

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SÜRREALİZM AKIMININ KOSTÜM TASARIMINA YANSIMALARI VE
E.T.A HOFFMANN'IN ESERLERİYLE OLAN ORTAK TEMALARI: BİR
ANALİZ VE UYGULAMA ÇALIŞMASI

YÜKSEK LİSANS ESER METNİ

Tuğba ACAR

Sahne Dekor ve Kostümü Anasanat Dalı
Dekor ve Kostüm Tasarımı Programı

Eser Metni Danışmanı: Prof. Fatma ÖZTÜRK

EYLÜL 2024

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.



SÜRREALİZM AKIMININ KOSTÜM TASARIMINA YANSIMALARI VE E.T.A HOFFMANN'IN ESERLERİYLE OLAN ORTAK TEMALARI: BİR ANALİZ VE UYGULAMA ÇALIŞMASI

ÖZET

20. yüzyıl hayatın her alanında birçok değişimin yaşandığı, insanlığın daha güzel bir yaşam umuduyla girdiği bir yüzyıldır. 18. yüzyılda başlayan bu değişim rüzgârı, beklenenin aksi bir seyirde ilerleyerek birçok acının yaşanmasına yol açar. İki Dünya savaşını yaşayan bu toplum, keskin uçlara ayrılmış siyasi ortamın ve Sanayi Devrimi'nde başlayan karamsar kent yaşamının olumsuzlukları dışında kültürel ve sanatsal anlamda oldukça üretken bir yapı içindedir. Fabrikalaşmanın etkisiyle artan köyden kente göçle beraber değişen ve bireyselleşen sosyal yaşam, toplum içinde güvensizlik, tekinsizlik gibi duyguları barındırsa da birçok fikrin gelişmesinde de etkili olmuştur. Özellikle Paris'te bir araya gelen avangard sanatçılar birçok sanatsal akımın ortaya çıkmasında öncü olurlar. İki Dünya savaşı arasında, yaşanan acıların suçlusu ve özgürleşmenin önündeki engel olarak burjuva toplum yapısını gören Sürrealizm Akımı da böyle bir ortamda gelişmiştir. Sanatçılar, gerçek olamayacak kadar korkunç şeylerin yaşandığı bu yüzyılın gerçekliğini reddederek yeni bir gerçeklik arayışı içine girmişlerdir. Bu yeni gerçekliği, o dönemde oldukça ses getiren Freud'un Psikanaliz teorilerinden etkilenecek, rüyalarda ve bilinçdışında aramışlardır.

Benzer bir ruh hali, 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başları arasında etkinlik gösteren Romantizm Akımı sanatçıları arasında da görülmektedir. Aydınlanma Felsefesi, Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi, bu yüzyılda kültürel ve sanatsal faaliyetlerde etkili olur. Aydınlanma'nın etkisindeki Fransız Devrimi ile yükselişe geçen özgürlükçü düşünceler Romantikler tarafından da benimsenmiş olsa da Sanayi

Devrimi ve rasyonel düşünce biçimi ile ortaya çıkan kent soylu, sıradanlaşmış ve kısıtlayıcı burjuva yaşamının karşısında durmuşlardır. Sonraki yıllarda seyri değişen ve özgürlükçü fikirlerinden çok şiddet eğilimli ilerleyen devrim hareketinin sonuçları, Romantiklerin özgürlüğü içe dönük bir yolculukta, doğayla uyumlu bir yaşamda, geçmiş efsanelerde ve mitolojik kaynaklarda, fantastik ve büyülü olanda aramalarına yol açar. Gerçekliğe olan güveni ve bağlılıkları zayıflayan Romantikler, eserlerinde hayal ve gerçek arasında sıkışmış karakterlere yer verirler. Yarattıkları hayal dünyaları kaynaklarını mitolojik kaynakların yanı sıra kendi benliklerine yaptıkları yolculuklardan yani rüyalarından ve bilinçdışından almaktadır. Bu yolculuklar kendi benliklerini keşfetmenin yanı sıra gizli kalmış olana ulaşarak evrenin ve doğanın tüm bilgisine ulaşma arzusu içindedirler.

Kendi yaşamı da hayallerinden beslenen sanatçı benliği ve içine doğduğu sıradan burjuva yaşamı arasında kalmak ile geçen Romantik yazar, karikatürist, besteci E.T.A Hoffmann, eserlerinde iki yaşam arasında kalmış ve benlik karmaşası yaşayan karakterlerin hikayelerine yer verir.

