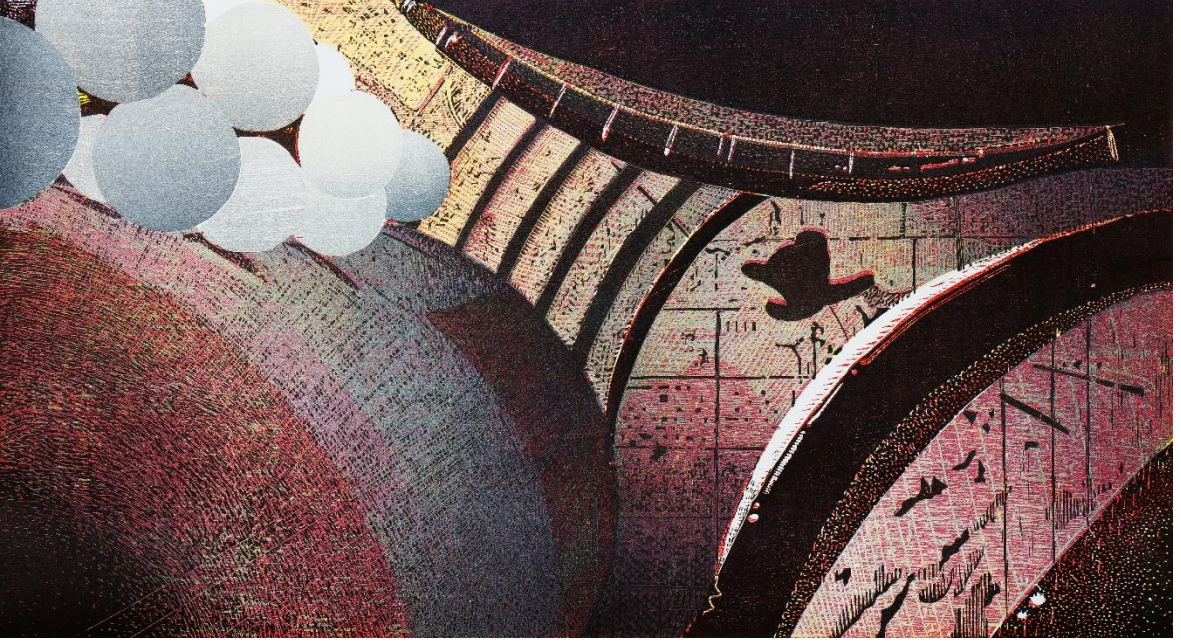
Bu tez kapsamında yapılan uygulamalardan biri olan *Kafkaesk Kompozisyon-I* adlı iş, Kafka'nın eserlerinde yarattığı atmosferin duygusunu yakalamak için girişilen ilk

çalışmadır. Kompozisyon bütünüyle imgesel olarak oluşturulmuş mimari bir çizime dayanmaktadır. *Haritadan Silinmiş Bir Yer* işine benzer şekilde üstten bir bakışla resmedilmiştir. Resimde denge arayışı ile kurulan ve tamamıyla simetrik seyreden parça-bütün ilişkileri, bu yönüyle sıradan bir görünüm sergilemektedir. Resmin merkezinin alt kısmında yer alan ağır kapı ve çevresi Ankara'daki büyükelçilik ikametgâhlarına benzer. Bu çalışmada mimari yapının yer yer bir portreye dönüştüğü rahatlıkla gözlemlenebilir. Kompozisyonun genel havası, yapının duvarlarını ve çatısını aşarak içeride yaşanan mekânla kurulan bir ilişki tesis etmeye yöneliktir.

Yapı genel hatları itibari ile "c" harfine benzerliğinden ötürü, bu şekilde isimlendirilen C tipi kapalı ceza infaz kurumlarını andırmaktadır. Bir sonraki bölümde yazının yasa ile olan ilişkisine kapsamlı olarak değinileceği için burada konunun ayrıntılarına yer verilmeyecektir. Bu tür yapılarda kuralları açıkça belirlenmiş sıkı bir düzenin işlediği bilinmektedir. Hüküm giyilen ceza ve cezanın infazı sonunda yeniden biçimlendirileceği, topluma yeniden kazandırılacağı varsayılan insanların konulduğu hapishaneleri böylesi tekdüze, katı bir yapı ayrıntısıyla betimleme yoluna gidilmiştir. Bu tip bir yapıya Kafka'nın *Şato* romanında rastlanır:

K. tek bir açıklama bile yapmadan barı derhal terk etti, koridorda çıkışa değil, binanın içine doğru yöneldi ve birkaç adım sonra avluya ulaştı. Burası nasıl da sessiz ve güzeldi! Binanın üç cephesini içine alan, yola, -K.'nin bilmediği bir yan sokağa- doğru uzanan dörtgen biçiminde bir avluydu bu; ağır kapısı şimdi açık duran yüksek, beyaz bir duvarla sınırlandırılmıştı (Kafka, 2015, s.80)

Kompozisyonun merkezinde görülen ayak izlerine benzer lekeler, çember bir form oluşturur. Hollandalı ressam Vincent Van Gogh'un (1853-1890) *Tutuklular Çemberi* (1890) olarak bilinen resminde olduğu gibi volta atan mahkûmlara ait izler gibi okunabilir. İnsanı içine alacağı varsayılan resimdeki mekâna ait verilerde, belki de insana ait tek iz bu lekelerdir.



Görsel 37. Kemal Yıldız, 2016, *Kafkaesk Kompozisyon-II (Homage to Jim Jarmusch)*,
Ağaç baskı, 46 x 84 cm.

Ticari yapımlara karşı mesafe alan bağımsız Amerikan sinemasının ünlü yönetmenlerinden biri olan Jim Jarmusch'a ithafen yapılan *Kafkaesk Kompozisyon-II* isimli çalışma, yönetmenin 2009 yılı yapımı *The Limits of Control* (Kontrol Sınırları) filminden yakalanmış ekran görüntüsüne dayanmaktadır (görüntünün filmdeki zamanı: 16'37"). Yapılan çalışmada, filmdeki Afro-Amerikan kökenli ana karakterin, İspanya'da geçici olarak yaşadığı apartman dairesine çıkmak için kullanacağı merdivenlere ilerlerken üst açıdan çekilmiş görüntüsü ele alınır. Sinematik hikâye anlatımı açısından, "sağdan sola ve aynı zamanda yukarı doğru yönelen bu çıkış hattı eksenlerin en zoru" kabul edilir (Sijll, 2013, s. 8). Çünkü hem okuma biçiminin tersine işler, hem de yerçekimine karşı bir köşegeni belirtir. Bu tip sinematografik öğeler filmi sessiz halde bile izleyip anlayabilmemize yarar. Dört taraftan baskılanmış gibi görünen bu dar mekânda kısırılmış olan ana karakter alabildiğince zor bir işe giriştiği anlaşılmaktadır.

Kafka metinlerinde böyle dar mekânlara sıkça rastlanır. Bunlar kimi zaman tıka basa dolu eşyalardan dolayı veya hıncahınç insanlarla dolu daralmış mekânlardır, kimi zaman da mekânın kendisi dardır: "En büyük yeri dolap kaplamıştı; boylamasına duvarı tamamen kaplamakla kalmıyor, derinliği nedeniyle odayı da çok daraltıyordu; oda ancak üç sürgülü kapıyla tamamen açılabilirdi" (Kafka, 2015, s. 234). *Dava*

romanında ise ressam Titorelli'nin çatı katında yer alan atölyesini şöyle tarif etmektedir: “Burada enine ve boyuna iki adımdan fazla atabilmek neredeyse olanaksızdı” (Kafka, 2012, s. 79).

