



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Seramik Anasanat Dalı

**SERAMİK FORM VE YÜZEYLERDE ÜTOPİK DİSTOPİK  
ARAYIŞLAR**

Sevil Seda Arapkirli

Yüksek Lisans Sanat alışması Raporu

Ankara, 2017

# SERAMİK FORM VE YÜZEYLERDE ÜTOPİK DİSTOPİK ARAYIŞLAR

Sevil Seda Arapkirli

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

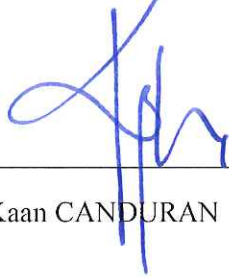
Seramik Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu

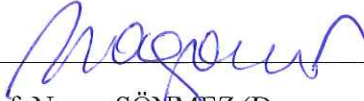
Ankara, 2017

## KABUL VE ONAY

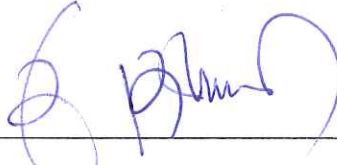
Sevil Seda ARAPKİRLİ tarafından hazırlanan "Seramik Form ve Yüzeylerde Ütopik Distopik Arayışlar" başlıklı bu çalışma, 12/01/2017 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



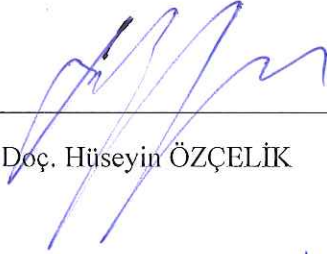
Prof. Kaan CANDURAN (Başkan)



Prof. Nazan SÖNMEZ (Danışman)



Prof. Tuğrul Emre FEYZOĞLU



Yrd. Doç. Hüseyin ÖZÇELİK



Yrd. Doç. Olcay BORATAV

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof.Dr.Türev BERKİ

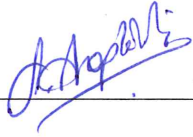
Enstitü Müdürü

## BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- 
- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
  - Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
  - Tezimin/Raporumun 2... yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

12.01.2017



---

Sevil Seda ARAPKIRLI

## TEŞEKKÜR

Tez çalışmasının hazırlanması sürecinde bana yardımlarını, önerilerini ve desteğini esirgemeyen değerli danışmanım Sayın Prof. Nazan SÖNMEZ'e, bu süreçte bana sabır ve anlayış gösteren ve destek olan Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'ndeki sayın hocalarım ve sevgili arkadaşlarıma, motivasyonumun düşmesine izin vermeyen ve bana her zaman destek olan sevgili arkadaşlarım İmre Deniz IŞIKTAŞ, Aytuna CORA ve Gamze BOZ SÜLÜŞOĞLU'na, değerli önerileri ile bana destek olan eniştem Selim SUNAL'a, attığım her adımda yanımda olan, bana güvenen ve destek olan ablam Serpil Sema SUNAL'a, tüm uğraşlarımda, çabalarımda, kararlarımda sonsuz anlayışları, sabırları ve destekleri için sevgili ailem Fadik ARAPKİRLİ ve Bayram ARAPKİRLİ'ye, sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

## YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

- **Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.**  
(Bu seçenikle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etmeniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)
- **Tezimin/Raporumun 12.01.2017 tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.**  
(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)
- **Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.**
- **Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi**

12.01.2017

(İmza)

Öğrencinin Adı SOYADI

Sevil Sevil ÇARAKIRLI

## ÖZET

ARAPKİRLİ, Sevil Seda. *Seramik Form ve Yüzeylerde Ütopik Distopik Arayışlar*, Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu, Ankara, 2017.

Yaşamın, bireyin yaşamının tüm etkileşimleri ile oluşturduğu verili düzenin neler barındırdığını ve bireyin mutlu olmak isteğini verili olan içinde nasıl konumlandığını anlamaya çalışmak ve bu doğrultuda yöntem olarak bu arayışların ürünü kavramlar olan ütopya ve distopya ikiliğini ve ilişkisini inceleyerek yapılan değerlendirmeler doğrultusunda sanat nesnesine yansıtmak, bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Çalışmanın birinci bölümünde, çalışmaya temel edilen kavramlar açıklanmaktadır. Ütopya ve distopya kavramları terim olarak ve tarihsel süreçte incelenmeye çalışılmıştır. Ütopya ve distopyanın oluşumuna neden olduğu düşünülen olumsuz duygular, mutluluk, istek kavramları açıklanmaktadır. Çalışmanın ikinci bölümünde, açıklanan kapsamda kavramların birbirleri ile olan ilişkisine yer verilmiştir. Üçüncü bölümde ise ütopya ve distopyanın sanat ile olan ilişkisi incelenmiş ve bu konuda örnek olduğu düşünülen sanat eserleri sunulmuştur. Son bölümde, çalışmada gelinen sürecin etkisi ile yapılan seramik çalışmalar yer almaktadır. Bu doğrultuda seramik çalışmaların ifadesinde, anlatımda bağlantı kurulan kavramlar ‘tohum’, ‘oluşum’ ve ‘yola çıkmak’ olmuştur.

### **Anahtar Sözcükler**

Seramik, Sanat, Ütopya, Distopya, Mutluluk, İstek.

## ABSTRACT

ARAPKIRLİ, Sevil Seda. *Utopian Dystopian Searches in Ceramic Forms and Surfaces*, Master of Fine Arts Work Report, Ankara, 2017.

Trying to understand what life holds for an individual with the given order with all the interactions of the individual's life, and how the individual positions the desire to be happy within what is given, and investigating the duality and relationship of utopia and dystopia, which are concepts that are the products of this search, and to reflect this on the artwork in light of the evaluations made, constitutes the purpose of this study. In the first part of the study, attempts of definition have been made in terms of the information on the concepts that form the basis of this study. The concepts of utopia and dystopia have been studied as terms and within the historical process. The concepts negative feelings, happiness, desire concepts that are thought to be the cause of utopia and dystopia have been tried to be explained. In the second part of the study, the relationship of the concepts with each other within the explained scope was discussed. In the third part, the relationship between utopia and dystopia and art was investigated, and the works of art that are thought to be examples are presented. In the last part, the ceramic works, which are made with the impact of the process in the study, are included. In this context, the connected concepts used in the expression of ceramic works have been "seed", "formation" and "going on a journey".

### Keywords

Ceramic, Art, Utopia, Dystopia, Happiness, Desire



## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY</b> .....	i
<b>BİLDİRİM</b> .....	ii
<b>TEŞEKKÜR</b> .....	iii
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI</b> .....	iv
<b>ÖZET</b> .....	v
<b>ABSTRACT</b> .....	vi
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	vii
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	x
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>1.BÖLÜM : ÇALIŞMADA TEMEL OLAN KAVRAMLARA İLİŞKİN</b>	
<b>AÇIKLAMALAR</b> .....	4
<b>1.1. Ütopya ve Distopya</b> .....	4
1.1.1. Ütopya.....	4
1.1.2. Distopya.....	7
1.1.3. Tarihte Ütopya.....	9
<b>1.2. Mutluluk</b> .....	19
<b>1.3. Olumsuz Duygular</b> .....	23
<b>1.4. İsteğin Durumu</b> .....	24
<b>2. BÖLÜM : ÜTOPYAYA GİDEN YOL</b> .....	27
<b>2.1. Gerçek Olamayacak Olana Yol Bulmak</b> .....	27
<b>2.2. Umutta Umutsuzluğun Yeri /Yoldaki Gerçekler</b> .....	32
<b>2.3. Her Zaman Daha Yakın: Distopya</b> .....	35

<b>3. BÖLÜM: SANATTA ÜTOPYA VE DİSTOPYA KAVRAMLARINA BAKIŞ</b> .....	41
<b>3.1. Sanat ve Ütopya-Distopya</b> .....	41
<b>3.2. Sanatta Ütopya Distopya Örnekleri</b> .....	45
3.2.1. Lascaux Mağarası .....	45
3.2.2. Akhilleus ile Aias Dama Oynuyorlar.....	47
3.2.3. Dünyevi Zevkler Bahçesi.....	48
3.2.4. Babil Kulesi.....	51
3.2.5. Barışın Nimetleri Alegorisi .....	53
3.2.6. Moliere'nin Dersi .....	54
3.2.7. Mr and Mrs Andrews.....	55
3.2.8. Mutluluk hayali .....	56
3.2.9. Nerden Geldik? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz? .....	57
3.2.10. Makine Ustası.....	58
3.2.11. Siyah Kare .....	59
3.2.12. 7000 Meşe Ağacı.....	60
3.2.13. Akşam Yemeği Daveti.....	62
3.2.14. İyi Yolculuklar Serisi .....	63
3.2.15. Barış Adına Serisi.....	65
3.2.16. Umut Serisi .....	67
3.2.17. Saadet Çıkmazı.....	69
3.2.18. Anthropophagy .....	71
<b>4. BÖLÜM: KİŞİSEL ÇALIŞMALAR</b> .....	75
<b>4.1. Tohum</b> .....	75
4.1.1. Yetişmek Düzen İster .....	76

4.1.2 Oluşmayı Bekleyenler.....	78
4.1.3. Yanlış Yönelme .....	80
4.1.4. Olmayacak Olanı Beklemek.....	82
4.1.5. Kopmamamak.....	84
<b>4.2. Oluşum</b> .....	<b>86</b>
4.2.1. Gösteri İçin Hareketlenenler .....	86
4.2.2. Oluşmanın Hareketi.....	88
4.2.3. Hafif Tepki.....	89
4.2.4. Kıpırdanma.....	90
<b>4.2. Yola Çıkmak</b> .....	<b>92</b>
4.2.1. Göç .....	93
4.2.2. Uzun Yol.....	94
4.2.3. Değişen Tek Şey Zemin.....	96
4.2.4. Kadınlar ve Çocuklar.....	98
4.2.5. Sessiz İlerleyiş.....	99
<b>SONUÇ</b> .....	<b>101</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>105</b>

## RESİMLER DİZİNİ

### 1. BÖLÜM

**Resim 1.1:** Giovanni di Paolo, Dünyanın Yaratılışı ve Cennetten Kovuluş, 1445,  
<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1975.1.31/>

**Resim 1.2:** Jan Brueghel & Peter Paul Rubens, Aden Bahçesi, 1615,  
<http://rijksmuseumamsterdam.blogspot.com.tr/2011/12/jan-breughel-peter-paul-rubens-garden.html>

**Resim 1.3:** Pieter Bruegel the Elder, Cokaygne Ülkesi, 1567,  
[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Land\\_of\\_Cockaigne\\_\(Bruegel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Land_of_Cockaigne_(Bruegel))

**Resim 1.4:** Ambrosius Holbein, “Ütopya: Adanın Haritası”, 1518,  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%9Ctopya\\_\(roman\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%9Ctopya_(roman))

**Resim 1.5:** Grandville, Fourierci Ütopyada İnsan Mutluluğu -İsteyene Yemek-, 1844,  
<http://www.jennyodell.com/thought-and-outcome.html>

### 3. BÖLÜM

**Resim 3.1:** Lascaux mağrası, Hayvanın Büyülenme Bahnesi. Magdalenien,  
<http://www.aliartun.com/content/detail/118>

**Resim 3.2:** Exekias, Akhilleus ile Aias Dama Oynuyorlar, M.Ö. 540 dolayları,  
<http://arthistoryresources.net/greek-art-archaeology-2016/archaic-BF-exekias-achilles.html>

**Resim 3.3:** Exekias, Akhilleus ile Aias Dama Oynuyorlar, detay,  
<http://arthistoryresources.net/greek-art-archaeology-2016/archaic-BF-exekias-achilles.html>

**Resim 3.4:** Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1503-1504,  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi\\_Zevkler\\_Bah%C3%A7esi](https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi_Zevkler_Bah%C3%A7esi)

**Resim 3.5:** Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1503-1504, Dış kapak,  
[https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi\\_Zevkler\\_Bah%C3%A7esi](https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi_Zevkler_Bah%C3%A7esi)

**Resim 3.6:** Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1503-1504, Sol panelden detay, [https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi\\_Zevkler\\_Bah%C3%A7esi](https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi_Zevkler_Bah%C3%A7esi)

**Resim 3.7:** Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1503-1504, Orta panel [https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi\\_Zevkler\\_Bah%C3%A7esi](https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi_Zevkler_Bah%C3%A7esi)

**Resim 3.8:** Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1503-1504, Sağ Panelden detay, [https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi\\_Zevkler\\_Bah%C3%A7esi](https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi_Zevkler_Bah%C3%A7esi)

**Resim 3.9:** Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1503-1504, Sağ Panelden detay, [https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi\\_Zevkler\\_Bah%C3%A7esi](https://tr.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCnyevi_Zevkler_Bah%C3%A7esi)

**Resim 3.10:** Pieter Brueghel, Babil Kulesi (Viyana Versiyonu), 1563, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Babil\\_Kulesi\\_\(tablo\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Babil_Kulesi_(tablo))

**Resim 3.11:** Peter Paul Rubens, Barışın Nimetleri Alegorisi (Savaş ve Barış), 1629-30, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/peter-paul-rubens-minerva-protects-pax-from-mars-peace-and-war>

**Resim 3.12:** Jean Francois De Troy, Moliere'nin dersi, 1728 dolayları, <https://en.wikipedia.org/wiki/File:FdeTroyLectureMoliere.jpg>

**Resim 3.13:** Thomas Gainsborough, Mr and Mrs Andrews, 1748-49, [https://en.wikipedia.org/wiki/Mr\\_and\\_Mrs\\_Andrews](https://en.wikipedia.org/wiki/Mr_and_Mrs_Andrews)

**Resim 3.14:** Dominique Papety, Mutluluk Hayali, 1843, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dominique\\_papety,\\_sogno\\_di\\_felicit%C3%A0,\\_1843\\_ca.\\_01.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dominique_papety,_sogno_di_felicit%C3%A0,_1843_ca._01.JPG)

**Resim 3.15:** Paul Gauguin, Nereden geldik? Biz neyiz? Nereye gidiyoruz? 1897-98, [https://tr.wikipedia.org/wiki/Nereden\\_geliyoruz%3F\\_Neyiz%3F\\_Nereye\\_gidiyoruz%3F](https://tr.wikipedia.org/wiki/Nereden_geliyoruz%3F_Neyiz%3F_Nereye_gidiyoruz%3F)

**Resim 3.16:** Fernand Leger, Makine Ustası, 1920, <http://madamepickwickartblog.com/2010/03/machinery-of-poetic-art/>

**Resim 3.17:** Kazimir Maleviç, Siyah Kare, 1914-15,

[https://en.wikipedia.org/wiki/Black\\_Square\\_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Square_(painting))

**Resim 3.18:** Fridericianum Müzesi'nin Önünde Bulunan Meydan, 1982,

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-7000-oak-trees-ar00745>

**Resim 3.19:** Beuys meşe fidanı dikerken, 1982,

<http://web.mit.edu/allanmc/www/cookebeuys.pdf>

**Resim 3.20:** Kassel Şehri,

<http://web.mit.edu/allanmc/www/cookebeuys.pdf>

**Resim 3.21:** Judy Chicago, Akşam Yemeği Daveti, 1974-79,

[https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner\\_party/](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/)

**Resim 3.22 :** Judy Chicago, Akşam Yemeği Daveti, 1974-79, Detay,

<http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/>

**Resim 3.23 :** Judy Chicago, Akşam Yemeği Daveti, 1974-79, Detay,

<http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/>

**Resim 3.24:** Tammam Azam, Şam'dan İyi Yolculuklar Serisi, 2013,

[http://images.exhibit-e.com/www\\_ayyamgallery\\_com/Tammam\\_Azzam\\_\\_Catalogue.pdf](http://images.exhibit-e.com/www_ayyamgallery_com/Tammam_Azzam__Catalogue.pdf)

**Resim 3.25:** Tammam Azam, Lübnan'dan İyi Yolculuklar Serisi, 2013,

[http://images.exhibit-e.com/www\\_ayyamgallery\\_com/Tammam\\_Azzam\\_\\_Catalogue.pdf](http://images.exhibit-e.com/www_ayyamgallery_com/Tammam_Azzam__Catalogue.pdf)

**Resim 3.26:** Tammam Azam, Cenevre'den İyi Yolculuklar Serisi, 2013,

[http://images.exhibit-e.com/www\\_ayyamgallery\\_com/Tammam\\_Azzam\\_\\_Catalogue.pdf](http://images.exhibit-e.com/www_ayyamgallery_com/Tammam_Azzam__Catalogue.pdf)

**Resim 3.27:** Tammam Azam, Lonra'dan İyi Yolculuklar Serisi, 2013,

[http://images.exhibit-e.com/www\\_ayyamgallery\\_com/Tammam\\_Azzam\\_\\_Catalogue.pdf](http://images.exhibit-e.com/www_ayyamgallery_com/Tammam_Azzam__Catalogue.pdf)

**Resim 3.28:** Aslı Aydemir, Barış Adına IV, 2013-2015

<http://www.asliaydemir.com/inthenameofpeace.html>

**Resim 3.29:** Aslı Aydemir, Barış Adına IV, 2013-2015 detay

<http://www.asliaydemir.com/inthenameofpeace.html>

**Resim 3.30:** Aslı Aydemir, Barış Adına IV, 2013-2015 detay,

<http://www.asliaydemir.com/inthenameofpeace.html>

**Resim 3.31:** Aslı Aydemir, Barış Adına I, 2013-2015,

<http://www.asliaydemir.com/inthenameofpeace.html>

**Resim 3.32:** Aslı Aydemir, Barış Adına I, 2013-2015,

<http://www.asliaydemir.com/inthenameofpeace.html>

**Resim 3.33:** Aslı Aydemir, Barış Adına III, 2013-2015,

<http://www.asliaydemir.com/inthenameofpeace.html>

**Resim 3.34:** Aslı Aydemir, Barış Adına III, 2013-2015,

<http://www.asliaydemir.com/inthenameofpeace.html>

**Resim 3.35:** Mutlu Başkaya, Umut, 2015,

[http://www.serfed.com/tr/content.php?content\\_id=572](http://www.serfed.com/tr/content.php?content_id=572)

**Resim 3.36:** Mutlu Başkaya, Umut, 2015,

[http://www.serfed.com/tr/content.php?content\\_id=572](http://www.serfed.com/tr/content.php?content_id=572)

**Resim 3.37:** Mutlu Başkaya, Umut, 2015,

[http://www.serfed.com/tr/content.php?content\\_id=572](http://www.serfed.com/tr/content.php?content_id=572)

**Resim 3.38:** Yasemin Özcan, Umut ya da Işık Stresi, 2011,

<http://www.artsumer.com/gallery/artistdetail/90>

**Resim 3.39:** Yasemin Özcan, Adalet Çay Bahçesi, 2016,

<http://www.artsumer.com/gallery/artistdetail/90>

**Resim 3.40:** Emre Hüner, Anthropophagy, 2013,

<http://www.emrehuner.com/site-2014/anthropophagy.htm>

**Resim 3.41:** Anthropophagy, detay,

<http://www.emrehuner.com/site-2014/anthropophagy.htm>

**Resim 3.42:** Anthropophagy, detay,

<http://www.emrehuner.com/site-2014/anthropophagy.htm>

**Resim 3.43:** Anthropophagy, detay,

<http://www.emrehuner.com/site-2014/anthropophagy.htm>

**Resim 3.44:** Anthropophagy, detay,

<http://www.emrehuner.com/site-2014/anthropophagy.htm>

**Resim 3.45:** Anthropophagy, detay,

<http://www.emrehuner.com/site-2014/anthropophagy.htm>

**Resim 3.46:** Anthropophagy, detay,

<http://www.emrehuner.com/site-2014/anthropophagy.htm>

**Resim 3.47:** Anthropophagy, detay,

<http://www.emrehuner.com/site-2014/anthropophagy.htm>

**Resim 3.48:** Anthropophagy, detay,

<http://www.emrehuner.com/site-2014/anthropophagy.htm>

#### 4. BÖLÜM

**Resim 4.1:** Yetişmek Düzen İster, 2016, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.2:** Yetişmek Düzen İster, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.3:** Yetişmek Düzen İster, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.4:** Yetişmek Düzen İster, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.5:** Oluşmayı Bekleyenler, 2016, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.6:** Oluşmayı Bekleyenler, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.7:** Oluşmayı Bekleyenler, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.8:** Yanlış Yönelme, 2016, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.9:** Yanlış Yönelme, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.10:** Yanlış Yönelme, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.11:** Olmayacak Olanı Beklemek, 2016, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.12:** Olmayacak Olanı Beklemek, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi



**Resim 4.13:** Olmayacak Olanı Beklemek, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.14:** Kopamamak, 2016, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.15:** Kopamamak, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.16:** Kopamamak, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.17:** Gösteri için Hareketlenenler, 2016, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.18:** Gösteri için Hareketlenenler, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.19:** Gösteri için Hareketlenenler, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.20:** Gösteri için Hareketlenenler, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.21:** Oluşmanın Hareketi, 2016, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.22:** Oluşmanın Hareketi, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.23:** Oluşmanın Hareketi, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.24:** Oluşmanın Hareketi, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.25:** Hafif Tepki, 2016, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.26:** Hafif Tepki, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.27:** Kıpırdanma, 2016, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.28:** Kıpırdanma, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.29:** Kıpırdanma, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.30:** Kıpırdanma, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.31:** Göç, 2016, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.32:** Göç, 2016, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.33:** Uzun Yol, 2016, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.34:** Uzun Yol, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.35:** Uzun Yol, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.36:** Değişen Tek Şey Zemin, 2016, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.37:** Değişen Tek Şey Zemin, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.38:** Değişen Tek Şey Zemin, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.39:** Kadınlar ve Çocuklar, 2015, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.40:** Kadınlar ve Çocuklar, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.41:** Kadınlar ve Çocuklar, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.42:** Sessiz İlerleyiş, 2015, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.43:** Sessiz İlerleyiş, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

**Resim 4.44:** Sessiz İlerleyiş, detay, Seda Arapkirli Fotoğraf Arşivi

## GİRİŞ

Dünya kendi sebep olduğumuz sıkıntılarla doludur. Sıkıntılarımızı her ne kadar sevmesek, her ne kadar istemesek de, bilmeyerek de olsa iyice besliyor, bakıyor ve koruyoruz. Kişisel ya da kişisel olmasın, içinde yaşadığımız küçücük noktadan yatayda genişleyen bir dalga gibi çemberin içe içe geçmiş her halkasında sıkıntılarımız var. Bir şeyler var tam oturmayan, olmaması gereken, “aklım almıyor” dediğimiz türden tuhafliklar var. Bunları, yolunda gitmeyen, akışta olmaması gereken şeylerde hissediyoruz, görüyoruz, duyuyoruz, okuyoruz ve sanki zamanın sonsuzluğunun garantilenmiş akışı içindeymiş gibi bir sonraki seferi bekleyerek yaşıyoruz. Olmayacak olanı, daha iyi olması gerekeni bekliyoruz.

Bir tuhaflik var bu beklemede. Andan geriye döndüğünde, olan şey geçtiğinde, yaşandığında ve “gözümle gördüm/okudum”, “kulağımla duydum”, “ellerimle yaptım” eminliğine ulaştıran belleğe kaydını girdiğinde, artık kişi için geriye kalan, biriktirdikleri ile kavradığı ve ekledikleriyle şekillenen şu andan sonrası için yeşeren bir umudun neyi sakladığı bilinmeksizin gerçekleştirdiği bir bekleme olduğu içindir bu tuhaflik. Nihayetinde “Her insan, çabalamasıyla birincil olarak geleceğe dönük yaşar, geçmiş olan ancak sonradan gelir, sahici Bugün ise hiçbir zaman vasıl olmamıştır henüz Müstakbel olan korkulanı veya umulanı içerir; insani yönelimin içindeyse sadece umulan vardır-boşa çıkmamış” (Bloch, 2013, s.20). Şu andan sonrasına dönük boşa çıkmamış umulan, mutluluğa sıkı sıkıya bağlanarak hep sonraki sefere bırakılır. Endişe her zaman mutluluğun zor tutunan bağını incecik bir testere gibi ağırdan ağırdan kesmeye çalışsa da mutluluk şu ana ait olmayan ve kavuşulamamış bir büyük istektir.

“İşsizlik, tekdüzelik, bezginlik vb. sebeplerden doğan ruhsal yorgunluk, cefa, eziyet” (TDK.gov) demek olan ve geçmişle gelen anın bilineni, ezber edileni, alışılanı olan sıkıntının karşısında, yolu ve şekli aynı belirginlikte olmayan, korunmuş, sıkıca tutunulmuş özlemlerle uzaklaştırılan ama “bütün özlemlere eksiksiz ve sürekli olarak ulaşılmaktan duyulan kıvanç durumu, mut, ongunluk, kut, saadet, bahtiyarlık, saadetlilik” (TDK.gov) anlamına gelen mutluluk vardır. Ona varılmasına engel olan sıkıntıdır. Mutluluk bilinir bir şeydir, bir parça deneyimlenmiş olabilir ama iyice

alışılmamıştır ve iyi ezber edilmemiştir ki sürekli özlemin besleyeni olsun ve böylece özlem kendisini insanın içinde ve dışında olan her şey için var edebilsin. Özlem ve sıkıntının aşinalığı, umudu ve mutluluğu buralarda aramaya izin vermez zaten. Onlar olması gerektiği gibi buradan başka yerde, bilinmeyen bir yerde olmalıdır. Şu ana ve bu yere bağlantısı olmasın, ama en azından düşlemenin de sınırı olmasın, sınırsız, sürekli, eşit iyilik ve mutluluk düşleri ancak oraya, burada olmayan o yere ütopyaya yakışır.

İyi, güzel, adil ve düzenli şeylerin düşyeri ütopyalar, kötü, çirkin, adaletsiz ve kaotik şeylerin düşyeri distopyalar olmuştur. Birbirlerinin karşısında duruyorlardır. Karşılıklı duruşları mutluluk ve mutsuzluk gibidir. İkili yapısı vardır. Diğer ikili kavramlar iyi-kötü, güzel-çirkin, sevgi-nefret, nazik-kaba gibi bir doğrunun iki ucunu gösteren bir tür denge görevi gören birbirlerinin varlığıyla hayat bulan, anlamlanan nosyonlardır.

Ütopya burada olmayan yerdir, uzaktadır, gerçekte olanlarla arasındaki mesafe kadardır uzaklığı, özlem bakıp besler biraz yakınlaştırır gibi yapar fakat mesafe her zaman korunur. Buna karşılık distopya şu ana daha yakındır. Distopyaya gerçeğin gidişinin bıraktığı izlerle varılır. Bu nedenle distopyanın düşyeri burası da olabilir, ütopyadaki gibi hiç var olmayan bir yerde olabilir. Fakat kişiyi ütopyanın düşlerine götüren şey, onun şu anda içinde yaşadığı distopyadır. Karşıtlığı olan bu kavramlar için ‘yer’in konumu aynı olmayabilir. Ütopya pozitif düşyeri olarak araya mesafeler koyan, ancak burada olmayandır. Distopya ise negatif düşyeri olarak, mutsuzluk ve sıkıntının varlığı dolayısı ile ‘yer’ konumunun şu anda olabileceğini, bireyin anını ifadede kullanacağı her türlü olumsuz nitelmenin ve varsayımın bu olabilirliği güçlendirdiğini göstermektedir. Bu nedenle distopya, dünyanın hızla tükenen kaynaklarının insanları açlığa, savaşa, kaosa sürüklemesi ya da bir kişi, zümre, ideolojinin hüküm sürdüğü, acı ve umutsuzluğun yaşandığı bir geleceğe atfedilmiş bir düşyeri olabileceği gibi yaşanan anda bulunan izlerde aslında bu düşyerinin zemininin burası olduğunu göstermektedir.

Herhangi bir yerde gerçekleşen (düş, düşünce ya da nesnel bir zemin, nokta) ilk itki, ilk kıpırdanma, hareket ve bir şeyin oluşumu, yeni olana yönelten her şey bir ön tetiklenme, hazırlık süreci ve ortaya çıkacağı şartların müsaitliğini gerektirir. Tohumu ekmek için önce mevsimin gelmesi, toprağı kazmak ve tohumu içine gömmek, sulamak, onun yeşermesi için şartları hazırlamak gereklidir. Böylece ortaya çıkaracağı filizi görmek mümkündür. Ütopyaların sadece düşlemede dahi var olma durumları içinde benzer

şartlar gerekmektedir. Ancak ütopyaya götüren şartlar olumlu bir zeminden hareketlenmez ve distopyanın da yeşermesine imkân verir. Yani ütopyaya gidebilmek için tohumu distopya ile harmanlanmış toprağı sürerek ekmek gerekmektedir. Toprağı ekilmiş umut, derinliklerine kökler gönderirken, filizlendirip büyüttüğü gövdesi de var oluşu ile ütopya ve distopyaya ait olanı barındırdığından, meyvelerinin neyi sakladığı bilinemeyecektir. Tohumun varmayı amaçladığı kendi içerdiğini tüm potansiyeli ile var edebilmektir. İnsan da bu açıdan değerlendirilebilir tüm potansiyelini gerçekleştirme düşü ve çabası içinde iyi olmasına umut ettiği fakat bilmediğı bir oluşa doğru yol alır.

Bu tez çalışmasının amacı; ütopya-distopya kavramlarının ikiliğini, bu ikili ilişkinin birbirleri ile olan bağıını incelemek, mutluluk kavramının nerede konumlandığını anlamaya çalışmak, toplumsal ve politik bir bakış açısından daha çok tümevarım yöntemi ile toplumun çekirdeğı, tohumu olan birey üzerinden, onun mutluluk düşlerini bu düşleri nasıl konumlandığını, onu ütopya ve distopyaya götüren süreci inceleyerek, sanat ile olan etkileşimini anlamlandırmak ve kişisel çalışmaları bu bağlam üzerinden değerlendirmektir. Buradan yola çıkarak birinci bölümde teze yön veren kavramlara ait tanımların açıklanmasına çalışılmış, ikinci bölümde geniş anlam içeriğine sahip olan ütopya ve distopyaya giden süreçte bireyin bulunduğu konum, güdü olarak isteme, korku, mutluluk kavramlarının ilişkilerine yer verilmiş, üçüncü bölümde Sanat ve ütopya-distopya ilişkisine değinilerek, sanat tarihinden ve günümüz sanatçıları arasından konuyla ilgili yapıldığı düşünülen çalışmalardan örnekler değerlendirilmeye çalışılmış ve son olarak kişisel uygulamalar kısmında yapılan değerlendirmelerden yola çıkılarak ortaya çıkarılan sanat yapıtlarına yer verilmiştir.

## 1.BÖLÜM

### ÇALIŞMADA TEMEL OLAN KAVRAMLARA İLİŞKİN AÇIKLAMALAR

#### 1.1. ÜTOPYA VE DİSTOPYA

##### 1.1.1. Ütopya

Ütopya, terim olarak Thomas More'un 1516 yılında yayımlanan kitabının adıdır. More "Yunancanın yoksunlayıcı "u" öneki ile yer anlamına gelen topos sözcüğünden kalkarak yeni bir sözcük, Ütopya sözcüğünü oluşturur; ütopya yer-olmayandır hiçbir-yerdekidir"(Riot ve diğerleri, 2003, s.256). Nesnel varlığı hiçbir-yere zeminlenmeyen ütopya "ideal ve yetkin toplum. İdeal bir toplum düzeni ya da yönetim biçimi ortaya koyan tasarım"(Cevizci, 1999, s. 880) olarak yazı dilinde yer bulur.

Ütopya "Outopos, yani yer-olmayan, eutopos, yani mutluluğun yeri olarak da okunabilir. Ortaya bir paradoks çıkmaktadır: hiçbir-yerde bulunmadığı iddia edilen bir mutluluk yeri söz konusudur, ama bu hiçbir-yer bir topos'tur. Ütopya, eşitlikçi bir sitenin temellerini somut örneklerle kuran bir söylem sitesidir" (Riot ve diğerleri, 2003, s.257). Ütopya bu söylem gücü ile "imkansızın (mutlu bir toplum) başka yerde (bir ada üzerinde) gerçekleştirilmiş olduğuna ve bu sözüm ona imkansızın burada ve şimdi gerçekleşmesi için, bizim uygun tarihi koşulları yaratmak suretiyle onu istememizin yeterli olduğuna inandırmaktan ibarettir" (Riot ve diğerleri, 2003, s.257). Söylemin etkinliği böylesine mutlu, ideal bir toplumun ve yerin olabilirliğine olan umudu oluşturur.

Jameson'a göre ütopya yazımı sadece tür olarak değerlendirildiğinde önemini metinlerarası oluşunda bulur. "Edebi biçimlerden çok azı kendini bu denli cesurca argüman ve karşı argüman olarak ortaya koymuştur. Keza çok azı her yeni eserde bu kadar açık bir şekilde çapraz başvuru ve tartışma gerektirmiştir"(Jameson, 2009, s.18) der. Jameson, ütopyanın bu karşılıklı etkileşim durumuna örnek olarak; karşılıklı okunmadan tam olarak anlaşılamayacağını belirttiği Edward Bellamy tarafından,1887 de yazılan 'Geçmişe Bakış' isimli sosyalist ütopyasına karşı, William Morris'in 1890 da Bellamy'nin ütopyasını inceleyerek yazdığı 'Hiçbir Yerden Haberler'i verir. Kumar'a

göre de bu durum, “ütopyanın karmaşık modern toplumların merkezi ikilemlerini yansıttığı anlamına da gelmektedir. Ütopyada düzen ihtiyacı ile özgürlük arzusu, geniş ölçekli merkezileşmiş örgütlenmenin avantajları ile yerel özerklik ve bireysel yaratıcılık talepleri arasındaki genellikle çatışma halindeki çekişmeyi içermektedir” (Kumar, 2005, s.84).

Ütopyaların ortaya koyduğu idealin eleştiriye açıklığı ve buradan temel alarak karşı ideallerin olabirliğini sağlayan bir özelliği de, Jameson’a göre; ütopya yazımının bir biçim olarak mümkünlüğünün sahip olduğu kapanma özelliğinden kaynaklanmaktadır. Roland Barthes’in Sade’nin ütopyacılığı hakkında söylediği “başka yerlerde olduğu gibi burada da sistemin, bu da demektir ki, tahayyülün varoluşunu mümkün kılan şey kapanmadır” (Jameson, 2009, s.22) sözünü vurgulayarak, bu önermenin önemli olduğunu belirtir. Kapalılık, ütopyalarda zaman, yer ve toplumsal düzene ilişkin kendi içinde değil fakat kendinden dışarıya olan bir tür sınırlama olanağı sağlamaktadır. Bu sınırlanan alan içerisinde var olan yer ve toplum için ideal olandan bahsedilmektedir. Ütopyalardaki adasal var oluş da bu nedenle sözü edilen kapalılıkla ilgilidir. Ütopya bir bütün olarak bu kapanma içerisinde kendisini var edebileceği zamansal, mekansal, yapısal ve sistemik özerklik kazanır ve bu özerk alan içerisinde ideal olan mutlu topluma ilişkin varlık önerileri sunar.