İlhamlarını aynı kaynaklardan alan, benzer ruh halinin yaşandığı dönemlerde ortaya çıkan Sürrealizm ve Romantizm ele alındığında, Sürrealizmin Romantizmin mirasını taşıdığı ve geliştirdiği görülmektedir. Birçok ortak temanın işlendiği bu akımlar ve E.T.A Hoffmann'ın eserleri, bu eser metni içerisinde, ortak temalar çevresinde incelenmiş ve bağlantı kurulmuştur. Romantiklerden farklı olarak daha kolektif bir yapı içinde olan Sürrealizm Akımı, birçok sanatsal teknik keşifte bulunmanın yanı sıra sanatın ve tasarımın diğer dalları ile iş birliği içinde olmuştur. Bu iş birliklerinden olan giysi, moda ve kostüm tasarımları bu çalışmanın odak noktalarından biri olmakla beraber, E.T.A Hoffmann'ın Altın Sakı, Kum Adam ve Prenses Brambilla adlı masallarından yola çıkılarak yapılan kostüm tasarımının plastik anlayışına ilham kaynağı olmuştur.

ANAHTAR KELİMELEER: Sürrealizm, Romantizm, E.T.A Hoffmann, Kostüm Tasarımı, Benlik



REFLECTIONS OF SURREALISM ON COSTUME DESIGN AND ITS COMMON THEMES WITH E. T. A HOFFMANN'S TALES: AN ANALYSIS AND REALIZATION

ABSTRACT

The 20th century is a century in which many changes occurred in all areas of life, and humanity entered it with the hope of a better life. Contrary to expectations, the wind of change that gained momentum in the 18th century progressed in an unexpected direction, leading to many sufferings. This society, which experienced two World Wars, was highly productive in cultural and artistic terms despite the adverse effects of the politically polarized environment and the bleak urban life that began with the Industrial Revolution. The changing and individualizing social life due to increased rural-to-urban migration driven by industrialization, although fostering feelings of insecurity and unease within society, also played a role in the development of many ideas. Avant-garde artists who gathered in Paris, in particular, were pioneers in the emergence of many artistic movements. The Surrealism Movement, which developed in such an environment between the two World Wars, saw the bourgeois social structure as the culprit of the sufferings and the obstacle to liberation. Artists, rejecting the reality of this century where things too horrific to be real occurred, embarked on a quest for a new reality. Influenced by Freud's psychoanalytic theories, which made a significant impact at that time, they sought this new reality in dreams and the unconscious.

A similar mindset can be observed among the artists of the Romantic Movement, between the late 18th century and the early 19th century. The Enlightenment Philosophy, the French Revolution, and the Industrial Revolution influenced cultural and artistic activities during this century. Although the libertarian ideas that rose with the French Revolution, influenced by the Enlightenment, were embraced by the Romantics, they stood against the bourgeois life that emerged from the Industrial Revolution and rational thinking, which they saw as mundane and restrictive. In the following years, as the course of the revolutionary movement shifted from libertarian ideals to more violent tendencies, the results led the Romantics to seek freedom in an inward journey, a life in harmony with nature, in past legends and mythological sources, and in the fantastic and magical. With their trust and attachment to reality weakened, the Romantics featured characters in their works who were trapped between imagination and reality. The imaginary worlds they created drew their sources not only from mythological origins but also from their journeys into their own selves—that is, from their dreams and the unconscious. These journeys, besides discovering their own selves, were driven by a desire to reach the hidden and to attain all the knowledge of the universe and nature.

The Romantic writer, caricaturist, and composer E.T.A. Hoffmann, whose own life was spent torn between the artistic self he created through his dreams and the ordinary bourgeois life into which he was born, features stories of characters caught between two lives and experiencing identity confusion in his works.

When considering Surrealism and Romanticism, which emerged during periods characterized by similar states of mind and drew inspiration from the same sources, it is evident that Surrealism inherited and developed the legacy of Romanticism. In this text, these movements, which explore many common themes, and the works of E.T.A. Hoffmann have been examined and connected around these themes. Unlike the Romantics, the Surrealism Movement, which had a more collective structure, not only made numerous artistic technical discoveries but also collaborated with other

branches of art and design. One of the focal points of this study is the costume, fashion, and clothing designs that emerged from these collaborations. The costume design, inspired by E.T.A. Hoffmann's works *The Golden Pot*, *The Sandman*, and *Princess Brambilla*, serves as a starting point for this exploration.