Kafkaesk Kompozisyon-II isimli çalışmada bakış açısı gereği daraltılmış algısı yaratan merdivenlere ilişkin yine *Dava* metninde şöyle bir betimleme göze çarpar: “Hava da çok ağırdı, merdiven aralığı diye bir şey yoktu, daracık merdiven iki yanındaki duvarların arasına sıkışmıştı” (Kafka, 2012, s. 79).

Filmin temasını genel olarak ifade eden bu sahnede, henüz bilinmeyen bir gücün bu karakter üzerinde sınır gözetmeden uygulamaya koyduğu kontrol mekanizması işlenir. Fakat filmin izleyicisine bu durum daha çok bireysel olarak alınmış kararlara dayanan sınırlar çiziyor izlenimi vermektedir.

Filmin başkarakteri son derece disiplinli bir hayat tarzına sahiptir. Resimde daireler çizen mimari elemanlar arasında sıkışmış olarak görünen bu karakter uyumayan, her gün *tai chi* yapan, çok gerekmedikçe konuşmayan, cep telefonu, internet ve silah kullanmayan, cinsel hayatı olmayan ve sanki olan biten hiçbir şeyden etkilenmiyormuş izlenimi veren bir profil çizer. Birçok farklı yerde konakladıktan sonra, gitgide ulaşmak istediği kişinin ikametgâhına yakınlaşır. Bu yapı kar maskeli kişilerce çok sıkı biçimde korunan kale benzeri bir kontrol noktasıdır. Hayal gücünü kullanarak içeri girer ve insanlar üzerinde kontrol gücü olan yöneticiyi bir iple boğarak öldürür.

2.4 Kafkaesk'in Tarih ve Hukuk ile İlişkisi

Dünya edebiyat tarihinde eserlerinin yakılmasını vasiyet eden pek çok yazara rastlanır. Bu yazarların belki de en eskisi olarak bilinen Vergilius (M.Ö. 70–19) aniden hastalanıp *Aeneas* isimli eserini tamamlayamayacağını anlayınca, “vasiyetinde bir arkadaşından eserinin el yazmalarını yakmasını istemiştir” (Vergilius, 1965, s. 6). Hatta Robert Louis Stevenson (1850-1894), Gogol (1809-1852) gibi yazarlar bazı eserlerini “kendi elleriyle yakmışlardır” (Sen, 2017, t.ly/0X5z1).

Kafka yazmış olduğu vasiyette yakın arkadaşı Max Brod'dan, yaşarken yayınlanan kısa anlatıları dışındaki tüm el yazmaları, karşılıklı mektupları ve günlüklerinin okunmadan yakılmasını ister. Çünkü kendisinde bu cesareti bulamamıştır. Oysa Kafka'nın son derece mükemmeliyetçi olduğu, ikinci bir okumaya katlanamadığı için “bazı notlarını sobada yaktığı” bilinmektedir (Önel, 2016, t.ly/pMbq9).

Kafka eserlerinin gün yüzüne çıkması, Max Brod'un bahsedilen vasiyete ihanet etmesi sayesinde. Brod hayatının geri kalan kısmını Kafka kitaplarının Gestapo'dan kaçırılması, yayına hazırlanması (bölümlerin, fragmanların sıralanışı) ve yayınlatılmasına adanmıştır. Öyle ki günümüzde Brod, yazar olarak kaleme aldığı eserlerden daha çok bu uğraşyla anılmaktadır. Brod sayesinde Kafka'nın külliyatı edebiyat tarihinde bir dipnot olmaktan kurtulmuştur.

Kafka'nın vasiyetindeki son isteği, edebi bir intihar (harakiri) girişimi olarak nitelendirilebilir. Böyle bir eylemin anlamı ölmekten çok, şanını yüceltme özelliği taşır. Harakiri yapacak kişinin olay esnasında daha fazla acı çekmemesi için, yanında en yakın dostlarından birini bulundurur –Brod-. Bu kişinin görevi *seppuku* olarak bilinen onurlandırma töreninde son kılıç darbesini vurup arkadaşının başını bedeninden ayırmasıdır.

Dava'nın son kısmında da romanın sanığı Josef K., iki görevli tarafından şehrin dışına götürülür. Görevlilerden biri üzerinden kasap bıçağı çıkarır ve infazı Josef K.'nin yerine getirmesini isterler. Böylece Josef K. onurunu koruyabilecektir. Ne var ki sanık kendisine kıyamaz ve infazın görevliler tarafından gerçekleştirilmesini bekler. Sonuç onursuzca utanç içerisinde gerçekleşmiş bir ölümdür: “Bir köpek gibi! dedi, sanki utanç, ondan sonra da hayatta kalacaktı” (Kafka, 2015, s.426). “Köpek”, bilindiği gibi, her zaman ve her yerde Yahudi düşmanlığının geleneksel hakareti olmuştur” (Robert, 2014, s. 34).

Ancak yazarın yaşamında önemle vurgulanması gereken bir husus söz konusudur: Kafka edebi anlamda kendi hedefine ulaşamadığını düşünüp, olasılıkla yazdıklarını başarısız bulduğu için, uzun bir süre taslaklarını gizlemeyi tercih etmiştir. Bu durumda yazdıklarından utanç duyduğu rahatlıkla anlaşılabilir. “Duyumsadığı utanç hem kendi adına, hem de hayatta kalanlar adınadır” (Benjamin, 2017, s.26).

“Dava” romanı daima içerisinde yaşanılan, tanık olunan dünyaya aittir; ne var ki henüz anlatılmamış olan bir öyküdür. Josef K. tutunamamış ve mahkemenin ablukasına yenik düşmüştür. Dolayısıyla hayatta kalanlar bile şanslı sayılmamalıdır. Çünkü geride kalanların da başlarına geldiği takdirde mahkeme kurallarına uyma ihtimalleri yoktur. Gerçekleştirilen her eylem mahkeme nezdinde yanlışlık taşır. Kafka anlatılarının değeri bu doğrultuda aydınlatılabilir: Kafka tarihsel bağlamda gelinen noktaya sonuç olarak yaklaşmaz. Tarihi en başından beri bir şeylerin ters gittiği bir süreç olarak gören metinler kaleme alır. *Yasanın Önünde* hikâyesindeki taşralı adam yıllarca aynı taburede oturur ve kendisine izin verilmesini bekler. “(Öykülerinde rastlanan) açlık sanatçısı oruç tutar, kapıcı susar, öğrenciler uyumaz. Bunlar çileciliğin Kafka’daki üstü örtülü tezahürleridir” (Benjamin, 2017, s. 36). Tüm zamanlarda, yaşamın acısı çeken insana ait sesler adeta Kafka öykülerinde yankılanır ve onun tarafından kurtarılmayı beklemiş gibidir.

İsviçre kökenli Alman sanatçı Paul Klee’nin (1879-1940) *Yeni Melek / Tarih Meleği* (*Angelus Novus*) isimli eseri yukarıda bahsi geçen insanlık tarihinin zorlu koşullarını açıklamak için referans verilebilir. Klee’nin çokça kompoze ettiği hibrit melek karakterlerden biri olan *Tarih Meleği* resminde dikkati çeken ilk şey, şaşkınlıktan ve korkudan gözleri alabildiğine açılmış melek figürü desenidir. Bu gözler sağ tarafa odaklanmıştır ve burada ne olup bittiği izleyicide merak uyandırır. Gözler son derece umutsuz bir bakışa sahiptir. Ne var ki, gördüğü olayların şiddetine bakılacak olursa, *Tarih Meleği* başını tam olarak olay yerine çevirememiş, korku duyarak göz ucuyla bakabilmiştir. Gözlerin hemen altından başlayan sarı lekeler gözyaşı ile ilişkilendirilebilecek biçimdedir. Meleğin bedeni izleyiciden uzaklaşıyormuş etkisi uyandırır. Gövde kısmı kübist bir yaklaşımla adeta cam kırıkları gibi biçimlendirilmiştir. Gövdenin ortasında bulunan ve form olarak mermiye benzer bakır tonlardaki leke, bu cam kırıklarını açıklar niteliktedir. Klee meleğin bedenini şeffaf hale getirerek ona hem bir yücelik atfeder, hem de bedeninin iç ve dış ilişkilerini bir arada ifade eder. *Tarih Meleği*, teslim olma hareketi yaparcasına kanatlarını / kollarını yukarı doğru kaldırmıştır: Kanat uçlarının insan eli formunda biçimlendirilmesi bu fikri güçlendirmektedir.