Jameson ütopya uğraşısını da modern zamanlardaki mucitliğe benzeterek, bu uğraşı için “çözülmesi gereken bir sorunun tanımlanması ile bir dizi çözümün önerilmesini ve test edilmesini sağlayan yaratıcı dehanın zorunlu bir birleşimini ifade etmektedir” (Jameson, 2009, s.29) demektir. Ütopyalar için var olan sistem içerisinde ileriye dönük olarak çözüm önerilerinin tartışıldığı bir alan denilebilir. Getirdiği yenilikler ise var olan kurumlar ve yaşayış üzerinde değişikliklere sebebiyet verecek yeni düzen yapılarıdır.

Benzer şekilde, Tanyeli’de ütopyaların bu diyalektik yönünün, içinde yaşanan toplumun sıkıntılarının geleceğine dönük olarak, çözüm önerileri veren bir içerik olduğunu belirtmiştir.

İster siyasal, ister mimari alanda üretilmiş olsun, ütopyanın başarısını ya da önemini belirleyen temel ölçüt de uzak görüşlülüğü olmuştur. Çağın can alıcı sorunlarını algılayıp onlara eğilen bir ütopya, en azından gerçekçi bir çözüm kadar yardımcı olabirmiştir. Ütopyanın önerdiği çözüm zaman zaman mantığın sınırını zorlasa bile, sonuçta çağına bağımlı kalır. Çünkü tarihte karşılaşılan tüm ütopyalar

daima güncel gerçeklere bir anti tez olarak belirmişlerdir; ana kaygılarıysa, genelde yakınma konusu olan bazı dertleri gidermektir. Bunun yanı sıra ütopyalar çağdaş oldukları ideolojilerin etkileriyle biçimlenmişlerdir. Hiçbir ütopya yeni bir “dünya” yaratmaz, tam tersine çağının koşullarını sonuna dek zorlasa da aslında yalnızca bu koşulları abartmakta, ancak onların ötesine geçememektedir. Ütopya çoğu zaman bir kehanet değil, bugünün farklı açılarla oluşturulmuş antitez niteliğinde bir açıklamasıdır (Tanyeli, 1997, s.1858).

Tanyeli’de ütopyaların köklerini yine bu yer ve toplumdan aldığı için yeni bir dünya yaratmadığını belirtmekte ve buna karşılık ütopyaları tez ve antitez diyalektiği içinde ‘yer’in ve ‘toplum’un nasıl olması gerektiğinin tartışıldığı bir alan olarak değerlendirmektedir.

Ütopya gerçekte olmayan yerleri düşsel bir düzen içinde kurgulayarak pozitif anlamda ideal toplum önerileri sunan edebi eserlerdir. Kurgulanan yeni düzen çoğunlukla coğrafi olarak bir adadır. Bu adada yaşayan insanlar oluşturulan sistemin düzenine kendiliğinden uyumludur. Bireyin tüm yaşamsal ihtiyaçları ve sosyal hayatı eşitlik ve adaletle düzenlenmiştir. Ütopyanın sosyal düzeninin, coğrafi olarak konumlanan yerinin ve hangi zamanda olacağının nasıl olması gerektiği konusundaki farklılıklar, ütopyanın sınırlılıkları, yazıldığı dönem, coğrafya ve insanın içyapısı gibi etkenlere bağlıdır. Bu etkenler çerçevesinde ve birbirinden etkilenme ile ütopyalar farklı yeniliklerin ve düzen önerilerinin getirildiği edebi bir tür olmuştur.

Jameson ütopyalar için, “getirdiği yenilik, kendi içinde tutku ve heyecanı barındıran kavramsal, ideolojik bir devrimdir (Jameson, 2009, s.49) demektedir. Ütopyaların bu niteliği içinde yaşanan zaman ile arasında olan mesafeden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla bu zamana ve şimdiye uyarlanabilmesi için toplumun bütününe etkileyecek ve kabulünü sağlayacak güçlü bir değişime ihtiyaç duyar. Ancak bu değişimlerin gerçekleşmesi güçtür. Bu nedenle bulunduğu yer ve zamandan etkilenerek oluşan pozitif ütopyaların varlığı, karşı tarafta aynı ütopya gibi bulunduğu yer ve zamandan etkilenen negatif ütopya olarak nitelendirilebilecek distopyaların/karşı ütopyaların var olmasını sağlamıştır.



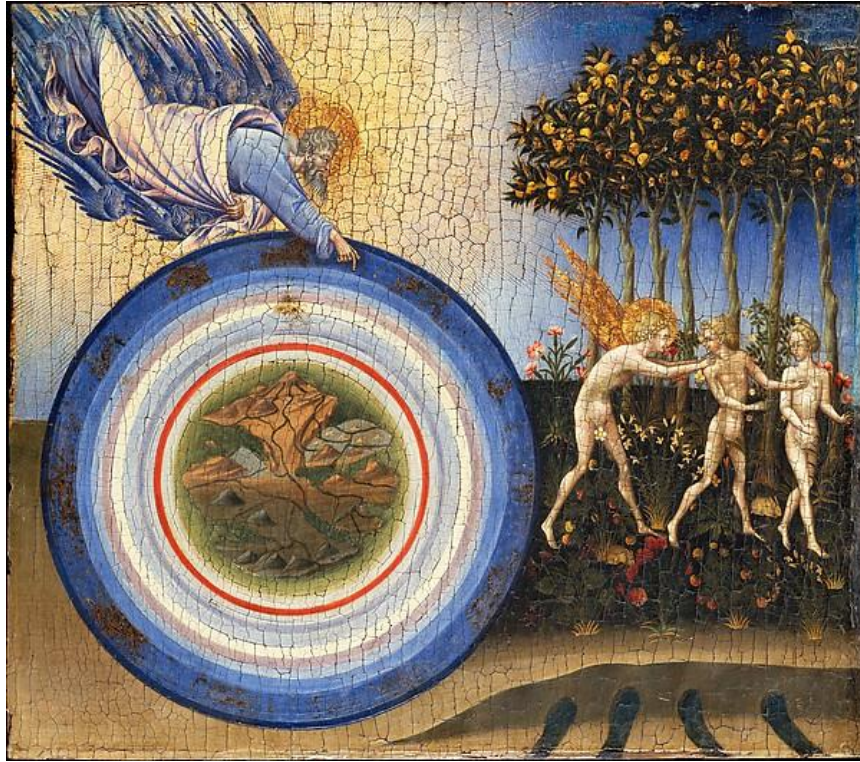
### 1.1.2. Distopya

Ütopyaların aksine distopyalar ideal yer, toplum düzeni ve mutluluk düşlemezler. Distopyalar Kumar'ın belirttiği gibi ütopyaların gölgesidirler. Distopya ütopyanın anti tezidir denebilir. Birbirlerine karşıt olan ikili kavramlar gibi var olurlar.

“Distopya: çoğunlukla ütopyik bir toplum anlayışının anti-tezini tanımlamak için kullanılır. Distopyik bir toplum otoriter - totaliter bir devlet modeli ya da benzer bir başka baskıcı sistem altında karakterize edilir. Yunanca bir ön-takı olan dys/dis, ‘kötü’, ‘hastalıklı’ ya da ‘anormal’ anlamını taşır” (Wikipedia.org). Daha öncede belirtildiği gibi topos, yer anlamına gelmektedir. Kötü, hastalıklı ya da anormal yer anlamı doğar. Distopya, anlam olarak kendini yoksunlamaz, olumsuz olarak niteler. Buradan varlık düzeylerinin ütopya ile aynı olmadığı düşünülebilir. Distopya tez anti tez ilişkisi içinde, olmayan ideal ve mutlu düşsel bir yere karşılık, kötü, hastalıklı, anormal olan mutsuz yere konumlandırılabilir. Aynı zamanda olmayan yer olan ütopyanın karşısına, karşı olmayan yer olarak düşsel bir yere de konumlandırılabilir. Her iki konumda da distopyanın varlığı için ütopyanın var olmuş olması gereklidir.

İnsanın pozitif varlığına karşı her zaman negatif varoluşun öne sürüldüğü düşünceler olmuştur. Ya da tam tersi de mümkündür. Kumar'a göre, bunlardan biride Ortodoks Hıristiyan inancıdır. Bu görüşe göre, insan ilk günahı işlediği için bozulmuş ve bu nedenle cennetten kovulmuştur. (Resim 1.1.) Dolayısıyla insanın ideal olanı araması yalnızca bir hayaldir. Bu düşünceye karşılık olarak, ilk günahın reddedilmesi ise insanlığın üzerindeki bozulmuş kusurlu insanlık anlayışını kaldırır ve böylece ideal olanın arayışını mümkün kılar. Kumar'a göre, ütopya yazarları olan Bellamy ve Wells ilk günahı reddeden anlayışı benimseyen taraftadır. Bu nedenle onlar insanın çabalaması ile ideal olanı yaratabileceklerine inanırlar. Buna karşılık, distopya yazarı olarak belirtilebilecek olan Huxley ve Orwell ise ilk günahı kabul eden yaklaşıma daha yakındır. Bu nedenle insanın varlığının kusurlu ve günahkâr oluşunu kabul etmek düşüncüyü distopyik olandan başkasına yönlendirmeyecektir. İnsanın zaafı olan kıskançlık, hırs, kibir, öfke gibi olumsuz duygular insanın ideal toplum için gerekli olan dengeyi kurmasına izin vermez. Bu nedenle insan ne kadar arayış içinde olursa olsun

varoluşunun imkânı onu distopyaya sürükler. “Tüm çeşitliliğine rağmen, muhafazakâr mesaj açtı. İnsanlar adet ve alışkanlıktan oluşmuş yaratıklardır. Geçmiş örnekler ve buyruklar, tarih ve gelenekler tarafından yönetilirler” (Kumar, 2006 s.174). Bu nedenle toplumsal idealizmin gerçekleşmesi, yeni olanın kabulü için köklü bir değişim gerekmektedir. Ancak toplumun idealleşmesine yönelik bu tarz çabalar “...toplumsal hayatın tüm ilkelerine meydan okur. Fransız Devrimi’nin gösterdiği üzere bu, özgürlüğü aşırı serbestliğe, otoriteyi tiranlığa dönüştürecektir” (Kumar, 2006, s.174).



**Resim1.1:** Giovanni di Paolo, Dünyanın Yaratılışı ve Cennetten Kovuluş, 1445

Ütopya ideal toplum örnekleri kurgularken geçmişteki deneyimlerden yola çıkarak, bulunduğu dönemden; yönetim biçimleri, bilimsel ilerlemeler, keşifler, sanayi ve teknolojinin gelişiminden etkilenmiştir. Bu gelişmeler distopyanın da oluşumunu hazırlayan gelişmeler olmuştur.

Distopyanın konumu, ütopyanın başka yer ve zamanda oluşu kadar uzak değildir. Daha öncede belirtildiği gibi insanlığın kendi çabalarıyla gelmiş olduğu durum distopyayı çok

uzaklara gönderememektedir. Dünya üzerinde yaşanan sıkıntılar, nüfus artışı, seri üretim ve üretilenleri tüketmenin ve daha çok tüketmenin inancıyla varlığını anlamlandırmaya başlayan insan, aslında bir tür distopya içinde yaşamakta, ya da distopik gerçeğe çok da uzak olmayan bir yerde bulunmaktadır. Bu anlamda değerlendirildiğinde Wells'in 'Zaman Makinesi' ve Zamyatin'in 'Biz' adlı distopyalarında "...kendi zamanlarının olayları ve eğilimlerinin izleri apaçıktır. Huxley 'Cesur Yeni Dünya'yı ve Orwell 'Bin Dokuzyüz Seksen Dört'ü yazma noktasına geldiğinde, çağdaş yetenekler üzerindeki en az vurgu ve abartmaların, karşı ütopyanın tamamen bir resmini sunmak için yeterli oldukları düşünülüyordu" (Kumar, 2006, s.188).

Tarihsel açıdan bakıldığında da distopya olarak değerlendirilecek yer içinde yaşanan zaman olarak düşünülebilir. Çünkü mutlu zamanların yeri, her zaman bu andan başka zaman ve yerler ya da geçmişte çok eskilere uzanan ve artık anlatı olarak kalan zaman ve yerler olmaktadır.

### 1.1.3. Tarihte Ütopya

Ütopya yazımı ilkçağ'a kadar uzanmaktadır. İlkçağda yazılan ütopyalara bakıldığında onlarda "...içinde yaşadıkları toplumların ve devletlerin derin krizlerini aşmak için meydana getirilmişlerdir" (Usta, 2015, s.15) denebilir. Usta'ya göre acı, sefalet ve ezilmişlik arttıkça sosyal düzen bozulmaktadır ve insanların 'mükemmel' toplumu düşledikleri yeni bir sistem ve devlete dönük arayışları başlamaktadır.

Siyasal düşünceler tarihi başlığını taşıyan bütün eserler, istisnasız, ideal devlet modellerine değinir. Hatta devlet fikrinin ortaya çıkışını inceleyen bütün yazarlar işe önce zorunlu olarak ütopyik metinlerle başlarlar. Herodotos, Hesiodos, Homeros, Me-Ti, Konfüçyüs, Hippodamos, Phaleas, Platon ve Uddalaka bu türden temel başvuru kaynaklarının yazarlarıdır (Usta, 2015, s.18).

Doğru olanı, insanı, insanlığı düzene ve mutluluğa ulaştıracak olanı aramaya yönelmek için, var olanın kötü olan olması, insanı düzensizlik ve mutsuzluk içinde bırakmış olması gerekir.

Usta'ya göre, insanlık tarihinin en eski ütopyaları Sümerlere kadar gitmektedir. “Sümer efsanelerinde cennet olarak tasvir edilen ‘Tilmun Adası’ ulaşılamayan bir yerdir. Orada savaş yoktur, çatışma yoktur; dolayısıyla dulluk ve yaşlılıkta yoktur” (Usta, 2015, s.20).

Kırık bir Sümer tabletinde şu beyitler yer almaktadır:

Eskiden yılanın olmadığı,  
Akrebin olmadığı bir devir vardı.  
Sırtlan yoktu, aslan yoktu.

Ne vahşi köpek vardı, ne kurt;  
Ne korku vardı, ne dehşet:  
İnsanın rakibi yoktu.  
Eskiden, Şubur ve Hamazi ülkelerinin,  
Bunca(?) dilin konuşulduğu Sümer'in,  
Tanrısal yasalı büyük prens ülkesinin,  
Uri'nin, gerekli her şeyi sağlanmış ülkenin,  
Güvenlik içinde dinlenen Martu ülkesinin,  
Bütün evrenin, birlik içindeki(?) halkların  
Enlil'e tek bir dilde saygı sundukları bir devir vardı.  
Ama sonra, Efendi baba, Prens Baba, Kral Baba,  
Enki, Efendi baba, Prens Baba, Kral Baba,  
Öfkelenen (?) Efendi baba, Öfkelenen (?) Prens Baba,  
Öfkelenen (?) Kral Baba...(Usta, 2015, s.20-21).

Sümer tabletinde geçmişte var olan barış ve huzurdan bahsedilmektedir. İnsanı korkuya ve dehşete düşürecek, onu varlık olarak tehdit eden hiç bir şey yoktur. Ülkelerde gerekli olan şeyler sağlanmış ve güvenlik içindedirler. Bütün ülkeler baş Tanrı Enlil'e bağlıdır. Düzen ve birlik sağlanmıştır. Ancak bu anlatım tabletin yazıldığı zamandan daha eski bir tarihi göstermektedir. Fakat sonra zaman değişmiş, insanlar kötüleşmiş ve düzen bozulmuş olmalıdır ki, tabletin yazıldığı dönemde öfkeli Efendi, Prens, Kral babalardan bahsedilmektedir. Öfkenin varlığından düzen, birlik, barış ve huzurun kaybedildiği düşünülebilir. Bu gibi huzurun kaybedildiği, karmaşanın hakim olduğu kötü zamanlarda toplumlar, her zaman, yeni, iyi ve umut verici olanı aramaya sürüklemiştir. Dönemsel olarak bakıldığında “MÖ. 5. ve 4. yüzyıl böyle bir dönemdi; İslam medeniyetinin 11. ve 12. yüzyılı da; ve 16. ve 17. yüzyıl Avrupa'sı da aynı özelliklere sahipti. Her üç dönemde de toplumsal sorunlar kördüğüm olmuştur, sınıflar arası çatışma had safhadadır ve çelişkiler olağan üstü keskinleşmiştir”(Usta, 2015, s.24).

Eski Sümer tabletinde de belirtildiği gibi, içinde bulunulan zamandan geriye bakıldığında, insanlığın bir devirde barış ve mutluluğu bulduğunu, yaşanmış olduğunu

anlatan söylenceler vardır. Bu söylenceler kurdukları ideal olan yer ve toplum düşüncesi ile kendilerinden sonraki dönemleri de etkilerler. Kumar, bu konuda, Antik Çağ ile ilintilendirilen söylencelerle ilgili “Altın Çağ söylencesi Batı’da Hesiod, Platon, Virgil ve Ovid tarafından kusursuz bir şekilde yorumlanmıştı. Virgil’in Mora yarımadasında bir kırsal mutluluk bölgesi olan Arcadia’sı onsekizinci yüzyılın sonuna dek kırı edebiyatına malzeme sağladı”(Kumar, 2005, s.14) demektedir.

Antik Çağ’da, Platon ideal bir devlet düzeninin nasıl olması gerektiğini ‘Devlet’ adlı yapıtında anlatır. Hesiodos da ‘İşler ve Günler’ adlı eserinde Kronos’un Altın Çağ dönemini şöyle anlatmaktadır;

Olympos’ta oturan ölümsüzler yarattı  
Ölümlü insanları ilk soyunu altından.  
O zamanlar Kronos’un gökleri tuttuğu zamanlardı,  
Tanrılar gibi yaşıyordu insanlar  
Kaygısız, rahat, acısız, dertsiz.  
Belalı ihtiyarlık çökmüyordu üstlerine,  
Kolları bacakları her zaman dipdiri  
Sevinip coşuyorlardı gamsız şölenlerde,  
Tatlı uykulara dalar gibi ölüyorlardı.  
Dünyanın varı yoğu onlarındı,  
Toprak kendiliğinden bereket saçıyordu.  
Sayısız nimetler ortasında rahat, memnun  
Yaşayıp gidiyorlardı insanoğulları tarlalarında (Hesiodos..., 1991s.146).

Asya’da ise “Altın çağ efsanesinin dünya çapındaki yaygınlığının bir göstergesi olarak Hindu destanı Mahabharata’da betimlenen İlk ve Mükemmel Çağ’ın, KritaYuga’nın öyküsünden söz edilebilir” (Kumar, 2005, s.14):

KritaYuga, sadece tek bir din olduğundan ve tüm insanlar ermiş oldukları için böyle adlandırılmıştı: Dolayısıyla insanlar dini tören yapmak zorunda değildiler. Kutsallık asla zayıflamıyor ve insan sayısı azalmıyordu. KritaYuga’da ne Tanrılar vardı nede şeytanlar... İnsanlar alınıp satılmıyordu; fakir de yoktu, zengin de; çalışmaya ihtiyaç yoktu; çünkü her ihtiyaç istem gücüyle elde ediliyordu; en önemli erdem tüm dünyevi arzuların terk edilmesiydi. KritaYuga’da hastalık yoktu; seneler geçtikçe azalma yoktu; nefret, kibir veya herhangi bir kötü düşünce yoktu; ne keder ne korku vardı. Tüm insanlık en yüksek huzura erişebiliyordu (Kumar, 2005, s.14-15).

Kumar’a göre, Çin’de ‘Taocu Mükemmel Erdem Çağı’, Avustralya yerlilerinin ‘Hayal Zamanı’ Antik Çağ’ın söylence örneklerindedir. Adem ile Havva’nın yaratılmasından sonra yerleştirildiği Aden Bahçesi’de, anlatıda Antik Çağ’ın söylencesine uygun olarak

betimlenmektedir. Bu betimlemeye örnek olarak Resim 1.2’de Rubens ve Bruegel’in birlikte resmettiği Aden Bahçesi tasviri verilebilir. Huzurlu, açık ve temiz bir gökyüzü, hayvan türlerinin bütün çiftlerini barındıran, sakin ve tüm canlıların her türlü besin ihtiyacını giderecek bolluk ve bereketle dolu doğa bulunmaktadır. Kaygısız, rahat ve barış içinde yaşam betimlenmektedir. Antik söylencelerde yer alan cennet imgelerinin yer aldığı bir resimdir.



**Resim 1.2:** Jan Brueghel ve Peter Paul Rubens, Aden Bahçesi, 1615

Antik Çağ söylencelerinde mutlu zamanların ve diyarların anısı ve anlatımı vardır. Yaşandığı yer belki başka bir yerdir fakat bu gezegendir. Bu nedenle anlatılan zamanda yaşanan ızdırıp ve acı geçmişe özlem ve istek yaratır.

Kendilerini temellendirdikleri geçmiş, geri getirilemez bir kahramanlık dönemi olarak değil, uğruna yaşanacak ve çalışılacak politik ve sosyal bir ütopya dönüşür. Hatırlama beklentiye dönüşür, mitin gücü ile biçimlenen zaman, bir başka karaktere sahip olur. Döngüsel zaman, hedefe yönlendirilmiş doğrusal bir çizgi haline gelir. Sürekli dönüşüm, (yıldızların) döngüsü, devrime, devrilmeye dönüşür. Etnologlar tarafından “Mesihçilik” ve “Binyılcılık” (ya da “Chiliasmus”: İsa’nın döneceğine inanılan bin yıl-ç.n) olarak adlandırılan ve böylelikle Yahudilikteki Mesih beklentisi anlayışı ile ilişkilendirilen bu hareketler, bir yere veya kültüre genetik bir bağlılık göstermeksizin, dünyanın her tarafında görülür. Yapısal olarak benzer koşullarda, Hıristiyanlıkla ilişkisi olmayan kültürlerde de, bu tür hareketlerin kendiliğinden ve dünya çapında, Mesihçilik ya da Binyılcılık

anlayışının temel özellikleri ile ortaklık içinde var olduğu gözlenir. Tipik olarak baskı ve sefalet durumlarında ortaya çıkarlar” (Assmann, 2001, s.82).

Bu nedenle, Antik Çağa duyulan özlemin bu şekilde yön değiştirmesiyle, barış, eşitlik, refah ve mutluluğun olduğu dünyanın kusursuz düzeninin geleceği günler, gelecek zamana ertelenmiş olmakta ve umut yön değiştirmektedir. Birçok kültürde yer alan bu inancın gerçekleşmesi için var olanı değiştirecek bir lider/Mesih, bir felaket ya da kıyametin olacağı varsayılmış ve umutlar kişilere ve olaylara çevrilerek uzak bir geleceğe ertelenmiştir.

Kumar, ortaçağda Hıristiyan düşüncesinin kurumları olan Kilise ve Manastır yaşam anlayışını kıyaslayarak, Manastır yaşamının daha akla yatkın olduğunu belirtir. “Dünyevilik ve yozlaşmaya yönelik tekrarlanan eğilimlerine rağmen, ortaçağ manastırı birçok düşünürü ideal toplumun genel formuna kavramsal olarak hatta gerçekleşme açısından çok yakınmış gibi görünür” (Kumar, 2006, s. 36-37). Manastır hayatı tamamıyla ibadet ve derin düşünceye adandığı için, gündelik hayat bu adanmışlığı etkilemeyecek şekilde eşitlikçi ve düzenli olmalıdır. Bu nedenle “Gün; her birinde ibadet, okuma, dinlenme, çalışma, yeme ve uyuma eylemleri denk gelecek biçimde titizlikle periyotlara ayrılırdı” (Kumar, 2006, s. 37). Manastır yaşamının bir tür kapalılık özelliği gösteren ideal toplum örneği sunduğu düşünülebilir. Kumar, ekonomik olarak kendi kendine yeterli olan ve bilimsel çalışma da dâhil olmak üzere çalışmayı yücelten manastır hayatından, dört yıl keşişlerle beraber yaşayan Thomas More’un da etkilendiğini belirtir.

Tandaçgüneş’e göre, doğu ütopyalarına bakıldığında, ideal devlet istemi taşıyan toplumun tümünü ilgilendiren düzenlemelerin öngörüldüğü ütopyalardan çok bireysel ideal kavramının öne çıktığı ütopyalar görülmektedir. “İslam Düşünürleri İbn Tufeyl’in bireyin kendisi ile baş başa kalıp, faal akla yönelik zihinsel yolculuğunu bir ada kurgusuyla anlattığı ‘Hayy Bin Yakzan’ı ve İbn Bacce’nin ‘Tek Kalanın Yönetimi’ adlı bireyin toplumla barışık olmayışı sonucunda ortaya çıkan ütopyik arayışını anlatan eseri”(Tandaçgüneş, 2013, s.35) örnek olarak verilebilir. Tandaçgüneş Farabi’nin ‘Erdemli Kent’ adlı eserini de aynı gelenek içinde değerlendirir.

Ondördüncü yüzyılda ütopya olarak İngiliz şiiri olan Cokaygne Ülkesi öne çıkmaktadır. Kumar, şiir hakkında, bu ütopyik ülkeye adını vermekle beraber, “Cokaygne, ne kadar

çok ya da şişirilmiş, ne kadar aç gözlü ya da kaba saba olursa olsun bütün ihtiyaç ve arzuları doyumak içindir” (Kumar, 2006, s.23) demektedir.

Geniş ve güzel nehirler vardır  
Yağ, süt, bal ve şarap akan;  
Orada, su, görüntü ve yıkanma dışında  
Hiçbir şeye hizmet etmez.  
Duvarların hepsi pastadan,  
İnsanların yiyebileceği en lezzetli  
Balık, et ve mükellef yemeklerden.  
Bütün kiliselerin, manastırların, kameriyelerin  
Çatısı buğday pastasından (Kumar, 2006, s.24).

Pieter Bruegel, şiirde anlatılan Cokaygne Ülkesinin keyif, tembellik ve rahatlığını, “pastadan yapılmış çatıları, böğründe bir bıçakla koşuşturan kızarmış bir domuzu, hamur tatlısından bir dağı ve bütün iyi şeylerin ağızlarına düşmesini bekleyerek keyifle istirahat eden yurttaşları gösteren bir tabloda bunu resmetti” (Kumar, 2006, s.23). (Resim 1.3)



**Resim 1.3:** Pieter Bruegel the Elder, Cokaygne Ülkesi, 1567

On altıncı yüzyıla gelindiğinde ise artık tüm Avrupa Rönesans döneminin etkisi altına girmiştir. Rönesans ile beraber Antik Yunan kaynaklarının çevirilerinin yapılması ve matbaanın da kullanılmaya başlaması ile beraber hümanizm etkisi yayılmıştır.



Urgan'a göre Katolik Kilisesi'nin de etkisinin azalması ile insanlar kendileri ve yaşamları üzerine düşünmeye başlamışlardır. "...insanlar, ruhlarıyla ile birlikte bir de bedenleri olduğunun; ruhla bedenin birbirine bağlı kaldığının; ruhun yücelmesi için bedenin ille ezilmesi ve acı çekmesi gerekmediğinin; tam tersine beden ne kadar sağlıklı olursa ruhunda o denli sağlıklı olacağına bilincine vardılar" (More, 2004, s.10). Bu farkındalık önemlidir. Mutluluk, özgürlük, eşitlik, adalet gibi kavramların oluşturduğu düzene ancak cennette sahip olunabileceğini düşünen ortaçağ insanı, bu kavramların oluşturacağı düzenin bu zamanda ve bu yerde de elde edilebileceğini fark eden bir insana dönüşmüştür. Aynı zamanda 15. ve 16. yüzyıllar, coğrafi keşiflerin arttığı insanların çok çeşitli amaçlarla yeni ve ilginç olanı aradığı ve kıtalar arası göç etmeye başladığı bir dönemdir. Yenidünya keşfedilmiştir ve bu "Yenidünya, Eskidünya'nın içini kemiren toplumsal ve ahlaki krize çare sayılan toplulukların kaynaşması ülküsünü besler. Bu kurgusal dünyanın arka planında, hümanizmin dirilttiği toplumun düşsel ufkuna duyulan özlem keşfedilir" (Mattelart, 2005, s.23). Bu özlemle beslenen umut ile yeni keşifler ve karşılaşmalar ise "varlıklar arasındaki dolambaçlı iletişim problemini ortaya çıkarır. Daha düne kadar birbirlerinin karşılıklı varoluşlarından haberi olmayan bu varlıklar, kendilerini karşılıklı olarak insanca tanımak fikriyle yüzleşmiş bulurlar. Böylece, evrensel bir hukuk topluluğunun temellerinin izini süren öğretiler ilk adımlarını atarlar"(Mattelart, 2005, s.24).

Bu gelişmelerin etkisi altında, Thomas More'un da, İngiltere'de Hukuk eğitimi almış ve resmi görevlerde bulunmuş bir hümanist olarak, içinde yaşadığı toplumu yakından gözlemlemiş olduğu düşünülebilir. Bu gözlemlerinin sonucu olarak da ideal toplumu oluşturduğu kitabı 'Ütopya Adasını' 1516 yılında yazmıştır. Ütopya ile More "...yeryüzünde eşitlikçi, adil ve mutlu bir toplumun gerçekleşeceğini görmek nasıl mümkündür? (Riot ve diğerleri, 2003, s.256). Sorusuna yanıt arar ve ideal olanı, hayali bir zemine oturttuğu yeni bir yer olarak ada ve toplumsal düzen kurgusuyla oluşturur.

"More'un 'en iyi topluluk biçiminin' arketip<sup>1</sup>i olarak yücelttiği Ütopia Cumhuriyeti, yörüngesini şaşırmış bir dünyanın, gerçek bir ülkenin, İngiltere'nin karşı savı niteliğindedir"(Mattelart, 2005, s.31). More Ütopya'yı iki kitap olarak derlemiştir. Birinci kitapta kendisi de bir karakter olarak var olan More, Pierre Gilles tarafından

<sup>1</sup> Arketip (Fransızca: archétype); ilk örnek, asıl numune. (tr.wikipedia.org).

Raphael Hythloday karakteri ile tanışılır, var olan sorunlar, düzensizlikler ve bunların nedenlerini araştıran sorular sorulur ve çözümleri üzerine tartışılır. İkinci kitapta ise Raphael ideal olarak öngörülen Ütopya Ülkesini anlatır.

Resim 1.4. de More'un talebi üzerine Ambrosius Holbein'in More'un kitabı için resmettiği Ütopya Adası yer almaktadır.



**Resim 1.4:** Ambrosius Holbein, “Ütopya: Adanın Haritası”, 1518 (Sir Thomas More’un Ütopyası 1518 yılı baskısı için)

Kumar, ütopyanın bir düşünce geleneği olduğunu belirtmekte ve “More’un ütopyasından beri ütopyaların yazılmadığı tek bir yüzyıl, hatta bir on yıl bile olmamıştır” (Kumar,2005, s.76) demektedir. Kumar, More’un ütopyasının modern dönem ütopyalarına örnek olduğunu belirtir. Bu ütopyalar; 1553’de Anton Francesco Doni’nin ‘I Mondi’<sup>2</sup>, 1619’da Johann Valentin Andreae’nin ‘Christianopolis’, 1623’te Tomasso Campanella’nın ‘Güneş Ülkesi’ adlı ütopyalarıdır. 17. yüzyılda ise 1621-1638’de Robert Burton, ‘Melankolinin Anatomisi’ni, 1627 yılında da Francis Bacon,

<sup>2</sup> I mondi e gli inferni (Dünyalar ve Cehennem)

‘Yeni Atlantis’i yayınlanmıştır. Kumar, Burton’un ütopyasına ilişkin “Onyedinci yüzyılın bu klasik eseri More, Andreae, Campanella ve Bacon’un ütopyalarını eleştirel bir süzgeçten geçirmekle kalmadı, büyük ölçüde More ve Bacon’dan esinlendiği kendi ütopyasını, ‘Yeni bir Atlantis, bizzat ürettiğim şiirsel cumhuriyeti’ sundu” (Kumar, 2005, s. 77) olarak değerlendirdiğini belirtmektedir. Kumar 1605 yılında Piskopos Hall’un, ‘Mundus Alter et Idem’<sup>3</sup>i yayınladığını belirtir. 18. yüzyıla gelindiğinde ise öne çıkan ütopya 1726 yılında Swift’in ‘Gulliver’in Gezileri’dir.

18. yüzyıl sonlarında Rönesans döneminin meyveleri toplanmaya başlanmıştır. Yeni yerlerin keşfi dünyanın küçülmesini, yeni ülkelerin oluşmasını, ticaretin gelişmesini ve zenginliğin artmasını sağlamıştır. Rönesans ile başlayan bireysellik düşüncesi, sınırlarını genişleten Avrupa’da özgürlükle beraber her şeyin daha fazlasını isteyecek ve bunu amaç edinecek olan bireyin oluşmasını sağlamıştır.

Tandaçgüneş’e göre, telgrafın icat edilmesi ve diğer iletişim araçlarının geliştirilmesi ile genişleyen iletişim ağı bu anlamda dünyanın küçülmesine sebep olmuş ve böylece “...evrenselleşme yolunda atılan en önemli adımlardan biri olarak geniş kitlelere demokrasiyi yerleştirebilmek için araç olarak sunulmuştur” (Tandaçgüneş, 2013, s.43). Bu dönemin en önemli isimlerinden olan “Immanuel Kant’ın görüşlerinden ortaya çıkan akılcılaşıma devrimi, modern dünyanın tamamlayıcı nosyonu olarak görülür. Bu barışçı yapının temelinde, evrensel hukuku uygulayan uluslararası sivil toplumun inşasına dayalı özgürlük anlayışı yatmaktadır.” (Tandaçgüneş, 2013, s.43). Tandaçgüneş’e göre, bu yüzyılda öne çıkan isimler Claude Henri De Saint Simon, Auguste Comte, P.J. Proudhon ve Karl Marx olmuştur.

19. yüzyılda gelişmeye başlayan evrensellik fikriyle birlikte endüstri ve bilim aracılığıyla toplumsal örgütlenmeye dayanan Saint Simoncu Kilise görüşüyle dünyayı kapsayıcı bir iletişimsel tekno-ütopya’nın temelleri atılır<sup>4</sup>. Öte yandan

<sup>3</sup> Farklı ve Aynı Dünya

<sup>4</sup> “Saint-Simon’a göre, toplumsal değişme ve düzenin yasaları, pozitivizmin marifetiyle, bulunabilir. Toplumun, ona göre, başlıca görevi, yaşamak için gerekli nesnelere çoğaltan üretimi geliştirmektir; çünkü mutluluk ancak bu şekilde sağlanır. Yeni düzende toplumu arılar, yani endüstri alanında çalışanlar yönetecektir...Herkes çalıştığı, görevini yerine getirdiği ölçüde, üretimden payına düşeni alacaktır...Şu halde, ekonomik ve siyasi yönetimin başında banka, fabrika, maliye uzmanlarının bulunmasına karşılık, inanç ve eğitim gibi işlerin başında bilim ve sanat uzmanları bulunacaktır. Yeni din kardeşlik ve sevgiye dayanan bir inanç olmalı ve her türlü hurafeden arındırılmalıdır. Başka bir deyişle, modern toplumun yön ve düzeninin, üretici olmayan bürokratlar tarafından değil de, bilim adamları ve sanayiciler tarafından belirlendiğini öne süren Sain-Simon’a göre, modern toplumdaki kriz de, pozitivizme dayanan yeni bir din ile çözülebilir”(Cevizci, 1999, s.747).

pozitif felsefenin temellerini oluşturan Auguste Comte, evrenin bütününe yayılması aracılığıyla işe, yeni bir Batı cumhuriyetinin yaratılmasıyla başlamak zorunda olan insanlığın geniş bir yeniden organizasyon planını belirleyen isim olarak öne çıkar. (Tandaçgüneş, 2013, s.44).