KEY WORDS: Surrealism, Romanticism, E.T.A Hoffmann, Costume Design, Identity





ÖNSÖZ

*“Benlik açıkça algılar bir zamanlar koptuğu dünyayı,
Ve sıkıcı ciddiyet ne derse desin,
Çılgınlık akılcı bir neşeye dönüştür,
Yaşamla ve gerçeğe güçlenir ruh,
Ustanın sıra dışı iğnesi yitik bir krallığı gösterir,
Ve alçakgönüllüleri ve sıradanları kurnazca yüceltir,”* (Hoffmann, 2021, s.231)

Hoffmann’ın *Prences Brambilla* masalındaki bu dizelerinde bahsedilen “yitik krallığın” peşinde olan Romantikler ve Sürrealistlerin adımlarını takip ederek ilerlediğim bu çalışmada, bana yol gösteren ve destekleyen danışmanım Prof. Fatma Öztürk başta olmak üzere, eğitim hayatım boyunca bana aktardıkları bilgi ve deneyimler için tüm Sahne Dekor ve Kostümü Bölümü hocalarıma teşekkür ederim. Bu zorlu süreçte desteklerini esirgemeyen aileme, Yiğitalp Turap’a, Ayhan Bulut’a, Cemre Bulak’a ve Arş. Gör. Zanna Abasova’ya da ayrıca teşekkür ederim.

İstanbul, Eylül 2024

Tuğba Acar



İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vii
ÖNSÖZ.....	xii
İÇİNDEKİLER	xiv
RESİMLER LİSTESİ.....	xvii
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı.....	1
1.3. Çalışmanın Yöntemi	2
2. 20. YÜZYILIN İLK YARISI VE SÜRREALİZM	3
2.1. Sanatta Yeni Arayışlara Yol Açan Toplumsal ve Siyasal Gelişmeler	3
2.2. İki Savaş Arası Dönemde Sürrealizm Akımı.....	8
2.2.1. Sürrealizm Akımının İçinde Kullanılan Teknikler.....	16
2.2.1.1 Otomatizm.....	16
2.2.1.2 Kolaj.....	18
2.2.1.3 Frotaj	21
2.2.1.4 Grataj.....	22
2.2.1.5 Paranoya-Kritisizm	24
2.2.1.6 Sürrealist Oyunlar ve “Cadavre-Exquis”	26
2.2.2. Sürrealist Akımının Temaları	32
2.2.2.1. Rüya ve Bilinçdışı.....	32
2.2.2.2. Metafizik	36
2.2.2.3. Fantastik	39
2.2.2.4. Mitoloji	42
2.2.2.5. Doğa.....	47
2.2.2.6. Benlik.....	53
2.2.2.7. Erotizm.....	64
2.2.2.8. Politika	69
2.3. Sürrealizm Akımı ve Tasarım İlişkisi	72

3. İŞLENEN TEMALAR ÇEVRESİNDE ROMANTİK DÖNEM YAZARI E.T.A HOFFMANN'IN ESERLERİ VE SÜRREALİZM AKIMI İLİŞKİSİ...	125
3.1. Romantizm Akımı	125
3.2. E.T.A Hoffmann'ın Hayatı ve Eserleri	133
3.3. E.T.A Hoffmann'ın Eserleri Bağlamında Romantizm ve Sürrealizm İlişkisi	140
4. E.T.A HOFFMANN'IN ESERLERİNİN İNCELENMESİ.....	148
4.1. Altın Saksı	148
4.1.1. Konusu	148
4.1.2. Temalar	152
4.1.3. Semboller	153
4.2. Kum Adam	155
4.2.1. Konusu	155
4.2.2. Temalar	158
4.2.3. Semboller	160
4.3. Prenses Brambilla.....	161
4.3.1. Konusu	161
4.3.2. Temalar	165
4.3.3. Semboller	165
5. TASARIM AÇIKLAMA RAPORU	167
5.1. Tasarım Açıklaması	167
5.2. Kostüm Eskizleri	169
5.3. Uygulama Aşamaları	172
5.4. Uygulama Görselleri	174
6. SONUÇ.....	180
KAYNAKLAR.....	182
ÖZGEÇMİŞ.....	188



RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.1 Mending The Lesson, 1873

İngiliz “Punch” dergisinin Hindistan sömürgeciliği ile ilgili bir karikatürü.