Görsel 38. “Tarih Meleği / Yeni Melek” (Angelus Novus), Paul Klee, 1920, Mono Baskı Yapılmış Kâğıt Üzerine Hint Mürekkebi ve Renkli Tebeşir, 31,8 x 24,2 cm, İsrail Müzesi, Kudüs, Erişim: 15.06.2019. <https://is.gd/hd78GO>.

Tanık olduğu olayların karşısında duyduğu şaşkınlıkla dudakları da aralanmış, portre adeta şoka girmiş bir ifade kazanmıştır. Resmin genel atmosferi, tozu dumana karışmış bir yerin ortasında kalakalmış meleğin bedeninden yaydığı haleyle aydınlanmış gibidir. Resmin kara bir çerçeve ile sınırlandırılması ise tanık olunan tarihsel durumun vahametini açığa çıkarmaktadır.

Melekler çok tanrılı / tek tanrılı dinlerde veya mitolojilerde, tanrı ile dünyadaki varlıklar arasında ilişki kuran araçlardır. Sanat tarihindeki melek tasvirleri, genellikle efsanevi kuşlara ait bazı özelliklerin küçük bir çocukta tecessüm etmesi biçiminde gösterilirler. Bu sebeple Klee'nin *Tarih Meleği*, resim geleneğindeki melek tasvirlerine bir ölçüde uygun olarak, bedenine göre kafası büyük, saçları kıvrır kıvrır olan çocuk başlı bir kuş formunda resmedilmiştir.

“Yunan mitolojisindeki *Mnémosyne*, bellek, anımsama tanrıçasıdır ve bütün geçmişi zihninde muhafaza etmektedir” (Bonney, 2000, s. 616). *Mnémosyne* aynı zamanda bilimler ve sanatlardaki dokuz ilham perisinin yani Musaların / Müzlerin annesidir. Dolayısıyla *Mnémosyne*’nin sahip olduğu üstün nitelikler Müzlere aktarılmıştır. Müzlerden biri olan *Clio*’nun (Kleio) yetki alanı tarihtir. “Diğer müzler gibi *Clio* da lir çalıp şarkılar söylemektedir” (Erhat, 1996, s. 207). Bu nedenle Klee’nin resmettiği *Tarih Meleği*’nin şahit olduğu felaketler karşısında, hüznü bir şarkı seslendirdiği belirlenebilir.

Klee’nin, 1916’da Alman ordusu saflarında dünya savaşına katıldığı ve savaş uçaklarına askeri kamuflaj motifi yapan bir memur olarak görev yaptığı bilinmektedir (Parsch, 1993, s. 35).

Günümüzdeki sanatçılar genellikle savaş karşıtlığına yönelik aktivist bir tavır içerisinde hareket etmekteyken, dünya savaşlarının pek çok sanatçıyı cepheye çeken, sürükleyen, heyecanlandıran, bugünden bakıldığında bir hayli tuhaf görünen yönleri vardır. *Tarih Meleği* resmi Klee’nin savaşa ilişkin fikirlerinin, yapılan yıkımları yaşadıkdan sonra tersine döndüğünü gösterir.

Walter Benjamin, 1940 yılının başlarında kaleme aldığı “Tarih Üzerine Tezler”inden dokuzuncusunu Klee’nin *Angelus Novus* eserine ayırmıştır (Benjamin, 1993, s. 32). Esasında *Yeni Melek* anlamına gelen *Angelus Novus* adlı esere “Tarih Meleği” ismini veren Benjamin’dir. Aynı zamanda bir koleksiyoner olan Benjamin, *Tarih Meleği* eserini 1921 senesinde koleksiyonuna dahil etmiş ve bu resim üzerine uzun uzadıya düşünmüş olmalıdır.

XIX. yüzyılın idealist felsefecileri (özellikle Hegel) tarafından savunulan *ilerlemeci* tarih felsefesine göre, her devri bir öncekinden üstün görmek gerekir. Zamanın ilerleyişi ile birlikte aklın da ilerlediğini savunur. Çizgisel zaman anlayışıyla tek yönde devam eden bu ilerlemenin öncüsü olduğu varsayılan “Avrupa kültürü, kendi siyasi tarihiyle ilerlemeci fikri boşa çıkarmıştır” (Iggers, 2011, s. 57). XX. yüzyılda yaşanan dünya savaşları, ideal insani bir ilerlemenin söz konusu olmadığını ortaya çıkarmış ve ilerlemeci fikri geçersiz kılmıştır. “Avrupalılar savaşın vahşetiyle, savaş öncesi dönemin *tarih öncesi günlerinden* kopunca, dört yıl içinde evrime, ilerlemeye ve

tarihin kendisine olan inanç yok oldu” (Kern, 2013, s. 420). Benjamin’in bu ilerlemeci fikre yaptığı eleştiri sarsıcıdır: “...fırtına –*Tarih Meleği’nin*- kanatlarını öyle şiddetle yakalamıştır ki, bir daha kapayamaz onları. Yıkıntılar gözlerinin önünde göğe doğru yükselirken, fırtınayla birlikte çaresiz, sırtını döndüğü geleceğe sürüklenir. İşte *ilerleme* dediğimiz şey, bu fırtınadır” (Benjamin, 1993, s. 32).

Benjamin’in yorumuyla, “Tarih Meleği” mitolojik uykusundan uyanmış, dahası on dokuzuncu yüzyıldaki tarihsel sürecin / modernitenin sonuçlarını bir “kâbus olarak görmeye başlamıştır” (Benjamin, 1993, s. 32). Başka söyleyişle, bazı tarihsel olguların belli bir zaman sonra daha anlaşılır hâl alması, bir anlık düştten uyanma anında olduğu gibi fark edilir: “Gerçekler, ilişkin oldukları koşullarda her zaman açık seçik görülmezler.” (Berger, 2011, s. 130). Tarih bize farklı olayların cereyan ettiği bir zincir gibi görünmesine rağmen, yüzünü geçmişe dönmüş olan melek, tarihi kapsamlı bir felaket olarak görmektedir.

Tarih Meleği’nin bu görme biçimi, Alman kökenli sinemacı Rainer Werner Fassbinder’in (1945–1982) kendi sanatına ilişkin sarf ettiği sözlerle açıklanabilir: “Biliyor musun, ben her yerde bir şeylerin yandığını, bir şeylerin ters gittiğini ve bir şeylerin kokuştüğünü görüyorum yalnızca.” (Pflaum, 1993, s. 37). Tarihe böylesine bütünlüklü bakmak için, bir arkeolog gibi tüm yeryüzü katmanlarını aynı anda görmek gerekir; düşey ve artzamanlı bir bakışla. Bir uygarlık inşa edilirken, başka bir kültür toprak altındaki bir katmanda kalabilir, tamamen yıkılıp yok edilebilir, ya da başka bir kültür öncekine karışarak yerini alabilir. “Kültür alanında hiçbir belge yoktur ki, aynı zamanda bir barbarlık belgesi niteliği taşımasın” (Benjamin, 1993, s. 36). Başka deyişle yeni olarak kendisine var eden uygarlık, yerini aldığı kültürden bir biçimiyle kopar. Bu belki de yeni başlangıçların barbarca gerçekleşen yazgısıdır.