Bu dönemde Saint Simon'a ek olarak Charles Fourier ve Robert Owen sosyalist ütopyaların kurucuları olarak öne çıkarlar. Robert Owen'ın "Yeni Lanark Deneyi olarak bilinen yeni toplum projesi, sosyalist ütopyanın en iyi bilinen uygulamalarından biri olarak tarihteki yerini almıştır" (Tandaçgüneş, 2013, s.46). Tandaçgüneş, 19. yüzyılın en etkili ütopyasının Fourier'ci Sosyalist ütopya olduğunu ve Avrupa kıtasını aşarak Amerika'da da etkili olduğunu belirtmektedir.



**Resim 1.5:** Grandville, Fourierci Ütopya'da İnsan Mutluluğu -İsteyene Yemek- , 1844

"19. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde artık ilerleme nosyonuyla birlikte teknolojiye yaşanan gelişmelerle iletişim ve ulaşımaya yönelik buluşlar dünyanın yeni kurtarıcı gücü olarak görülmeye başlamıştır.... Dolayısı ile bu büyük gelişmeyle bilim kurguya malzeme olan gelecek tasvirleri de değişime uğramıştır" (Tandaçgüneş, 2013, s.49). "XIX. yüzyılın son iki onyılından itibaren ve Büyük Savaş öncesine kadar bilimkurgu öykülerinin yansıttığı dünyanın geleceğinin görüntüsü, dünyasal bir kent vaadi ile topyekûn ve gezegensel bir savaş tarafından yok edilmiş bir yer kürenin kıyameti arasında gidip gelir" (Mattelart, 2005, s.178).

Kumar, tarihsel süreci içerisinde ütopyacı geleneğin yapısını “...taklit, sürdürme, tartışma ve öncekini çürütmenin karşılıklı oyunu” (Kumar, 2005, s.77) olduğunu belirtir. 19. ve 20. yüzyıllarda bu etkileşim içinde yazılmış olan ütopyaları Kumar şöyle ifade etmektedir;

Edward Ballamy’ın devletçi-sosyolist ütopyası Geçmişe Bakış, William Morris’in Hiçbir Yerden Haberler’deki alternatif sosyalizm yaklaşımında öfkeli bir reddiye ile karşılaştı. H. G. Wells’in Platon, More ve özellikle Bacon’a göndermede bulunan bilimsel ütopyası Modern Ütopya (1905) adlı yapıtında bu defada Morris paylandı. Hem örnek hem de hedef gösterilen Wells, Evgeny Zamyatin’in Biz (1924), Aldous Huxley’in Cesur Yeni Dünya (1932) ve George Orwell’in Bin DokuzYüz Seksen Dört (1949) anti ütopya yapıtlarına esin verdi (Kumar, 2005, s.78). 1948’de B. F. Skinner, ‘davranışsal mühendislik’ ütopyası Walden Two (Walden İki) Cesur Yeni Dünya’da kullanılan birçok yöntemi kullanarak büyük bir keyifle Huxley’e kötü bir oyun oynadı. Bu hareket bulaşıcı olmuş olmalı ki Huxley’de yönünü değiştirdi. Island (1962) (ada) adlı ütopyasında, Cesur Yeni Dünya’daki uygulamaların şimdide olumlu bir şekilde nasıl konuşlandırılabilceğini göstererek yarattığı karamsarlığı biraz olsun dağıtmaya çalıştı (Kumar, 2005, s.78).

Zamyatin, Huxley ve Orwell yapıtları dönemlerinin en önemli distopyaları olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca bu ütopyaları öne çıkaran “yazarların içinde bulunduğu tarihsel konjonktüre bağlı olarak, komünizm ve kapitalizm arasındaki sınıf mücadelesinin dünya çapındaki yansımalarının ötesinde, dünyanın bütününe kapsayan bilimsel ve teknik devrim mitinin sistemsal eleştirisi olarak taşıdıkları siyasal ve toplumsal değerdir (Tandaçgüneş, 2013, s. 75). 20 yüzyılın öne çıkan birçok ütopyası arasından, aynı zamanda Ursula K. L.Guin’in 1974’te yayımladığı Mülksüzler’i ve ekolojik ütopya örneği olarak Ernest Callenbach’ın 1975’te yayımladığı Ekotopya örnek olarak verilebilir.

Karşılıklı diyalektik bir yapı kazanan ütopya ve distopya, var olanın, temel kavramlarından çıkışla, bu kavramları bir başka noktada, başka bir yerde, direkt ya da dönüştürerek tartışmaktadır. Bu tartışmaları nihayetinde ideal olan mutlu bir toplumun arayışı olarak değerlendirmek ve bu arayışın devam ettiğini söylemek mümkün görünmektedir. Ütopyanın tarihsel sürecine genel olarak bakıldığında mutluluğun içinde bulunulan zaman olmadığı anlaşılmaktadır. Bu durumun insanın mutluluk kavramına getirdiği yaklaşımlara ve insanın içyapısına bakıldığında daha iyi anlaşılacağı düşünülmektedir.

## 1.2. MUTLULUK

Mutluluk nedir? İnsan mutlu olmak için mi yaşar? İnsanın içinde bulunduğu verili düzen içerisinde mutlu olmak kavramı neye denk düşer ve insan bu düzen içerisinde kendini nerede konumlandırır? İnsan mutluluğa, anın içinde gizlenmiş bir cevher olarak farkındalığını arttırma çabası içinde arayarak mı ulaşmalıdır, yoksa uzak amaçlar, idealler, yerler, zamanlara hapsedilmiş ve gerçekleştirme olasılığına tutunulmuş hayaller ve düşlerde mi aramalıdır? Cevizci'ye göre kelime anlamı olarak mutluluk;

Genel çerçevesi, formel anlamı içinde, insan eylemlerinin ve çabalarının nihai ve en yüksek amacı olan hal, yaşamdaki en yüksek değer ya da hedefe ulaşma durumu. Acının yokluğu ya da haz hali, bütün bir insan varlığının uyumlu olması durumu; insanın kendi potansiyel güçlerini gerçekleştirmesinin, ödevlerini yapmasının, erdemli olduğunun, doğa yasalarına uygun yaşamasının, ölçülü bir yaşam sürmesinin, kendi yazgısını özgürce belirlemesinin bir sonucu olan yetkinlik hali (Cevizci, 1999, s. 612).

olarak tanımlanmaktadır. Tanımın açıkça ifade ettiği gibi insanın tüm eylemlerinin, çabalarının, mücadelelerinin altında tam olmak, iyi olmak ve nihayetinde mutlu olmak vardır. Ancak tanım mutluluğu, aynı zamanda acının yokluğu durumu olarak belirterek, acının varlığı durumunu bir ikili hal olarak vurgulamış ve devamında gelen; insanın ben olmak dışında kendi var oluşuna temel ve yakın ilişkilerini sürdürdüğü iç ve dış sosyal çevresine ve daha geniş açıda birey olarak sosyo-kültürel yaşamda varoluşuna kadar uzanan bir hal olarak belirtmiştir. Tanımın içeriği bireyin mutluluğu çok uzak bir amaç olarak algılamasına yetecek kadar yoğun ve ağır görünmektedir.

Günümüz yaşantısında bireyin bu türden bir amaca ulaşabilmesi için asgari ölçüde, ikili hallerin, olumlu ya da olumsuz tahammül edilebilir olan şartlarını sağlaması ve bunu mutluluk olarak onaylanması gerekmektedir. Bu şekilde, 'yeterli olan hal' olarak değerlendirildiğinde, tamamen göreceli bir bakış açısı gerektireceğinden ancak bireysel bir anlayışın sonucu olarak mutluluğa ulaşılabilmesinin mümkün olabileceği düşünülebilir.

Tanilli'ye göre de, Türkçede mutluluğun 'mut' kökü "bütün isteklerin dile getirilmesi anlamındadır. Böylece mutluluk kavramı, bolluk içinde yaşama isteğinden doğmuştur" (Tanilli, 2002, s.265) demektedir. Ona göre felsefe tarihi içinde mutluluğa yaklaşım iki türlü olmuştur. İlkçağ klasik felsefesinde mutluluğun insanın yaşam amacı olduğunu ancak tek tanrılı dinlerle beraber dünyanın mutsuzluk dünyası olduğu anlayışının hâkim

olduğunu belirtir. Tanilli, ilk çağ filozoflarının genel olarak mutluluk hakkında, onun en yüce iyilik olarak değerlendirilebileceği görüşünü onayladıklarını ve ilk çağ filozoflarının aralarındaki farklılığın mutluluğa ulaşmada tarifledikleri yollar olduğunu belirtmektedir.

Tanilli, Aristoteles'in mutluluk görüşü ile ilgili, Aristoteles "...eylemlerimizin en yüksek amacı nedir sorusuna, mutluluk diye yanıt verir. Mutluluksa ona göre, insanın en yetkin eylemi olarak, kendi iç dünyasına dalmadır. Böyle bir erdem içindeki bilge, mutlu insanı temsil eder" (Tanilli, 2002, s.266) demektedir. Epikurosun ise hazcı bir bakış açısı ile mutluluğu değerlendirdiğini ancak bilge insanın bazı hazları reddedebilme iradesine sahip olduğunu belirtir. Epikuroscu anlayışta mutluluk "bir 'ruh dengesi' ve 'düşünce dinginliği'ni" (Tanilli, 2002, s.266) ifade eder. Tanilli, Stoacılara göre ise, mutluluğun her ne koşulda olursa olsun görüş ve düşüncede özgürlük olduğunu, ruhsal özgürlüğün mutluluk anlayışlarını oluşturduğunu belirtir.

Hıristiyan düşüncesinde ise, mutluluğun bu dünyada olamayacağını, bu dünyada mutsuz olunarak ancak öbür dünyadaki mutluluğa erişilebileceğini, bu dünyada ancak Tanrı'ya inanıp onun bağışlamasını bekleyerek bir parça mutluluğa ulaşabileceğine dair bir anlayış bulunduğunu belirtir. Yeniçağ ile gerçekleşen değişimlerin etkisiyle mutluluk kavramı anlayışı da bu değişimlerden etkilenir. Hobbes, mutluluk anlayışına o dönem için büyük bir yenilik getirir, "bireysel mutluluğu toplum içinde değerlendirir" (Tanilli, 2002, s.268). Kant'a göre ise "ahlak emredici yasalardan oluşur, ama mutluluk olsa olsa bir umut konusudur; dahası, belki de hiçbir zaman gerçekleşmeyecek bir ideal olarak ortaya çıkar" (Tanilli, 2002, s.268). Tanilli'ninde daha önce belirtmiş olduğu gibi mutluluğa ulaşmada izlenen yol birçok filozof için farklıdır ve bazıları için ise bu dünyada mutluluk geçicidir. Fransız devriminden sonra ise mutluluk bir toplumsal ideal haline alır ve "bireysel mutluluk, ancak toplumsal mutlulukla mümkündür; çünkü bireyin özgürce gelişmesi, herkesin özgürce gelişmesine bağlıdır" (Tanilli, 2002, s.270).

Günümüze gelindiğinde ise sahip olmanın mutluluk için önemli bir ideal haline geldiği görülmektedir. Tanilli kapitalizmin 'mutlu azınlıklar' için olduğunu belirtir. Bu mutlu azınlığın oluşması için ise dünyanın bu mutlu azınlık dışında kalan büyük bir kısmının sömürülmesi gereklidir. Tüketme tutkusu içinde insanlar, özünde sadece bireysel ihtiyaçlarını gidermeye odaklanmışlar ve bunu mutlulukla ilişkilendirmişlerdir. Tarihsel

olarak bakıldığında mutluluk kavramına getirilen anlayışların, toplumun ve bireyin değer kavramını ve buna bağlı olarak ürettiği her türden oluşumu şekillendirdiği görülmektedir.

Ütopya tarihi ise, mutluluğun genel bir ideal toplum içerisinde şimdi ve burada gerçekleşmeyeceğini göstermektedir. Bu önemli bir göstergedir. İnsanın mutluluğu sadece bir ülkü olarak yaşadığı görülmektedir. Sınırlı küçük gruplar içinde denenmiş olsa da süreklilik ve genellik kazanamamıştır. Ütopyalarda mutlu toplum ideal olarak ya geçmişte yaşamış, bitmiştir ve sadece söylenceleri veya yazılı eserler kalmıştır ya da gelecekte bir zamanda ve yerde yaşanacaktır ve umut ve ütopya olarak var olacaktır.

Bir uzak amaç olarak mutluluk acının varlığı durumunda toplumların buldukları zamana ve bireylerin de buldukları ana karşı tahammüllerini artırır. Acının varlığıyla baş etmenin bir yöntemi mutlu sona olan inançtır. Bloch, mutlu son inancı için ‘tarihin motorudur’ der. Mutlu sona ilerleyen için, her durumun sonunda mutlu bir sonun olacağına dönük olan inanç nedeniyle, yaşanan zorluklar ve engeller aşılmalıdır. Bu inanç sayesinde ileriye doğru yönelmiş hareketin sürekliliği sağlanmış olur. Bloch, mutlu son inancı için “...o hareketin tohumunu taşır içinde” (Bloch, 2013,s. 536) demektedir. Bloch, mutlu sona ulaşmak için yapılan hareketin önünde tehlike olsa dahi, “...kurtarılacak olanın adı mutluluksa, tehlikenin ardından daha iyi serpilir. Yalnız hiç unutulmamalı: Mutluluk, sarhoşluktan farklı olarak, bir insanın kendinin dışına çıkmış olduğunun değil, kendine döndüğünün ve kendine ait olana, şimdimize ve bu günümüze yöneldiğinin işaretidir”(Bloch, 2012, s.294) demektedir.

Bacon Seneca’nın “mutluluğun sağladığı iyi şeyler özlenmeye değer, mutsuzluğunkiler ise övülmeye değer” (Bacon, 2015, s.38) dediğini belirtir. Mutluluğun bir özlem olarak ileriye atıldığı ve mutsuzluğun yaşanmış ya da yaşanmakta olan bir gerçek olarak övüldüğünün ifadesidir. Acı çekme övülerek onunla baş edilmesi onurlu bir mertebeye taşınır.

Mutluluğun yaratacağı erdem, ölçülülük, mutsuzluğunki ise töre açısından en kahramanca erdem sayılan yürekliliktir...Mutluluk kaygıdan, sıkıntıdan, mutsuzluk da dirlikten umuttan uzak değildir. İğne işlerine, nakışlara bakacak olursak, gösterişsiz karamsı bir zemin üstüne parlak renkler koymanın, parlak açık bir zemine iç karartıcı koyu renkler koymaktan daha hoş bir şey olduğunu görüyoruz; onun için, gözün beğenisi ile gönlün beğenisini karşılaştırınız. Erdem de hiç kuşkusuz, en güzel kokuyu yakıldığı ya da ezildiği zaman veren değerli



tütsülere benzer; gerçekte mutluluk çok çok kötülüğü, mutsuzluk da erdemi doğurur (Bacon, 2015, s. 39).

Mutsuzluk, mutlulukla kıyaslandığında insanın yaşamında mutluluktan daha fazla yer verildiği ve nitelendiği anlaşılmaktadır. Bu nedenle bireysel olarak mutluluğa ulaşılabilmek için, bireyin kendi anına getirdiği tanımlamalar ve nitelendirmelerle mutluluğu sadece bir anlayış olarak kavrayabilir. Mutluluğa ilişkin beklentisini yöneterek onun hakkında bir anlayış geliştirebilir. Ancak ütopyalarda toplumun mutluluğu hedeflenmektedir. Toplumu oluşturan bireylerin ortak bir mutluluk kavramı geliştirebilmeleri için gerekli olan şartların sağlanması gerekmektedir. Bu şartlar en basit anlamda bireylerin eşit hak ve özgürlüklere sahip olmaları, adil ve dengeli düzenlenmiş çalışma ve sosyal hayatın sağlanmış olması ve ekonomik paylaşımın eşitliğidir. Bu talepler karşılanmadığında ertelenmiş olur. Ütopyaların, mutlu olma ülküsünün başka bir yer ve zamana ertelenmesidir. Her türlü düzensizlik, eşitsizlik, adaletsizlik, haksızlık distopyanın, mutsuzluğun bulunduğu yeri göstermektedir.

### 1.3. OLUMSUZ DUYGULAR

Korku yaşamı koruyan ve aynı zamanda kontrol eden çok güçlü bir duygudur. Kelime anlamı olarak “Bir tehlike veya bir tehlike düşüncesi karşısında uyanan kaygı duygusu...üzüntü...Gerçek veya beklenen bir tehlike ile yoğun bir acı karşısında uyanan ve coşku, beniz sararması, ağız kurumaması, kalp ve solunum hızlanması gibi belirtileri olan veya daha karmaşık fizyolojik değişimlerle kendini gösteren duygu” (TDK 2, 1988, s.899) olarak tanımlanır. Sürekli korku, kaygı ve belirsizlik içinde olan bireylerin ve toplumların içinde buldukları ana ve zamana mutluluk tanımını yerleştirmeleri mümkün değildir. Huxley, “Olumsuz duygular (güvenin eksikliği demek olan korku, nefret, kızgınlık veya sevgiyi dışarıda bırakan kötülük), hangi koşullarda ve hangi zamanda diliminde gerçekleşmiş olursa olsun, görsel deneyimin dehşete dönüşeceğinin garantisidir”(Huxley, 2014, s. 111) demektedir.

Gelecekte ne olacağını bilememek insanlar için en belli başlı kaygı nedenlerinden biridir. İlerde olumsuz türden olayların olacağını bilmek, ne olacağını bilmemeye yeğlenir. Tarih içinde insanoğlunu düşünmeye ve keşfetmeye iten nedenlerden biri belirsizliği kaldırmak güdüsü olmuştur. İnsanoğlunun belirsizliği ortadan

kaldırmak için sosyal kurumları ve kültürü, bilim ve teknolojiyi yarattığı söylenebilir (Cüceloğlu, 1999, s.278).

İnsan bir sonraki adımını güven içinde atmak ister. Bunun içinde atacağı adımla ilgili belirsizlik yaşamaması gerekmektedir. Belirsizlik eğer giderilemiyorsa olumlu ya da olumsuz beklentiler oluşur. Olumlu beklenti bireyi, umut olarak pozitif alanda desteklerken, beklenti olarak umut geleceğe ertelenir. Olumsuz beklenti ise endişeyi temel alarak kaygı ve korkunun oluşmasına neden olur. Belirsizlik de olumsuz beklentiye, kaygıya, nihayetinde korkuya sebep olur. İnsan korktuğu şeyleri belirsizlik içinde düşlemeye başlar. Bu süreçler insanı ruhsal olarak tüketir ve pasifize eder, eylemsizleştirir ve doğadan koparır ve birey olarak değerini kaybetmesine neden olur. Bu değer kaybı bireyin yaşamını görmesini engelleyen, yaşamının önüne inen bir perdedir ve birey bu nedenle gündelik hayatı niteleyen değerlerin belirlenimini başka kurum ve kişilere bırakır. Bireyin böylesi bir var oluşta mutlu olması mümkün değildir. Bireyin toplumu oluşturduğu düşünüldüğünde, dolayısı ile toplumun da mutlu olabilmesi mümkün değildir. Bireyin ve toplumun var olduğu bu alan/yer distopik bir alan/yer olarak değerlendirilebilir. Kişiyi olumsuz beklentiye iten her nokta onu mutlu olmak idealinden uzaklaştırır. Bu nedenle mutsuzluk alanına distopyaya iletir.

#### 1.4. İSTEĞİN DURUMU

İstek Türk Dili ve Sözlüğüne göre “Bir şeye duyulan eğilim, arzu...Belirli bir ihtiyacı karşılayacağı düşünülen nesne veya duruma karşı duyulan özlem, arzu” (TDK, 1988, s.720) olarak tanımlanmaktadır. Bir şeye duyulan yönelim içgüdüsel olarak hissedildikten sonra o şeyin eksikliği, yetersizliği, ihtiyaç olması durumu tahayyülde kendisini görünür kılmaya başlar. Hissedilen şey, bireyi bu tam olarak ortaya çıkamayan tahayyülün giderilmesine yönelten motivasyon, istek ile pekişir ve düşüncede netleşmeye başlar. Bu netleşen şey, yeni olana duyulan istek olarak ütopya hayallerini besler.

Bloch arzu ve istek arasında bir ayırmadan bahseder herkesin arzu barındırabileceğini, hatta güçlü arzular hissedebileceğini ve bu hissın birçok arzunun içinden bir his olduğunu, henüz seçilmediğini belirtir. Arzuyu gerçekleştirmek için bir eyleme geçecek olan kişi ise arzu duyduğu şeye karşı seçimini yapmış ve ne istediğini belirlemiş olan

kişidir der. “Arzu, yöneldiği belirli hedef tasavvuruna rağmen kararsız olabilir; isteme ise zorunlu olarak o hedefe aktif bir şekilde ilerlemektir, dışa doğrudur, sahiden verili olan bir yığın şeyle baş etmesi gereklidir” ( Bloch, 2013, s.71) demektedir.

İsteğin önemi bireyin temellendiği, kök saldıği zeminden dışarı ve çevreye doğru gerçekleşen varoluşunda, isteğin kendini gerçekleştirmek ve çevresini şekillendirmek açısından temel bir dürtü olmasındandır. İstekle gerçekleşen yönelim bireyin içinde bulunduğu bireysel ve çevresel ortamın şartlarının izin verdiği ölçüde gerçekleşecektir.

Bireyin içinde bulunduğu durumuna ilişkin Bloch, Freud’un zihnin katmanları olarak tanımladığı; alt benlik, ben, üst benlik kavramları ile isteğin baş etmesi gereken öncelikli durumu, ruhsal hayatımızı ikici duruma sokan libido (alt benlik) ve ben arasındaki gerilim ve çelişki olarak belirtir. Bu durumun, “Ben güdülerini doyurarak, haksızlık duygularının tasviyesini sağlar, fakat bunu kendi tarzında yerine getirir, yani sansürleyerek, ahlakileştirerek ve özellikle erişilebilir olanı, ‘gerçekliği’ gözeterek” (Bloch, 2013, s.77) olduğunu belirtir. Söz konusu edilen gerçeklik içinde yaşanan sosyal düzenin alışkanlıklarının benimsendiği, değerlerinin onaylandığı gerçekliktir. Bu şekilde güdülerin doyurulması ile Freud’un tanımladığı şekliyle “gerçekliğe (meta dünyası ve onun ideolojisi) çarparak diyonizik<sup>5</sup> enerjisini tüketir. Böylelikle terbiye edilen Ben ‘anlayışlı’ hale gelir, artık kendisini haz ilkesinin egemenliğine bırakmaz, gerçeklik ilkesine uyar” (Bloch, 2013, s.77). Üst ben ideal olanın gerçekleştirilmesi için, beni kullanır ve ben ikisi arasında “gerçekliğe” uygun bir denge kurar. Ancak gerçekte bireyin özlemini çektiği fakat aynı gerçeğe uygun olarak baskılanan “İnsanın gösterdiği tepkilerin yatıştıramadığı güdüler, tamamlanmamış yaşantılar, unutulmuş yaralar ve hayal kırıklıklarının yangını sürer; Benlik bilincinden yitmişlerdir, fakat ruhtan değil” (Bloch, 2013, s.79). Bu durum ise gündelik hayata yansıyan hassas duygusal ve fiziksel reaksiyonların ortaya çıkmasına neden olabilmektedir. Zihnin katmanlarında gerçekleşen bu süreçlerin sonucunda oluşan etkileşim bireyin bir tür haz hali olarak tanımlanan mutluluk algısını şekillendirir. Bu durumda, basitçe hazzın giderilmesi mutluluk, baskılanması ise mutsuzluk olarak yorumlanabilir.

<sup>5</sup> Diyonisos ruhu: Nietzsche’nin Tregedyanın doğuşu adlı eserinde uyum, düzen ve ölçünün ifadesi Apollonca olanla karşılaştırılarak, insan varlıklarında var olduğunu söylediği yaşama isteği ve gücünün dinamik ve tutkulu dışavurumu olarak tanımladığı hal, insanın kendisini esime ya da sarhoşluk hali içinde içtepi ve atılımlarına bırakması durumu (Cevizci,1999, s.248).

Schopenhauer, istemenin döngüsünden bahseder, bir doğası olduğunu belirtir. İnsan istediğinde ve ardından istediğine ulaştığında artık gözümüze istediğimiz şey istediğimiz andaki gibi görünmez. Onun modasının geçmişliği bir tarafa, ilk andaki etkisini de yitirdiğinden değersizleşir ve bir kenara itilir. Onun bir kenara itilmesiyle arkada yeni bir istek belirir ve döngü bu şekilde devam eder. “Böylece istek doyuma, doyum da yeni bir isteğe geçer durur. Oyun durmadan, tökezleme den sürer gider. Birinden ötekine bu geçiş hızlıysa mutluluk, yavaşsa üzüntü diye adlandırılır. Onun kımıltısızlığı kendini korkunç, alıklaştıracı sıkıntıda, belli bir nesnesi olmayan cansız özlemde, öldürücü isteksizlikte gösterir” (Schopenhauer, 2009, s.104).

İsteğin oluşumunda gerçekleşen süreçleri oluşturan etkenlerin neler olabileceğini bireyin kendisi ve bireyin dış çevresi ile olan yaşantısı belirlemektedir. Bu etkileşim içerisinde birçok güdü oluşur. Bloch’a göre bu güdüler içinde insan “sadece hayvani olanları muhafaza etmekle kalmaz, yenilerini de üretir, yani sadece gövdesi değil Ben’i de duysaldır. Bilinçli insan en zor doyurulan hayvandır: arzularının tatmini bakımından kestirmeden değil dolaylı yollardan giden hayvandır o” (Bloch, 2013, s.74). Arzuların tatminini sağlamak için birey arzusunun verili düzene uyumunu sağlayacaktır ya da arzusunu gerçekleştirmek üzere erteleyecek ve ya bir yapı içerisinde oluşumunu şekillendirecektir. Arzu gerçekleşmesi olanaksız bir hal aldığı anda birey içinde bulunduğu andan başka bir anın düşlemine gidecektir. Düşlemde, sanatta veya edebi metinlerde çizdiği eskizlerle ütopyal bir varoluş içerisinde arzusunu ortaya koyacaktır. Jameson da bu durumun edebi yönünü “ideolojik ya da istek gerçekleştirici dürtüler olmadan ütopya metni yazmak olanaksızdır” (Jameson, 2009, s.83) olarak ifade eder.

İsteğin yeni olana kavuşmaya dönük hareketi tetikleyen gücü, olumsuz duyguların gerçeklik için belirleyiciliği, mutluluğun gerçeklikte konumlandırılmaya çalışılan yeri olarak ideal olanda bulunması nedeniyle ütopya ve distopya var olmuştur. İkinci bölümde ütopya ve distopya arasındaki ilişki bu çerçevede incelenmeye çalışılacaktır.

## 2. BÖLÜM

### ÜTOPYAYA GİDEN YOL

#### 2.1. GERÇEK OLAMAYACAK OLANA YOL BULMAK

Mutlu toplum kavramı neden gerçek olamayan olarak uzak bir yere gönderilmiştir? Basitçe toplumu oluşturan değerlere bakıldığında bu değerlerin bireyleri benzerlikler ve farklılıklar üzerinden çok çeşitli gruplar halinde birleştirebildiği görülür. Toplumu birleştiren kavramların ise bir mutluluk hedefi taşımadığı daha çok farklılıklar ve benzerlikleri öncelikli amaç edindiği görülür. Bu nedenle edebi metin olarak ütopyaları değerlendirirken, yazıldıkları dönemden ve o dönemde var olmuş olan toplumsal yapı ve tercihlerden etkilenmedikleri düşünülemez. Bu etkilenme var olan duruma ilişkin alternatif çözüm önerileri olarak değerlendirilebilecek ütopyik metinler oluştururken, tam tersi etkileşim ile bir tür olumsuzlama ya da hali hazırda var olan düzenin gidişatına ilişkin çok daha karamsar bir öngöründe oluşturabilir. Bu nedenle ütopyaların kaynak aldığı, beslendiği yer ve konular, içinde yaşadıkları dönemdir. İçinde yaşanılan dönem ve ek olarak geçmiş de yaşanmış dönemlerin birikimleri, onları değerlendiren ütopya yazarı aracılığıyla, ideal toplumun oluşturulması için kaynaklarını ütopyanın kullanımına aktarmıştır.

Ütopya daha öncede belirtilmiş olduğu gibi toplumun içinde bulunduğu düzensizlik ve kötü ortam ile yüzleşen ütopya yazarının; nasıl bir düzen olmalı ki insan ideal, mutlu yaşama ulaşabilmeli düşüncesinin arayışıdır. Ütopya yazarının ideal olan anlayışı, ütopyada toplumsal düzenin çekirdeğini oluşturmaktadır. Bu çekirdeğin gelişmesi ütopyayı oluşturan toplumunun kabullü ile, onaylanmış değerlerin sınırlarını koruması esasına bağlı kalarak gerçekleşmektedir. Sınırlılıkların kabulü toplumun uyumunu sağlarken, sınırlılıkların varlığı, özgürlük kavramının yerleştiği varsayılan ideal toplumsal yapının da sınırlılıklar içerdiğini göstermektedir. Ütopyalar aynı zamanda bu sınırlılıkların varlığı nedeniyle birbirlerinden olumlu ya da olumsuz etkileşimle bir sonraki ütopyanın doğmasını sağlamıştır.

“Ütopyanın malzemesi zamanı aşar, bu malzeme dini temalardan, destansı anlatılardan, ama aynı zamanda da şiirden, müzikten, insanı kendi dışına taşıyan şeylerden yapılmıştır” (Riot ve diğerleri, 2003, s.43). Tüm bu malzemeler insanın gündüz düşlerini oluşturur ve gece rüyalarını şekillendirir. Etkileşimine girdiği her şey insanda güdülenme, istek uyandıran ve duygulanıma sokan etkenlerdir. Bu etkenlerle oluşan istekler ve duygular giderilmek ve somut düzleme taşınmak istendiğinde, dış çevreninde şekillenmesini sağlayan temel kavramlar olurlar.

Bütün insanların yaşamını gündüz düşleri kat eder boydan boya. Bir parça sınırları de gevşeten, yavan kaçış vardır bunda bir parça, dolandırıcılara ganimet de olur; ama işte feragat etmez. Bu öteki parçanın çekirdeğinde umut etmek vardır ve bu öğrenilebilir. Umut etmek düzensiz gündüz düşlerinden ve onun kurnaz suistimalinden çıkarılıp alınabilir, uçup gitmeden aktif kılınabilir. Hiç bir insan gündüz düşleri olmadan yaşamamıştır; mesele, onları hep daha geniş tanımak, böylece aldatılamaz, yardımcı, doğruya yönelik olmalarını sağlamaktır. Gündüz düşleri daha dolu olmayı isterler, bu da, ayık bakışla zenginleşmeleri anlamına gelir; katılma anlamında değil ışıkla aydınlanma anlamında. Şeyleri hali hazırda nasılsalar ve nasıl duruyorlarsa öyle alan salt gözlemci/temaşacı akıl anlamında değil, onları nasıl gidiyorlarsa öyle, yani daha iyi yönde/tarzda da gidebilecekleri kabulüyle alan katılımcı akıl anlamında. Demek, gündüz düşleri sahiden daha dolu olmak isterler; yani daha aydınlık, daha bilinen, daha kavranan ve şeylerin akışıyla dolayımlanan. Olgunlaşmak isteyen buğdayın geliştirilebilmesi ve ürün alınabilmesi için. (Bloch, 2013, s.20)

Gündüz düşlerinin bizi şu an ve gelecekte bir vakte bağlayan umutlu ilişkisinin yanında bizim geçmişten getirdiğimiz ve bu günümüzün belirleniminde büyük etkisi olan mitler vardır. Geçmişin ütopyalari olarak adlandırılabilir mitlerle ilişkimiz ikili bir yön oluştursa da, şimdiye olan belirleyici etkilerinin yanında, şimdiden kaynak alan gündüz düşlerine olan etkisi düşünüldüğünde; etkisi geçmişten şimdiye aşarak geleceğe yönelen bir doğru çizmektedir. Assmann, geçmişle, şimdi ve gelecek arasında aydınlatıcı bir ilişki olarak belirlediği miti; “sadece kronolojik ilişki ve kontrol aracı olarak geçmiş ölçmeyen, aynı zamanda geçmişle ilişki içinde bir görüntünün unsurlarını, umutlar ve eylemin hedefine yönelik ipuçlarını kazanan ‘sıcak’ hatırlama olarak”(Assmann, 2001, s.80) tanımlamaktadır. Mitler, bugün yaşananları anlamlandırmakta, mitsel belirlenimler ve Tanrı'nın hükümleri olarak olması gereken ve değişmeyen haline gelmiş olanı vurgular. Assmann'a göre şimdiki zamanı soluklaştıran ve geçmişin iyi zamanlarını, kahramanlık hikâyelerini öne çıkaran mitler, bu nedenden dolayı bu gün, bu zaman ve yerde olmayı vurguladıkları için “Eksik olan, kaybolan, yok olan ve

kenara itileni vurgular ve ‘bir zamanlar’ ve ‘şimdi’ arasındaki kopmayı bilince çıkarırlar. Burada yapılan şimdiki zamanın temellendirilmesi değil, tersine temelin sarsılması, en azından daha büyük ve güzel bir geçmiş karşısında önemsizleştirilmesidir” (Assmann, 2001, s. 81). Böylece önemsizleştirilen şimdiki zamanın geçmişin anlatılarından beslenerek geleceğe yönelmesi ile iyi ve mutlu yaşanan zamanlar yarına ertelenmiş olmaktadır.

Kolaydır kötü bir yerden uzakta olmayı istemek. Ama kişiyi oradan çıkarıp götürecek yol o kadar doğal bir şey değildir, önce döşemek gerekir onu. Doğru yolu bulmak açısından, her bir yöne açılan geniş düzlük de dışa kapalı dağlık bölge kadar zordur. Bundandır insanın yolunu şaşırması; en acı durumlardan biridir bu, dahası en tuhaflarından. Kabiliyeti eksik ya da eksik olan arzusun uzantısıdır o şaşırma hali, asla doğru düzgün filiz süremeyen tohumun uzantısıdır. Yolunu şaşırılmış kişi, kalakalmış arzu ile durup kalmayan veya kendini göstermeyen yolun arasındadır. Ama yolunu şaşırmanın seyyahı içine attığı tehlike, yani ölüm tehlikesi Yeni’nin de geçiş vergisidir. Yeninin karanlığın içinden koparıp alındığı her yerde ödenir bu gümrük, Yeniye doğru yürüyüş yatakta-olmama kararıdır (Bloch, 2012, s.69-70).