Resim 1.2 Boyunlarına asılı ilanla iş arayan iki adam, 1930

Resim 2.2 Adolf Hitler önderliğindeki Nazi Partisi'nin Savunma Birimi olan SS (Schutzstaffel) tarafından işletilen bir patoloji laboratuvarından Amerikan ordusu tarafından toplanan insan kalıntıları ve artefakların sergisi 16 Nisan 1945

Resim 2.3 Death of Hunger, Mieczysław Kościelniak, Polonya 1945.

Resim 2.4 Ford Hızlı Üretim Bandı 1913

Resim 2.6 The Academy Cinema bilet sırası, Oxford Street, 1945

Resim 2.7 Soldan Sağa: Pablo Picasso, Moise Kisling, Paquerette, Caf a Rotonde Paris 1916

Resim 2.8 Mask of Firdusi, Marcel Janco, 1917-1918

Resim 2.9 Merzbild Rossfett, Kurt Schwitters, 1919

Resim 2.10 Fontain, Marcel Duchamp, 1917

Resim 2.11 The Temptation of St. Anthony, Hieronymus Bosch, 1500-1510

Resim 2.12 Box-maker's Costume, Larmessin

Resim 2.13 O! How I Dreamt Impossible, William Blake, 1796

Resim 2.14 The Board of Censors Moving Out, Eugene Delacroix, 1822

Resim 2.15 A Friends Reunion, Max Ernst, 1922.

Resim 2.16 Automatic Drawing, Andre Masson, 1924

Resim 2.17 Automatic Drawing, Andre Masson, 1925-1926

Resim 2.18 Harlequin's Carnival, Joan Miro, 1924-1925

Resim 2.19 Volume I: The Lion of Belfort from A Week of Kindness or the Seven Deadly Elements, Max Ernst, 1933-34

Resim 2.20 Volume II: Water from A Week of Kindness or the Seven Week of Kindness or the Seven Deadly Elements, Max Ernst, 1933-34

Resim 2.21 Volume III: The Court of the Dragon from A Week of Kindness or the Seven Deadly Elements, Max Ernst, 1933-34

Resim 2.22 Volume IV: Oedipus from Une A Week of Kindness or the Seven Deadly Elements, Max Ernst, 1933-34

Resim 2.23 The Fugitive, Max Ernst, 1925

Resim 2.24 Forest and Dove, Max Ernst, 1927

Resim 2.25 They Have Slept in the Forest Too Long, Max Ernst, 1926

Resim 2.26 William Tell, Salvador Dali, 1930

Resim 2.27 Paranoia, Salvador Dali, 1940

Resim 2.28 "Tragic Myth of Millet's Angelus, Salvador Dali, 1933-35

Resim 2.29 "Swans Reflecting Elephants", Salvador Dali, 1937

Resim 2.30 Exquisite Corpse, Max Morise, Man Ray, Yves Tanguy, Joan Mir, 1927.

Resim 2.31 Cadavre-Exquis, Andre Breton, Jacqueline Lamba, Yves Tanguy, 1938

Resim 2.32 Cadavre-Exquis, Andre Breton, Nusch Eluard, Paul Eluard, Valentine Hugo, 1930

Resim 2.33 Cadavre-Exquis-Collage, Andr Breton, Yves Tanguy, Jannette Tanguy, Jacqueline Lamba, 1938