Tarihin bize farklı olayların cereyan ettiği bir zincir gibi görünmesine karşın, Kafka aslında bu zincirlerin büro belgelerinden yapılmış olduğunu ifade eder: “İşkence çeken insanlığın zincirleri büro kâğıtlarındandır.” (Janouch, 1968, s. 65). Bu kâğıtlar, üzerinde yer alan sayı ve tarih, resmî mühür ve imzalarla tamamlanmış belgelerdir. Belgelerdeki yazının hem yasayı üretmesine hem de yasaları hayata geçirme gücüne bakılacak olursa evrak yazılarının altında ezilmemek imkânsızdır. Ancak belgelere nesne olarak bakıldığında; yani kâğıttan yapılmış oldukları hesaba

katıldığında, ne kadar gelip geçici olduğuna, ne kadar kolay bir biçimde yırtıldığına, “kâğıttan yapıma zincirlerin” aslında insanın bir hamle gücü ile koparılabilmesine şaşkırmamak elde değildir (Löwy, 2008, s. 8). Kafka’nın, yasanın önünde olma, orada bekleme –oyalanma- veya yasayı delme deneyimine ilişkin çatışan fikirleri işlediği *Yasanın Önünde* anlatısı, aslında bağlı olunan bu zincirlerin nasıl koparılamadığına odaklanır¹.

Dava yapıtına sonradan eklenen bölümlerden biri olan *Yasanın Önünde* hikâyesini, Kafka henüz hayattayken ayrı bir öykü olarak yayınlamıştır. Öykü, mekânsal bir karaktere bürünmüş Yasa’nın önünde bulunan ve içeri girmeyi bekleyen taşralı bir adamı anlatır. Kapıda yetkili bir bekçi durmaktadır. Bekçi ilk anda bu adamı yasal olarak içeriye bırakamayacağını ama sonraki bir zamanda içeri alabileceğini ifade eder. Adam yaşamının son anlarına kadar yasa kapısının girişinde bir taburede oturur ve kendisine kapıdan içeri girme izninin verilmesini bekler. Yasaya ulaşmak için adamın bütün kapılarda bekleyen nöbetçileri aşması gerekir. Ancak her kapı öncekilerden daha sağlam korunmaktadır. Giriş kapısını bir türlü geçemeyen adam, yasayı delmeyi göze alamaz ve hayatını kapı önünde telef eder. “*Yasanın Önünde* bu erişilmezliğin öyküsüdür, bu öyküye erişilmezliğin öyküsüdür, bu olanaksız tarihin tarihidir, bu yasaklanmış patikanın haritasıdır” (Derrida, 2010, s. 211). Kanun temsilcilerine / koruyucularına hayatı boyunca itaat eden taşralı adamın, “yasa” ile arasındaki mesafe hep sabit kalmıştır. Oysa yasa kapısının öyküde sürekli olarak açık tutulduğu belirtilir. Mekânın girilebilir özelliği olduğu belliyken, taşralı adam (veya bütün insanların alegorisi olarak insanoğlu) kendi iradesiyle içeriye adım atmamakta kararlıdır. Öykünün adı olan *Yasanın Önünde* olma durumu, tam da isminin gerektirdiği biçimde hiç ilerlemiyor gibi görünür. “Kafka’nın, “gerçeklik etkilerini” grotesk ve alegorik bir mekâna, sürüncemeli ve itildikçe yerinden kımıldamayan bir zamana yaymış olduğu belki doğrudur” (Baker, 2014, s.332). Taşralı adam başından sonuna kadar hep yasanın önünde yani yasa dışında kalır.

¹ Bu noktada Kafka’nın Prag’daki bir Alman üniversitesinde, hukuk alanında doktora yaptığını, ölümü sonrasında ailesi tarafından gazeteye verilen vefat ilanında ve mezar taşında *Dr. Franz Kafka* yazdığını belirtmek gerekir. Yazar *Dava*, *Cezalılar Kolonisi*, *Yeni Avukat*, *Kanun Önünde* gibi birçok hukuk öyküsü kaleme almıştır. Kafka mesleğini sürdürdüğü sigorta şirketindeki memurluğu esnasında da hep belgelerle iç içe olmuştur.

Okuyucunun kendisi de bu mesafeden payına düşeni alır. Bürokratik kâğıt/kırtasiye işlerindeki bitmek bilmeyen kuyruklarda maruz kalınan *oyalama* meselesi öykü ile edebi bir biçim kazanmıştır. Ayrıca Yasa'nın ne olduğu, nasıl bir şey olduğu da belli değildir: "Bir şey, bir kişi, bir söylem, bir ses, bir belge midir, yoksa basitçe kendisine erişimi sürekli erteleyen, böylelikle bir şey ya da bir kimse haline gelmeyi kendisine yasaklayan bir hiç midir?" (Derrida, 2010, s. 224). Öykü üzerine düşünme bu noktada kesintiye uğratılacak, tez uygulamalarından olan *Arşivsel Vesikalar* işleri ile birlikte yeniden ele alınacaktır.

Bu tez çalışmasının içeriğine uygun olarak problem haline getirilen belgeler en başta yasa metinlerini vasetmesi hasebiyle konu edilir. Belgelerle olan ilişkimiz nedir? Doğumumuz sonrasında hemen adımıza kayıtlı bir nüfus belgesi düzenlenir. Dünyaya gelmemizle birlikte varlığımız sebebiyle sürekli yeni belgeler ve kayıtlar üretilir. Doğrudan hayatımıza ilişkin verilerin işlendiği evraklarla devlet mekanizmasının parçası haline geliriz.

Belgeler ya da evrakların baskı sanatı ve edebiyatla olan temel bir yönünden bahsedilebilir. Çeşitli prosedürlere sonra elde edilen evrakların yani yazı, damga ve imza ile oluşan birlikteliğin sonucu olan çoğaltılmış belgeler, tarihsel olarak baskı resimlerle aynı kökten gelirler. "Sümerler günümüzden yaklaşık beş bin yıl önce (M.Ö. 4000 sonları), bürokratik ve ekonomik ihtiyaçlarını karşılamak için kil üzerine uygulanan bir yazı-resim biçimi geliştirmişlerdir" (Kramer, 2002, s. 13). Tabletlerdeki yazı-resim birlikteliği, sözlü dil kullanımındaki işitselliği bir kenara bırakıp görselliği ön plana çıkarır. Söz artık suskun bir boyut kazanmıştır.

Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss (1908-2009) *Hüzünlü Dönenceler* isimli yapıtında yazının işlevi hakkında bazı belirlemelerde bulunur: Şehir devletleri ve imparatorluklar kurulurken inşa edilen devasa yapıların, anıtların vb. çok ağır çalışma koşulları gerektiren işlerin yürütülmesi ancak yazının sağladığı gücün insanlara dayatılmasıyla açıklanabilir. Yazının ortaya çıkışı uzun bir tarihsel süreçte toplumu aydınlatmaktan çok, insanları köleleştirme işlevi görmüştür (Strauss, 1994, s.314).