Ütopyada geçmiş ve gelecek arasındaki gerçeğin belirlediği doğruda, bugün ile harmanlanan, ‘şimdi’ ve ‘burada’dan hareketlenen başka yere olan özlem kendine ancak bu doğrultunun dışında yer bulabilmektedir. Zaman kavramının değiştirilemez belirlenimi her seferinde sonrayı gösteren belirsiz ve ileriye dönük bir alanda, başka yer düşünme izin verir. Fakat bu düşlenen yerin olanaklı olabilmesi için Bloch’unda belirttiği gibi Yeni’nin geçiş vergisinin ödenmesi gerekmektedir.

Sistemdeki şu ya da bu ahlaksızlığı, kusuru ya da hatayı öne çıkararak bir reform, yalnızca bu özelliği ile değiştirme amacındaki bir görüşe bağlı kaldığı takdirde çok geçmeden şunu keşfeder: verili herhangi bir özellik sistemdeki diğer tüm özelliklerle beklenmedik ama kopmaz bağlara sahiptir. Temsil alanda, bu keşfin emarelerini temsili çelişki adını verdiğimiz olguda görebiliriz. Dolayısıyla bu tür değişiklikleri yeterince temsil edebilmek için, gerçeklik mutlak ve bütünsel olarak değiştirilmelidir. Ve Ütopya metninin bu itici gücü reformist değil, devrimci ve sistemik bir değişiklik anlayışıyla özdeştir (Jameson, 2009, s.66).

Jameson ise ‘yeni’nin geçiş vergisi olarak gerçekliğin mutlak ve bütünsel olarak değiştirilmesi gerektiğini öne sürmektedir. Bu yeninin mutlu, iyi ve huzurlu bir toplum vaadinde bulunma olasılığı; kötülüğün, adaletsizliğin ve haksızlığın yarattığı katı gerçeklerden, güçlü haklılık hallerinden ve bunları destekleyen kurumlardan vazgeçilmesi anlamına gelmektedir. Bu vazgeçiş ise güçlü sistemik bir değişikliği gerektirmektedir.

Schiller göre ise toplumun fiziksel varoluşunu etkileyecek hiçbir kesinti olmamalıdır. “Saatçi, bir saati onarmak istedi mi, işlemlerini durdurur. Ama devletin canlı saati, işlerken onarılmalıdır” (Schiller, 1990, s.11) demektedir. Bunun için de bir desteğe ihtiyacı vardır. Ancak “insanda iki temel dürtünün bulunduğunu söyler. Bunlardan birincisi, her zaman değişme için bastıran duyumsal (doğa) dürtü, diğeri de birlik ve süreklilik arayan formel (törel) dürtü” (Cevizci, 1999, s.757) dür. Schiller’e göre insan bu iki karşıt dürtü arasında kalmaktadır. Bu durumu şu şekilde ifade eder. “İnsan, kendine iki türlü karşıt olabilir: Ya duyguları ilkelerine üstün geldiğinde yabancı olarak, ya da ilkeleri duygularını parçaladığında, barbar olarak” (Schiller, 1990, s.16). Bu iki karşıt durum arasında birbirlerine zarar vermelerini önleyecek bir uyumun sağlanması gerekmektedir. Bu uyum ihtiyaç duyulan desteği sağlamaktadır. Uyum sağlandığı zaman “halkın huy bütünlüğü”(Schiller, 1990, s.17) sağlanmış olacak ve özgür devlet söz konusu olabilecektir. “Bu ikisi arasında olabilecek uyum Schiller’e göre üçüncü bir dürtü sayesinde sağlanabilir. Bu dürtü oyun dürtüsü, filozofa göre sanatta ortaya çıkar” (Cevizci, 1999, s.757).

Schiller aynı zamanda, insanda var olan ve birbirine karşıt olan iki içtepi durumu belirtir. Bu içtepilerin kaynağını “içimizde zorunlu olanı gerçekleştirmek, dışımızda olan gerçeği de, gereken yasaya uydurmak için birbirine karşıt iki güçle itilmektedir” (Schiller, 1990, s.54) olarak ifade eder. Nesne içtepesi ve biçim içtepesi adını verdiği bu tepileri şöyle tanımlar. Nesne içtepesi “...insanın fizik varlığından, ya da, duyusal dünyasından gelir ve onu zamanın sınırlarının içine oturtmağa, madde yapmaya çalışır. (Schiller, 1990, s.55). Biçim içtepesi ise “insanın salt var oluşundan, ya da, onun uslu doğasından çıkıyor ve onu, özgür kılmağa, görünüşlerinin çeşitliliğin uyumuna ve durumun her türlü değişişinde, kişiliğini göstermeğe çalışıyor” (Schiller, 1990, s.56) olarak belirtir. Bu iki iç tepisi arasındaki ilişkiyi de şu şekilde belirtir. “Eğer nesne içtepesi, yalnızca olgular yaparsa, biçim içtepesi yasalar verir. Her yargı için birer yasa, eğer bilgiler söz konusu ise; her istek için birer yasa, eğer eylemler söz konusu ise. Yeter ki biz bir konuyu tanıyalım, öznenin bir durumuna, nesnel bir değer verelim, ya da, bilgilere dayanarak davranalım” (Schiller, 1990, s.57). Schiller duyguların ve usun birbirlerini karşılıklı olarak yargılamamaları gerektiğini belirtir. Bunun yerine duygululuğun çok yönlü gelişiminin, usunda derinlik ve özgürlük kazanmasının, insanın



dünyayı anlamasında ve kendi dışında olana biçim vermesine çokluk kazandıracağını belirtir.

Schiller nesne içtepesini, ‘yaşam’; biçim içtepesini ‘biçim’ olarak belirtir ve daha önce değinmiş olduğu gibi bu ikili karşıtlık arasında uyumu sağlayan oyun içtepesini, ‘canlı biçim’ olarak yani güzellik olarak tanımlar. Canlı biçim, canlı olanın ve biçim olanın alanında yer alan ama aynı zamanda bu alanlarla sınırlı olmayandır. Doğal olarak güzellik bu her iki alanda yer alır ve bu alanlarla sınırlandırılmaz. Schiller örnek olarak “bir mermer bloğu, cansız olduğu ve cansız kaldığı halde, bir mimarın ya da bir heykeltcinin elinde pek güzel canlı biçim olabilir. İnsan, yaşadığı, onun biçimi de olduğu halde, bunun için sırf, ona, canlı biçimdir denemez. Onun canlı biçim olabilmesi için, biçiminin yaşam ve yaşamının biçim olması gerekir” (Schiller, 1990, s.71-72) demektedir.

“Buna göre oyun içtepesinin obje’si güzelliştir ve güzellik de canlı biçimdir. Güzellik ne yalnız duyusaldır nede yalnız akılsaldır, tersine güzellik, duyu ve aklın bir uyumudur (harmoni)”(Tunalı,2004, s.148). Nesne içtepesi ve biçim içtepesi iki karşıt uç olarak bir sıfır noktasında birleşirler dolayısı ile bu iç tepilerin zorlayıcı etkisi bu sıfır noktasında oyun içtepesinin özgür alanında kaybolur. Bu nokta estetik insanın, yaşamın, olduğu yerdir. Burada “...insan güzeli temaşa ederken, ruh bir yandan ahlak yasası diğer yandan da fiziki zorunluluk arasında mutlu bir ortam yaratabilir. Schiller, modern öznelliğin tanımlayıcı özelliği olan çatışma ve yabancılaşmanın sanat veya oyun yoluyla gerçekleşecek yaratıcı çözümü için umut beslemiştir”(Cevizci, 1999, s.757).

Bu bölümde gerçek olmayan bir yerde var edilen ütopyanın, ideal mutluluk ülkesi olarak sürekli uzağa başka yere gönderilmesi nedeni ve içinde bulunulan dönemin bir tür distopya olabileceği olasılığı dolayısıyla, gerçek olamayacağı düşünülmüştür. Bu düşünce ile nasıl bir yol bulunarak ona ulaşılabileceği tartışılmıştır. Belirtilen düşünceler doğrultusunda, ütopya gidilen yolda yeni olanın var olan üzerinden bir değişim gerektirdiği ya da bir uzlaşım alanı ile yavaş yavaş dönüşebileceğine olan inancın bulunduğu söylenebilir. Ancak böyle bir yola olan umut, yine karşısında insanın içyapısının çatışmalı durumunu bulmaktadır.

## 2.2. UMUTTA UMUTSUZLUĞUN YERİ / YOLDAKİ GERÇEKLER

İnsanı herhangi bir yöne ya da şeye yönelten ilk hareketin kaynağı yine insanın kendi iç dünyasından çıkmaktadır. İnsan duyuları ve düşünceleri ile algıladığı iç dünyasını, yine aynı şekilde algıladığı dış dünyadan etkilenecek girdiği diyalektik iletişimin sonucunda, dış dünyanın değerlerini benimseyerek oluşturur. Bu nedenle ‘dış dünya ile etkileşim’ ve ‘değer’, insanın isteğinin ne olduğunu ortaya çıkarmasını ve onu harekete geçmesini belirleyen etkenlerdir. Schopenhauer, “gövdenin eylemi, nesneleşmiş yani algıya giren istemenin eylemidir” (Schopenhauer, 2009,s.42) demektedir. Birinci bölümde isteme tanımlanırken aynı şekilde insanı harekete yönelten, zihinde ne olduğu tanımlanmış güdüler olarak belirtilmişti. Bu ilk güdülerin oluşumuna dair Bloch “Bizi tetikleyen nedir?”(Bloch, 2013,s.69) diye sorar ve ilk tepinin nasıl ihtiyaca dönüştüğünü aşağıda belirtildiği gibi anlatır.

Tepi kendini ilkin ‘çaba’ olarak dışsallaştırır, içi herhangi bir yeri çeken. Tepi hissedildikte, ‘özlemek’ olur, bütün insanlarda dürüst olan tek hal. Özlemenin kendisinde daha az müphem ve umumi değildir tepiden, ancak hiç değilse dışa dönük oluşuyla belirgindir...Özlemenin, belli bir şeye yönelmesi gereklidir. Böyle olduğunda aynı anda her yöne birden atılmayı keser. Bir ‘arama’ olur, aradığına sahip olan ve olmayan, hedefli bir itilim olur. Bu hedefli itilim yöneldiği şeye göre ayrışır, şu veya bu güdü olur, tek tek adlandırılabilir. Kuşkusuz gericiliğin dilinde çok defa güdüleştirilmiş veya şeyleştirilmiş bu kavramdan, ‘ihtiyaçla’ aynı şey anlaşılmalıdır Güdü daima, tepideki ve özlemedeki bir boşluğu, bir yetersizliği, eksik olanı, dışsal bir şeyle doldurmayı arar”(Bloch, 2013, s.70).

Bu şekilde daha öncede belirtildiği gibi tepinin, (kendi varoluşunun da bir gereksesi olarak) sürekli baskısında olan insan, bu baskıdan kurtulmak ve ya azaltmak için ulaşılabilir isteğini hemen gidermeye çalışacaktır. Bloch insanın ihtiyacını giderme çabasını ‘tarihin lambasındaki gazyağına’ benzetir. İnsanı eylemde tutan, insanın ‘ben’i de dahil olmak üzere tüm dışsal varlığını bir iktisadi düzende var eden, sürekli ve değişken eyleme halidir.

Scheler ise daha önce tepi olarak ifade edileni duyusal itilim olarak belirtir. Duyusal itilim hayvanlarda ve insanlarda ortak olan bir özelliktir.

Duyusal itilim, insanda da her temel –her türlü ‘realienin’, ‘gerçekliğin’ kökeni olan- direnç yaşantısının öznesidir; özellikle de birliğin ve her türlü tasarımılayıcı işleve öncülük eden gerçeklik izleniminin öznesidir. Tasarım yapmak ve dolaylı düşünmek (sonuç çıkarmak) bize bu gerçekliğin ‘olduğu gibi olması’ndan ve

'başka türlü olması'ndan başka şey göstermezler. Gerçek olanın 'gerçek olması' olarak gerçeklik, bize yalnızca korkuyla birlikte genel bir dirençle, özellikle direnç duygusuyla verilmiştir (Scheler, 2012, s.44-45).

İçgüdü, gerçeğe duyulan korku ve direnç duygusunun güdümü ile hareketlenen "duyusal itilimin ve onun niteliklerinin gittikçe artan bir özelleşmesini ortaya koymaktadır" (Scheler, 2012, s.51). Böylece duyusal itilim, insan aracılığı ile özelleşen içgüdü olmaktadır. İçgüdüde yer alan bilgiyi ise "...tasarımlar ve imgeler ve ya düşünceler yoluyla elde edilen bilgi değil, değerleri vurgulayan ve değer izlenimlerine göre farklılaşmış olan, çekici ve itici dirençleri duyumsama" (Scheler, 2012, s.51) oluşturmaktadır. Değer izlenimlerine göre farklılaşan çekici ve itici dirençler bilinç öncesi tanımlanamayan bir alanda gerçekleşir. Çekici olan, istenen, hoş ve itici olan, istenmeyen, hoşnutsuzluk yaratan dirençlerdir.

Schopenhauer, isteme ile haz ve acı arasındaki ilişkiyi şu şekilde belirtir.

İstemenin her doğru, gerçek, aracısız eylemi de, öncelikle gövdenin görünür bir eylemidir. Öte yandan, buna göre, gövde üzerindeki her izlenim, aynı zamanda, ilkin, aracısız olarak isteme üzerindeki bir izlenimdir. Bu bakımdan izlenim istemeye karşı olduğunda acı diye adlandırılır. İstemeye uygun olduğu ölçüsünde de ona doyum ya da hoşnutluk denir...Onlar gövdenin aldığı izlenime ilişkin geçici bir isteme ya da istememdir (Schopenhauer, 2009, s.43).

Freud'a göre ise, iç algılamada haz ve hoşnutsuzluk temel duygulardır ve net olmayan bilinç durumlarında dahi ortaya çıkabilir. "Haz nitelikli duyguların bir zorlayıcılığı yoktur, ama buna karşılık hoşnutsuzluk duygularının zorlayıcılığı en yüksek derecededir. Bunlar değişime, boşalmaya doğru bir zorlama oluştururlar; bu yüzden hoşnutsuzluğun enerji donanımının yüksek, hazzinkinin ise düşük olduğunu düşünüyoruz" (Freud, 2014,s.83) demektedir. Bu düşünceye göre bireyin hazzı ya da hoşnutsuzluğunu nitelerken enerji donanımlarındaki farklılık, bireyin mutluluğunu ve mutsuzluğunun ifadesinde farklılık oluşturabilir. Hoşnutsuzluğun mutsuzluğun temeli olduğu ve mutsuzluğun mutluluktan daha fazla kendisini ifade ettiği, bu nedenle de günlük hayatta daha fazla yer kapladığı düşünülebilir. Bu durumu, bireyin tanımlayamadığı iç sıkıntısı hallerini ifade eden bir yaklaşım olarak düşünebiliriz.

İnsanın içgüdüsel olarak ikili yaşantısının yarattığı gerginlik, çatışma hallerinin sonucunda istenen şeyin veya istenmeyen şeyin ne olduğu belirdikten sonra, bunların gerçekle olan ilişkisinin yarattığı gerginlik ve çatışma başlar. İnsan istemediği şeylerden

kaçınır, uzaklaşır ve gerçekliğini yâdsıma eğilimi gösterirken, istediği şeylerin gerçekleşmesi için, gerçeklikle tekrar imkan ve imkansızlık arasında bir ikili ilişki başlatır. İmkansızlığın varlığı, isteğin ‘ne’liğine bağlı olarak sonraya bırakılan bir olabilir umudu ile istekler kutusunda yaşamaya devam eder. İmkân dâhilinde olanın ise gerçekleşmesine ilişkin olarak, Bloch gerçekleşmesi istenen bir şey gerçekleştiğinde aslında tam olarak gerçekleşmemiştir demektir. Ardında kalan bir şey daha vardır der. Ardında kalan şeyler ise, bu ‘değil’ in ve ‘eğer ki’ nin varlığından oluşur ve onlardan etkilenerek karanlık ve bulanık bir alan yaratırlar. Hatta öyle ki bu alan gerçekleşen şeyin aslında istenen şey olarak idrakini güçleştirmekle beraber, tam olarak istenen şeyin gerçekleşmediğini de vurgular.

Gerçekleştiren, zaten kendi edimine ve onun içeriğine Sahip Olamama durumundadır; henüz yaşanmış anın karanlığı, tam da Gerçekleştirenin bu Kendine-Sahip-Olamamaklığını gösterir....Gerçekleştirenin kendisinde, kendisini henüz gerçekleştirilmemiş bir şey vardır. Böylece bir şey vuku bulduğunda, Gerçekleştirilmemiş olarak realize edilen, kendine mahsus eksisini realize etmenin artısına taşır....Gerçekleşmenin öncesindeki ereksel imgenin, öngörücü tasavvurunun ütopyik içeriğiyle tahakkuka tamamen dahil olmayışının, yani süre giderek hatta çok kere anlamsızlık ölçüsünde süre giderek artık olarak kalmasının nedeni budur (Bloch, 2013, s. 242).

Bu durumda ereksel imgenin, gerçekleşmesi için gereken içsel ve dışsal şartların tam oluşmadığı düşünülebilir. Bloch’a göre ereksel imgenin gerçekleşmesi için uygun zaman oluşmamıştır. Şu anın içinde bulunduğu yer ile ereksel imgenin gerçekleşmesi imkânının, zamansal mesafesinin çok uzak olmasından kaynaklanır. Bloch, bu zamansal mesafenin içinde, loşluk ve müphemlik de barındırdığını ve bu belirsiz alanın henüz kararsız olduğunu belirterek “Hiç’ede Hep’e de mutlak boşunallığa da mutlak başarıya da açılabilir” (Bloch, 2013, s. 242) olduğunu söyler. Ona göre, hiçbir ve hepin mümkünlüğünde, hep ne kadar olumlanan ve umuda yönelik olan oluyorsa hiç de bir o kadar olumsuzlamanın yarattığı boşunallık içindedir.

Gerçekleştirenin Kendine-sahip-olamamaklığındaki Hiçlik, eğilimsel içeriğin esasının yani neticede Realize Olan İçeriğinin de Gerçekleştirilmemesine neden olabilmesiyle; Boşunallık ve Hiçliğin bu tehditkar hali, arıza yaratmaya, Madde’de dirence yol açmaya, muhteşem bir aptallık uykusuna ve süreçsel dünyamızın onca zorlu seyir yolunda uyumsuzluğa sebebiyet vermeye yeterlidir. (Bloch, 2013, s. 243).

Gerçekleştirenin içinde bulunduğu durumu, gerçekleştirme, ortaya çıkarma potansiyeli olarak düşünmek mümkündür. Bu potansiyel Oluş’un sürekliliğini sağlamaktadır. Bu

sürekliği sağlayan, kendine-sahip-olamamaklığı ile gerçekleştiren, bir gerçekleşen ortaya çıkarırken, gerçekleşemeyenlerin yarattığı bulanık alan ile karşıt durum yaratmaktadır. Bu durum gerçekleşemeyenlerin gerilim ve özleminin barındığı bir potansiyel olarak sürekli kaynayan suyun yarattığı hareket gibi varlığını korur.

Ütopyaya gidilen yolda gerçekler olarak, bireyin içyapısının içerdiği çelişkilerin ortaya konmasına çalışılmıştır. Birey ütopyaya arzu duyan bir varlık olarak bunu gerçekleştirme yolunda ilk önce karşılaşıcağı aşması gereken gerçeklik bir öz ya da tohum gibi düşünüldüğünde kendi potansiyeli olmaktadır.

### **2.3. HER ZAMAN DAHA YAKIN: DİSTOPYA**

Sanayi devrimi ile gerçekleşen gelişmeler sonucunda, insan doğanın zarar veren güçlerinden kendini korumayı ve onu kontrolü altında tutmayı öğrenmiştir. Bu açıdan bakıldığında, insanlık, doğayı kontrol altına almak düşünür, yani ütopya olarak bu isteğini gerçekleştirmeyi bir parça başarmış görünmektedir. Fakat bu durum doğanın yok edilmesi sürecini başlatmış olmasının yanında, insanın doğayla iletişimini ve varlık olarak nerde durması gerektiğinin bilgisini kaybetmesine neden olmuştur. Nüfus ve üretimin artışı doğrultusunda tüketimin artmasıyla ve böylece tüketimi merkez alarak şekillenmeye başlayan sosyo-kültürel yapı içinde insan, kendi yarattığı modern toplum içinde,

Dalgın, şaşırılmış, herhangi bir şeyle onun gerçekliğini anlayabilecek yoğunlukta ilgilenilebilirle özenç ve yeteneği kalmamış edilgin bir insana dönmüştür. Bu nedenle tümlüğü içinde algılayıp anlamlandıramadığı toplumsal yaşamında kendi dış gerçekliği karşısında (toplumsal yaşamın totaliritesi karşısında) bir başına kaldığı ve yaşama bir anlam veremediği duygusuna sürüklenen insan hüzne sığınmaktadır. Çaresiz kaldığı bir toplumsal yaşam totaliritesi karşısında in-sansal yeteneklerini toplayıp harekete geçirememekte; re-el yaşamda hayatının çeşitli sorunlarını kendisi için anlam taşıyan birer insansal sorun olarak görüp benimseyememekte; yaşamına egemen olabilme konusunda zaman zaman girişimlerde bulunsa da, özgür bir gelecek konusunda, çoğunlukla, edilgin bir tavırla, 'fantazyalarına sığınmaktadır' (Benjamin, 2007, s.210).

İnsanın etken durumdan edilgin duruma geçtiği bu durum bireyin kendi özgürlüğünü de kendi ürettiklerinin eline kaptırdığını göstermektedir. İnsanın, kendi belirleyemediği ihtiyaçlarının giderilmesine odaklanmış olarak, bu ihtiyaçların karşılanması üzerinden varlığını anlamlandırdığı ve mutlu olmak değerini de bu anlamlandırma üzerinden

oluşturduğu söylenebilir. Birey içinde bulunduğu ‘şimdi ve burada’ya bu bakış açısıyla anlam verirken, gündüz düşlerini de bu anlayış içinde oluşturur.

Sanayi ve bilimin gelişmesi ve bu sayede sağlanan teknolojik faydalar, her ne kadar ütopyanın gerçekleşebileceğine dair insanlara umut olmuş olsa da gerçekte yaşananlar, bu durumun karşı tarafında korkuyla var olan distopyayı oluşturmuştur. Bu çelişkili durum “...daha önce görülmemiş bir bilinçli öz üretim imkanı ve aynı zamanda, insanlığın kendini yok etme olasılığını mevcut” (Latour ve Combes, 1995, s.14) hale getirmektedir.

Bir insanın mutluluk rüyası diğer bir insanın kâbusu olabilir. Ütopycılar rüyalarının gerçekleşme olanağında ısrar ettikçe, modern gelişmelerin yeni bir kölelik ve yeni bir barbarlığa sürüklendiğine inananlar daha telaşlı hale geldiler. Ütopyanın on dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki yeniden canlanması aynı zamanda onun karşı-imgesini ve karşı kuvvetini, karşı ütopyayı da canlandırdı. Ütopya pozitif olana yoğunlaştıkça karşı ütopya, şimdinin ve geleceğin mümkün olan en negatif, en siyah resmini yapmak için çağdaş hedeflerin dengeli bir değerlendirmesinden vazgeçti ve tıpkı ütopyanın edebi hayal gücünün ikna edici tekniklerini bilim ve sosyalizm modern fikirlerin davasına dayandırması gibi, karşıütopya da moderniteye isyan etmek için aynı tekniklere dayandı. Karşıütopya, ütopya gibi, tüm özellikleri içinde bütünlüklü sosyal düzenler icat etti. Ancak ütopyacı düzen ahlaki anlamda kusursuzlaşırken, karşı ütopyacı düzen sadece, toplumsal anlamda, kusursuzlaşmıştı. Bu modern sistemin ya da fikrin dehşet verici bir kusursuzlaştırılmasıydı. Ütopycacı toplumlar mümkün olan en iyi anlamda idealken, karşı ütopyacı toplum yalnızca fikrin zarafetini ya da tiranlığını temsil ediyordu”(Kumar, 2006, s.210-211).

Modernizm ile ütopyanın ve distopyanın gelmiş olduğu uç noktalar, insanın mutluluk düşüyle beraber onu kâbusa çevirecek olanı da yarattığını göstermektedir. Ütopya ve distopyanın kendi düzen ilkelerini yarattıkları görülmektedir. Bu durumda bireyin öyle ya da böyle bu yaratılan düzende yaşaması gerekmektedir ve “bir durumda bu tecrübeye beklenen yanıt haz, diğerinde dehşet” (Kumar, 2006, s.211) olacaktır. Buradan modernizm ile kendini edilgen hale getirmiş olan bireyin, yaşadığı düzen hangisi olursa olsun, sonuçta duyumsadığı haz ya da dehşet onun mutluluk ya da mutsuzluluğunun belirleyicisidir.

Düşlerimiz yaşadığımız coğrafyadan, kültürden ve o çağın ruhundan beslenir. Hayallerimizin temeli olan yer burasıdır. Fakat burası gündelik şartları, siyasal, sosyal düzeni ya da coğrafi koşulları nedeniyle ‘dehşet’ barındıran, gitmek için yol aradığımız bir ‘yer’ olmuştur. Jameson insanın yerleşiklik durumu içinde var olan sorunu şöyle ifade etmektedir.

İdeolojinin kaçınılmazlığının, bizim kaçınılmaz yerleşikliğimizden kaynaklandığı kapsayıcı bir ideoloji kavramıyla üretilir: sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet bakımından yerleşikliğimiz, milliyet ve tarih bakımından yerleşikliğimiz, kısacası hiçbir bireyin kaçıp kurtulamayacağı ve yalnızca birkaç gecikmiş idealizmin ya da iflah olmaz derecede akılcı ve evrenselci Aydınlanma felsefesinin aşmayı düşünebileceği her türlü belirlenim bakımından yerleşiklik (Jameson, 2009, s. 233) dir.

Jameson bugün yaşamın her alanında var olan şeylerin, geçmişte tarihsel olarak deneyimlendiğini ve bu deneyimlerin şeyler üzerinde etkisi olduğunu belirtir. Bu nedenle de tarihsel deneyimimiz, yerleşikliğimiz aslında tüm düşlerimizi, düşüncelerimizi etkilemekte ve şekillendirmektedir. Jameson bu durumun ideolojiyi zaten içinde barındırdığını ifade eder. Bu ideoloji durumu bireyi her türlü düşsel yöneliminde sınırlamaktadır. Dolayısı ile üretilen ütopya hayalleri de ideolojisini içinde barındırır. Adorno, akıla ideolojinin kaçınılmazlığı ve bireyin içinde bulunduğu yerleşik olan ile ilişkisini şu şekilde belirtmektedir.

Akıl kavramının içindeki gizli ütopya, öznelerin rastlantısal farklılıklarının ötesindeki bastırılmış ortak çıkarı gösterse de, amaçların baskısı altında salt sistematik bilim olarak işleyen akıl bu farklılıkları eşitlediği gibi, ortak çıkarları da standartlaştırır. Akıl, toplumsal işletmenin sınıflandırmaları dışında hiçbir belirlemeyi geçerli saymaz. Kimse uğruna şekillendirildiği amaca ters düşmez: mesleki ve ulusal grupların işe yarar, başarılı ya da başarısız bir üyesi olmak. Ait olduğu coğrafi, psikolojik, sosyolojik tipin herhangi bir temsilcisidir o (Adorno ve Horkheimer, 2010, s.119).

Adorno'ya göre diye belirtir Jameson, insanlık tarihinin kâbusuna ilişkin, kapitalizm tarihsel sürecin çığırından çıkmış son aşamasıdır. “Böylece bu sonu gelmez mücadelelerin ve karşılıklı saldırganlığın, kaçınılmaz sefaletin ve haksız zaferin nuh nebiden kalma hikâyesi, biyolojik ve Darvinci kendini koruma dürtüsüne kök salmış görünür” (Jameson, 2009, s. 238). Jameson, ‘kendini korumanın’ dürtüden çok bir tür ideolojik mekanizma olduğunu belirtir. İnsanın kendisini korumak için açlık, kıtlık, zorluk ve kendisini savunmasını gerektiren şeylere karşı güç sağlamak amacıyla kullanılan bir tür toplumsal birliğin oluşturduğu ideolojik mekanizmadır. “Kişinin saldırılardan artık kıskançlıkla saklayıp koruduğu bu ‘benlik’ bir mülkiyet biçimi gibidir, belki de etrafında tüm kişisel ve toplumsal mücadelelerimizin örgütlendiği bir mülkiyet biçimidir” (Jameson, 2009, s. 238). Jameson, benliğin mülkiyet biçimi olarak değerlendirilmesinin, mülkiyetin kaldırıldığı ütopyalar çerçevesinde düşünüldüğünde, insaniliğin kaldırılması anlamına geldiğini belirtir. Ancak Adorno'nun ise bu düşüncüyü desteklediğini belirtir. Ona göre, “...etik idealini buna örnek olarak gösterebiliriz: ‘iyi

hayvanlar gibi yaşamak' dolayısıyla ütopya kendini 'koruma' içgüdüsünden uzaklaşarak, tıpkı hayvanlardaki gibi, saf bugünde bir yaşamın tasavvur edilebilir olduğu bir durum olarak ortaya çıkacaktır"(Jameson, 2009, s. 239). Böyle bir insanlık durumundan vazgeçişin kendisi ütopya olarak düşünülebilir. Ancak mümkün olabilir bir şey midir? İnsanlık olgusundan vazgeçildiği takdirde kalan varlığın doğası ne olacaktır? Böyle bir tercih ve insanlıktan vazgeçiş durumunda ütopya ya da distopyadan bahsetmek de mümkün görünmemektedir. Bu durum her ne kadar doğanın faydasına olacak gibi görünmekteyse de, İnsanlık olgusu varlığı sayesinde kavramların varlık-yokluk ilişkisinden söz edebilmekte ve yaşamın yerleştiği diyalektik varlık üzerinden değer kavramları üretilebilmektedir. Bu tür bir varlık anlayışı ise kendiliğinden distopyayı ütopyanın karşısına koymaktadır.

Ancak gelinen nokta zaten pek içi açıcı değildir. Bu nedenle ütopya kurgulanırken tüm hesaplamalar yapılmalıdır.

Vahşi insanlıktan medeni insanlığa giden bir evrensel tarih yoktur, ama isyandan atom bombasına giden bir evrensel tarih muhtemelen vardır" der Adorno. Tarihi tedirginlik içinde düşünmeye, dahası, tarih düşüncesine hem tarihi metafizik bir dingincilikten uzakta yorumlamak hem de ütopyaya ve başkalık için mücadele eden güçlere topyekûn tehlikeye direnme görevi vermek için felaket fikrini sokmaya davet eder (Abensour, 2009, s.87-88).

Buna göre kötü ve korkunç olanın bilgisi, onlardan daha iyi korunabilmek, daha iyi organize olabilmek ve daha güçlü mücadele edebilmek için gereklidir denebilir. Olası bir felaket fikri felakete karşı direnmeyi gerektir. Savunma duygusunun sağladığı birlik, rahat olmanın sağladığı gevşeklikten her zaman daha güçlü, daha organize ve sistemlidir. Buna göre ütopyaya ulaşmak için sistemli bir mücadele her türlü olumsuzluğun iyi hesaplanmış olmasını gerektirir. Ancak diğer taraftan olumsuz olanın ne olduğu düşünülürken, olumlu olandan çok daha fazla vakit harcıdığından, felakete karşı aşinalığı da getirir. Çünkü birey tekrar ettiği, ritüel haline gelmiş kavramlar içinde yaşamaktadır. Felaket fikrinin aşinalığı da yine distopyayı yakınlaştırmaktadır.

Ütopya ve distopya'nın birbirleri ile ve mutlulukla olan ilişkisini genel olarak basitçe değerlendirmek gerekirse, bir noktadan diğerine gidebilmek için her zaman bir başlangıç noktasına ihtiyaç vardır ve bu başlangıç noktası ise bir yerde durmak, zeminlenmek durumundadır. İnsan düşüncesi de bu başlangıç noktası ve zemine, çoğalmak ve şekillenmek, bir tohum gibi yeşermek için ihtiyaç duymaktadır. Daha



öncede belirtilmiş olduğu gibi ütopya ve distopya birbirinin karşıtı olarak varlıklarını bireyin düşlerinden, imgeleminden alırlar. Bireyin düşlerini ve imgelemimini ise bulunduğu yer, zaman, geçmişin anlatıları ve ‘ben’i de dahil olmak üzere onu ve çevresini şekillendiren ideolojinin oluşturduğu anlaşılmaktadır.

Bireyi ütopya ve distopyayı var etmeye yönelten süreçlerden daha önce bahsedilmişti. Yeni olana yönelim, istek, başka olanın arzusu ile mutlu, eşit ve tüm haksızlıkların giderildiği bir dünya hayali ütopyaları var eder. Ütopyalar var oldukları zamana ait düzenin yapısal eleştirisini ortaya koymanın yanında, zamanla kendi içlerinde de eleştirel bir yapı oluştur.

Buradan, hareketle düşlenen, ortaya çıkan ütopya, ‘şimdi ve burada’ya bir karşıtlık oluştur, tam bir karşıtlık değildir bu çünkü ‘şimdi ve burada’da henüz her şey kötü olanın etkisinde değildir. Bu nedenle içinde bulunulan noktada yaşanan sıkıntı giderilemeyecekse eğer, onun olacağı yer, şartların giderek kötüleşeceği endişe ve korkunun beslediği distopya olacaktır.

Distopya umutla istenen bir yer olabilir mi? İdeolojinin geldiği aşırı noktalar dışında böyle bir umudun hayal edilmesinin mümkün olduğu düşünülmemektedir. Korku duyulan ve kaçınılmak istenen, kötü olarak nitelenen şeye karşı özlem, beklenti ya da umut beslenmese de, imgelemde düşünür kurmaktan ve bu düşlerle düşüncenin şekillendirilmesinden kaçınılamayabilir. Bunun nedeni gerçek olarak şahit olduklarıdır. Yani bireyin içinde olduğu dış gerçeğin yaşantısıdır. Huxley cennet ideali mücevherler, saraylar ve zenginlik olan bireyin yaşadığı gerçekliğin ne olabileceğini şöyle ifade etmektedir; “Her zihnin öteki bölgesinde, doğüstü ışığı, doğüstü renkleri, en güzel mücevherleri ve hayallerinin altınlarıyla birlikte bir öteki dünya yatar. Ama her çift gözün önünde sadece evin ahırının karanlık sefaleti, köy yolunun toz ve ya çamuru, kirli beyazlar, yırtık pırtık elbiselerin toprak sarısı ve kaz pisliği yeşilleri durmaktadır”(Huxley, 2014, s.94). Burada bireyin gerçekliği, düşleminde kaçındığı bir alandır.