Resim 2.34 Cadavre-Exquis-Collage, André Breton, Yves Tanguy, 1938

Resim 2.35 Anatomy of Desire, Victor Brauner, 1936

Resim 2.36 The Giantess, Rene Magritte, 1929

Resim 2.37 The Listening Room, Rene Magritte, 1952

Resim 2.38 Galconde, Rene Magritte, 1953

Resim 2.39 Still Life-Fast Moving, Salvador Dali, 1956

Resim 2.40 The Philosophy in the bedroom, Rene Magritte, 1947

Resim 2.41 Woman with Drawers, Salvador Dali, 1936

Resim 2.42 Sun Table, Salvador Dali, 1936

Resim 2.43 Black Magic, Rene Magritte, 1936

Resim 2.44 The Persistence of Memory, Salvador Dali, 1931

Resim 2.45 The Three Ages, Salvador Dali, 1940

Resim 2.46 Dangers on the Stairs, Pierre Roy, 1927-1928

Resim 2.47 Divers of Dreams, Max Bucaille, 1950

Resim 2.48 Dreams on a Beach, Salvador Dali, 1934

Resim 2.49 The Dream Approaches, Salvador Dali, 1931

Resim 2.50 The Sleeping Town, Paul Delvaux, 1938

Resim 2.51 The Sleeping Venus, Paul Delvaux, 1944

Resim 2.52 Un Chien Andalou, Salvador Dali, Luis Bunuel, 1929

Resim 2.53 Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi, Giorgio de Chirico

Resim 2.54 The Philosopher Conquest, Giorgio de Chirico, 1913-1914

Resim 2.55 Illumined Pleasures, Salvador Dali, 1929

Resim 2.56 A Little Night Music, Dorothea Tanning, 1943

Resim 2.57 Operation Wednesday, Leonora Carrington, 1969

Resim 2.58 Natural Encounters, Rene Magritte, 1945

Resim 2.59 The Font, Salvador Dali, 1930

Resim 2.60 Loplop Introduce the Young Girl, Max Ernst, 1930

Resim 2.61 The Elephant Celebes, Max Ernst, 1921

Resim 2.62 Aquis Submersus, Max Ernst, 1919

Resim 2.63 Oidipus Rex, Max Ernst, 1922

Resim 2.64 Un Semaine de Bonte, Max Ernst, 1934

Resim 2.65 Illustration from Paramyths, Max Ernst, 1948

Resim 2.66 The Labyrinth, Andre Masson, 1930

Resim 2.67 Minotaure dergisinin Dali tarafından yapılmış bir kapak resmi, 1936

Resim 2.68 William Tell and Gradiva, Salvador Dali, 1932

Resim 2.69 Long Live Love, Max Ernst, 1923

Resim 2.70 Woman, Old Man and Flower, Max Ernst, 1923-1924

Resim 2.71 The Lost Jockey, Rene Magritte, 1926

Resim 2.72 Popular Panaroma, Rene Magritte, 1926

Resim 2.73 Autumnal Cannibalism, Salvador Dali, 1936

Resim 2.74 Metamorphose, Joan Miro, 1936

- Resim 2.75** Goethe or the Metamorphosis of Plants, Andre Masson, 1940
- Resim 2.76** The Metamorphosis of Narcissus, Salvador Dali, 1937
- Resim 2.77** Not to be Reproduced, Rene Magritte, 1937
- Resim 2.78** The Son of Man, Rene Magritte, 1946
- Resim 2.79** The Lovers, Rene Magritte, 1928
- Resim 2.80** The Glass House, Rene Magritte, 1939
- Resim 2.81** Max Ernst. Invitation for Max Ernst Exhibition, 1935
- Resim 2.82** Loplop Introduces Loplop, Max Ernst, 1930
- Resim 2.83** Reve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel, Max Ernst, 1930
- Resim 2.84** The Doll, Hans Bellmer, 1930
- Resim 2.85** Pygmalion, Paul Delvaux, 1939
- Resim 2.86** The Philosophy in the Bedroom, Rene Magritte, 1962
- Resim 2.87** Interior with Sudden Joy, Dorethea Tanning, 1951
- Resim 2.88** Selfportrait with Chimera, Leonor Fini, 1939
- Resim 2.89** The Virgin Spanking the Christ Child before Three Witnesses: Andre Breton, Paul Eluard, and the Painter, Max Ernst, 1926
- Resim 2.90** The Dream and Lie of Franco I, II, Pablo Picasso, 1937
- Resim 2.91** Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yüzü deforme olan savaş gazileri için yeni yüz protezleri
- Resim 2.92** Coat Stand, Man Ray, 1920
- Resim 2.93** Exposition Surrealiste d'Objets, Man Ray, 1936
- Resim 2.94** The Sheep, Salvador Dali, 1942