Sanat eseri yaratımında, dili bir araç olarak kullanan yazın sanatı da kâğıt ve mürekkeple sıkı birliktelik sergiler. Ama plastik sanatlar açısından burada vurgulanması gereken açık bir fark vardır: Dil hâli hazırda biçimlendirilmiş olarak bize verili halde bulunur. Boya, demir, baskı kalıbı, kil vb. ham bir yapıda değildir. Dolayısıyla dili kullanmak, diğer sanat dallarına nispeten edebiyatçılar açısından bir avantaj olarak görülebilir. Bu avantaj, sanatsal yaratıda hazır nesne, buluntu nesne kullanan sanatçılar için de dile getirilebilir. “Sanat (...) varolan biçimlere eklenen özerk biçimler yaratır, ama bunların da bir yaşamı ve kendilerine özgü yasaları vardır” (Eco, 1992, s. 25).



Görsel 39. Kemal Yıldız, 2018, Arşivsel Vesikalar-I, Ağaç baskı, 60 x 80 cm.

Bu teze ilişkin uygulamalardan biri olan *Arşivsel Vesikalar-I* ve *II* isimli çalışmalar (Görsel 37-38) resmî kurum ve kuruluşlar tarafından kayıtlı kişilere gönderilen tüzel mektuplar konusuna dayanır. Bu eski tip gönderiler genellikle sarı tonlardaki geri dönüşüm kâğıtlarından üretilen torba tipi veya beyaz tonlardaki diplomat tipi zarfların içerisinde gönderilir. Üzerlerinde kurumsal kimlik çerçevesinde hazırlanmış kaşe, mühür, pul ve posta damgası, çerçeve içerisine yazılı adres bilgileri vb. unsurlar

bulunur. Bu unsurlardan başka, zarflarda ayrıca matbu yazılarla birlikte el yazısı ile yazılmış kısımlar, imza, paraf gibi veriler görülebilir.

Arşivsel Vesikalar-I isimli çalışmada, resmî kurum/kuruluşlarca kişiye gönderilmiş sarı bir zarfın ön ve arka yüzü resmedilmiştir. Zarfın her iki yüzü, tıpkı devlet dairelerinde istenen belgelerden biri olan nüfus cüzdanı fotokopisi gibi konumlandırılmıştır. Zarf eski bir arşive ait görünümü ile dikkat çeker. Çalışmanın soldaki kısmı yani zarfın ön yüzü, gönderici ve alıcı adreslerini, numara etiketini, karekod ve barkod bilgilerini, posta kurumunun damgasını gösterir. Yazılar neredeyse bütünüyle okunaksız bırakılmıştır. Yazılar, onu okuyan kişi ile iletişim kurmaya yönelik grafik olarak değil, resimsel etkiye dönük *asemik* nitelik taşır. Semiyotik (anlambilimsel) teriminin karşıt anlamlısı olan *asemik* yazı anlamdan uzaklaşmış bir yazı olarak tanımlanabilir ve kişisel bir alfabe ile yazılır. Yazmakla yazmamak arasındaki potansiyelleri birlikte sunar ve her ikisine de eşit mesafe alır.

Çalışmanın sağ tarafında ise zarfın yapışkanlı kısmının koli bandı ile kapatıldığı, bantın üst kısmının ise kırmızı mühür mumuyla sabitlendiği görülür. Mektubu alıcıdan başkasının açamayacağını gösteren bu kırmızı mühür, zarfın dört tarafından dolandırılan ip ile sarılmış ve düğüm noktasına basılmış olduğunu belirtir. Her iki kısımda dikkat çeken bir unsur ise; bazı geometrik biçimli etiketlerin mimari yapıların kuşbakışı görünümünde ele alınmasıdır. Ek olarak sağ tarafa dökülmüş bir mürekkep lekesi kâğıdın katlanmasıyla sol tarafa da bulaşmıştır. Bahsi geçen tüm bu faktörler, iletinin göndericisi olan “kamu hukuku tüzel kişisi”nin ciddiyetini alabildiğine arttırır, hatta okuryazar olmayan “gerçek kişi”ye dahi kendisini buyurgan, öfkeli bir ses tonu ile görsel anlamda hissettirir.

Arşivsel Vesikalar-I adlı çalışmada yer alan okunaksız yazılar, kaligrafik eğilimler içerir. Kendiliğinden ortaya çıkan doğaçlama karakterlerden oluşan bir alfabe ile yazılmışlardır. Bu bakımdan okunabilen yazıların iletişim kurma yetisinden mahrum bırakılmış ve yazının suskunluk seviyesi yükseltilmiştir. Devlet kayıtlarında yer alan “gerçek kişi”ye gönderildiği varsayılan bu mektup zarfı üzerindeki yazılar, aslına bakılacak olursa yalnızca alıcı kişiye yabancı bir dilde değildir. Zaten okuma yazma bilmeyen, yaşlılıktan gözleri kararmaya başlamış “taşralı adam”ın artık bu mektubu bir başkasına okutma ihtimali de elinden alınmıştır.

Kafka'nın yukarıda açıklanmış olan *Yasanın Önünde* öyküsündeki "taşralı adam" (dışarıklı insan) ayrıntısı, okuma yazma bilmeyen, dolayısıyla "yasa"dan habersiz insan imasını da beraberinde getirir. Çünkü taşralılar yani köylü, göçebe vb. insanlar, genellikle yasaların düzenlenip yürürlüğe girdiği yerler olan kentlerin dışında yaşarlar. Yazılar, rakamlar, mühürler, belgelerde yer alan semboller kentte yaşayan sayıca az, egemen bir kesimin elinde biçimlenir. Bu yüzden hikâyedeki taşralı adamın yasa şehrine geldiği ama şehrin kapısından içeri giremediği söylenebilir.



Görsel 40. Kemal Yıldız, 2018, Arşivsel Vesikalar-II, Ağaç Baskı, 60 x 80 cm.

Arşivsel Vesikalar-II isimli tez çalışması, serideki ilk işin devamı olarak yapılmıştır. Bu iş, ilk çalışmada görülen açılmış zarfın içerisinden çıkan belgeye odaklanır. Evrakta eskime, lime lime olmak üzere bir yıpranmışlık hissedilir. Belge iki ana kısma ayrılmıştır. Soldaki yüzün üst kısmında, kırmızı el yazısıyla doldurulmuş sayısal ibareler, belgeye ait kayıt numaralarını içerir. Şifrelenmiş bir yazı gibi

görünen gövde kısmı doğrudan okunmaya uygun değildir. Harflerin bazıları okunaklı, bazıları noktalama işaretlerine dönüşmüş, pek çok karakterin okunuşu ise kutucuklarla engellenmiş ve sanki kişisel bilgilerin üzeri bant ile kapatılmış etkisindedir. Belgenin solundaki yazılar ancak belli teknik yöntemlerle çözümlenebilecek bir hava taşır. Bilindiği gibi bu tür şifreli yazım biçimleri savaş dönemlerinde ülkelerin kendi iç yazışmalarında kullanılmak üzere üretilmişlerdir. Ne var ki burada “yazı”nın genel karakterine ilişkin bir vurgu vardır; yani yazının yasa için icat edilmiş olması problem edilir.

Soldaki tipografik karakterli matbu harflerden oluşan metne karşıt olarak, sağ kısımdaki yazılar kaligrafik eğilimler gösterir. Bu yazılarda Latin harfleriyle yazılmış, okunabilen bir satır bulunur ama yine de ne anlama geldiği, bir kişinin ismi olup olmadığı belirsizdir. Üst kısımda yer alan stilize edilmiş Türkiye Cumhuriyeti bayrağı amblemi, alt kısımdaki damga pulları üzerinde yer alan imzalar ve mühür ile resmî nitelikli bir belge görünümü elde edilmiştir. Yine işin sağ tarafının merkezinde bulunan gri çizgi, tıpkı Türk lirası banknotlarındaki “emniyet şeridi” gibi işlev görür. *Arşivsel Vesikalar-II* işinde resmedilen belgede yer alan kimi lekeler, kâğıt paralardaki bir dizi orijinalleştirme uygulamalarını akla getirir. Sanki kâğıt bütünüyle işığa tutulup bakılacak olsa, bu lekelerin ardında filigran bir portre, ibare veya simge görülecektir.