Ütopya ‘istenen’ ve distopya ‘kaçınılan’ yerlerin ifadesidir denebilir. Kaçınma kendini koruma güdüsüyle ilişkilidir. Bu ise bireyin mutluluk arzusunu baskılayabileceği ya da erteleyebileceği kadar güçlü bir dürtüdür. Çünkü mutlu olabilmek, kendini şartlara

bağlamıştır. Onun düşünülebilmesi için öncelikle güvenli bir yer ve çevre gerekir. Aynı zamanda, bu güvenli yer ve çevrenin sürekliliğinin sağlanması gereklidir. Bu durumun karşıtı olan mutsuzluk ise şarta gereksinim duymamaktadır. O zaten kaçınılan hal olarak tanımlanması kolay olmandır. Bu durumda ütopya “şimdi ve burada”da gerçekleşen bir düş olmasına karşın ertelenebilir ve vaat ettiği ideal ortam zaten olmayan bir yerdedir. Dolayısıyla “Şimdi ve burada” ütöpik bir düşü gereksinen bir tür distopya olmuştur.

### 3. BÖLÜM

## SANATTA ÜTOPYA VE DİSTOPYA KAVRAMLARINA BAKIŞ

### 3.1. SANAT VE ÜTOPYA-DİSTOPYA

Ütopya ve distopya gerçek olmayan yer ve zamanda bir edebi metin olarak var olurlar ancak sanat ‘şimdi ve burada’dır. Sanat, hem onlardan parçaların ön görünüşlerini sunarak, hem de imgelemde yaratılan yeninin nesnel olarak var olma olasılığını ‘şimdi ve burada’ya çekerek bir varlık sunar. Birey ise bu varlıkla karşılaşmasıyla, içgüdüsel etkileşiminin sonuçlarının duygu ve düşüncede verilerini üretir. Bu veriler bireyin ‘şimdi ve burada’yı tekrar değerlendirmesi için aracı olur. Bu durumu Bloch şu şekilde ifade etmektedir.

Sanat dünyanın suretlerini, dünyanın manzaralarını, onları batırmadan, entelecheistik<sup>6</sup> sınırlarına kadar sürer: estetik illüzyon yaşamdan kopar yalnızca, estetik Ön- Görünüş ise bizzat gerçeğin ufkunda durduğundan, bir Ön-görünüştür. Kemale ermiş oyunbazlığın tüketildiği illüzyonist soyut-görünüşün içeriklerinden ziyade, ütöpik reel kasıtlı içerikler anlamına gelir bu. Burada anlaşılacağı üzere, Ön-Görünüşü ütöpik anlam taşıyan suje derece ve kademesine göre tasnif edilir; hiçbir şeyi delip geçmeyen sanat zevki yerine idrakte/bilgiyle, en yukarda da kavranan umudun maddesiyle bir ilişki kurulur ( Bloch, 2012, s.143).

“İmgesel gerçekleşme, her zaman, düşüncenin içinden beslendiği şimdiden yola çıkarak tasarlanır” (Riot-Sarcey ve diğerleri, 2003, s.7). Bu nedenle şimdinin belirleyiciliği ütopya ve distopya da olduğu kadar sanatta da önemlidir. Bloch “Sanatçılar başından sonuna dek görünüşle nişanlıdırlar, hakikatle değil, onun aksine meyillidirler”( Bloch, 2013, s.263) demektedir. ‘Şimdi ve burada’danın sahip olduğu her türlü malzeme sanatçının imgelemine besler. Bu imgelem, Bloch’un belirttiği ilişkide; sanatçının duygulanımı, hisleri, düşünceleriyle oluşturduğu değer sisteminin içinden geçerek oluşan imgelemdir. Bu imge ile gerçeğin sunduğu imge arasında fark vardır.

Ziss ise sanatta iki türlü içerikten bahseder. Birincisi gerçekliktir, ‘şimdi ve burada’dır ki bu sanatı etkiler ve sanata yansır. İkincisi ise sanata yansıyanın içeriğidir. Böylece “sanat yapıtı kendine özgü bir içeriğe sahiptir; ama artık, gerçeğin yansıma biçimi

<sup>6</sup> Entelechy: Entelekya; “Aristo'ya göre, her varlığın erişmeye yöneldiği olgunluk durumu” (TDK.gov).

olarak imge değildir, bu imgenin salt-maddesidir” (Ziss, 2009, s.107) demektedir. Bu madde, yani sanat nesnesi, sanatçının imgeleminde yarattığının, düşlediğinin nesneleşmiş halidir. Bir tür kendi duygu ve akıl süzgecinden geçirdiği yeninin üretimi olarak, ütopyik anlam yüklenebilecek olanın gerçekte, ‘şimdi ve burada’da var olmuş halidir. Kandinsky sanatın ütopyik olanı gerçekliğe dönüştürme gücünü şu şekilde belirtir;

Sanat, tinsel yaşamın bütün öteki alanlarının her zaman önünde yürür. Maddesel olmayan değerlerin kuruluşundaki bu rol, sanat için vazgeçilmez olan ve öteki alanlara oranla çok daha büyük olan bir sezginin doğal sonucudur. Sanat, maddesel olmayan sonuçlar doğurarak maddesel olmayan değerlerin yedeğini sürekli olarak zenginleştirir. Maddesel olmayandan maddesel de doğduğu için maddesel olgular ve değerler, zamanla sanattan özgür ve sürekli olarak kaynaklanıp yayılırlar. Dün anlamsız görünen bir “düşünce”, bugün etkili hale gelir ve yarın, ondan, maddesel gerçek doğacaktır (Kandinsky, 2002, s.198-199).

Karşılıklı etkileşimle dönüşerek, bir birine çarparak, onaylayarak ya da olumsuzlayarak ve üretim içinde sürekli çoğalan bir maddesel olmayan değerler zenginliğinin doğurduğu maddesel olan şey sanattır. Bu sanat artık onu kavrayıp, sahiplenecek ve geliştirecek, nesnel imge olarak gerçekliğinden yaşamın gerçekliğine taşıyacak olan ‘şimdi ve buradan’ın olgunlaşacağı zamanı bekleyecektir.

Sanat tarihi kronolojik olarak düşünüldüğünde, mağara resimlerinin yapıldığı ilk zamandan beri insanlar, sanatın bu dönüştürücü gücünü kullanmaya çalışmışlardır. İmgeleminde oluşan şeyi, gördüğü şeyleri belki unutmamak, başkalarına, göstermek, öğretmek, aktarmak, üretmek, keyif almak amacıyla, belki büyü olarak gerçekleşmesini istedikleri isteklerinin, ütopyelerinin gerçekleşeceğini umarak sanatı yaşamın döngüsüne eklemlenmişlerdir. Sanat her ne kadar bireyin imgeleminin gerçeğe taşınması olarak görünse de etkisi her zaman daha büyüktür. İçinde bulunduğu toplumun enerjisinden etkilenir, onu etkiler ve dönüştürür.

Sanat bu anlamda en güçlü ifadesini Fransız Devrim’inden sonra kazanmıştır. Fransız devriminden sonra Monarşinin yıkılması, insan hak ve özgürlüklerinin, eşitlik gibi kavramların öne çıkması, yeni sosyal düzenin kurulmasına neden olmuş ve bununla beraber sosyalist ütopyelerin öne çıkmasını sağlamıştır.

Sanatın dönüştürücü gücüne inanan Comte Henri De Saint-Simon 1820’de oluşturmaya başladığı sosyalist ütopyik toplumsal düzeninde sanatçıya önemli bir yer verir.

Sanatçı kitlelerin duygusal etkilenmeye yatkınlığını kullanarak entelektüel yetersizliklerini aşma kabiliyetine sahiptir. Hayal gücü ve onunla bağlantılı olan tutku ve duygu, artık rasyonel aydınlanmanın önündeki talihsiz engeller olmaktan çıkar; geliştirildikleri takdirde çok kapsamlı ve değişimlerin bile halk nezdinde kabul görmesini hızlandıracak düzenekler olarak değerlendirilir (McWilliam, 2011, s.67).

Saint-Simon'a göre sanatçı ve bilim adamı beraber çalışmalıdır. Ona göre "...sanatçının görevi toplumun geleceğini hayal etmek iken, bilim insanı bu hayallerin olabilirliğini inceleyecek ve sanayici de bunların uygulamaya geçmesini sağlayacak olan yönetim tekniklerini oluşturacaktır"(Margolin, 2012, s.11).

McWilliam'ın Diderot'tan aktarımına göre, sanatçıya ve sanata olan bu inanç, sanatın toplumun ahlaki davranışının gelişmesinde önemli bir rol oynayacağı yönündedir. Ona göre:

Erdemin resmedildiği tablolar seyredelim, o zaman kopyacılar ihtiyacımız olmayacak. Duyular aracılığıyla ruha yöneltilecek telkin kalıcı bir etki yaratmakla kalmaz, sıradan insanda böyle telkinleri daha kolay kavrar. İnsanlar gözlerini muhakeme yetilerinden daha iyi kullanırlar. İmgeler, insanların gururunu hiç zedeledikten onlara sürekli öğüt verir (McWilliam, 2011, s.36).

Sanatın toplumun ideal düzene ulaştırma ve toplumun mutluluğunu sağlama yönündeki dönüştürücü gücüne olan bu inanç, sanatın askeri bir terim olan ve ön safta çarpışan birlik anlamına gelen avangard terimini kazanmasını da sağlamıştır. Böylece Saint-Simon'cu anlayış tarafından ilk kez avangard anlam içeriği sanat alanına yüklenmiştir.

Öncü sanat olan avangard, kendi deneyimini oluşturmak için diyalektik bir yapıya ihtiyaç duyar. Artun, Lyon'dan aktarımla bu yapının manifestolar ile sağlandığını belirtir. Lyon "Manifesto fikri olmadan aydınlanmanın diyalektiği işlemez" (Artun, 2013,s.16) demektedir.

Manifesto, Fransız Devrimi'yle doğuyor: "Özgürlük! Eşitlik! Kardeşlik!" İki yüzyıllık bütün tarihi boyunca da modernliğin bu vaadinin peşine düşecek. 19. yüzyılda vaadini tutmayan burjuvaziye karşı siyasal avangardın öncülük ettiği başkaldırıların çılgınlığı olacak. 20. yüzyılda ise manifesto formuna sanatın avangardı sahip çıkacak. Çünkü artık umudun sözcülüğünü daha ziyade sanat üstlenecek (Artun, 2013, s.16).

Artun'a göre 19. yüzyıl başlarında güçlenen sosyalist ütopyalar, 1848 Devrim'inin ardından sanatçıların onlara yüklenen idealist rolü bırakmaları ile sonuçlanır. Sanatın ütöpik fonksiyonu romantizmin etkisiyle kendini özerkleştirmek ve ona yüklenen

toplumsal niteliklerden arındırmak yoluna gider. Modernizmin aydınlanma ile vaat ettiği evrensel insan haklarına ilişkin umutların boşa çıkması romantizmin modernlik karşısı söylemi desteklemesini ve manifestoların karşıt söylemler olarak oluşmasını sağlar.

Sanat giderek toplumsal projelerde işlevselleştiriliyor. Ancak bu kez ideal bir gelecek kurmak için değil, tam aksine şimdiki zamanı mutlaklaştıran anti-ütopyaları anlamlandırmak için. Toplumsal doku marazileştikçe, sanatı bir toplumsallık, kamusalılık yanılısamasını korumak için görselleştiriliyor. Ve bu amaçla giderek “toplumsal sorumlu” kurumsal kültüre (corporate culture) ve sivil piyasa toplumu projelerine soğuruyor” (Artun, e-skop.com).

Sanat manifestoları ile diyalektik nitelik kazanmış olan sanat, her bir idealin geçmişi ve şu anına ilişkin, çağının getirileriyle beraber, karşılıklı olumlama ve olumsuzlama etkileşimi içinde kendini çoğaltarak, yeni yönelimler, yeni ifadeler, yeni üretimler sunmaktadır. Üretimin ve tüketimin çok fazla olduğu bu çağda sanat da bu atmosferden etkilenmekte aynı hızla üretilip tüketilmektedir.

Baudrillard ise sanatın ütöpik ideal toplumu oluşturma yönündeki rolünün kaybına ilişkin “Sanatın iddiasının giderek arttığını düşünüyorum. Sanat hayat olmak istiyor” (Baudrillard, 2012, s.88 ) demektedir. Ona göre Duchamp ile birlikte “bütün temsil yapılarını, ama özellikle anlatımsal özneliği, yanılısama tiyatrosunu iptal eder: Dünya bir hazır-nesnedir ve tek yapabileceğimiz, içinde nesnelere bağlam değıştirdiği ve ister istemez müzeye dönüşecek bir uzam aracılığıyla sanat yanılısamasını ve hurafesini korumaktır”(Baudrillard, 2012, s.88 ).

21.yüzyılda teknolojinin, nüfus artışı ile paralel olarak üretimin ve tüketimin artışının sonuçlarının, bize sunduğu çevre ve yaşam olanaklarını oluşturan gerçekler ve bireyin bu ortam içinde çoktan şekillenmiş var oluşu, bu gibi bir gerçekliğin kendisi ve aldığı yolun varacağı yer olarak sanat ve edebiyatta distopyayı kaçınılmaz kılmaktadır. Sanatın ütöpik işlevi aynı zamanda distöpik gerçeklerin itirafı olarak da ifade bulmakta ve gerçekleşmesi uzaklaşan ideal mutluluk hayallerini çok daha uzağa atmaktadır.

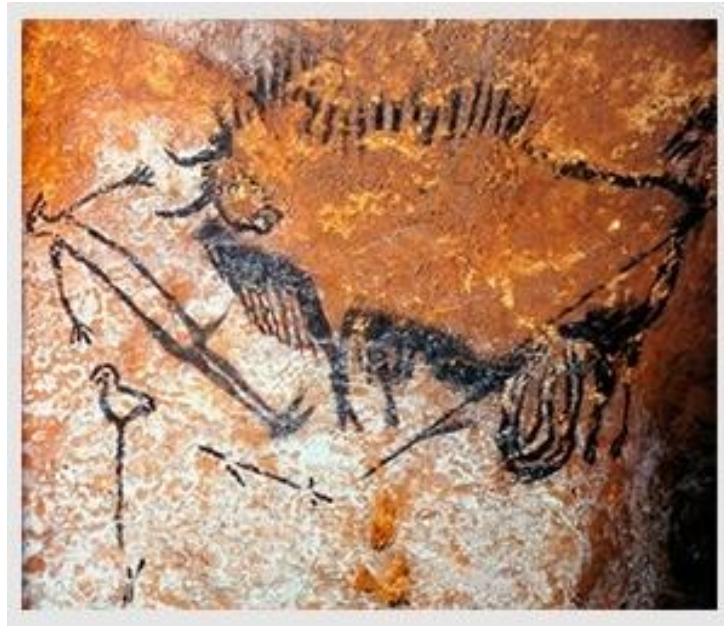
Uzamın ve zamanın her bir hücresine kadar finansallaştığı, inşa etmenin artık bir yıkıma dönüştüğü, dünyaya ve insanlığa dair bütün umutların sönmekte olduğu küresel savaş döneminde, mutluluktan, ütopyadan, olmayan o başka yerden, hayal gücünden bahsetmek ilk bakışta ahmakça bir hayalcilik gibi görünebilir. Fakat öte yandan, ne kadar zor olsa da, bu yıkımı, yaratıcı enerjinin karanlık yüzü, yaşamın çelişik yanı olarak kabul edip süreci tersine çevirmenin, fırtınayı arkamıza alarak bu ivmeyle yaratmaya yönelmenin yolunu da açabilir (Deniz, e-skop.com).

### 3.2. SANATAN ÜTOPYA-DİSTOPYA ÖRNEKLERİ

İnsan yazı yazmaya başlamadan önce çizmeye başlamış ve düşüncelerinin bir ifade aracı olarak da ellerini kullanabileceğini keşfetmiştir. Bu farkındalık süreci boyunca bu şekilde ürettiklerini, sanat olarak ifade edebileceği bir imgesel dil geliştirmiştir. Bu imgesel dili, onun gündüz ve gece düşlerini gerçeğe taşıyan bir aracı olarak kullanmayı öğrenmiştir. En çok umutlarını ama bir o kadarda idealinde olması gerekeni görmek ve göstermek isteğini bu imgesel dil ile sağlamıştır. Böylece onun varlığını onayan bir alan olarak sanat, yaşamının ayrılmaz bir parçası olmuştur.

Bu bölümde tüm sanat geçmişi içinde, insanın ürettiği her sanat eseri düşleminden çekilen bir imge olarak gerçeğe ulaşan bir reel nesnedir ve bu hali ile ütopya ve distopyadan izler taşıdığı düşünülmektedir. Bu bölümde daha önce anlatılan konularla ilgili sanat eserlerinden örneklere yer verilecek ve ütopya-distopya ikiliğinde mutluluk ile olan ilişkileri incelenecektir.

#### 3.2.1. Lascaux Mağrası



**Resim 3.1:** Lascaux mağrası, Hayvanın Büyülenme Sahnesi, Magdalenien Dönemi.

Yaklaşık olarak milattan önce 30.000-10.000 dolaylarında Magdalenien dönemine tarihlenen Bu mağara resminde Hayvanın büyülenme sahnesi resmedilmiştir. Fransa'daki Lascaux, mağarası buzul çağının son döneminde duvar resimlerine rastlanan mağaralardan birisidir. Bu çağda “Bu resimler ilkel insanın etrafını çeviren dünyayı, düşüncelerini, rüyalarını anlatmaktadır” (Turani, 2003, s.28).

İnsan en temel güdüsü olan açlık güdüsünü giderebilmek için avcılık ve toplayıcılık yapmak zorundadır. Hayvanın büyülenme sahnesinin resmedildiği mağara resminde, “Hayvanın resmi 1.80 m. Resim kırmızı ve siyah renkte yapılmıştır.”(Turani, 2003 s.28) Buzul çağının imkanları düşünüldüğünde büyü yaparak hayvanı avlamak yada kontrol etmek düşüncesi belki de o dönem insanı için en ütöpik oluşlardan biridir. Resmini yapmak ise düşüncesinin gerçekleşebileceği imgesini nesnelleştirerek göz önüne koyarken bir taraftan da bunu nasıl yapacağına dair sorular sormasına neden olmuş olabilir. Böylece nesnelleşen imge, onu ütopyasına yaklaştırır, diğer taraftan ise baş etmesi gereken açlıkla yaşamak durumundadır. Böylece insanın, nesnelleşen imgesi ile diyalogu başlar ve bu diyalog onun isteğine ulaşması için sürekli destekleyicisi olur.

Artun, Georges Bataille'da Erotizmle Ölümün Birliği ve Sanat hakkında yazdığı yazısında; “Bataille'a göre, Lascaux mağaralarının sanatı kazara, şansa bağlı olarak ve oyun sonucu icat edilmiş olmalıydı. Dolayısıyla sanat, çalışmanın egemen olduğu dünyayı ihlal ediyordu. İnsanı ihtiyaçlarının pençesinden kurtarıyordu. Aslında sanat, her zaman ne idiye Lascaux resimlerinde de oydu: arzularımızın canlandırdığı olağanüstü, harikulade bir dünyanın, olağan dünyanın yerini alması.” (Artun, aliartun.com) dediğini belirtir. Sanat her ne şekilde icat edilmiş olursa olsun düş olanın nesnel gerçekliğe ulaştığı ve düşte olanı gerçeğe çevirmeye ütopyadan daha yakın olduğu düşünülebilir.



### 3.2.2. Akhilleus ile Aias Dama Oynuyorlar



**Resim 3.2:** Exekias,

Akhilleus ile Aias dama oynuyorlar,

M.Ö. 540 dolayları



**Resim 3.3:** Exekias,

Akhilleus ile Aias dama oynuyorlar, detay.

Exekias, siyah figür tekniği kullanarak yaptığı vazosunda zamanının mitolojik geleneklerini yeniden yorumlamakla kalmaz, bazen de o dönem için yeni moda olabilecek şeyler ekler. (en.wikipedia.org). “Burada Homeros destanlarından iki kahramanı Akhilleus ile Aias’ı çadırlarında dama oynarken görüyoruz. Her iki figür de...yan profilden gösteriliyor. Gözleride...karşıdan gösterilmiş...Kolları ve elleri çok açık ve katı bir Mısır üslubu ile verilmiş”(Gombrich, 2002 s.78-79). Solda görülen kişi Akhilleus sağ taraftaki ise Aias’dır. Vazo üzerinde sanatçının imzası bulunur. Karakterlerin ismi de figürlerin üst kısmına yazmıştır. Tüm sahne bir olayın farklı anlatımına dair hayal ürünü olan bir kurgu sunar. Bu kurgu artık bir nesnel görüntü olarak gerçeğe taşınmış olduğundan izleyeni kolaylıkla inanma ve kabule yönlendiren bir sahnedir.

“Oyun sırasında Akhilleus tarafında dört (tesla) yazıyor, Aias da ise üç (tri) yazıyor. Oyunu Akilleus kazanıyor. Her iki karakterde Troya savaşında her an savaşa dönebilmek için hazır olarak mızrakları ellerinde resmedilmişlerdir. Her iki figürde saç tellerinden, kullanılan tekstil detaylarına kadar incelikle resmedilmiştir”

(en.wikipedia.org). Her iki kahramanda, o dönemde, Homeros Destanı dolayısıyla çok iyi bilinmesine rağmen, Akhilleus ve Aias arasında geçen bu oyun hakkında yazılı edebi bir kaynak yoktur. Exekias, bu resmi kendisi düşleyerek kompoze etmiştir. Vazo üzerindeki oyun kurgusu ile Akhilleus ve Aias arasındaki arkadaşlık ve kaderlerine dair farklı bir anlatımla ipucu verir. Oyun oynayan iyi iki arkadaş olan Akhilleus ve Aias'ın kaderi, Aias'ın oyunda kaybettiği gibi daha sonra mücadelelerinde de kaybetmesi ile sonuçlanacaktır. Karakterlerin savaşçı olarak rollerinin gerektirdiğinden farklı gerçekleşen kazanma ve kaybetme oyunu, gerçek yaşamda insanların mücadele hırslarının bir yansıması olarak birçok konuda yer bulur. Bu konular çoğu kez insanların istek ve tutkularının gerçekleştiği, mutlu olmak ilkesinin bağlandığı yerlerdir. Kazanan ve kaybeden karşıtlığı mutlulukla ilişkilendirilir ve onun yerini belirler.

### 3.2.3. Dünyevi Zevkler Bahçesi



**Resim 3.4:** Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1503-1504

Hollandalı ressam Hieronymus Bosch'un 40 ile 60'lı yaşları arasında resmettiği düşünülen tablosu üç parçadan oluşan bir triptiktir. Turani'ye göre Bosch bu resimde olmayan bir alemi resmetmiştir.

Geç gotik rölyeflerinde üst üste yığılmayı, resimde adeta devam ettirmiştir. Bosch, çevresinde gördüğü aletleri ve eşyaları birbirine ekleyerek bilinmeyen bir dünya oluşturur. Onun eserlerinde perspektif olarak büyüyen ya da küçülen figür ve

eşyalar yoktur. Onda resim yüzeyindeki sahneler adeta iç içedir ve birbirleriyle ilişkili değildirler. Ancak eserin biçim yönünden atmosfer, sürrealist (gerçeküstücü) bir dünyanın tasvirini yansıtır. Tek tek figürler ve yüzler kesin biçimlenmeler nedeniyle, sanki başka bir dünyanın modellerinden resmedilmiş gibidir (Turani,2003,s.365).



**Resim 3.5:** Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1503-1504 (Dış kapak)

Triptik olan tablonun yan panelleri kapatıldığında ortaya iki panelden oluşan başka bir tablo çıkmaktadır. Bu resimler panelin iç kısmı gibi zengin renk çeşitliliği içermez. Dünyanın ay ve güneş yaratılmadan önceki durumu resmedilmiştir. Küre içerisinde oluşmaya başlayan dünya ve yeşilliklerle canlanmaya başlamış doğa resmedilmiştir. Hayvanlar ve insanlar henüz yaratılmamıştır. Sol tarafta üstte dünyayı yaratan Tanrı otururken resmedilmiştir. Her iki panelin üst kısmında İncil'den alınan "O konuştu ve yaptı: O emretti ve durdu" yazmaktadır. Karanlık içerisinde kendi küresinde ışığını taşıyan sessiz sakin bir dünyanın oluşumudur. Bu şekilde dünyanın oluşumu izlendikten sonra paneller açıldığında inanılmaz bir renk ve figür zenginliği ile karşılaşılır. Üç tiriptikte de farklı sahneler resmedilmiştir. Soldan sağa doğru Aden (cennet), dünyevi zevkler bahçesi ve cehennem resmedildiği düşünülmektedir. Soldaki panelde Tanrı Adem ile Havayı yaratmıştır ve onları tanıştırmaktadır. Bu kısımda cenneti temsil eden imgeler yer almaktadır. "Ademin arkasında sonsuz yaşamı temsil eden ejderha ağacı bulunmaktadır" (en.wikipedia.org). Ağaçlar, göl, bereketli bir bahçede diğer canlılar rahat ve diğer panellere oranla sakin yaşamaktadır. Bilindik hayvanların yanında fantastik hayvanlarda resmedilmiştir. Yeni yerlerin keşfi ile öğrenilen yeni canlı

türlerinin Boch'a ilham verdiği düşünülebilir. Ancak bu canlılar Havva ve Adem yaratılmadan çok önce var olmuşlar ve yaşam düzenlerini oluşturmuşlar gibi görünmektedir. İlginç fantastik yaratıklar arasında su içinde kitap okuyan farklı tür bir canlıda bulunmaktadır.



**Resim 3.6:** Sol panelden detay



**Resim 3.7:** Orta panel

Orta panel insanların dünya hayatında nüfuslarını arttırdığı, zevk ve sefa içinde oldukları görünümü vermektedir. Fantastik yapılar, hayvanlar ve insanlar vardır. İnsanların hepsi aynı yaşlardadır, kümeler halinde toplanarak keyif aldıkları şeyleri yapmaktadırlar. Bolluk, bereket ve zevk içinde bir bahçe görülmektedir. Bu resim dünya hayatını simgeler görünmemektedir. Daha çok Havva ve Adem'den sonra insanların dahil olduğu bir tür fantastik mutluluk ülkesi gibidir.



**Resim 3.8:** Sağ Panelden Detay



**Resim 3.9:** Sağ Panelden Detay

Sağ panelde ise cehennem tasvir edilmiştir. Savaşlar, ölen acı çeken insanlar vardır. Karanlıklar içindeki üst kısımda ordular, alevler ve kalabalık halinde ölen insanlar bulunur. Orta kısımda ise şapkalı, kolları ağaç olan fantastik bir yarım insan vardır. Bu panelde de fantastik canlılar vardır ve günahkârlar cezalandırılmaktadır.

Tüm resim değerlendirildiğinde, dünyanın yaratılışı sahnesi açıldığında ortaya çıkan manzara, dünyada düşlenenebilecek ütopyik ve distopik oluşları sunar. Başlangıçta her şey Tanrının da var olduğu sade bir oluş halindedir. İnsanların bolluk, bereket ve mutluluk içinde, keyifle eğlendikleri, sonsuz gençlik vaat eder görünen orta kısım ise tam bir ütopyik fantastik hayaldir. İnsanların hırs, kıskançlık, tutku ve aşırılıklarının neden olduğu, acının ve yargılanmanın olduğu son kısım ise dünya hayatında olanlar ile yakınlık içerisinde distopik düşleneni göstermektedir. Bu şekilde bakıldığında cehennem olarak adlandırılan sol panel dünya hayatına benzetilebilir. Orta panel ise benzerliklerinin yanında daha çok dünya hayatından temellenen bir düşlenen olan, ütopyaı gösterir durmaktadır. Sağ panel yaratılan dünya için başlangıç kabul edilirse, orta ve sol panelin insan için iki türlü dünya hayatı düşünüyü sergilediği de düşünülebilir.

#### 3.2.4. Babil Kulesi



**Resim 3.10:** Pieter Bruegel, Babil Kulesi (Viyana Versiyonu), 1563

Pieter Bruegel Eski Ahit'te, Yaratılış bölümünde anlatılan Babil Kulesi'nin (Yaratılış 11: 1-9) inşaatını resmetmiştir.

- 1 Başlangıçta dünyadaki bütün insanlar aynı dili konuşur, aynı sözleri kullanırlardı.
- 2 Doğuya göçerlerken Şinar bölgesinde bir ova buldular ve oraya yerleştiler.
- 3 Birbirlerine, "Gelin tuğla yapıp iyice pişirelim" dediler. Taş yerine tuğla, harç yerine zift kullandılar.
- 4 Sonra, "Kendimize bir kent kuralım" dediler, "Göklere erişecek bir kule dikip ün salalım. Böylece yeryüzüne dağılmayız."
- 5 RAB insanların yaptığı kenti ve kuleyi görmek için aşağıya indi
- 6 ve şöyle dedi: "Tek bir halk olup aynı dili konuşarak bunu yapmaya başladıklarına göre düşündüklerini gerçekleştirecek, hiçbir engel tanımayacaklar.
- 7 Gelin, aşağı inip dillerini karıştırılim ki birbirlerini anlamasınlar."
- 8 Böylece RAB onları yeryüzüne dağıtarak kentin yapımını durdurdu.
- 9 Bu nedenle kente Babil[i] adı verildi. Çünkü RAB bütün insanların dilini orada karıştırdı ve onları yeryüzünün dört bucağına dağıttı (kutsal-kitap.net).

Gibson'a göre o dönemde Babil kulesi resmlerinin yapılmasının iki nedeni vardır. Birincil olarak "Babil kulesi insanoğlunun Tanrı karşısında haddini aşmasının temsilidir ve Tanrı karşısında bu cezalandırılmalıdır. İkincisi ise genel bir inanış olarak insanlar bütün modern dillerin ve pek çok antik dilin kullanımının Babil kulesinin inşasında çalışan işçilerden miras kaldığına inanmaktadır" (Bakar, academia.edu).

Resimde Eski ahitte belirtildiği gibi yukarı doğru uzanan Babil Kulesi görülmektedir. Kulenin arkasında ise şehir bulunmaktadır. Resimde günlük hayatın devamı ve kulenin inşaatına ilişkin oldukça fazla detay bulunmaktadır. Çalışan, dinlenen insanlar bulunur. Kulenin inşaatı sürerken kulede yaşamın başladığı ve devam ettiği görülmektedir. Kule tamamlanmamıştır ancak bir taraftan da artık yıkılmaya başlamıştır ve arkaya doğru şehrin üzerine yıkılacak hissi vermektedir. Ön tarafta solda ise kulenin yapılmasını emreden Kral Nemrut bulunmaktadır.

Gökyüzüne doğru uzanması istenen ve insanın yapabilme gücünün olduğu kule, dilsel uyumun bozulması ile birbirini anlamayan insanların, anlaşamamaları sebebiyle olmalı ki, yıkılmaya başlıyor. İnsanlar kendi düşlerine ulaşmaktan yine kendileri sebepli alıkonulmuş oluyorlar. Bu durum, hem hikâyenin içerisinde hem de izleyicide olmayan düşün, olmamasını sağlayan şey sebebiyle gerçekleştirilmesi düşlenenin uzaklara gönderilmesine neden olur. Böylece gerçeğin, aynı Bosch'un cehennem olarak adlandırılan panelinde olduğu gibi acının ve boşa giden emeğin eline verilmesiyle sonuçlanır.

### 3.2.5. Barışın Nimetleri Alegorisi



**Resim 3.11:** Peter Paul Rubens, Barışın Nimetleri Alegorisi (Savaş ve Barış),  
1629-30

Ruben'sin, 'Barışın Nimetleri Alegorisi' resminin barışın sağlanması için aracı olmak gibi misyonu vardır. İngiltere ve İspanya arasındaki savaş nedeniyle İngiltere'nin hediyesi olarak İspanya Kralı I. Charles'a hediye edilir. Resimde:

Barışın nimetleriyle savaşın korkunçluğunu karşılaştırmaktadır. Bilgelik ve uygarlık getirici sanatların tanrıçası Minerva, geri çekilmek üzere olan Mars'ı kovuyor. Marsın Korkunç yoldaşı Öfke (Furia) ise daha şimdiden sırtını dönmüş uzaklaşıyor. Barışın sevinçler, Minerva'nın koruyuculuğu altında gözlerimizin önüne seriliyor. Bu bereket ve bolluk simgelerini ancak Rubens böyle yaratabilirdi: Barış, bir çocuğa memesini sunuyor; bir Faunus<sup>7</sup>, harika görünen meyveleri keyifle süzüyor; Dionysos'un yoldaşları Mainas'lar, altınlar ve hazinelerle dans ediyorlar ve bir partner, koca bir kedi gibi usulca oynuyor. Öte yandan, savaşın korkunçluğundan, barışın ve bolluğun korunağına doğru, heyecanlı bakışlarla kaçışan üç çocuk ve onlara taç giydiren bir doğa cini. Canlı kontrastlara ve parlayan renklere sahip detaylara dalan herkes, Rubens'in işlediği fikirleri soluk birer soyutlama değil, güçlü birer gerçek olarak gördüğünü fark edecektir (Gombrich, 2002, s.402-403).

İki ülke arasındaki savaşta diplomatik bir görev alan Rubens, barışa ait ütopyasını mitolojik karakterleri kullanarak yeniden kurgular ve bunun gerçekliğini gözler önüne serer. Böylece hem bir düşün gerçekliğini "şimdi ve burada"ya taşıırken hem de bu düş'ün yaratacağı etki ile İspanya Kralı'nı barışa çağırır ve onu ikna etme amacı güder.

<sup>7</sup> Eski Roma dini ve efsanesinde Faunus, ormanın, ovaların ve tarlaların boynuzlu tanrısıydı...Edebiyatta Yunan tanrısı Pan ile eşitlendi (en.wikipedia.org).

### 3.2.6. Moliere'nin Dersi



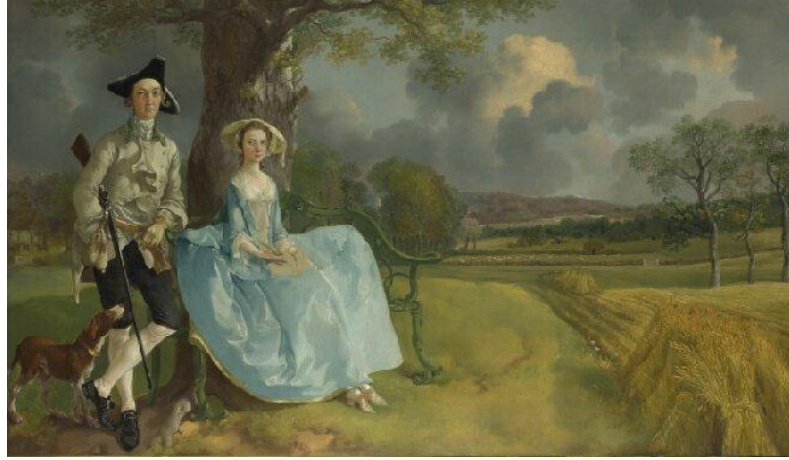
**Resim 3.12:** Jean Francois De Troy, Moliere'nin dersi, 1728 dolayları

Resimde, yedi asilzade muhteşem bir şekilde döşenmiş ve lüks mobilyaların üstünde, en yeni kadifeler, ipekler, süslenmiş saten giysiler giyinmiş, onlara geniş boyunbağlı, süslü klapa ve dantel kolluklu bir şahıs tarafından kitap okunurken gösterilmişlerdir. fonda duvar kağıdı, lüks kumaşlar ve karışık şekillerde yontulmuş duvar panelleri, yıldızlı pirinçten şamdanlarla süslenmiş büyük aynalı şöminenin sağ tarafında görülür. “Sevgi” ve “zamanı” temsil eden tombul meleklerle süslenmiş olan yıldızlı saat, üç buçuğu gösterir. Belirli bir çeşit uygar hayatın resmidir (Barnard, 2002, s.38).