- Resim 2.95** Marcel Vertes'in Elsa Schiaparelli'ye hediye olarak yaptığı kolaj
- Resim 2.96** Cravat, Elsa Schiaparelli, 1927 (fotoğraf kaynağı: VA Museum)
- Resim 2.97** Ball at the Chteau of the Vicomte de Noailles, Grasse, Man Ray, 1929
- Resim 2.98** Marie-Laure, Vicomtesse de Noailles, Man Ray, 1930
- Resim 2.99** Lady Mendl'in 1939 yılındaki "Racine" balosuna ait fotoğraf
- Resim 2.100** Madam Dali under the horses head", Dali ve Gala'nın düzenlediği "A Surrealistic Night in Enchanted Forest" Partisi, 1942
- Resim 2.101** Leonor Fini, Beistegui Balosu'nda, 1951
- Resim 2.102** Untitled, Andre Caillet, 1938
- Resim 2.103** The Disquieting Muses, Giorgio de Chirico, 1917
- Resim 2.104** Fiat modes, pereat ars (Let There Be Fashion, Down with Art, Max Ernst, 1919
- Resim 2.105** La fille de l'horoscope, Marcel Jean, 1970
- Resim 2.106** City of Drawers, Salvador Dali, 1936
- Resim 2.107** Venus de Milo with Drawers, Salvador Dali, 1936
- Resim 2.108** Desk Suit için Elsa Schiaparelli tarafından yapılan eskiz, 1936
- Resim 2.109** Three Young Surrealist Women Holding in their Arms the Skins of an Orchestra, Salvador Dali, 1936
- Resim 2.110** Tear Dress, Elsa Schiaparelli, 1938
- Resim 2.111** Salvador Dali'nin "Skeleton Dress" için yaptığı tasarım eskizleri, 1938
- Resim 2.112** Skeleton Dress, Elsa Schiaparelli-Salvador Dali, 1938
- Resim 2.113** Evening Jacket, Elsa Schiaparelli-Jean Cocteau, 1937

Resim 2.114 Woman with Head of Roses, Salvador Dali, 1935

Resim 2.115 Elsa Schiaparelli'ye ait tasarımda dudak şeklinde cepler dikkat çekmektedir.

Resim 2.116 Ruby Lips Brooch, Salvador Dali, 1949

Resim 2.117 Dali'nin Ruby Lips Brooch ve Eye of Time Watch Mücevher Tasarımları

Resim 2.118 False Mirror, Rene Magritte, 1928

Resim 2.119 The Painter's Eye, Salvador Dali, 1941

Resim 2.120 Elsa Schiaparelli'ye ait 1951 yılında tasarlanan gözlük, selofan kağıdından yapılmış ve kaplumbağa kabuğu ile süslenmiştir.

Resim 2.121 Eye Brooch, Jean Cocteau-Elsa Schiaparelli, 1937

Resim 2.122 Zodiac Collection, Evening Jacket, Elsa Schiaparelli, 1938

Resim 2.123 Bracelet, Meret Oppenheim-Elsa Schiaparelli, 1935

Resim 2.124 Objet, Meret Oppenheim, 1936

Resim 2.125 La Peinture, L'Architecture", Leonor Fini, 1939

Resim 2.126 Illustrations of a Schiaparelli Style, Leonor Fini, 1940

Resim 2.127 Evening Coat, Jean Cocteau-Elsa Schiaparelli, 1937

Resim 2.128 Une Semaine Bonte, vol2: Water, Max Ernst, 1933-34

Resim 2.129 Wonders of Nature, Rene Magritte, 1953

Resim 2.130 Lobster Telephone, Salvador Dali, 1936

Resim 2.131 Lobster Dress, Elsa Schiaparelli-Salvador Dali, 1938

Resim 2.132 Salvador Dali, George Platt Lynes, 1939

Resim 2.133 Consellation Necklace, Salvador Dali-Elsa Schiaparelli-Horst P. Horst, 1939

Resim 2.134 Ceremonial Hat for Eating Bouillabaisse, Eileen Agar, 1936

Resim 2.135 The Robing of the Bride, Max Ernst, 1940

Resim 2.136 Max Ernst ve Man Ray'in kuş imgelerinin yer aldığı çizimlerinden yola çıkılarak nakışlanmış gece elbiseleri, 1938

Resim 2.137 Elsa Schiaparelli, Man Ray, 1934

Resim 2.138 Femme aux Papillions, Salvador Dali, 1953

Resim 2.139 And the Butterflies Begin to Sing from La Femme 100 Tetes, Max Ernst, 1929