Devlet bu tür belgeleri birden fazla nüshada ucuz kopyalar olarak üretir ve farklı yerlerde arşivler. Bu açıdan baskısı yapılan *Arşivsel Vesikalar-II* isimli tez çalışması da birden fazla edisyona sahiptir, numaralandırılmış ve imzalanmıştır. Dolayısıyla işi üretirken uygulanan baskı tekniğinin kendi üzerine düşünülmesi söz konusudur. Ne var ki bu işin amacı devlet arşivine ait bir dökümanın benzerini yapmak değil, yaratıcı bir biçimde yeni bir söyleme ulaşma çabası olarak okunmalıdır. Kurumsal bir belge elimize ulaştığında, onu ilk gördüğümüz anda yaşadığımız deneyime ilişkin veriler elde etmek için gösterilmiş bir çaba olarak *Arşivsel Vesikalar*, bürokrasiyle aramızda mevcut olan dengeleri bozan bir motivasyona sahiptir. Ancak bu şekilde belgelerdeki söylenmemiş sözlere, imgelere, işaretlere ulaşılabilir.

“Fakat Kafkaesk nitelendirmelerdeki sorun, modern yönetim tüm iktidar biçimleri gibi ikiye ayrılmış bir ilişki olsa da, onu devasa, özerk ve esrarengiz bir yaratık gibi tasvir

etmeye meyilli olmasıdır” (Hardt, Negri, 2019, s. 179). Bu sebeple Kafka metinleri okuyucuda çıkışsız bir labirente hapsolmuşluk etkisi uyandırmaktadır.

Arşivsel Vesikalar çalışmalarının yerleştiği perspektif ise geleceğe dair umutlu, iyimser bir tutum sergilemek amacını taşır. Belgeleri tahrif ederek, belli sanat reçeteleri uygulanmasıyla keyfi estetik kompozisyonlar elde etmek veya st perdeden seslenen tarihsel, kibirli öğütler verme niyetiyle yapılmamıştır.

SONUÇ

Kafkaesk evren ana hatlarıyla incelendiğinde ortaya çıkan tablo korkutucu, kaotik ve kafa karıştırıcıdır. Yaşadığımız dünyanın bugünkü hâli de çok basit addedilemez. Bu tezin temel varsayımı, Kafka eserlerinin bugüne dair yeni görsel öneriler geliştirebilme potansiyeli taşıdığı fikrine dayanmaktadır. Başka bir sanat disipliniyle -edebiyatla- yakın temas kurmanın faydalarından biri, kendi sanat pratiğinizi daha iyi anlamanıza ve onu yeniden keşfetmenize bir hayli yardımcı olmasıdır.

1930'lu yıllardan beri Kafka üzerine yazılanlar gitgide büyüyen bir kitaplığa dönüşmüş ancak bu çabalar yine de Kafka yapıtlarını girift olmaktan kurtaramamıştır. Bu bakımdan Kafka'yı anlamak ve eserleriyle ilişki geliştirmek için görsel sanat diliyle girilen bu çalışma ayrı bir önem taşımaktadır. Çünkü yazın eserleriyle ilişkilenen bu türden bir karşılaşma hâlinin nadir görüldüğü ifade edilebilir.

Kafka metinlerinde olağan dışı gibi görünen ve kahramanın aleyhine işleyen olayların sıradan gerçekliğin içine sızması, bugün bile bize inandırıcı / ikna edici gelmesi bakımından önemlidir. Çünkü aradan geçen bir asırlık süreç sonunda, dünyanın daha yaşanılır bir düzeye ulaştığı iddiası söz konusu değildir. Öyle olsaydı Kafka önemini kaybeder, unutulur ya da en azından artık pek okunmuyor olurdu. Kafka yayıncı bulmakta zorlanırken, aynı dönemde yazın eserlerini lüks bez ciltlerle yayınlatan edebiyatçıların birçoğu ise bugün hatırlanmıyor, okunmuyor. Kafka'nın taslaklarını hazırlayıp, yayınlamaya kendini adanmış olan edebiyatçı arkadaşı Max Brod bile aynı yazgıyı çağdaşlarıyla paylaşmaktadır.

Resmî tarihlerin çok sevdiği çarpışmalar düzleminde, başka bir yaşama formu inşa etme görevini ifa edecek kimseler hep olmuştur. Kimse tanımıyor olsa da bu kişiler tarihin derinliklerinde hissedilebilir. Ölümün yanı başından hiç ayrılmadığı Kafka karakterleri ise kahraman olma isteği duymadan hayatlarını kaybetmeye eğilimlidir. Anti otoriter bir ruha sahip olmaları sebebiyle diğer insanlardan ayrılıp özgürlüğe sürüklenirler. Ancak bu sürüklenme, karakteri aynı zamanda ölüme doğru itmektedir: sonuç sonuçsuzluktur. Sanat tarihinde çokça örneği olan ve zihnimize var olan Kafka imgesi sonradan oluşmuştur. Kafka yaşarken ne *opus magnum* kabul edilen eserlerini tamamlayabilmiş, ne de yayınlattıp kendini kanıtlayabilmiştir. Ancak

kendi karakter kurgusunu bir anlamda yaşamıyla deneyimlemiş, teoride ve pratikte son derece tutarlı yaşamıştır.

Karar mercilerinin tutarsızlıkları, tuhafıkları tüm dünyada giderek daha şaşırtıcı bir hâl almaktadır. Bu bakımdan ilerleyen süreçte karşılaşılabilecek çok daha ilgi çekici kurgular, deneyimler beklenebilir. Yine de yaşamda gözlenen bu büzülme içerisinde sanat işleriyle sergilenen anlam üretimi, hız kesmeden devam etmektedir. Tez kapsamında yapılan sanat uygulamaları böylesi anlam üretimlerine dair çabalar olarak okunmalıdır.

Umut verici bir gelecek tasarımının politikacılar veya şirketler eliyle topluma hediye edilmeyeceği rahatlıkla ifade edilebilir. Örneğin dünya yüzeyine yukarıdan bakmaya çalışan tez uygulamalarında gördüğümüz şey; taş devrinin ileri uygulamaları olan binalar ve demir çağının gelişmiş ürünleri olan çeşitli araçlardır. Böylece süregelen ilerleme algısı tartışılacak bir boyuta gelmektedir. İşte bu tamamen Kafkavari bir bakış açısıdır.

Aşırı iletişim kurmanın yaygınlaştığı zamanımızda, hayatta olmayan bir yazarla ilişki kurmanın etkileri tez kapsamında yapılan çalışmalarda gözlemlenebilir. Tıpkı bir arkeolog gibi arayışla elde edilen buluntu nesnelere, veriler ve bunların arkasındaki insan hikâyeleri birbirini tetikleyen hamlelerle işlenmiştir. Bu işleyiş, internet mecrasında bir bağlantıdan diğerine ve oradan da bir başkasına sürüklenme gibi gerçekleşmiştir. Böylece serüvenin kendine has bir haritası ortaya çıkmıştır.