Barnard, Sir Kenneth Clark'ın 1969 yılında yayımladığı *Civilisation* (uygarlık) isimli kitabında, uygarlık tanımına ilişkin fikirlerini belirtirken, sanatla ilgili olarak, sanatın “...uygarlık ürünleri, temelde yağlı boyalar, mimarlık ve heykeldir” (Barnard, 2002, s.37) demektedir. Barnard'a göre Clark'ın uygarlık anlayışı “Batı dünyasında ‘yüksek Kültür’ olarak adlandırılan egemen ve seçkin bir toplumsal sınıfın kültürünün tek uygarlaştırıcı etken olarak sunulmasıdır. Diğer bastırılmış sosyal gruplardan gelen potansiyel aydınlatıcı faktörler (bu durumda kadınlar ya da etnik guruplar ve işçi kesimi) kültür ve dolayısıyla uygar olmadıkları imasıyla ihmal edilebilir” (Barnard, 2002, s.37) demektedir. Burada ideal toplum düzeni olarak gösterilen zengin elit kesimin sosyal, gündelik yaşamıdır. Bu anlayıştan yola çıkarak bir değerlendirme yaptığında Barnard, Troy'un Moliere'nin dersi tablosunda betimlenen sahnenin Clark'ın uygarlık anlayışına uygun olduğunu belirtir. Burada resmedilen toplumsal sınıfların ayrılmış olması ve dolayısı bir kesimin diğerleri için ütopya olarak sunulmasıdır.



### 3.2.7. Mr and Mrs Andrews



**Resim 3.13:** Thomas Gainsborough, Mr and Mrs Andrews, 1748-49

“Bay ve Bayan Andrew’un portreleri arkada görülen bir peyzajla birleştirilmiştir. Çift, bir ağacın önünde geniş arazileriyle çevrilmiş olarak gösterilir” (Barnard, 2002, s.233). Resimde Bay Andrew avlanmayla ilgilendiği anlaşılır. Av köpeği yanındadır. Bayan Andrew ise ağacın önünde bankta oturmaktadırlar. Her ikisi de dönemin modasına göre giyinmişlerdir. Güvenli, huzurlu ve sakinler ve peyzaj da öyledir. Barnard’da göre burada verilmek istenen mesaj varlıklı bir aile olan Andrew ailesinin yağlı boya tablo yaptırabilmeleridir. Bunu için dönemin ünlü ressamını tutabilmişlerdir. Bu durum;

İçinde biçimin (portrenin), aracın (yağlıboya) ve Gainsborough’un yer da albileceği kurumlar ve uygulamalar sistemini yeniden üretir (gösterge sistemi). Daha da derine inerek, böyle bir tercihin Bay ve Bayan Andrew’un toplumsal düzendeki konumlarını korumak ve yeniden üretmek için yapıldığı söylenebilir. Bu çiftin arazilere sahip olma ve bundan haz almaları doğru ve normaldir; çünkü onlar, kendi yağlı boya tablolarını yaptırabilen kişilerdir. Ve yağlı boya tablolarını yaptırabilirler, çünkü bu arazilere sahiptirler. İdeoloji çevresel olarak destekler (Barnard, 2002, s.234).

Barnard’a göre resmin niteliğinden çok içeriğin de kullanılan göstergeler sayesinde toplum düzenini, doğru, yasal ve hak olanı vurgular ve kendini onaylar. “O halde buradaki iddia, çiftin, pahalı kıyafetler içinde sahipliğin onlara sağladığı ‘hakların’ zevkine vararak, rast gele izleyiciye bakar şekilde yağlı boya ile resmedilmesinin, bu resmin yapılmasını mümkün kılan kurumlar ve toplumsal düzeni yeniden ürettiğidir”(Barnard, 2002, s.235).

### 3.2.8. Mutluluk Hayali



**Resim 3.14:** Dominique Papety, Mutluluk Hayali, 1843

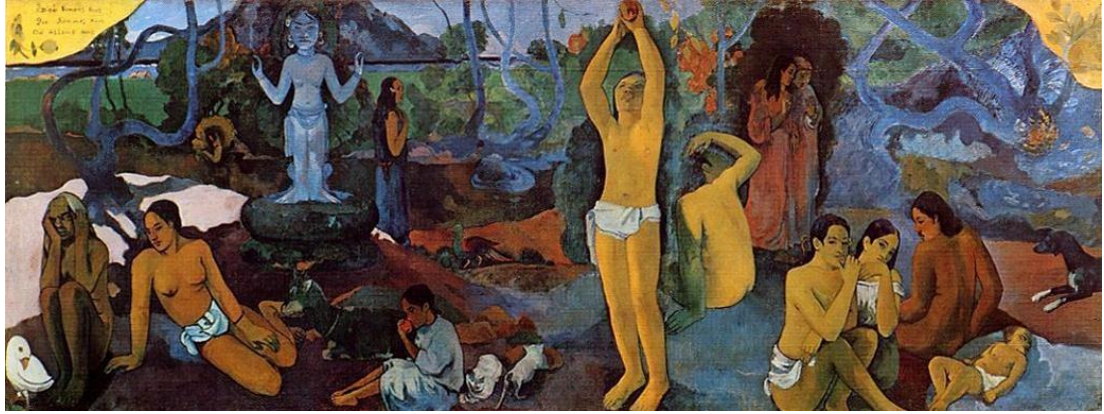
Macwilliam, 19.yy'ın başlarında sosyalizme ütöpik yaklaşımlar getiren ve oldukça etkili olmuş olan mutluluk kavramının Fourier'in felsefesinin merkezine yerleştirdiğini belirtir. Fourier'in felsefesinin kuramcılarında olan Desire Laverdant'ın sanat görüşüne göre ise "...sanat, insanın mevcut durumundaki sorunları teşhir ederek ve insan ihtiyaçları ve dürtüleriyle uyumlu bir sosyopolitik sistemin benimsenmesiyle ulaşılabilecek bir ideali canlandırarak insanın kaderini gözler önüne serer ve böylece onun gerçekleştirilme sürecini hızlandırır" (Macwilliam, 2011, s.297). Papety'nin resmi, insanın fiziksel ihtiyaçları ve arzularının tatminini sağlayan bir mutluluk ütopyasıdır. Bu ütopyada, dürtünün kaynağının keşfedilmesi ile bireyin dürtüleri, ihtiyaçları ve toplumsal ihtiyaçların da birbirleri ile uyum içinde karşılandığı sosyal bir düzen hayali vardır. Laverdant tablo hakkında;

Papety'nin ideal mutluluğu adım adım gösteren bir resim yaptığını açıkça ifade eder. Söz konusu eserin mutluluk fikrini büründüğü tüm şekillerde ve her türden ahenk altında resmettiğini söyler ve bu eserin Fourierist ideale bağdaştığını vurgular. Laverdant, yüzeysel ayrıntılarla uğraşmak yerine, resmin bizatihi yapısında, sol ve sağ uçlara dağılmış olan ve kâhince niyetleri ifade eden bir dizi çatışkı bulunduğunu ifade eder. Tensel zevk (şehvetli çiftin temsil ettiği aşk, Ahenk heykeline kadeh kaldıranlar ve çelenk örgülü genç kız) ile ruhanilik ('soylu ihtiyar', okumaya dalmış gurup ve vecd halindeki kadın) arasında, kasıtlı ve ahenkle dengelenmiş bir karşıtlık belirler. Bu tez-antitez, sol taraftaki aşk ile, sağ taraftaki evlilerin sevgisi ve ön planda oynamakta olan çocukların simgelediği aile

hayatının güzellikleri arasındaki yapısal karşıtlıkla desteklenir. (McWilliam, 2011, s.310).

Dominique Papety'nin ideal mutluluk ahengini yansıtan “Mutluluk Hayali” resmi aslında antik çağa ait bir mutluluk idealini yansıtır. 18. yüzyıl modernizminin etkisi görülmemektedir ya da modernizmin etkisindeki bir toplumun dönüştürerek ulaştığı, izleyicinin resimde kendisini bulabileceği bir mutluluk ideali izlenimi yoktur. Resimde öngörüsü yapılan, geçmişten gelen ve bulunduğu yüzyıl içinden dokunmadan geçerek gelecekte gerçekleşebilecek mutluluk hayalidir.

### 3.2.9. Nereden Geldik? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?



**Resim 3.15:** Paul Gauguin, Nereden geldik? Biz neyiz? Nereye gidiyoruz? 1897-98

Paul Gauguin'in, Nereden geldik? Biz neyiz? Nereye gidiyoruz? isimli resmi, tüm yaşamı boyunca daha iyi bir resim yapamayacağını belirttiği son resmidir. Resimde sağdan sola ilerleyen bir yaşam döngüsü yer almaktadır. Sol üst köşede yer alan sarı alan içerisinde resmin adı büyük harflerle yazar ve Gauguin'nin imzası bulunur. Sağ tarafta altta yer alan bebek ve oturan kadın figürler yaşamın başlangıcını simgelemektedir. Arka tarafta iki kadın düşünceli biçimde konuşmaktadırlar. Ortadaki figür meyve toplamaktadır, Çocuk ise meyve yemektedir. Bu grup ise yetişkinlik dönemini simgelemektedir. Soldaki kendi düşüncelerinden istifa ederek her şeyi kabul eden yaşlı kadın figürü de yaşamın yaklaşan sonunu ifade etmektedir. Ressam yaşlı kadının ayaklarının ucunda tırnakları arasında kertenkele tutan garip bir beyaz kuş olduğunu ve onun “kelimelerin boşuna olduğunu” (tr.khanacademy.org) gösterdiğini

belirtir. Resimdeki figürler, arka plan bitki örtüsü ve nesnelere, ressamın kendi sanat anlayışındaki yeni arayışları ve Avrupa'daki yaşamın kötüye gidişi gibi nedenlerle gittiği ve insanlar doğa ile iç içe ve onunla uyum içinde yaşamayı başarabildiği için kalmayı tercih ettiği Tahiti'den izlenimlerdir.

Gauguin bu resimde birey olarak insan varlığının doğum, yaşam ve ölüm döngüsünü anlatmıştır. Nerden geldik neyiz ve nereye gidiyoruz sorularının cevabını, insanın içinde yaşadığı gerçeği ortaya koyarak vermektedir. Yaşamın ölümle sonuçlandığı yerde insanın amacı ne olmalıdır. Gauguin'in kendi yaşamının inşasında mutluluk arayışının peşinden gittiği düşünülebilir. Ancak nihayetinde resimde de ifade ettiği gibi tüm bunların boşunluğunun etkisinde kalmıştır. Yaşamın en nihayetinde ölüm ile sonlanacağını bilgisi, yaşamın olumsuzlanması olarak distopik bir gerçekliği ortaya koymaktadır. Ölüm tüm çabaları hiçleyen korkunç bir son olmalıdır.

### 3.2.10. Makine Ustası



**Resim 3.16:**Fernand Leger, Makine Ustası,1920

20 yy. radikal düşüncelerin öne çıktığı bir başlangıca sahiptir. En etkili teori ise Marks'a aittir. "Teknolojik büyümenin, ekonomik gelişmenin ve ticaretin sürekli yükselen ivmeleri bir arada var olamayacak, kapitalist modernleşmeyle harekete geçen güçler ve

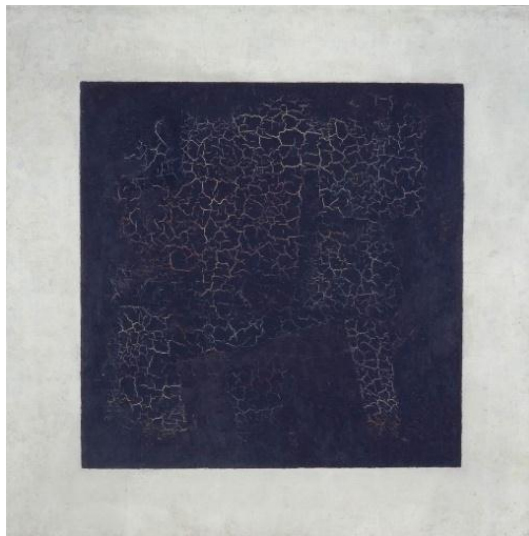
çatışmalar nedeniyle kapitalizm toplumsal düzeni sağlayamaz hale gelecektir.” (Clark, 2011, s. 26) bunun sonucunda da işçi sınıfı güçlenecek ve kurtarıcı olarak devrim kaçınılmaz olacaktır. Bu ütopyanın öncesinde ise sanat, gerçekleri ifade etmelidir.

Bu şekilde düşünüldüğünde Leger’in tablosu gerçekçi olarak görünmese de Kübizmin etkisinde kalarak kendi form anlayışını geliştiren Leger Makine ustası tablosunun gerçekçi olduğunu belirtmiştir. O makine ustasını geometrik formlar halinde görmüş ve o halde resmetmemiştir. Arkada tüm alanı kaplayan makine görüntüsünden silindirik formların bütünselliğinin algılanması ile makine ustası öne çıkmaktadır. Resimde makine ustası bir ideal olarak, model olarak sunulmuş gibidir. Resimde yer alan kişi işçi sınıfının güçlü ve öncü bireyidir.

Leger resimlerinde, sosyalist bakış açısıyla fabrikada üretilen nesnelerin işçi emeği ve bilgisinin ürünü olduğunu vurgulamış ve sanatında rasyonel üretim biçimlerini taklit etmeye çalışmıştır. Sanat ile kitle kültürü ve sanatçı ile zanaatkâr arasındaki sınıfsal ayrımları ortadan kaldıracak devrimci bir değişimle kültürel değerlerin demokratikleşmesini savunmuştur: Tüm işçi dünyasının emeğinin, önyargısızca anlaşılacağı ve hissedileceği gün geldiğinde gerçekten şaşırtıcı bir devrime tanıklık edeceğiz. Böylece sahte büyük adamlar kaidelerinden düşecek ve savunduğumuz değerler sonunda olmaları gereken yerde olacaktır (Clark, 2011, s. 27).

Legerin gelecekte olması istenen düzenin öncüsü olarak öne çıkardığı umut imgesi makine ustasıdır. İdeal olduğu düşünülen düzen böylece gerçekleşeceği zamana ilişkin ön imgelerini ‘şimdi ve burada’ya taşımış olur.

### 3.2.11. Siyah Kare

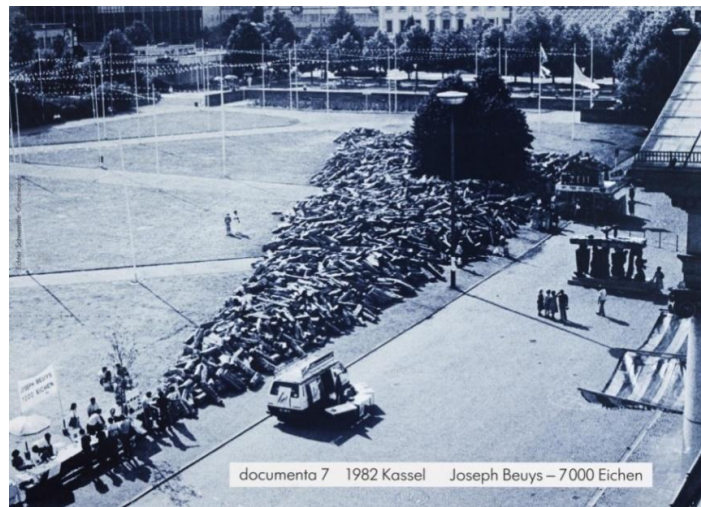


**Resim 3.17:** Kazimir Maleviç, Siyah Kare, 1914-15

“İnsan yaşamına dair yeni olasılıklar düşlemek için bir araç olan ütopyik hayal gücü, bir ulusun tamamını yeniden inşa etme imkanının oluştuğu 1917 Rus Devrimi’nde özellikle çok kuvvetliydi” (Margolin, 2012, s.19) Margolin bu dönemde ve onu izleyen süreçte avangard sanatçıların sanatın toplumsal içeriğinin ne olması tartışmalarını iktisadi üretim ilişkilerine yönelttiklerini ve bu anlamda iki görüş belirlediğini belirtir. Birincisi yeni nesnelerin üretimini ön plana çıkaran görüştür. Bu görüş Konstruktivistler, Prodüktivistler, sanatçı ve kuramcılarını yeni ürünler tasarlamaya yöneltmiştir. İkincisi ise Kazimir Malevich, El Lissitzky ve Vitebsk Halk Sanatları Enstitüsü öğrencilerinin oluşturduğu gruptur. Onlar ise “...nesnelerin kullanışlı bir işlev yerine getirmektense, idealleri somutlaştıran kapasitelerine yoğunlaşmaktaydı” (Margolin, 2012, s.20)

Maleviç Siyah Kare’yi beyaz bir fon üzerine yapmıştır. Clark, Maleviçin bu eserini Süpermatist bir anlayışla, avangard ve özgün bir duruş olarak değerlendirdiğini belirtir. Maleviç “Kendimi biçimin sıfır noktasına dönüştürdüm ve Akademik sanatın çöple dolu boya havuzundan dışarıya çıktım. Açıklamasını yapmıştır... O andan itibaren Maleviç, bu düşüncesini resmi tarihteki ani bir çatlamayı, eski düzenin yok edilmesini ve devrimin içinden geleceğin doğuşunu sembolleştirmek amacıyla kullanmıştır”(Clark, 2011, s.102). Kendini “biçimin sıfır noktasına dönüştürdüm” diyerek tanımlayan Maleviç böylece yeni olan olarak biçimin ve bu biçim ile yeni düzenin inşa edilmesinin de önünün açılmış olduğunu ifade eder.

### 3.2.12. 7000 Meşe Ağacı



**Resim 3.18:** Fridericianum Müzesinin Önünde bulunan meydan, 1982, Tate

Bueys, Dokumenta 7 sergisi için Kassel Şehri boyunca 7000 adet Meşe ağacı dikilmesini önerir. Her bir meşe ağacı yanında bir adet bazalt taşı ile beraber dikilecektir. 7000 adet taş Fridericianum Müzesinin önüne yığılır burada amaç, bu büyük taş yığınının her bir ağacın dikilmesi ile küçülmeye başlaması ve sonunda yok olmasıdır. Bueys bir heykel olarak gördüğü Meşe ağacı ile ilgili projesini şu şekilde ifade eder.

Bu meşelerin ekilmesi yalnızca biyosferik şartlar için değil, dikmeyi hiçbir zaman bırakmayacağımız için, aynı zamanda ekolojik bilinci de geliştireceği için, gelecek yıllarda giderek artması gerektiğini düşünüyorum. Bu nedenle 7000 Meşe, insanların yaşamlarına ve günlük işlerine atıfta bulunan bir heykeldir. Bu benim toplumsal heykel sanatının genişletilmiş konsepti dediğim sanat anlayışımdır. Doğadaki sorunların ve insanların kendi çalışma alanlarındaki sorunların arasında olmak için daha fazla dışarı çıkmak istiyorum. Bu, rejeneratif bir faaliyet olacaktır; Tüm problemler için bir terapi olacaktır.... Tamamen dışarıya çıkmak ve toplumun bünyesindeki insanlığın yeniden canlandırılması girişimine sembolik bir başlangıç yapmak ve olumlu bir gelecek hazırlamak istedim. (Cooke, mit.edu)



**Resim 3.19:** Beuys meşe fidanı dikerken, 1982

**Resim 3.20:** Kassel Şehri

7000 adet Meşe ağacı dikilmesi, bir ütopya olarak kent yaşamı içine doğal yaşamın eklenmesi ile gündelik yaşam doğal yaşam arasında bir uyum yaratılmaya çalışılmıştır. Meşe ağaçlarının yanına dikilen her bir bazalt taşı, meşe ağaçlarının da bir sanat eseri olarak izlenebileceğini, değerli olduğunu hatırlatır ve insan ve doğa arasındaki iletişime dikkat çeker. Beuys'un projesi ölümünden 8 ay sonra oğlu tarafından son ağacın dikilmesi ile tamamlanmıştır. Beuys'un insanın yaşamının sürekliliğinin doğanın sürekliliğine bağlı olduğunun bilinciyle yaşanan alanları ağaçlandırarak, insanlara sürekli birlikteliğin sağlanabileceği bir anlayış sunmuştur.

### 3.2.13. Akşam Yemeği Daveti



**Resim 3.21:** Judy Chicago, Akşam Yemeği Daveti, 1974-79

Judy Chicago Feminist çalışmaları ile öne çıkan bir sanatçıdır. Akşam Yemeği Daveti, 1974 ve 79 yılları arasında tamamlanan uzun ve birçok gönüllü asistanın birlikte çalışmasının ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Fineberg 70'lerdeki Feminist hareketlerin odak noktasının, toplum içinde kadının rolünün tanımı olduğunu ve bu ilginin: "Sanatçının yaratıcı rolüne dair ataerkil bir ilgi olarak ele alınan şeyin temelini çürüten işbirlikleri ve pratiklerle; bedenle (hem kültürel inşası hem de doğal süreçleri bakımından); otoriteye dair genel bir sorgulamayla; ve özellikle enstalasyon ve performanslarda uygulanan ifadenin dolaysızlığıyla" (Fineberg, 2014, s.373) olduğunu belirtir.



**Resim 3.22 :** Judy Chicago, Akşam Yemeği Daveti, 1974-79, Detay



**Resim 3.23 :** Judy Chicago Akşam Yemeği Daveti, 1974-79, Detay



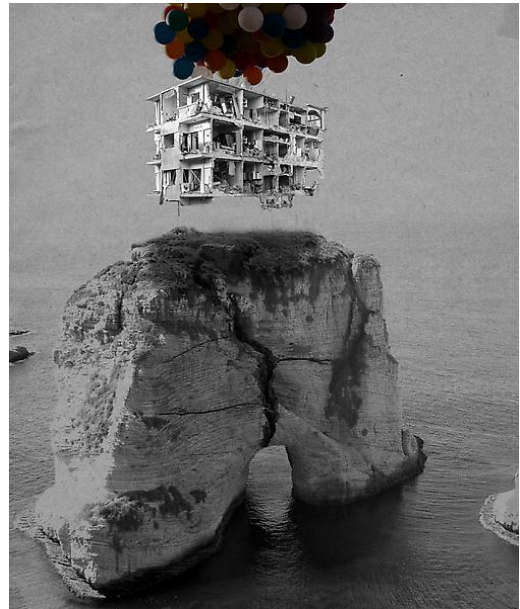
Üçgen şeklinde yerleştirilen her biri 1.463m uzunluğundaki masalar tarih ve mitolojideki saygın kadınların bir araya gelişini canlandırmaktadır. Masadaki otuz dokuz ayrı bölmenin her birinde rahim benzeri veya “merkezi delik” şeklindeki özel tasarlanmış desenlerle süslenmiş bir tabak, bir kâse ve nakışla işlenmiş bir örtü bulunmaktadır. Zemindeki mermer fayansların üzerinde tarihte önemli bir yeri olan 900’ün üzerinde kadının ismi yer almıştır. Böylece ev ortamı komünal bir atmosferle birleştirilmiştir. Chicago, amacını kadınların haberdar olmadıkları kadınlık miraslarının ve başarılarının farkına varmalarına yardımcı olmak şeklinde açıklamıştır: “Kadınların hiçbir zaman önemli herhangi bir şey başarmamış olduklarını düşünmek üzere eğitildiğimiz için önemli hiç bir şey yapamayacağımıza inanmamız kolaylaşmaktadır (Clark, 2011,s.196).

Chicago, kadının toplum içerisindeki varlığına dair bir hatırlatmada bulunur. Ataerkil yapı içerisinde kadının bir şeyler başarmak konusundaki en büyük engelini yine kendisi hakkında ona öğretilmiş olanlar dolayısıyla yerleşen düşünceleri olduğunu gösterir. Bu nedenle kadınlık mirasını bilmenin bu ön yargıyı yok edeceği ve eşit hak ve özgürlüklerin sağlandığı bir toplumda var olabilmenin mücadelesini yapabileceğini gösterir.

### 3.2.14. İyi Yolculuklar Serisi



**Resim 3.24:** Tammam Azam, Şam'dan İyi Yolculuklar Serisi, 2013



**Resim 3.25:** Tammam Azam, Lübnan'dan İyi Yolculuklar Serisi, 2013

Azam melez bir form olarak sanat çalışmaları için alıntı ve çoğaltmaya uygun olan çeşitli medya malzemelerini kullanır. Son çalışmalarında Suriye'deki sosyal ve politik

karışıklıkları, ülkesini bölen şiddetin ve yıkımın etrafında dönen karışıklıklara yer verdiği sokak sanatı ve dijital medyadan oluşan işleri yer almaktadır. Azam simgesel sembolleri yeniden yapılandırır. İkonik simgeleri yeniden şekillendirerek ülkesini saran karmaşanın yansımalarını ve dünyanın umursamazlığını etkili biçimde yansıtır.

“Ben, Suriyeli”, sergisi ile Azzam dikkatleri Suriye’deki savaş üzerine çekmek ister fakat bunu yaparken özellikle vurgulamak istediği dünyanın bu sürece ilgisiz şahitliğini göstermektedir. Azzam "İnsanlar Mona Lisa'nın gözlerindeki sırrını sonsuza kadar tartışacaklar. Ancak Suriye içinde daha fazla dikkat gerektiren acil bir sır var "(exhibit-e.com) diyerek tüm dünyanın seyirci kaldığı soruna dikkat çeker.

Bur sergide yer alan İyi Yolculuklar serisinde, Şam sokaklarından havalanan yıkıntı haline gelmiş binanın yolculuğunu tasvir etmektedir. Bina üzerinde parlak renkli büyük balonların oluşturduğu kocaman bir demet ile taşınıyor. Disney'in Yukarı Bak adlı popüler animasyonunu hatırlatan seride, Suriye halkı için "iyi yolculuklar" olmadığını gösteren keskin bir dil sunuyor. Suriye’de kalan ve göç etmek zorunda kalan mültecilerin içinde buldukları durumla yaşamak zorunda oldukları acı gerçeği sert bir ironi ile iyi yolculuklar dileyerek ortaya koyuyor. Yıkık bina, renkli balonların iyimser etkisinin umut verici olmadığını, bir korkunç zorunluluğun altında yapılan yolculuğun, yolculuk yapmayı distopik gerçeğinden kurtarmadığını gösteriyor.

Lübnan, Cenevre, Paris, Londra ve New York'tan geçen balonlu yıkıntı bina bu şehirleri de etkiliyor ve dönüştürüyor. Kendi gerçekliğinin imgesini yolculuk yaptığı şehirlere bırakıyor ve imgeden etkilenmeyle oluşacak düşüncelerle ilgilenmeden o da yolculuğuna devam ediyor. Rüzgarla bile yapılabilen bu yolculukla, geldiği yerdeki kaosu pek uzakta olmadığını ve değişmez olarak görülen değerlerin, politikaların kırılganlığını vurguluyor ve geleceğin en beklenmedik zamanda nasıl distopyaya dönüşebileceğini gösteriyor.

Açlık, susuzluk ve savaş distopyanın en sert ve kötü ve gerçek koşullarıdır. Mutluluğun herkes için eşit ve adil olamamışlığının, sadece düşlerde mitler ile geçmişe ve ütopyalar ile geleceğe aktarılmış olmasının nedeninin göstergesidir.



**Resim 3.26:** Tammam Azam, Cenevre'den İyi Yolculuklar Serisi, 2013



**Resim 3.27:** Tammam Azam, Londra'dan İyi Yolculuklar Serisi, 2013

### 3. 2. 15. Barış Adına Serisi



**Resim 3.28:** Aslı Aydemir, Barış Adına IV, 2013-2015



**Resim 3.29:** Aslı Aydemir, Barış Adına IV, 2013-2015 detay



**Resim 3.30:** Aslı Aydemir, Barış Adına IV, 2013-2015 detay

Barış adına yapılan şey savaşın kendisi olduğu için geriye ona ait enkazlar ve parçalar kalmıştır. Kahramanlık hikâyeleri ile onurlandırılan savaş, kendi nesnelere değerini arttırır. Onları, üzerine düşünülmesi gereken göstergeler haline getirir. Acı veren kötü bir gerçek olarak savaşın, distopyanın içinde, barış kelimesi en olumlu ütopyik işlevini kazanmış olur. Savaşa bir gün biteceği umudu ile tahammül edilir. Ne zaman gerçekleşeceği bilinmeyen barış ise beraberinde yeni oluşturmuş duvarlar içinde mutluluk vaat eder. Barış Adına Serisi Aydemirin 2013 ve 2015 yılları arasında, porselen, beton ve altın yaprağı metali kullanarak ürettiği işlerden oluşur. Aydemir'e göre;

Duvar, porselen tabancalarla ve tüfeklerle gömülü beton tuğla ünitelerden yapılmıştır. Beyaz rengiyle porselen barışı sembolize eder, sert yapısıyla gücü temsil eder ve kırılabilirliği ile savaşın sonuçlanabileceği yıkımı gösterir. Bu nedenle silahların çoğu deforme olmuş ve kırılmıştır. Bu yanılsama ile izleyiciyi yalnız bırakmak amacıyla silahlarla doldurularak barışa işaret edilir. Silahların rengi ne olursa olsun, söz konusu kavramlarla aynı cümlede var olmaları düşünülemez. Ne yazık ki, barış için bir silah henüz icat edilmemiştir. (asliaydemir.com)



**Resim 3.31:** Aslı Aydemir, Barış Adına I, 2013-2015



**Resim 3.32:** Aslı Aydemir, Barış Adına I, 2013-2015

Aslı Aydemir, kendi sanat görüşünü şu şekilde ifade eder “seramik beklenmeyen sonuçları olan bir süreçtir, sanatçı bu tesadüfiliğe dayanarak içinde yaşadığı toplumun süreçleriyle bir bağ kurar ve işinin konularını kullandığı materyaller üzerinden anlatır. sanatçının yaşadığı coğrafyanın bir sonucu olarak çalışma konuları kadın, “barış çıkarları” ve inanç öğelerini içerir” (art50.net).



**Resim 3.33:** Aslı Aydemir,  
Barış Adına III, 2013-2015



**Resim 3.34:** Aslı Aydemir,  
Barış Adına III, 2013-2015

### 3.2.16. Umut Serisi



**Resim 3.35:** Mutlu Başkaya, Umut, 2015

Mutluluk ve şimdi arasında bir bağ yapılmak istense idi eğer, bu bağ ifadesinde alınan her aşama için bir vurgu isterdi. Mutluluğa ulaşmak için gerekli olan, izlenmesi gereken yolun üzerinde geçilen her adımı vurgulayan bir basamak. Yol düz olamaz çünkü ideal olarak mutluluk her zaman ileride ve yukardadır ve yeri de ütopyadır. Mutluluğa ulaşmanın umudu, nesnel ifadesini bu nedenle merdivenlerde bulur. Merdiven yapısal

olarak düşünülürken ve pozitif imge olarak değerlendirildiğinde bulunan bir noktadan yukarı ve ileriye doğru pozitif bir amaç için kat edilmesi gereken mücadeleyi ve bunun aşama aşama yapılmasının gerekliliğini gösterir. Bu umudun gerçekleşmesine dönük bir istektir. Bu nedenle bulunan yerden hareketle başlanmış bir yer değiştirmedir. Aksi durumda ise geriye dönük hareket, başlangıca götürecektir. Bu başlangıç ise aslında değişmesi istenen ‘şimdi ve burada’yı temsil etmektedir.

Umut Serisi’nde Mutlu Başkaya seramik form ile kullandığı merdiven imgesini şöyle anlatmaktadır;

Neden merdivenler?...sorgu alanlarım toplumdaki sosyal sorunlar üzerine; yaşadıklarım ve başkalarının yaşadıkları... İster eski ister yeni dönemde olsun, 2007’den bu yana çalışmalarımda yoğunlukla kullandığım merdivenler, “umut serisi” içinde tercih ettiğim bir sembol. ...Bu merdivenlerin nereye indiği, nereden çıktığı, nereye ulaşmaya/ ulaştırmaya çalıştığı belirsiz. İzleyenin nasıl gördüğüyle ilgili, izleyene bağlı bir durum yani... Bazı çalışmalarda merdivenler formun çevresine sarılıyor, bazısında bir noktada sıfırlanıyor. Her iki durumda da başı sonu tanımsız... Umut da olabilir umutsuzluk da ama benim için Umut. Çünkü günlük politikaların insanlar üzerinde yarattığı mutsuzluk/umutsuzluk, küçük hayallerle umuda dönüşebilir (Tatlıcan, seramikturkiye.net).



**Resim 3.36:** Mutlu Başkaya, Umut, 2015



**Resim 3.37:** Mutlu Başkaya, Umut, 2015

Mutlu Başkaya, sıralanan tüm bu toplumsal dinamiklere, küçük hayalleri umuda dönüştürmek adına çamurla dokunuyor. Yalnlık ön plana çıkıyor. Bu sebepsiz değildir. Yüzey ne kadar kusursuzlaşır, bir o kadar toplumsal kaygılara karşıt bir önerme sunulacaktır. Seramiğin yalnlığı toplumun az önce saydığımız dinamiklerinin karmaşıklığıyla düşüncelerimizi dürtüyor. Her şey bu kadar basit midir? Tabi ki yanıt “hayır” olacak ve Mutlu’nun yalnlıkla kaosu, ters köşede yani

seramiklerinde buluşturduğunu daha iyi algılamamızı sağlayacaktır. Böyle düşünüldüğünde esas olanın sanatla yaşamı buluşturmak olduğu düşüncesi görünür hale geliyor. Peki, böylesi bir görünürlüğü başarmak için Başkaya ne yapıyor? Kısaca söylemek gerekirse zıt bir malzeme seçiyor: Metal (merdiven). Sınırları çamurla yuvarlaklaşan formlara metalin keskin kenarlarıyla yine bir zıtlıkla cevap veriyor sanatçı. Yuvarlağa karşılık gelen kenarlar, başlangıcı belli ve fakat sonlandığı noktanın ya seramiğin içi ya da uzamın sınırsızlığında kaybolan uçlarla tasarımın ön planda tutulduğu estetik bir tavır sergiliyor. Böylece formlarına yerleştirdiği hazır malzemenin diline bir önerme sunuyor. Form ve kavram bir araya geldiğinde güncel olaylara eleştirel bir bakış açısıyla seramiğin çağdaş çehresinden bakmamızı sağlıyor (Şener, 2016, s.69).