Resim 2.140 Butterfly Dress, Elsa Schiaparelli, 1937

Resim 2.141 Birth of the Day, Paul Delvaux, 1937

Resim 2.142 Evening Dress, Pagan Collection, Elsa Schiaparelli, 1938

Resim 2.143 The Birth of Venus, Sandro Botticelli, 1485-86

Resim 2.144 Choker, Pagan Collection, Elsa Schiaparelli, 1938

Resim 2.145 Necklace, Pagan Collection, Elsa Schiaparelli, 1938

Resim 2.146 Le Cirque Circus, Christian Berard, 1938

Resim 2.147 Circus Collection, Horse Jacket, Elsa Schiaparelli, 1938

Resim 2.148 Love Disarmed, Rene Magritte, 1935

Resim 149 Woman's Boat, Elsa Schiaparelli, 1938

Resim 2.150 Commedia dell'Arte Collection, Elsa Schiaparelli, 1939

Resim 2.151 Commedia dell'Arte, Evening Cape, Elsa Schiaparelli, 1939

Resim 2.152 Rococo Mirror Jacket, Elsa Schiaparelli, 1939

Resim 2.153 Elsa Schiaparelli, Horst P. Horst, 1937

Resim 2.154 1930'larda Horst P. Horst tarafından çekilen bir moda fotoğrafı

Resim 2.155 1930'larda Cecil Beaton tarafından çekilen moda fotoğrafları

Resim 2.156 Vogue 1 Haziran 1939 Kapak Tasarımı", Salvador Dali

Resim 2.157 Vogue 1947 Kapak Tasarımı, Salvador Dali

Resim 2.158 Dream vs. Reality, Vogue İllüstrasyon 15 Şubat 1944", Salvador Dali

Resim 2.159 She was a Surrealist Woman. She was like a figure in a dream.,

Resim 2.160 Aphrodisiac Dinner Jacket, Salvador Dali, 1936

Resim 2.161 Pavilion de l'Elegance, Exposition Internationale des arts et techniques dans la vie moderne, Wols (Alfred Otto Wolfgang Schultze, 1937

Resim 2.162 Mannequin for Elsa Schiaparelli at the Pavilion de l'Elegance, Exposition Internationale des arts et techniques dans la vie moderne, Wols (Alfred Otto Wolfgang Schultze, 1937

Resim 2.163 Mannequin by Salvador Dali, Exposition internationale du surrealisme", Fotoğraf, 1938

Resim 2.164 Rue Surrealiste at the Exposition Internationale du Surrealisme, Joseph Breitenbach, 1938

Resim 2.165 Mannequin by Andre Masson, Exposition Internationale du Surrealisme, Man Ray, 1938

Resim 2.166 Elsa Schiaparelli Place Vendome mağazasındaki vitrin mankeni ve Jean-Michel Frank tarafından yapılan kafes, 1947

Resim 2.167 Europe of the Future”, Jean Paul Gaultier, Sonbahar/Kış 1992-93, Fotoğraf Mario Testino (resim kaynağı: Chenoune, 1998, Jean Paul Gaultier)

Resim 2.168 Two Dimensions, Comme de Garçons-Rei Kawakubo, Sonbahar/Kış 2012-13 “Trompe l’Oeil” anlayışını hatırlatan bir tasarım.

Resim 2.169 Comme de Garçons, Sonbahar/Kış 2023-24, Rei Kawakubo

Resim 2.170 Maison Martin Margiela, İlkbahar/Yaz 2001

Resim 2.171 Babuscha, Victor&Rolf, Sonbahar 1999

Resim 2.172 Thom Browne, Sonbahar/Kış 2021

Resim 2.173 Making Things, Zig Zag, Issey Miyake, 1998

Resim 2.174 Bird Dresses with Bird Cage, Thierry Mugler, 1982

Resim 2.175 La Chimère, Thierry Mugler, Sonbahar/Kış 1997-98

Resim 2.176 Moschino Sonbahar/Kış 2022

Resim 2.177 Gucci, İlkbahar/Yaz 2018

Resim 2.178 Tribute to Surrealism, Agatha Ruiz de la Prada, Sonbahar/Kış 2009-10

Resim 2.179 Yves Saint Laurent İlkbahar 1988

Resim 2.180 Dior İlkbahar/Yaz 2018

Resim 2.181 The Women (1939)