Kafkaesk kavram çatısı altında tartışılan farklı problematik durumlar, disiplinlerarası uygulamalara yol açmıştır. Gelecek zamanların da ruhunu yakalayan Kafka metinlerine bağlanan çalışmalar sayesinde çok yönlü sonuçlar elde edilmesi, bu tezin bir başka kazanımıdır. Yerleştirmelerde başvurulan çarpıcı etkinin yakalanması için safılaştırmanın / arındırmanın / sadeleştirmenin öne çıkarılması elde edilen en mühim sonuçlardan biridir. Çünkü hem bir atmosfer yakalamaya çalışmak, hem de bunu yaparken yeteri kadar ilerlemek ters orantılı bir uygulama süreci gerektirmektedir. Bu probleme karşılık gelecek fikrin kişide oluşması için fotoğrafın *küçük görme* prensibinden faydalanılmıştır. Büyük boyuttaki bir işi, çok küçük görebilmeye imkân tanıyan teknik fotoğraftır. Dolayısıyla ilk görme anında

hissedilecek çarpıcılığın sağlaması bu yolla yapılabilir. Ayrıca kamera objektifi insan gözünden farklı bir algıya sahiptir. Böylece bir ölçüde kendi algınızın da dışına taşan bir gözle işinize bakma fırsatı bulursunuz.

Çarpıcı etkinin elde edilmesi için gerekli materyallere ulaşmak her zaman mümkün değildir. Bu sebeple buluntu nesnelere eklenen başka nesnelere, yani sanat nesnelere oluşturma fikrine ulaşılmıştır. Yalnız bir farkla; böyle bir yapı son derece eklektik olmasına rağmen birbirlerini dışlamamalıdır. Bu yöntemle beraber bir diğer önemli sonuç; buluntu nesneyle sanat nesnesinin birlikteliğine ulaşılmıştır.

Ağaç baskı tekniğinde yapılan uygulamalar ise, geniş lekeler, tarama çizgileri ve çeşitli dokularla oluşturulan kompozisyonlardır. Teferruat bu teknikle beraber kendiliğinden elenmektedir. Çok ayrıntı içermeyen ve bu sebeple işlenen konuya daha sade bir görünüm kazandırmasıyla öne çıkan bu teknik, işin özüne odaklanmayı kolaylaştırmıştır.

Diğer taraftan farklı disiplin ve yaklaşımlarla ortaya çıkan sanat uygulamalarındaki Kafkaesk ilişkilendirmelerin başarısına izleyiciler karar verecektir. Bu uygulamalar izleyiciye Kafkaesk yankılanmaları bir nebze olsun duyurabilirse, tezin amacına ulaştığı söylenebilir.

Yapılan sanat uygulamaları hem Kafka'ya ve eserlerine yaklaşmakta hem de olabildiğince mesafelenmektedir. Bu açıdan ortaya çıkan işler Kafkaesk'in dışına taşan nüanslar içermektedir. Dahası bu işlerin ikonografik veya illüstratif işler hâline dönüşme riski göz önünde bulundurulmuştur. Anlatıya direkt olarak bağlanan sanat işlerinde ileri gelen problemlerden biri, sanatçının kendisini ikincil hâle getirmesidir. Dolayısıyla bu tezdeki sanat uygulamaları Kafka'nın umutsuz, çikışsız dünya algısına karşı belli bir mesafe gözetilerek meydana getirilmiştir.

KAYNAKLAR

Aladağ, Cengiz. (2009). CMK. Madde 231 ile ilgili bilgi. Erişim: 02.04.2019, <https://www.turkhukuk sitesi.com/serh.php?did=1718>.

Anadol, Ş., Aslan, S., Aydın, M. ve diğerleri, (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi-Cilt 1*. İstanbul: Yem Yayınları.

Badiou, Alain. (2010). *Yüzyıl*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayınları.

Bachelard, Gaston. (1996). *Mekânın Poetikasi*. (Çev. Aykut Derman). İstanbul: Kesit Yayıncılık.

Baker, Ulus. (2015). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim Yayınları.

Baker, Ulus. (2014). *Yüzeysel Bilim Fragmanlar*. İstanbul: Birikim Yayınları.

Barthes, Roland. (1987). *Yazı Nedir?* (Çev. Berke Vardar, Oğuz Demiralp, Enis Batur). İstanbul: Hil Yayınevi.

Batur, Enis. (2014). *Davalı*. İstanbul: Norgunk Yayınları.

Benjamin, Walter. (1993). *Son Bakışta Aşk*. (Çev. Nurdan Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları.

Benjamin, Walter. (1995). *Pasajlar*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, Walter. (2017). *Kafka Üzerine*. (Çev. Deniz Kurt). İstanbul: Sub Yayınları.

Berger, John. (1999). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*. (Çev. Bülent Somay). İstanbul: Metis Yayınları.

Bettmann/Corbis. St Louis 'deki Pruitt-Igoe toplu konutları, 1956'da tamamlandıktan kısa bir süre sonra"/ The Pruitt-Igoe public housing complex in St Louis, shortly after its completion in 1956. Erişim:02.09.2019. <https://www.theguardian.com/cities/2015/apr/22/pruitt-igoe-high-rise-urban-america-history-cities>

Bonnefoy, Yves (Yön.). (2000). *Mitolojiler Sözlüğü*. (Çev. Mehmet Emin Özcan, Abidin Emre, Lale Arslan vd.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Bourriaud, Nicolas. (2004). *Postprodüksiyon*. (Çev. Nermin Saybaşıllı). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Botton, Alain de. (2005). *Görmek ve Fark Etmek*. (Çev. Ayşe Ece, Sıla Bayer, Ahu Antmen). İstanbul: Sel Yayınları.

Cambridge Dictionary. Kafkaesque. Erişim: 01.06.2018. <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/kafkaes-que>

Camus, Albert. (2010). *Sisifos Söyleni* (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Can Yayınları.

Canetti, Elias. (1996). Oturmak Üzerine. (Çev. Ahmet Cemal). *Sanat Dünyamız*. Sayı: 62, s.191.

Cioran, E. M. (2003). *Çürümenin Kitabı*. (Çev. Haldun Bayrı). İstanbul: Metis Yayınları.

Çakırkaya, Sena. (2017). Doğru Olamayacak Kadar Gerçek: Fotoğraf ve Tanıklık. *e-skop*. Mart ayına ait bülten. Erişim: 11.12.2018. <http://www.e-skop.com/skopbulten/dogru-olamayacak-kadar-gercek-fotograf-ve-taniklik/3325>.

Çelgin, Güler. (1990). *Eski Yunan Edebiyatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Derrida, Jacques. (2010). *Edebiyat Edimleri (Der. Derek Attridge)*. (Çev. Mukadder Erkan - Ali Utku). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Eco, Umberto. (1992). *Açık Yapıt*. (Çev. Yakup Şahan). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

Eco, Umberto. (1992). *Yanlış Okumalar*. (Çev. Mehmet H. Doğan). İstanbul: Can Yayınları.

Edward Hopper. Ofiste Geceleyin / Office at Night. Collection Walker Art Center. Erişim:08.04.2019. <https://walkerart.org/collections/artworks/office-at-night>

Emiroğlu, Kudret. (2001). *Gündelik Hayatımızın Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Emre Zeytinoğlu. Devletin Belleği. Erişim:10.01.2019. <https://saltonline.org/tr/531/konusma-emre-zeytinoglu>

Erhat, Azra. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Foster, Hal. (2017). *Yeni Kötü Günler*. (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Frantişek Kupka. Kara İdol (Direniş) / Resistance–Black Idol. Prag Ulusal Müzesi. Erişim:08.01.2019. http://sbirky.ngprague.cz/en/dielo/CZE:NG.R_23011

Giorgio de Chirico. Endişeli Yolculuk/ The Anxious Journey. MoMA. Erişim:08.01.2019. <https://www.moma.org/collection/works/78736>

Gombrich, Ernst, H. (2015). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. Ömer Erduran, Erol Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Graves, Robert. (2010). *Yunan Mitleri*. (Çev. Uğur Akpur). İstanbul: Say Yayınları.