### 3.2.17. Saadet Çıkmazı

İnsanın iç dünyasında, ikili çatışık yapısı düşünüldüğünde birinin olumlu diğerinin olumsuz olduğu bir konuda, içsel olarak yine de olumsuzun içene ekilmiş minicik tohumları vardır ve bu tohumların her zaman en kötü distopyalardan insanı kurtaracak umut filizleri vardır. “Saadet çıkmazı” ironik anlatımı ile Yasemin Özcan’ın ArtSümer Galeride gerçekleşen sergisinin adıdır. Özcan sergilediği iki işi örnek olarak alınmıştır.

Özcan sergide;

Kültürel kimliklere aidiyeti sorguladığı yeni üretimlerini bir araya getiriyor. Kutsallık, anıtsallaştırma, toplumsal anksiyeteler ile umut üzerine çalışan sanatçı, şekerlik, kağıt tabak, piyango bileti, sokak tabelası vb. günlük hayattan nesnelere devşiriyor; altını iktidar, bakırı muhalefet, yeşil kumaş kutsiyetin sembolü olarak kullanarak hem malzemeye düşkünlüğünü ele veriyor, hem de objelerle kurduğumuz değer ilişkilerini araştırıyor (istanbulgallerymap.com).



**Resim 3.38:** Yasemin Özcan, Umut ya da Işık Stresi, 2011

“Umut ya da Işık Stresi’nden bahsederken “bir direniş” diyor Özcan. Giderdeki tüm atıklar yolunu bulmaya çalışırken tersine gitmeyi tercih etmiş bir fasulye filizinden bahsediyoruz.” (Ezer, unlimiteddrag.com) Özcan’ın evinde yeşeren bir filiz, karanlıkta girmesi gereken yönün aksine bir hareket gösterir. Bu tüm tohumların içinde sakladığı ışığa yönelme güdüsüdür. Toprağın karanlığında yolu bulduran güdü burada lavabo süzgecinin deliğinden ışığa ulaşmıştır. Işığa yaptığı yolculuğu, umut içindeki varlığına mutluluk vaat etse de, içinde filizlendiği gerçek mutluluğun hiçbir zaman nihayete eremeyeceğini gösterir. Hüzün içinde yapılan hafif bir gülümseme zaten distopyasının içinde olduğunu göstermektedir.



**Resim 3.39:** Yasemin Özcan, Adalet Çay Bahçesi, 2016,

Yolu adalet sarayından geçen ya da geçmeyen herkes için” diyor Özcan. Bu çalışma çayın stoklama, yokluğunda ortaya çıkan olası telaş ve misafirlik kavramlarıyla ironik bağlantılar kuruyor. Adalet, çay ve bahçesi kelimeleriyle yan yana sıralanan üç muntazam beyaz seramik kavanozun içi ise sanılanın aksine tamamen boş. Her bir kavanozda sabit bir gül deseni mevcut. Serginin belki de en görünür ve paylaşılan imajlarından biri olan Adalet Çay Bahçesi, kültür ve alışkanlıklarımız üzerinden bir hatırlatma (Ezer, unlimiteddrag.com).

Adalet, herkesin hak ve özgürlüklerinin eşit ve hukuka uygun biçimde, korunmasını sağlayan kavramdır. Herkesin her konuda bir diğerinden adil olması beklentisi de vardır. Çay ise kültürel geleneğimizin içine yerleşmiş, gündelik sıcak bir içecektir.



Kurumsallaşmıştır aynı zamanda her kurumun bir çay ocağı ya da bahçesi olarak adlandırılan bir alanı vardır. Bahçe ile akla gelen ise ağaçların gölgesinde, hoş kokulu çiçeklerin bulunduğu, yeşilin hâkim olduğu mekândır. “Adalet Çay Bahçesi” kelimelerin dizilişi basit bir mekân tanımı yapmaktadır. Fakat Aden Bahçesi gibi pozitif ütöpik bir tanımlama olarak da değerlendirilebilir. Ancak “Adalet Çay Bahçesi” kelimelerinin içeriklerindeki anlamlarıyla beraber, tamda gündelik mutfak eşyası seramik kavanozlarla ifade edilmesi, bu kavramlarda dahil bir çok kavramın günümüzde aynı duyarsız etkiyle bir tüketim nesnesine dönüştüğünü ifade edebilir.

### 3.2.18. Anthropophagy<sup>8</sup>



**Resim 3.40:** Emre Hüner, Anthropophagy, 2013

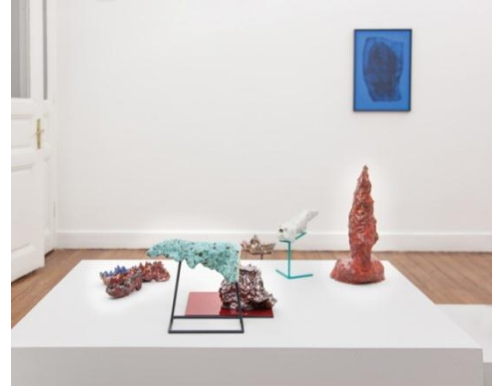
Anthropophagy Emre Hüner’in “Aeolian”<sup>9</sup> adlı video çalışmasının Rodeo galeride sergilenen enstelasyon yerleştirmesidir. Oda, beyaz stantların, küçük ahşap plakaların, gri beton parçalarının, ezilmiş tuz birikintilerinin, renkli panellerin, metal kaidelerin üzerine yerleştirilen renk renk sırlanmış 20 adet garip, elle şekillendirilmiş seramik formların bulunduğu bir düzenlemedir.

<sup>8</sup> Yamyamlık, insan eti yeme.

<sup>9</sup> Rüzgarla oluşan.



**Resim 3.41:** Anthropophagy detay



**Resim 3.42:** Anthropophagy detay

Bir uzay mekânda gerçekleşen oluşmaların yüzey görünümleri gibidir. Oluşma ile sonuç arasında geçen organik hareketli fakat meteorik yapılanan bir oluşum süreci. Bir şeyleri andıran, bir şeylere benzeyen ancak tam sonuçlanamayan arada kalmış oluşumlar. Malzemeler bu dünyadan, dolayısıyla benzetmelerde öyle ancak çok fazla şey var, çok fazla şey düşündürdüren, hareketli, kalabalık ve geçici şimdiki zamanı hatırlatan bir çabuk tüketilen hızlı oluşumlar dizisi. Çoraklaşan dünyada geleceğin yüzey şekillerinin göstereceği formların “şimdi ve burada” gerçekleşen bir çeşit renkli sunumu. Renklerin umut vermediği ancak buldukları yer ve zamana alternatif sunduğu bir gelecek hayalidir.



**Resim 3.43:** Anthropophagy detay



**Resim 3.44:** Anthropophagy detay

Gencay, Hünerin kendi çalışmalarına yönelik düşüncelerini şu şekilde belirtir.

Eğer düşüncenin dışında bir şey varsa bunu düşünmeden nasıl bilebilirsin? Ben buna hafızanın transformasyonu ve transmisyonundan ulaşıyorum. Hafıza burada hazır verilmiş ve kaynağı belli olmayan bilgi anlamına geliyor. Bu ayrıca bizlerin

daha önce hiç düşünmediğimiz bir şeyi aramak için baktığımız boşluk ya da onun belirsiz bir hissini yakaladığımız yerdir. Örneğin ben hesaplanmasa mümkün olmayan kodlanmamış pürüzlü bir yüzey hayal ediyorum. Sonra bunun Rosetta uzay aracının gönderdiği 67P isimli kuyruklu yıldızın fotoğraflarına bir hayli benzediğini fark ediyorum. Daha sonra bu ikisinden yola çıkarak sağlam ve tanımlı bir hafıza yaratmak üzere daha üstün bir model yaratıyorum; potansiyel olarak mükemmel kozmik bir gerçeklik ya da arkeolojik bir fosil yaratmak için bunu yapıyorum ki bunun zaman içindeki yeri herhangi tarihsel bir referanstan çok daha büyük oluyor benim için. Aynı zamanda makineler tarafından tanımlanamayan uzamsal çevrelerden ve aşırı topografik yerlerden etkileniyorum; mesela bir kuyruklu yıldızın yüzeyi ya da Göbekli Tepe'nin kalıntıları gibi. Toplumları anlayışımız ve onların ritüellerini yeniden kurmaya çalışmamızdan etkileniyorum. Tüm bunları bugünkü zamana empoze edip uzay madenciliği gibi bazı olasılıklarla beraber düşünüyorum (Gencay, artfulliving.com).



**Resim 3.45:** Anthropophagy detay



**Resim 3.46:** Anthropophagy detay

Tan, Hünere özneler ve nesnelere arasındaki sıra dışı düzenlenme olanakları, mimari varlıklar, mümkün yerleşimler ve uzay mekânın düşlemine odaklandığını belirtir. İki farklı mekânda Rodeo ve Nesrin Esirtgen galeride gerçekleşen "Aeolian" sergisi bu kapsamda hazırlanan bir sergidir. Hünere etkilendiği mekânlar ise daha önce ziyaret ettiği, bir endüstri kalıntısı olarak Ford şirketine kauçuk üretmek için inşa edilen, 1928'de Henry Fort tarafından Amazon yağmur ormanlarında kurulan bir yerleşim olan "Fordlandia" ve diğeri de Hawaii'de Doris Duke'un inşa ettirdiği İslam Sanatı ve Kültür Merkezi olan "Shangri-La"dır. Bu mekânsal deneyimler, Hünere'nin egzotik fiziksel ortamlardaki kapitalist modernite ile eserlerin evrimi anımsatan iki manzarayı sorgulamasına yol açıyor. "Form"un tortul katmanlarını seramik formları ve çizimleri yoluyla deşifre edebiliriz; ve aklımda şöyle bir soru belirir; Yaşanan ya da yaşanmayan

"zaman" ve "uzay"ı nasıl deneyimleyebilirim ve formlarının temsili ne olabilir? (Tan, emrehuner.com).



**Resim 3.47:** Anthropophagy detay



**Resim 3.48:** Anthropophagy detay

## 4. BÖLÜM

### KİŞİSEL ÇALIŞMALAR

#### 4.1. TOHUM

Tohum, “Ortaya bir sonuç çıkararak, sonucun oluşmasına sebep olan şey” (TDK 2, 1988, s.1479) olarak tanımlanır. Başlangıç olarak tohum isteğe benzemektedir. Tohumun yeşermesi için onun dışında fiziksel şartların oluşması gerekir. İstek de daha önce belirtildiği gibi gerçekleşmesi için iç ve dış şartların oluşmasını gerektirmiştir. Şartlar oluşmadığında ise gelecekte bir zamana umutla beslenen bir ütopya olarak ertelenmiştir. Tohum bir öz taşımaktadır ve bu özün ortaya çıkması kendini gerçekleştirdiği sonucuna ulaştırmaktadır. Taşındığı potansiyel olarak öz ve ortaya çıkardığı sonuç olarak varlığın, olumlu ve olumsuz etkileşimlerinin sonucu kendi çevresini belirlediği ve sınırladığı bir düzen ortaya çıkarır.

Sahici Mümkün, Gelmekte Olanın istidadını taşıyan tohumla başlar. Onun içinde ön-tasarımlanmış olan, kendini geliştirmeye dönük bir itki verir; fakat elbette daha öncesinden, o daracık yerde kapsüllenmiş gibi değil. “Tohum”, daha birçok sıçrayışın beklentisi içindedir; “istidat”, bu gelişme içinde *potentia-possibilita*<sup>10</sup>’ının daima yeni ve kusursuz sürgünlerini verir. Tohumdaki ve istidattaki Reel Mümkün, dolayısıyla asla, küçükten mevcut olarak sadece büyümesi gerekecek kapsüllenmiş bir son hal değildir. Tersine, salt açığa çıkma veya tekâmülünü tamamlama değil sahiden gelişecek bir serpilmiş olarak,[ucu] açıklığını muhafaza eder. *Potentia-possibilitas*, başlangıçtaki kökü ve süre giden görünüşün *Origo prozessual*’ini<sup>11</sup>, her seferinde yeni bir basamakta, yeni bir gizli içerikle, kendi kaynağı haline getirir (Bloch, 2013, s.294).

Bloch “Ne olabileceğimiz, içimizde saklıdır; yeterince belirlenmemiş olanın huzursuzluğunda duyurur kendini” (Bloch, 2012, s.281) demektedir. İçerden gelen bir potansiyelle ortaya koyarız kendimizi. Ne kendimizi ortaya koyarken tam olarak idrakindeyizdir ne de gelecek olanın bir belirlenmişliği vardır. Her zaman bir oluşa dair tam olamama huzursuzluğu vardır. Olması istenen için yönelinen hareketi gerçekleştirecek potansiyelin gizli bulunduğu tohum ve hareketin gerçekleşeceği düzlemin varlık ve zaman olarak barındırdıkları kesin olarak bilinmemektedir. Daha öncede belirtildiği gibi huzursuzluk, kaygı, endişe ve heyecan beraberdir burada.

<sup>10</sup> Kudretinin-imkanının

<sup>11</sup> Süreçsel kaynak

Olması istenen nasıl ortaya çıkacaktır? Tohumun toprağın altındaki ilk hareketi ile içinden çıkacak olan filizin hareketi her zaman yukarı doğru, umuda dönük olacaktır. Fakat her zaman yer altından beslenmeye de devam edecektir. Tohum ütopya ve distopyanın var olma olasılığını potansiyel olarak içinde taşıyandır.

#### 4.1.1. Yetişmek Düzen İster



**Resim 4.1:** Yetişmek Düzen İster, 2016

“Yetişmek düzen ister” gerçekleşme potansiyeli olarak iç şartlarını hazırlamış olan, istek ya da düşüncenin oluşmak için kendisini zorunlu olarak bir düzene bağlı hissettiği ya da bir düzen içinde olması gerekliliğine inandığı düşüncesinden yola çıkarak oluşturulmuştur. Bireyi gerçekleşmesini arzuladığı şeye yönelik düşüncesini netleştirmiştir. Fakat bu düşünce hazırolda beklemektedir. Gerçekleşmesi için sıraya girmiştir. Çünkü önce içinde bulunduğu, bağlı olduğu düzenin gerçekleşmesini istediği şey için hazır olmuş olması ya da bu isteği onaylaması gerekmektedir. Bu şartlar

sağlanana kadar bireyde bekleyecektir. İstek sahibi olarak her ne kadar yönünü ve duruşunu değiştirmiş olsa da içinde bulunduğu sıradan çıkmayacaktır. Benzerleri içinde kendini güvende ve yeterli hissettiği için isteğini mutsuz olmak adına belli olmayan bir zamana ertelemeyi tercih edecektir.

Bu çalışmada, tohum tanesi olarak nohut tercih edilmiştir. Nohut, bir gıda olarak yemeklerde ve kuruyemiş olarak çokça tükettiğimiz ancak üzerinde düşünmeyecek kadar aşına olduğumuz bir tohumdur. Günümüzde tohumlar bazen üzerlerinde yapılan genetik değişikliklere ilişkin haberler dışında gündeme gelmemektedir.

Distopyaya ait olabileceklerin gerçek olarak günümüzde yaşanıyor ve yaşanacak olmasının yakınlığının şiddetini gösterdiği düşünülmektedir. İnsanların birbirlerine davranışlarının binlerce yıldır değişmediği kaotik varoluşlarından çok farklı, ekolojik düzeyde gerçekleşmesi mümkün görünen bir distopyanın yarattığı endişe ve korkudur bu. Binlerce yıldır değişmeyen ya da kendi ekolojik dengesi içinde belli bir sürece dahil olarak değişime uğrayan tohumların, son çeyrek yüzyılda talebin karşılanması amacıyla üretimi arttırmak için genetikleri değiştirilmiştir. Bu değişim endişe yaratmaktadır. Hem tohum üretimi hem de tüketimi açısından sonucunun olumlu olması umulsa da, bu sürecin tuhaflığının ve belirsizliğinin yarattığı olumsuz durumun neden olabileceği sonuçlar distopyaya ilişkin düşleri ve korkuları beslemektedir.



**Resim 4.2:** Yetişmek Düzen İster, detay



**Resim 4.3:** Yetişmek Düzen İster, detay

Çalışmada yöntem olarak kuru nohut tanesi gözlemlenerek alçı ile şekillendirilmiş ve oluşan çekirdekten kalıp alınmıştır. Döküm yapılarak formlar hazırlanmıştır. Bisküvi pişiriminin ardından 1000 °C’de sır pişirimi yapılmıştır.



**Resim 4.4:** Yetişmek Düzen İster, detay

#### 4.1.2. Oluşmayı Bekleyenler



**Resim 4.5:** Oluşmayı Bekleyenler, 2016



“Oluşmayı bekleyenler” gerçekleşme potansiyeli taşıyan iyi ve kötü şeylerin varlığı düşüncesinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Her canlının taşıdığı ama kendinin tanımadığı öz, ne ile sonuçlanacağı bilinmeksizin bir var oluş ortaya koyar. Her var olanın, iyi ve güzel olması gerektiği düşüncesi insana özgü bir beklentidir. Yaşamın ikilikler üzerine kurulmuş bir denge olduğu düşünülürse, her ortaya çıkan oluşumunda bir ikilik olarak iyi olan ve kötü olan adına bir yüzdeler bulunabileceği düşünülmektedir. Belki bazen iki tohum arasındaki iyi-kötü paylaşımı yüzdesi %50-%50 tam denge kurulabilirken, bazen de iki tohum arasında %30 - %70’lik bir paylaşım olabilir fakat bu durum bir denge ihtiyacı doğuracak ise hemen karşısına %70 - %30’luk bir orana sahip dengeleyici oluşumlar içeren tohumların var olmasına sebep olacaktır. Bu durum asla tam olarak bilinemeyecek bir durumdur. Bunu tohum potansiyel olarak kendini gerçekleştirdikten sonra dahi tam olarak anlamak mümkün görünmemektedir. Ancak ikilikler üzerine kurulduğu düşünülen dünya düzeni varsayımı doğrultusunda böyle bir çıkarıma gidilmektedir. Bu türden bir varoluş ütopya ve distopyaya ait imgeleri kendiliğinden yaşanan gerçeklik düzeyinde var edecektir. Ancak elbette her distopya imgelerini taşıyan ortam yinede ütopya özlemini yaşatacaktır.



**Resim 4.6:** Oluşmayı Bekleyenler, detay

Bu çalışmada oluşturulan forma temel olarak badem tohumu kullanılmıştır. Tohum form olarak estetik bulunduğu için tercih edilmiştir. Badem dokusal olarak değil sadece form olarak gözlemlenmiş ve kırmızı kille şekillendirilerek kalıbı alınmıştır. Döküm yöntemi kullanılarak çoğaltılmıştır. Bisküvi pişiriminin ardından 1000°C’de sıvı pişirimi yapılmıştır.



**Resim 4.7:** Oluşmayı Bekleyenler, detay

#### 4.1.3. Yanlış Yönelme



**Resim 4.8:** Yanlış Yönelme, 2016

“Yanlış Yönelme” kendi potansiyelini ortaya çıkarmak için oluşmaya başlayan ancak sadece basitçe bir oluşum gerçekleştirmek mümkünken, özünde bulunan sıkıntılar dolayısıyla, önünde açıkça uzanan elverişli şartları bırakarak, yanlış yöne yönelen ve varlığını sürdürmeye çalışan şeylerin varlığı düşüncesinden oluşmuştur. Tüm şartlar mükemmel biçimde hazırdır. Oluşması gereken zorlanmadan kolaylıkla ortaya çıkabilecek ve yetişmesi gereken yolda ilerleyebilecek, gelişebilecektir. Ancak tüm düzen onun gelişmesini desteklerken o özünde bulunan bir sıkıntı nedeniyle nereye doğru gelişmesi gerektiğini şaşırır. Yönünü şaşırarak mükemmel biçimde hazırlanan düzen içinde dehşete düşer. Oluşumu ne tam olarak kendi potansiyelini gerçekleştirebilir ne de düzen içinde uyum sağlayabilir. Tek yapabileceği hayatta kalmaktır. Tüm enerjisiyle hayatta kalmak için çabalar. Var oluşun erdemli ve havalı kavramları üzerine düşünebilecek hiç vakti olmamıştır.



**Resim 4.9:** Yanlış Yönelme, detay

Tohum artık çatlamış filiz ortaya çıkmaya başlamıştır. Filiz de yaşamın ikili varoluş düzenine uyar ve hayatta kalabilmek için beslenmek gereksinimi içinde ve yükselerek gökyüzüne doğru doğrulabilmek, gelişebilmek, uzayabilmek için kök salmak durumundadır. Toprağa sıkıca tutunabildiği kadar boyu uzar ve kendi potansiyelini ortaya çıkarır. Ancak “yanlış yönelen” için olaylar bu şekilde gelişmez. Onlar tohumlarını çatlatmış ve filizlerini ve eş olarak köklerini çıkartmışlardır fakat yönlerini bulamadıkları için filiz ve kök karışmıştır. Dikeyde gerçekleşmesi gereken oluşum

yatayda kalmıştır. Her bir tohum büyüklükleri doğrultusunda olabildiğince ortaya çıkarmışlardır filizlerini ve köklerini, ancak kök toprağı, filizde gökyüzünü bulamaz. Tohum sadece hayatta kalmaya çalışır.

Bu çalışmada oluşturulan form için tohum imgesi sağlanmaya çalışılmıştır. İki parça olarak tasarlanan formun tohum ve filiz kısmı ayrı olarak farklı renk creaton kili kullanılarak elle şekillendirilmiştir. Bisküvi pişirimini ardından parçalar birbirlerine yapıştırılarak eklenmiştir.



**Resim 4.10:** Yanlış Yönelme, detay

#### 4.1.4. Olmayacak Olanı Beklemek



**Resim 4.11:** Olmayacak Olanı Beklemek, 2016

“Olmayacak Olanı Beklemek”, öz potansiyeli olarak son derece yetkin, mükemmel ve tam iken, içinde bulunduğu şartlar, gelişmesini, potansiyelini ortaya koymasına izin vermeyecek olduğundan, kendini gerçekleştiremeyecek olanın, bu şartlar içinde kendini oluşturma çabası içinde olan şeylerin varlığı düşüncesinden yola çıkarak oluşturulmuştur. Zemin, şartlar o kadar kötü ve kargaşa içindedir ki hiçbir şeyin oluşması mümkün değildir. Ne ekilirse kurumakta ya da çürümektedir. Çürüyen şeyler çoktan kokmaya başlamıştır. Düzen kaybolmuş, sadece o anın getirdiği uygun vahşeti yaratmak için çalışan varlıklar oluşmasına izin vermiştir. Yinede özünü gerçekleştirmeye çalışanın çabası görülmektedir. Ancak bu çaba kargaşanın içinde kıpırdanma dahi yaratamaz, hiçbir şey bu çabayı görebilecek durumda değildir. Hatta bu çabanın kıpırtısı varlık olarak anlaşılmadığından kesinlikle kurutulmalı ya da çürütülmelidir. Böylece öz olarak kendini mükemmel biçimde var etme potansiyeli taşıyan, bulunduğu zemin ve şartlarda var olabilmek için uyumu benimser.



**Resim 4.12:** Olmayacak Olanı Beklemek, detay

Bu çalışmada oluşturulan form için iki ayrı parça kullanılmıştır. Zemini oluşturan dalgalı yüzey şamotlu kilin elle şekillendirilmesi ile oluşturulmuştur. Üzer de yer alan tohum taneleri kabuklu bademin alçı ile kalıbı alınarak döküm tekniği ile çoğaltılması

ile elde edilmiştir. Her iki form bisküvi pişirimlerinin ardından sır ve cam elyaf kullanılarak 1000 °C’de yüzeye yapıştırılmıştır.



**Resim 4.13:** Olmayacak Olanı Beklemek, detay

#### 4.1.5.Kopamamak



**Resim 4.14:** Kopamamak, 2016

“Kopamamak”, varlığını ortaya koymak yolunda ilerleyen, asgari ölçüde özsel yeterliliği sağlanmış, çevre şartlarında gelişimi için gerekli olan ortam ve zemini hazırlamış olduğundan, gelişim ilk aşamada yol almış ancak atılan ilk adımın heyecanının etkisi ile aşırı benimsenmesi ve sonrası için gereken hareketin yarattığı tedirginlik nedeniyle öylece kalakalanın, kopamayanın varlığı düşüncesi ile oluşturulmuştur. Oluşmak ve kendini ortaya çıkarmak heyecanlı bir süreçtir. Başlangıçta her şey tamdır ve oluşum tüm keyfiyle sürmektedir. İlk hareket gerçekleşmiştir. Tutunum sağlamdır ve ilk örtüden sıyrılmış olan artık yükselbilecektir. Ancak orada kalır. Yükselmez. İlk hareketin heyecanı ile kendini tutunduğu zemine hapseder ve orada kalır.



**Resim 4.15:** Kopamamak, detay



**Resim 4.16:** Kopamamak, detay

Form olarak toprağa kök salmış, filizini havaya çıkarabilmiş, tohumunun kabuğundan kurtulmuş ancak topraktan kopamamış bir filiz görüntüsünden esinlenilmiştir. Sağlıklı, besleyici ve güzel kokan toprağa sıkıca tutunmuştur fakat bir türlü kafasını kaldıracak gücü, motivasyonu bulamaz, burasının güvenli olduğuna kanaat getirdiğinden tedirginlik yaratan ikinci harekete geçemez. Kafasında zaten biraz ağır gelmektedir. Belki biraz daha güçlenmesi gerekmektedir.

Bu çalışma, elle şekillendirilen beyaz vakumlu kilin bisküvi pişiriminin ardından, toprak ile kompoze edilmesi ile oluşturulmuştur.

## 4.2. OLUŞUM

İç tepi, bütün canlılarla beraber bizim de varlığımızın kaynağı ve sürekliliğini borçlu olduğumuz temelimizdir fakat bir taraftan da aslında sıkıntılarımızın da sebebidir. İç tepinin bütün canlılarda aldığı haller kendilerinin varoluşuna özgüdür. İnsanın bilinçli varlığı sayesinde de farklı bir halde var olmaktadır. Daha önce belirtilmiş olduğu gibi iç tepi insanda güdü halini aldıktan sonra bilinçli varlığı dolayısıyla bir sonraki insani aşama olan istemeye dönüşür. İçinde bulunulan iç ve dış şartlar dolayısı ile istemenin gerçekleşebilme olanağı ise ütopya ve distopyanın varlık alanını oluşturur.

Bu alanı var eden iç tepiler bir forma bürünmek isteselerdi ilk oluşumun hareketi, ilk vurma, ilk adım, ilk biçim nasıl şekillenir, oluşurdu? Forma bürünmeden önceki hali ile iç tepi nasıl ifade edilebilir? Bu bölümde yer alan çalışmalarda bu düşünceden hareketle seramik ile durgun toprak yüzeyde ilk tepi'nin oluşumunun nasıl olabileceğine ilişkin biçim araştırmaları yapılmıştır. Toprak distopyayı oluşturan gerçeklerin de harmanlandığı alanı ifade eder. Ütopya ise içtepi ile isteğe dönüşen formun ilk biçim arayışıdır.

### 4.2.1.Gösteri İçin Hareketlenenler



**Resim 4.17:** Gösteri için Hareketlenenler, 2016



“Gösteri İçin Hareketlenenler”, içlerinde bir itki hissettikten sonra bunun sadece göstermek için olduğunu düşünüp kendilerini süsleyerek ve parlatarak şekillenmek isteyenlerin var olduğu düşüncesinden ortaya çıkmıştır. Zemin hem iyilik hem kötülük barındıran iyi harmanlanmış ve üzerinde şekillenenin iyi – kötü içeriğine göre besleyen, destek olan bir yüzeydir. Zeminin onlara nasıl destek olduğundan habersiz olan ve ilk itkinin güzel heyecanına kapılarak, içten gelen bir yükselme ile oluşmaya çalışanlardır. Öyle güzeldir ki bu hareket göstermek için toprak üzerinde parlarlar. Keyifli bir canlılıktır çabaları.



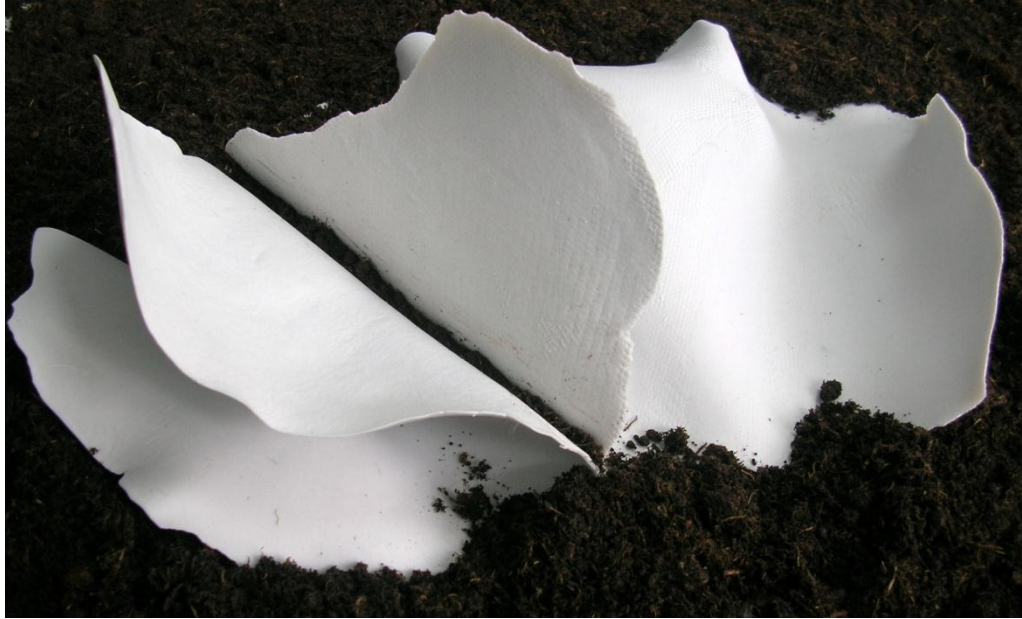
**Resim 4.18:** Gösteri için Hareketlenenler, **Resim 4.19:** Gösteri için Hareketlenenler  
detay detay

Bu çalışmada porselen çamuru ile hazırlanan plakaların üzerine file ile doku uygulanmıştır. Bunda amaç içinde var olduğumuz düzenin, şartların değişmez kurallarının varlığını öne çıkarmak ve bir sabite olarak vurgulamaktır. Sonra plakaların alt kısımlarına şablon olarak minik toplar yerleştirilerek formlar oluşturulmuştur. Formlar bisküvi pişiriminin ardından 1280°C’de parlak şeffaf sır ile sırlanmıştır. Parlak beyaz yüzey zeminde yer alan toprak ile karşıtlık oluşturmak amaçlı kullanılmıştır.



**Resim 4.20:** Gösteri için Hareketlenenler, detay

#### 4.2.2. Oluşmanın Hareketi



**Resim 4.21:** Oluşmanın Hareketi, 2016

“Oluşmanın Hareketi”, daha sakin olan ve içinde ilk tepiyi hissettiği zaman kontrollü ve uyumlu olarak şekil almak isteyen var olduğu düşüncesi ile oluşturulmuştur. Sakin ve dengeli bir varoluşun, zeminde yer alan toprak yüzey üzerinde daha kontrollü ve iyi olanı ortaya çıkaracak şekilde oluşmayı destekleyeceği düşünülmüştür. Aşırı ve kontrolsüz hareketten toprağın bir harman yeri olarak barındırdığı olumsuzlukları hareketlendireceğinden çekinilmektedir. Bu nedenle birbirleri ile uyum içinde, içsel ve dışsal hareketlenmenin dalgalanma sağlayan akışı ile oluşan ahenge katılanlardır.



**Resim 4.22:** Oluşmanın Hareketi, detay

Bu çalışma, porselen çamuru ile açılan ince iki plakanın elle şekillendirilmesi ile oluşturulmuştur. Zeminde kullanılan toprak, porselen sırsız yüzey ile ikili bir karşıtlık oluşturmaktadır. Porselen yüzey ideal olana gönderme yaparken toprak karmaşık olanı ifade etmektedir.



**Resim 4.23:** Oluşmanın Hareketi, detay



**Resim 4.24:** Oluşmanın Hareketi, detay

### 4.2.3. Hafif Tepki



**Resim 4.25:** Hafif Tepki, 2016

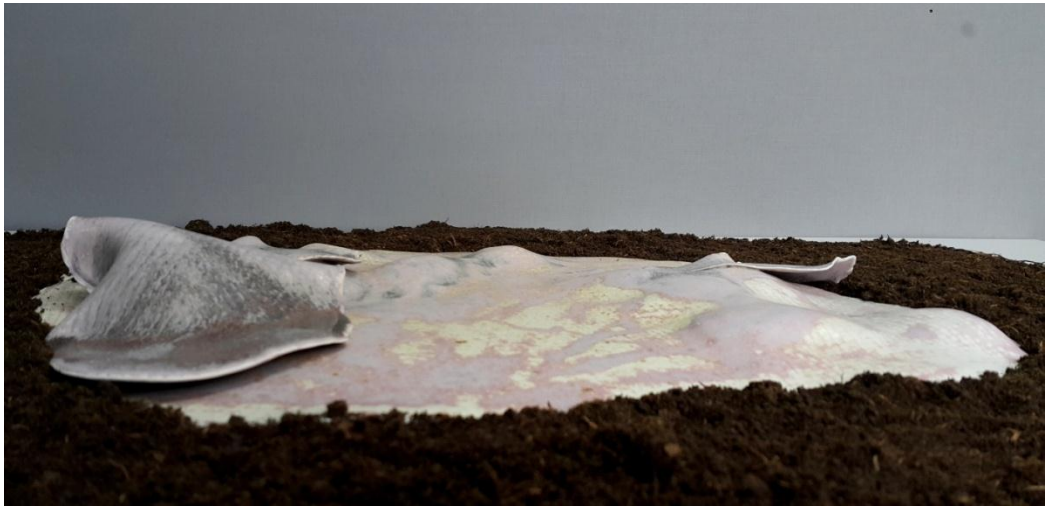
“Hafif Tepki”, toprağın ikili yapısı ve karmaşası karşısında sakinliğini ve direncini korumaya çalışanın var olabileceği düşüncesi ile şekillenmiştir. Toprak zemin üzerinde hissettiği tepiyi içinde hafif bir yükselme ile vurgulayan ve tepinin şiddeti artsa dahi buna direnerek hareketinin hafifliğini korumaya çalışandır. Direnme için güç sarf edendir. Böylece kendini iyi ve güçlü hisseder ve duygusunu paylaşarak çoğalmak ister.

Bu çalışma, porselen çamuru ile açılan iki ince plakanın altına gazete kâğıdı ile şablon oluşturularak, elle şekillendirme yöntemi ile oluşturulmuştur. İnce, hafif, sert ve kırılğan porselen yüzey toprak üzerindeki hafif hareketi ile kalın, yoğun, yumuşak ve şekil alabilen toprak ile ikili karşıt olma konumunu korumaktadır.



**Resim 4.26:** Hafif Tepki, detay

#### 4.2.4. Kıpırdanma



**Resim 4.27:** Kıpırdanma, 2016

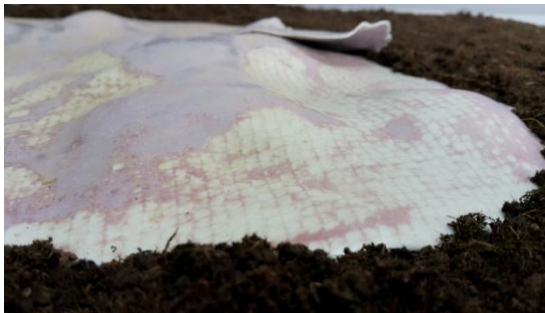
“Kıpırdanma”, hissettiği tepiden etkilenmesini azaltmış, tepiyi güç sarf etmeden kontrol altına almayı öğrenmiş olan ve bu nedenle ilgisini başka konulara çeviren ve bilgisini

paylaşmak isteyen varlığı düşüncesinden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Toprakla karşıt olarak varlığını sürdürme ve anlamlandırma çabası bırakılmış, kendi varlığına odaklanılmıştır. Kendi varlığının da en az toprak kadar ikili bir yapı içerdiğinin farkına varılmış ve bu yapıda değiştirilemez olanı yüzeyine yansıtılmıştır. Tepi ile kırıldanmasına eş olarak kendi ikili yapısının yansıdığı yüzeyinin hareketiyle zenginleşmiş, çoğalmıştır.

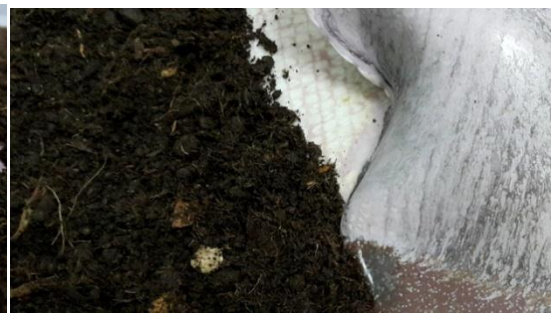


**Resim 4.28:** Kırıldanma, detay

Bu çalışma, porselen çamuru ile açılan dört parça ince plakanın altına gazete kâğıdı ile şablon oluşturularak, elle şekillendirme yöntemi ile oluşturulmuştur. Yüzey üzerine değişmeyecek olanın ifadesi olarak file doku uygulanmıştır. Bisküvi pişiriminin ardından 1280°C’de sır ile parçalar birbirine yapıştırılmıştır



**Resim 4.29:** Kırıldanma, detay



**Resim 4.30:** Kırıldanma, detay

### 4.3. YOLA ÇIKMAK

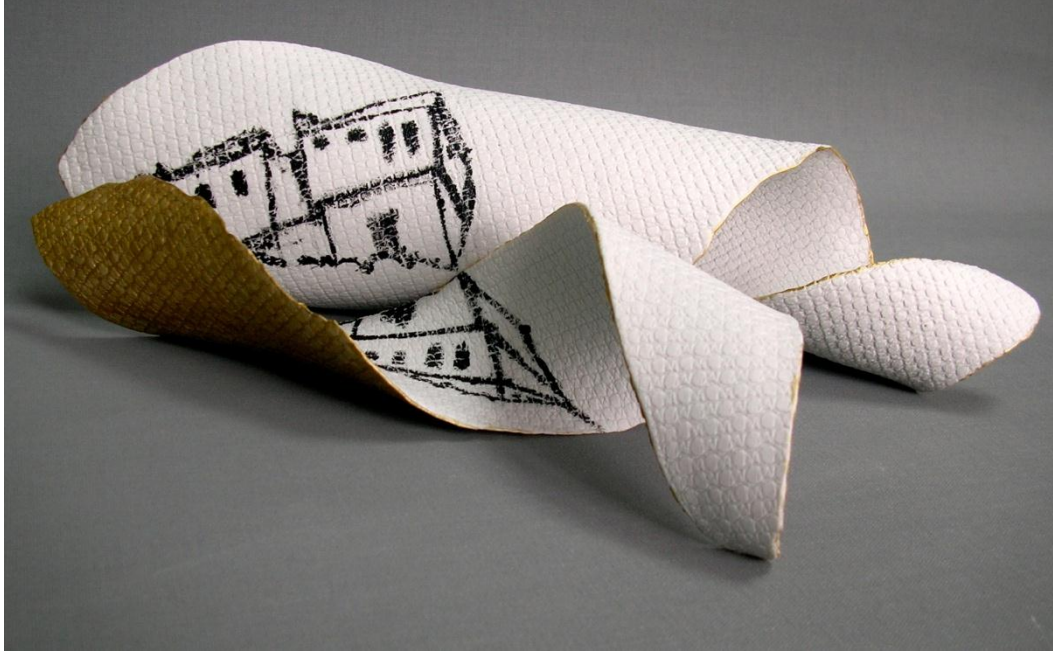
Bir ideal olarak uzak ve yüksek bir yere konan mutluluk ülkesine ulaşıldığında yolculuk bitecektir. Fakat buraya ulaşana kadar gidilmesi gereken uzun bir yolun varlığı bilinmekle beraber, her ne kadar bir düş ülkesi olarak adlandırılrsa da, gerçek yaşamda distopyadan çok fazla iz bulunduğu için bir tür kaçıştır yola çıkmak, göç etmek. Ütopya düşünmekte ise, onun düşünmesine yol açan bu zamandaki sıkıntıdır. Bu zamandaki sıkıntının var olduğu distopyayı düşlemek için uzak yerler ve zamanlara gitmeye gerek olmadığı düşünülmektedir. O şimdi ve burada var olabilmektedir.

Büyük bir korku, dehşet ve kargaşanın varlığında, insanlar çaresiz olduklarında göç etmektedirler. Dünyada insanlar en çok coğrafi felaketler ve savaşlar yüzünden göç emek durumunda kalmaktadır. Bu sebepler en kötü distopyalardır ve bazı coğrafyalardan hiç eksilmezler. Bu nedenle izleri güçlüdür.

Yola çıkmak büyük cesaret isteyen bir eylemdir. Geride bırakılan ve gidilen yerde karşılaşılabilecek olan arasında hangisinin daha iyi olacağına yönelik bir emin olma durumu yoktur. Sadece burada artık durulamayacaktır ve gidilecek yer için belirsizliğin kararttığı zayıf ama kaçınılmaz umut vardır.

“Yola çıkmak” kenar sınırlarları net olmayan, dalgalı hareketlerle oluşturulan formlardan oluşmuştur. Yola çıkılan ve varılacak olan yerin belirsizliğini ifade eder. Bir yön ve yer göstermez. Formların hepsinde file dokusu değişmez olanın ve zorunluluğun bir ifadesi olarak kullanılmıştır. Yaşamın doğal düzenin değişmez dokusu yüzey üzerinde oluşturulan file dokusu ile eşleştirilmiştir. Ne için uğraşıldığı, nereye gidildiği, kim olduğu gibi konular yaşamın doğal düzenini ilgilendirmez. File dokusunun bulunduğu yüzey ve dokunun, üzerinde ifade edilenle bir bağlantısı yoktur ve doku için bunlar bir anlam ifade etmezler. Altın sarısı rengi bütün işlerde umutla eşleştirilmiştir. Çizgi halinde ya da ayakların altında parçalar halinde umudun da zayıf olduğunu fakat var olduğunu ifade eder.

### 4.3.1. Göç



**Resim 4.31:** Göç, 2016

“Göç”, zorunlu olanın kapıya dayanmasına karşılık düşüncenin kıvrılan hiçbir noktasında ne bir yön ne bir çıkış yolu bulamaması dolayısıyla, yaşanamaz olan evini terk ederek, yola çıkan ve yola çıktığı andan itibaren evinden çok da uzaklaşmadan sağda solda umuda dair izler arayan, aslında göç etmek istemeyenin var olduğu düşüncesinden yola çıkarak oluşturulmuştur. Kıyıda umut altın parlaklığında görünmektedir ancak çok ince, silik ve uzaktır.

Bu çalışma, porselen çamuru plaka şeklinde açıldıktan sonra üzerine file dokusu uygulanmış ve şablon kullanılarak elle şekillendirilmiştir. Bisküvi pişiriminden sonra seramik boyası kullanılarak fırça ile yüzeyde çizim ve boyama yapılmış 170 °C’de tekrar fırınlanmıştır.



**Resim 4.32:** G ç, 2016

#### 4.3.2. Uzun Yol

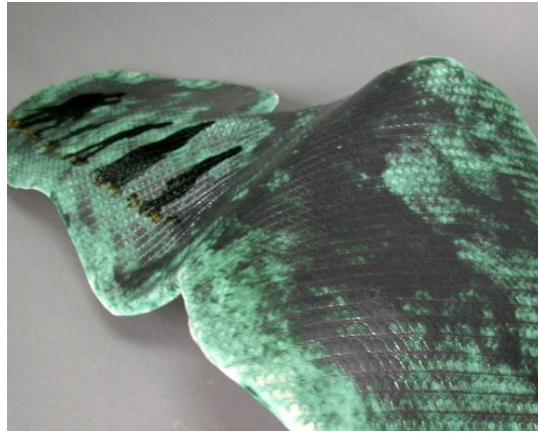


**Resim 4.33:** Uzun Yol, 2016

“Uzun Yol”, ne yola çıkanın nede yolun nereye gittiğini bilmediği, sadece eylem olarak yolda olmak durumunu anlayabildiği bir hal üzerine olan yolcular ve yolların varlığı



düşüncesi doğrultusunda oluşturulmuştur. Yolun ne başlangıcı ne de sonu vardır, aslında yol bile değildir ancak bir hareket dâhilinde bir noktadan diğerine uzanan bir yapısı vardır. Sınırları belli değildir. Sadece değişmeyecek olanın belirlenimi olarak dokusu ve yolun yokuşlar ve inişlerden oluşan engebeleri hakkında eminliği vardır. Onların haricinde olanlar belirsizdir. Yolculuk edenler gibi görünenlerin sadece gölgeleri vardır. Eğreti gölgelerden oluşmaları, yolu sahiplenmemelerini, isteksizliklerini göstermektedir. Ayaklarının altında küçük parçalar halinde serpilmiş umut olsa da kimse göç etmek istememektedir.



**Resim 4.34:** Uzun Yol, detay

Bu çalışmada ince plaka olarak açılan vakumlu beyaz kil yüzeyine file ile doku uygulanmıştır. Bisküvi pişiriminin ardından 1000°C’de sırlanmıştır. Yüzeydeki gölgeler seramik boyası ile yapılmış 170°C’de fırınlanmıştır.



**Resim 4.35:** Uzun Yol, detay

### 4.3.3. Değişen Tek Şey Zemin



**Resim 4.36:** Değişen Tek Şey Zemin, 2016

“Değişen Tek Şey Zemin”, gerçekten de değişen tek şeyin zemin olduğu, sadece bu zeminler üzerinden geçilerek, değişmeyenler nedeniyle hep aynı noktaya geri dönüldüğü ya da aynı nokta olarak adlandırılanın şartlarının başka bir noktada tekrar oluştuğu durumların varlığı dolayısıyla hiç bitmeyen sürekli yer değiştirmeyi gerektiren göçlerin varlığı düşüncesi ile oluşturulmuştur. Başka gezegenlerde yaşayanların aynı sorunları yaşaması gibi bir durumun ifadesidir. Yaşayan tür aynı olduktan ve aynı değerlere sahip olduktan sonra zeminin nasıl bir şekle sahip olduğunun önemini olmadığını gösterir. Sınırları belli değildir, hareketin bir düzeni ve yönü yoktur. Göç edenlerin gölgeleri aynı dünyada farklı coğrafyalarda dönüp durmaktadır. Umut silik bir çizgi olarak ona ulaşılmasına engel olur fakat her zaman etrafta varlığını sürdürür.



**Resim 4.37:** Değişen Tek Şey Zemin, detay

Bu çalışma, kırmızı kil, şamotlu kil ve vakumlu beyaz kil'in daha önce belirtilen çalışmalarla aynı yöntem kullanılarak şekillendirilmesi ile üretilmiştir. Bisküvi pişirimi, sır pişirimi ve seramik boya ile yapılan çizim ve boyama sonucunda 170°C'de fırınlanmıştır.



**Resim 4.38:** Değişen Tek Şey Zemin, detay

#### 4.3.4. Kadınlar ve Çocuklar



**Resim 4.39:** Kadınlar ve Çocuklar, 2015

“Kadınlar ve Çocuklar”, hayatta kalması gerekenin korunması için mücadele edenin yaşanamaz hale getirdiği yerden göç etmek zorunda olanların olduğu, beslenmesi gerekenle beraber ona bakacak olanın, kahramanca olanla avunamayacağı için anlamlandırılmayacağı bir kötü gerçekliğin altında kalanların olduğu düşüncesi ile oluşturulmuştur. Göç eden yavrusunu ve kendisini doyurmak için tohum torbasını başında taşır. Yüzey ayağa kalkmıştır. Siluet halinde olan gölgelerin hareketi belirginleşmiştir. Hareket öne doğrudur. Geçmiş arkada bırakılarak geleceğe doğru yürünmektedir. Geride bıraktığı karmaşa ve kötülük ona yol gösteren çocuğun umudu karşısında yok olur. Çocuğun kendisi umuttur.

Bu çalışma, vakumlu beyaz kilin plaka ve elle şekillendirme yöntemi ile şekillendirilmesi ile oluşturulmuştur. Bisküvi ve sır pişiriminin ardından seramik boya kullanılmış ve 170°C’de tekrar fırınlanmıştır.



**Resim 4.40:** Kadınlar ve Çocuklar, detay



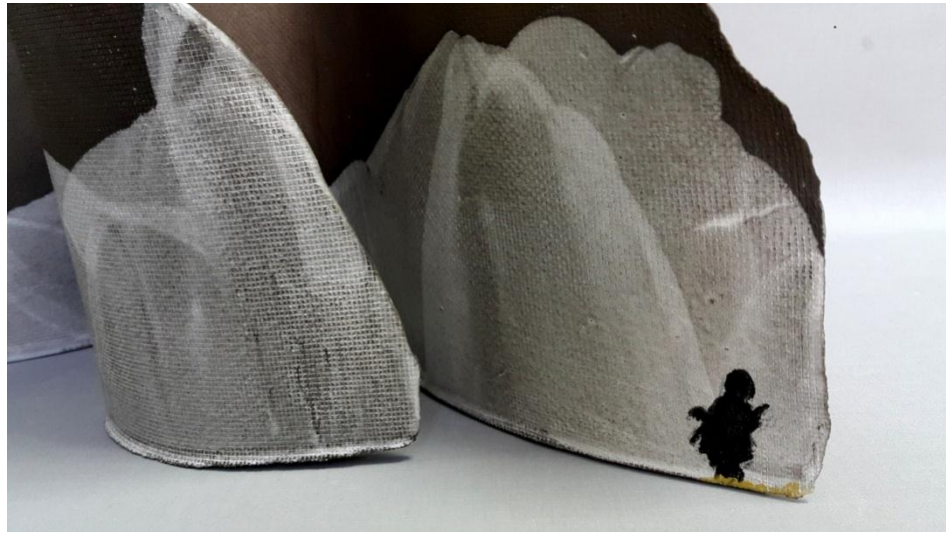
**Resim 4.41:** Kadınlar ve Çocuklar, detay

#### 4.3.5. Sessiz İlerleyiş



**Resim 4.42:** Sessiz İlerleyiş, 2016

“Sessiz İlerleyiş”, zorunluluğun ve umudun öncülüğünde yola çıkan, yola çıkılmadan önce gidilen yerdeki ve yoldaki iyilik üzerine konuşulan ancak yola çıkıldığında işlerin öyle olmadığını gösteren, bu nedenle tek bir cümlenin dahi kurulmadığı durumların olduğu düşünülerek oluşturulmuştur. Yol parlak ama belirsiz, bozuktur ve uzundur. Umut sadece çocukça ve zayıf kalmıştır. İlerleyenler belirsizlikleri ve sessizliklerini, görünmezlikleriyle eşleştirirler. Vardıkları yerde kendilerine ilişkin tek gerçek bilgi yine kendileridir.



**Resim 4.43:** Sessiz İlerleyiş, detay

Bu çalışmada, renkli creton kil el ile şekillendirilmiş ve bisküvi pişirimi, sır pişirimi ardından seramik boya uygulaması yapılmıştır. Düzgün sınırları olmayan dalga hareketiyle nerde başladığı ve nerde bittiği belli olmayan bir etki yaratılmak istenmiştir. Bu etki belirsiz bir yolu ifade etmek içindir. İki ayrı form farklı hareketle kullanılmıştır.



**Resim 4.44:** Sessiz İlerleyiş, detay

## SONUÇ

Gelinen noktada insanın bilinçli varlığının dünya için pek hayırlı olduğu söylenemez. İnsan haricindeki diğer varlıkların olmak ve bu oluşta belirlenmiş olan düzene uymakla ilgili sorunları olup olmadığını bilemediğimiz halde, onları mükemmel bir uyum içinde görürüz. Bu uyum eşsiz güzellikteki doğa manzaraları ve canlı türleri sunarken aynı zamanda korkunç yerler ve canlılarda var edebilmekte ve sürekliliğini sağlayabilmektedir. Bu derece karşıtlık nasıl uyumda süreklilik sağlayabilir? Sorusu akla gelebilir. Doğanın yasaları makro ve mikro yasalar olarak ikiye ayrılmışken düzenin kendini uyumlaması ve sürekliliği etkileyicidir. Doğayı algılarken bütüncü bir yaklaşımla algılarız. Her şey bu yüzden mükemmel görünür. İnsan etkisini varsaymaz isek yaşam var edişler ve yok edişler arasında dönmektedir aslında. Evren de böyledir. Onun büyük zamansal farkları vardır sadece. Bu nedenle sonsuz olduğu düşünülür. Ancak oluştaki yöntem değişmez görünmektedir.

Bu muazzam oluş içinde insanın kendini mutlu edememesi anlaşılabilir görünmektedir. Ancak normaldir de çünkü sadece kendi var oluşumuzu sever ve sürekliliğini isteriz. Yok oluş, ölüm, gündelik hayatında insanın asla kabullenemeyeceği büyük bir korkudur. Bu sadece korkular için başlangıçtır. Sonra bulunulan anın ve yerin varlığına ek olarak başka yerlerin varlığı gelir. Başka canlılar, insanlar ve zamana karşı gelişen korkular vardır. İnsan, kendi içinde ve dışında sınırlar, duvarlar yaratarak kendini güvende hissetmesine yardımcı olur. Yarattığı bu ortam içinde, etkileşimine girdiği tüm iç ve dış etkenler dürtüler yaratır ve hareket halini başlatır. İnsanın kendi özünden, tohumundan hareketle ortaya çıkardığı şey, geleceği yaratmaya ve sürekli devinim içinde var olmaya başlar.

Yaşamın zıt ikili haller üzerine kurulu olduğunu düşünmemizi sağlayan, bu ikili halleri doğrulayan çok fazla örnek durum vardır. Bu çalışmada ütopya ve distopya böyle bir hal içinde değerlendirilmiştir. Eğer ben ütopyada olmayı hayal ediyorsam o zaman burada bulunduğum şu an ve yerde bir sorun var demektir. Ben ütopyayı bu noktanın karşıtı, anti-tezi olarak var ediyorum anlamına gelmektedir. Dolayısı ile ütopya ve distopyayı başka yerlerde var olan bir ikili hal olarak düşünmek yerine, distopyayı şu an ve bu yeri

karşılayan olarak yerleştirirsem, söz konusu ikili düzlemde burasını yani distopya olanı ve karşısını da ütopya olarak belirlemiş olurum. Bu açıdan bakıldığında insanın yaşadığı her türlü sıkıntının onun distopyası olduğu sonucuna varılabilir. Burada mutluluk distopyanın burası olması dolayısı ile ütopyanın bulunduğu uzak hayal ülkesine gönderilmiş olur. Ütopya tarihide, mutluluk idealini şimdiyi atlayarak ya geçmişte ya da gelecekte var edebilmişti. O halde insan mutluluğu “şimdi ve burada” da aramamalıdır. Onu geçmişten çekip alamayacağına göre, hep bir umut ilkesi olarak geleceğe ertelemelidir gibi bir sonuç ortaya çıkmaktadır. Mutluluk arayışını ‘an’a yöneltmek rahatlama sağlayan bir çözüm olarak görünmekle beraber, düşünceleri yaşanan anın gerçekliğinden kopararak sürekli ve disiplinli bir pozitif nitelime gerekliliği doğurmaktadır. Ancak bu durumun geçiciliği kaçınılmazdır.

Peki, insan mutluluğu burada arayamayacak ise yaşamının en ideal arayışı ne olmalıdır? İdeal olarak tanımlanan ve istenen düzen her ne olursa olsun tüm insanlar için eşit ve adaletli olarak talep edilmedikçe, tüm çabaların geçici ve sadece kısmi toplumların huzur ve refahını sağlamaya yönelik olduğu günümüzde açıkça gözlemlenebilmektedir.

İnsanın anlam ve bilgi arayışının bir ürünü olan sanat, insanın mutluluk arayışının bir ürünü olan ütopya ve onun varlığının anti-tezi olarak distopyaya nesnel olarak var olabilmelerini sağlayan bir alan sunar. Böylece ütopya ve distopyaya ait kavramlar sanatın içinde kendisini ifade edebileceği bir yer bulur. Tarihin her döneminde sanatın insan üzerindeki nesnel varlığının görsel gücü ve estetik haz ile sağlanan gücü, bireyi ve toplumu yönlendirmek ve şekillendirmek üzere bir araç olarak kullanılmıştır. Ütopya ideali için sanat, ütopyaya kendini gerçekleştirebileceği ve bu ideal için insanları ikna edebileceği bir alan yaratır. Bu nedenle hangi yüzyılda olursa olsun sanat eserleri izlendiğinde ütopyanın olduğu kavramlara ait izler bulabilmek mümkündür. Aynı olanak distopya içinde geçerlidir. Sanat eseri ile ifade edilmeye çalışılan, göndermede bulunulan kavramların olumlu ya da olumsuz içeriğe sahip oluşu onun bu ikili düzen içinde bir noktada konumlanmasına sebep olmaktadır.

Tohum, oluşum ve yola çıkmak kavramları temel alınarak üretilen seramik çalışmalar da bu ikili oluşlar çevresinde şekillenmiştir. İyi olan ve iyi olacağı umulan ile kötü olan



ve kötü olandan kaçınılan arasında gerçekleşebileceği düşünülen insana dair hallerin varsayımları üzerinden şekillendirilmiştir. Tohum ikili bir oluşma potansiyeli taşıyan öz olarak değerlendirilmiştir. Oluşmaya başladığı andan itibaren bir ucu iyi olan ve diğer ucu kötü olan arasında etkileşim halinde ilerler.

Oluşum ise tohum gibi bir öz olarak düşünülmüştür. Tepinin itkisi ile titreşim hareketi oluşturmaktadır. Tam olarak üç boyutlu forma kavuşmamış, bir yere zeminlenmek zorunluluğu nedeniyle yatayda var olan düz seramik plakanın, bu hareketi ilk olarak alttan hissedeceği düşünülmüş ve formlar bu doğrultuda şekillendirilmiştir. Bir forma bürünmeyi istemenin oluşturduğu hareket ile ne olacağını bilememenin yarattığı belirsizlik arasında devinir.

Yola çıkmak da insanın içinde bulunduğu duruma karşı bir ilk hareketidir. Tohum ve oluşum da olduğu gibi ilk bulunduğu noktadan başka bir noktaya taşınmayı sağlayan bir yönelme ve yola çıkma çabasıdır. Tüm bu çaba yeni olanın ve başka olanın sağlanmasına dönüktür. Böylece kaçınılan fakat varlığını hissettiren distopyaya karşı istenen ve iyi olana umut olan ütopya ulaşabilmek için yola çıkar. Ancak bu yola çıkışın vardığı noktalar, tohum için tekrar tohuma dönüşmeye, oluşum için tekrarlanan yeni oluşumlara ve yola çıkan içinse başka yolların varlığının bilgisine ulaşmayla sonuçlanır. Böylece kurulan devinim sona ulaşmak istemediği için ütopyaı, mutlu sonu bir hayal ülkesi olarak var etmektedir.

Tüm çabalarımızın herkes için bir şeylerin iyi olması üzerine olduğuna dair inancımız vardır. Bu genelin onayını almış pozitif inancın yanlış olması olasılığı yoktur. Ama kimse aynaya bakmaz yanlış olanın kavram değil onu isteyen barındırdığı ikilikle barındığını görmezden gelir. Bu istek her ne kadar herkes için olarak görünmekte ise de özünde kişinin çıkarı temel gerçektir ve bu çıkarın korunması için kendi de dahil herkes sınırlandırılıp gerçekler göz ardı edilebilir.

Sokrates der ki; Tanrılardan biri hazla elemi birleştirip karıştırmak istemiş, bunu başaramayınca, bari şunları kuyruklarından birbirine bağlayayım, demiş. Gülme son haddine varınca gözyaşlarıyla karışır, ağlayan insanla gülen insanın yüzünde beliren çizgiler aynıdır. Kendi kendime günahlarımı açıklarken görüyorum ki en iyi huylarımda bile kötüye çalan bir yön var. Korkarım ki platon en sağlam bildiği doğruluğu iyi yoklasaydı, bu doğrulukta insanın karışık yapısından gelen bir

bozukluk bulurdu. Oysa bu bozukluk çok derinlerde gizlidir. Onu ancak kendimiz görebiliriz (Hançerlioğlu, 2015, s.180).

“İnsan ötesi geçmişten akıl almaz bugüne ve buradan da korkunç ve umutlu geleceğe kadar tüm kapılar ardına kadar açık. Tüm bağlantılar mümkün. Tüm seçenekler ihtimal dâhilinde. Rahat ve güven verici bir yer değil bu. Çok büyük çok cereyanlı bir ev” (Guin, 2011, s. 132). Bu evde yaşayanların yaşamın, yaşananın anlamlandırılması ve ifadesinde kullandığı bir alandır, sanat. Bireyin bitmeyecek bu çabası insan olarak onu değerli, anlamlı ve hoş kılmaktadır. Onu akıl almaz bugününden, tüm olasılıklarına rağmen umutlu geleceğin bulunduğu kapıyı bulma arayışından vazgeçirmeyen ise yine bu çabadır.

## KAYNAKÇA

- Abensour, M. (2009). *Ütopya Thomas More'dan Walter Benjamin'e* (A. U. Kılıç. Çev.). İstanbul: Versus Kitap.
- Adorno, T.W. ve Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar* (N. Ülner ve E. Ö. Karadoğan. Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi(1944).
- Artun, A.(Der.). (2013). *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş* (K. Özsezgin ve diğerleri. Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Assmann, J. (2001). *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (A. Tekin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (1997)
- Bacon, F. (2015). *Denemeler* (A. Göktürk Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Barnard, M. (2002). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür* (G. Korkmaz Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2012). *Sanat Komplosu Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik I. S.* Lotringer (Haz.). (E. Gen ve I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim yayınları (2005).
- Benjamin, W. (2007). *Estetize Edilmiş Yaşam Sanat'tan Savaş ve Siyasete Alman Faşizminin Kuramları* Ü. Oksay, (Haz.). İstanbul: Derin Yayınevi.
- Bloch, E. (2013). *Umut İlkesi Cilt 1* (T. Bora, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (1959).
- Bloch, E. (2012). *Umut İlkesi Cilt 2* (T. Bora, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları. (1959).
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.

- Clark, T. (2004). *Sanat ve Propaganda* (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (1997).
- Cüceloğlu, D. (1999). *İnsan ve Davranışı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Finerberg, J. (2014). *1940'dan Günümüze Sanat: Varlık stratejileri* (S. A. Eskier ve G.E. Yılmaz, Çev.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları (2011).
- Freud, S. (2014). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd* (A. Babaoğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları (1940).
- Hançerlioğlu, O. (2015). *Düşünce Tarihi*. İstanbul: Remiz Kitabevi A.Ş.
- Hesiodos Eseri ve Kaynakları* (S. Eyuboğlu ve A. Erhat, Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları (1991).
- Huxley, A. (2014). *Algı Kapıları Cennet ve Cehennem* (M. F. İmre, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi (1954).
- Guin, U. K.L. (2011). *Kadınlar, Rüyalarda, Ejderhalar*. D. Erksan ve Diğerleri (Haz.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gombrich, E.H. (2002). *Sanatın Öyküsü* (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). Çin: Remzi Kitabevi (1995).
- Jameson, F. (2009). *Ütopya Denen Arzu* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları (2005).
- Kandinski, V. (2002). *Modernizmin Serüveni*. E. Batur, (Haz.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Kumar, K. (2005). *Ütopyacılık* (A. Somel, Çev.). Ankara: İmge Yayıncılık (1991).
- Kumar K. (2006). *Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşı Ütopya* (A. Galip, Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.
- Latour, P. ve Combes, F. (1995). *Henri Lefebvre Yaşamla Söyleşi Sosyalizm, Günlük Yaşam ve Ütopya Üstüne* (E. Oğuz, Çev.). İstanbul: Belge Yayınları.(1991).

- Margolin, V. (2012). *Ütopya Mücadelesi Rodchenco Lissitzky Moholy-Nagy 1917-1946* (M. E. Uslu, Çev.). İstanbul: Espas Yayınları.
- Mattelart, A. (2005). *Gezegensel Ütopya Tarihi; Kehanetsel Kentten Küresel Topluma* (Ş. Çiltaş, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları (2000).
- McWilliam, N. (2011). *Sanat/Ütopya Mutluluk Hayalleri: Sosyal Sanat ve Fransız Solu (1830-1850)*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- More, T. (2004). *Utopia [Mine Urgan'ın incelemesiyle]* (S.Eyüboğlu ve V. Günyol, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Riot-Sarcey, M., Bouchet, T., Picon, A. Madonna-Desbazeille, M. (2003). *Ütopyalar Sözlüğü* (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (2002).
- Scheler, M. (2012). *İnsanın Kozmostaki Yeri* (H. Tepe, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Schiller, J.C.F. (1990). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Bir Dizi Mektup* (M. Özgü, Çev.). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Schopenhauer, A. (2009). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* (L. Özşar, Çev.). İstanbul: Biblos Yayınları (1844).
- Şener, D. (2016). Form ve Kavram Birliğinde Toplumsal Dinamiklere Eleştirel Bakış. *Seramik Türkiye*, 49, 69.
- Tanyeli, U. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayın(yapı-Endüstri Merkezi Yayınları).
- Türk Dil Kurumu. (1988). *Türkçe Sözlük* (Yeni Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- Tandaçgüneş, N.(2013). *Ütopya Antik Çağdan Günümüze "Mutluluk Vaadi"*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tanilli, S. (2002). *Yaratıcı Aklın Sentezi*. İstanbul: Adam Yayınları
- Tunalı, İ. (2004). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, A. (2003). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Usta, S. (2015). *İlkçağ Ütopyaları Mükemmel Toplum ve İlk Devlet Teorileri*.  
İstanbul: Kaynak Yayınları.

Ziss, A. (2009). *Estetik Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi* (Y. Şahan, Çev.).  
İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi.

## İNTERNET KAYNAKLARI

Artun, A. (31.01.2015). Georges Bataille'da Erotizmle Ölümün Birliği ve Sanat. Erişim: 11 Aralık 2016, <http://www.aliartun.com/content/detail/118>

Artun, A. (21.01.2013). Sanatta ve Sosyolojide Çağdaşlık ve Güncellik. Erişim: 20 Kasım 2016, <http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatta-ve-sosyolojide-cagdaslik-ve-guncellik/1103>

art50.net. (t.y.). Erişim: 21 Aralık 2016. <http://www.art50.net/art50sanatcilar/asli-aydemir.html>

asliaydemir.com (t.y.). Erişim: 21 Aralık 2016.  
<http://www.asliaydemir.com/inthenameofpeace.html>

Bakar, E. (t.y.). Babil Kulesi. Erişim: 13 Kasım 2016.  
[http://www.academia.edu/7171309/Babil\\_kulesi\\_Pieter\\_Bruegel\\_esra\\_bakar](http://www.academia.edu/7171309/Babil_kulesi_Pieter_Bruegel_esra_bakar)

Cooke, L. (t.y). 7000 Oaks. Erişim: 20 Aralık 2016.  
<http://web.mit.edu/allanmc/www/cookebeuys.pdf>

Deniz M. (3/8/2014). Başka Yer... Erişim: 25 Kasım 2016. <http://www.e-skop.com/skopbulten/baska-yer/2066>

exhibit-e.com. (t.y) 16 Aralık 2016. [http://images.exhibit-e.com/www\\_ayyamgallery\\_com/Tammam\\_Azzam\\_\\_Catalogue.pdf](http://images.exhibit-e.com/www_ayyamgallery_com/Tammam_Azzam__Catalogue.pdf)

Exekias (t.y.) Erişim: 2 Aralık 2016. <https://en.wikipedia.org/wiki/Exekias>

Ezer, B. (16.11.2016). Tek Kişinin Yapabileceği Her Şey. Erişim: 26 Aralık 2016  
<http://www.unlimitedrag.com/single-post/2016/11/16/Tek-ki%C5%9Finin-yapabilece%C4%9Fi-her-%C5%9Fey>

Gencay, H. (21.01.2016). Özgün Bir Sanatçı Nasıl Olmalı? Erişim: 20 Aralık 2016.  
<http://www.artfulliving.com.tr/sanat/ozgun-bir-sanatci-nasil-olmali-i-4895>

İstanbulgallerymap. (t.y.). Erişim: 26 Aralık 2016  
<http://www.istanbulgallerymap.com/tr/exhibition/saadet-cikmazi>

Khan Academy. (t.y.)Erişim: 26 Aralık 2016, <https://tr.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/modernity-ap/a/gauguin-where-do-we-come-from-what-are-we-where-are-we-going>

Kutsal Kitap. (t.y.) Erişim: 16 Kasım 2016,  
<http://kutsal-kitap.net/bible/tr/index.php?id=15&mc=1&sc=4>

Tan, P. (22.08.2013). The Metaphor Of Layered Sedimentary. Erişim: 16 Aralık 2016  
<http://www.emrehuner.com/site-2014/text-the-metaphor.htm>

Tatlıcan, B. (10 Kasım 2016). Mutlu Başkaya İle Sanat ve Akademik Yaşamı Hakkında Söyleşi. Erişim: 23 Aralık 2016. <http://www.seramikturkiye.net/?p=3501>

Türk Dil Kurumu. (t.y.). Erişim: 31 Ağustos 2016,  
[http://tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.57c67e1d660ce5.89923582](http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.57c67e1d660ce5.89923582)

Wikipedia. (t.y.). Erişim: 30 Kasım 2016, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Distopya>

Wikipedia. (t.y.) Erişim: 2 Ocak 2017, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Arketip>

Wikipedia . (t.y.) Erişim: 26 Aralık 2016,  
[https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Garden\\_of\\_Earthly\\_Delights](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Garden_of_Earthly_Delights)

Wikipedia. (t.y.) Erişim: 2 Ocak 2017, <https://en.wikipedia.org/wiki/Faunus>