Hays, Michael K. (Ed.). (1998). *Architecture/Theory/since 1968*. New York: A Columbia Book of Architecture.

Gülsün Karamustafa. Sahne. Erişim:13.01.2019. <http://www.ilkrauntsergi.com/gulsun-karamustafa-sahne/>

Güzin Erenli için Hürriyet gazetesine verilen vefat ilânı. Erişim: 10.06.2019.
http://www.hurriyetilani.com/gazete_vefat_ilanlari_ornekler.html

Higgott, Andrew&Wray, Timothy (Ed.). (2014). *Camera Constructs: Photography, Architecture and the Modern City*. Dorset: Routledge.

Hulten, Pontus. (2012). *Vermeer ve Spinoza*. (Çev. İnci Uysal). İstanbul: Norgunk Yayınları.

Iggers, Georg G. (2011). *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı*. (Çev. Gül Çağalı Güven). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Illich, Ivan. (2011). *Sağlığın Gaspı*. (Çev. Süha Sertabiboğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Janouch, Gustav. (1968). *Gespräche mit Kafka: Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Frankfurt: Fischer Verlag Veröffentlichungen.

Jencks, Charles. (1991). *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions.

Kafka, Franz. (2000). *Akbaba*. (Çev. Ali Karabayram). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Kafka, Franz. (2014). *Bütün Öyküleri*. (Çev. Kamuran Şipal). İstanbul: Cem Yayınları.

Kafka, Franz. (2012). *Dava*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Can Yayınları.

Kafka, Franz. (2015). *Dava*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Can Yayınları.

Kafka, Franz. (2010). *Dönüşüm*. (Çev. Evrim Tevfik Güney). İstanbul: Bordo Siyah Yayınları.

Kafka, Franz. (2013). *Günlükler*. (Çev. Kamuran Şipal). İstanbul: Cem Yayınları.

Kafka, Franz. (2016). *Sevgili Milena*. (Çev. Adalet Cimcoz). İstanbul: Say Yayınları.

Kafka, Franz. (2015). *Şato*. (Çev. Regaip Minareci). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Kavas, Levent. (1996). *Buluntu Şiir*. İstanbul: 6:45 Yayınları.

Kazimir Maleviç. Süprematist Kompozisyon: Beyaz Üzerine Beyaz / Suprematist Composition: White on White. MoMA. Erişim: 21.05.2019. <https://www.moma.org/audio/playlist/1/127>

Kern, Stephen (2016). *Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)*. (Çev. Ali Selman). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kramer, Samuel Noah. (2002). *Tarih Sümer'de Başlar*. (Çev. Hamide Koyukan). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.

Kundera, Milan. (2012). *Roman Sanatı*. (Çev. Aysel Bora). İstanbul: Can Yayınları.

Lars von Trier. Dogville filminden bir görüntü. Erişim: 16.09.2019. <https://georges.alisbury.portfoliobox.net/productionblog>

Leader, Darian. (2004). *Mona Lisa Kaçırıldı*. (Çev. Handan Akdemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Lee Balterman. Pruitt-Igoe toplu konutlarının 1972 senesinin Nisan ayında gerçekleştirilen yıkılışının ikinci safhası / The second stage of demolition of the Pruitt-Igoe complex in April 1972. Erişim: 02.09.2019, <https://www.theguardian.com/cities/2015/apr/22/pruitt-igoe-high-rise-urban-america-history-cities #img-2>.

Löwy, Michael. (2008). *Kafka-Boyun Eğmeyen Hayalperest*. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Versus Yayınları.

Lukacs, György (1975). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. (Çev. Cevat Çapan). İstanbul: Payel Yayınları.

Marshall, Colin. (2015). Pruitt-Igoe: the troubled high-rise that came to define urban America – a history of cities in 50 buildings, day 21. *The Guardian*. Erişim: 02.09.2019 <https://www.theguardian.com/cities/2015/apr/22/pruitt-igoe-high-rise-urban-america-history-cities>.

Marx, Karl. (1997). *Boş Zaman Üzerine Seçmeler*. (Çev. Alp Tümertekin). *Cogito*. Sayı:12, s.27.

Maurits Cornelis Escher. Görelilik - İzafi Kafes / Relativity. MoMA. Erişim:10.01.2019. <https://izi.travel/en/ba2d-maurits-cornelis-escher-relativity-1953/en>

Nabokov, Vladimir. (1988). *Edebiyat Dersleri*. (Çev. Fatih Özgüven, Nihal Akbulut). İstanbul: Ada Yayınları.

Nietzsche, Friedrich.(2008). *Böyle Söyledi Zerdüşt*. (Çev. Mustafa Tüzel). İstanbul: İthaki Yayınları.

Oraliş, Meral. (2009). Bedende Açan Çiçekler: Franz Kafka'nın Yara İmgesi. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili Ve Edebiyatı Dergisi*, Sayı: 21, s.13-30.

Önel, Derya. (2016). Kafka Olmanın Olanaksızlığı. Erişim: 27.06.2019. <https://oggit.com/icerikler/kafka-olmanin-olanaksizligi/11607>.

Partsch, Susanna. (1993). *Paul Klee*. Köln: Taschen Yayınları.

Piglia, Ricardo. (2011). Kısa Öykü Üzerine Tezler. *Birikim*. Erişim: 05.06.2019. <https://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/429/kisa-oyku-uzerine-tezler#.XPvH4qlzbDd>

Poe, Edgar Allan. (2007). *Bütün Hikâyeleri*, (Çev. Savaş Kılıç). İstanbul: İthaki Yayınları.

Poe, Edgar Allan. (2015). *Bütün Öyküleri-Cilt 1*. (Çev. Hasan Fehmi Nemli). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ponty, M. Merleau (1962). *The Phenomenology of Perception*. London: Routledge &Kegan Paul Ltd.

Paul Klee. Tarih Meleği / Yeni Melek” (Angelus Novus). İsrail Müzesi. Erişim: 15.06.2019. <https://www.imj.org.il/en/collections/199799>

Proust, Marcel. (2006). *Sainte-Beuve'e Karşı*. (Çev. Roza Hakmen). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Robert Harding. Louvre Müzesi'nde bulunan Mona Lisa'yı fotoğraflayan turist kalabalığı. / A crowd of tourists photographing the Mona Lisa portrait at the Louvre Museum. Erişim: 02.05.2019. <https://www.picfair.com/pics/05613142-a-crowd-of-tourists-photographing-the-mona-lisa-portrait-at-the-louvre-museum>

Sen, Zeynep. (2017). Eserlerimi Yakın. Erişim: 27.06.2019. <http://www.hokkadan.com/eserlerimi-yakin-yazarlarin-son-dilekleri/>

Sijll, Jennifer van. (2013). *Sinematik Hikâye Anlatımı*. (Çev. Gökhan Rızaoğlu). İstanbul: Malatya Uluslararası Film Festivali Yayını.

Sontag, Susan. (2008). *Fotoğraf Üzerine*. (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Thompson, Jon. (2014). *Modern Resim Nasıl Okunur* (Çev. Firdevs Candil Çulcu). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Tümer, Gürhan. (1984). *İnsan – Mekân İlişkileri ve Kafka*. Sanat-Koop Yayıncılık.

Uygur, Nermi. (1985). *İnsan Açısından Edebiyat*, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Vergilius. (1965). *Aeneas*. (Çev. Oktay Akşit). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Weber, Max. (2012). *Ekonomi & Toplum*. (Çev. Latif Boyacı). İstanbul: Yarın Yayınları.