Resim 2.182 Romeo ve Juliet Sahne Tasarımı, Joan Miro, 1926

Resim 2.183 Romeo ve Juliet Kostüm Tasarımları, Joan Miro, 1926

Resim 2.184 Le Bal, 2. Sahne için Sahne Tasarımı, Giorgio de Chirico, 1929

Resim 2.185 Le Bal Kostüm Tasarımları, Giorgio de Chirico, 1929

Resim 2.186 Jeux d’enfants Dekor ve Kostümler için Eskiz, Joan Miro, 1932

Resim 2.187 Jeux d'enfants, 1932

Resim 2.188 Les Presages Final Sahnesinin Eskizi, Andre Masson, 1933

Resim 2.189 Les Presages 'Fate' Karakterinin Kostümü, Andre Masson, 1933

Resim 2.190 Les Presages Final Sahnesi, 1933

Resim 2.191 Bacchanale Sahne Tasarımı, Salvador Dali, 1939

Resim 2.192 Bacchanale Kostümleri, Salvador Dali, Fotoğraf, Horst P. Horst

Resim 2.193 Labyrinth Sahne Tasarımı, Salvador Dali, 1941

Resim 2.194 Mystria Balesi Kostüm Tasarımları, Salvador Dali, 1942

Resim 2. 195 Le Rêve de LéonoKostüm Tasarımları, Leonor Fini, 1949

Resim 2. 196 Le Rêve de LéonoLa Chouette Kostüm Tasarımı, Leonor Fini, 1949

Resim 2.197 White Owl maskesi ile Leonor Fini, 1949

Resim 2.198 Demoiselles de la nuit Balesi Kostüm Tasarımları, Leonor Fini, 1948

Resim 2.199 Demoiselles de la nuit Balesi Kostüm Eskizleri, Leonor Fini, 1948

Resim 2.200 For Les Sorcières Balesi (Sahnelenmedi)Kostüm Tasarımları, Leonor Fini, 1960's

Resim 3.1 Der Wanderer über dem Nebelmeer, Caspar David Friedrich, 1818

Resim 3.2 Faust, Mephistopheles, Eugene Delacroix, 1828

Resim 3.3 La Libert guidant le peuple (Halka Yol Gösteren özgürlük, Eugene Delacroix, 1830

Resim 3.4 Aquelarre o el gran cabrón(Çadı Ayini), Francisco Goya, 1819-1823

Resim 3.5 Macbeth, Banquo and the Witches, Johann Heinrich Füssli, 1794

Resim 3.6 Hoffmann tarafından karikatürize edilmiş Prusyalı memurlar (1805 civarı)

Resim 3.7 Kendi bedeni ile alay ettiği görülen bir otoportresi

Resim 3.8 Mitolojik ikizler Castor ve Pollux olarsk resmedilmiş Hoffmann ve Hippel

Resim 3.9 The Enigma of William Tell, Salvador Dali, 1933

Resim 3.10 Saturno devorando a un hijo (Oğlunu Yiyen Satürn), Francisco Goya, 1819-1823

Resim 3.11 El sueño de la razón produce monstruos (Aklın Uykusu Canavarlar Üretir), Francisco Goya, 1799

Resim 3.12 The Nightmare, Johann Heinrich Füssli, 1781

Resim 3.13 The Ghost of a Flea, William Blake, 1819-1820

Resim 3.14 Newton, William Blake, 1795-1805

Resim 5.1 Sürrealist Kostüm Tasarımı İlk ve Son Görünümler

Resim 5.2 Dijital Teknik Eskiz

Resim 5.3 Dijital Teknik Eskiz, Maskeler

Resim 5.4 Karakalem Eskiz

Resim 5.5 Karakalem Eskiz

Resim 5.6 Karakalem Eskiz

Resim 5.7 Karakalem Eskiz

Resim 5.8 Sulu Boya Karakter Eskizleri (Anselmus, Olimpia, Giglio)

Resim 5.9 Karışık Teknik Tasarım Eskizi

Resim 5.10 Sulu Boya Tasarım Eskizi

Resim 5.11 Karakalem Eskiz

Resim 5.12 Karakalem Eskiz

Resim 5.13 Asetattan çıkartılan kalıbın ısı tabancası ile şekil verilmesine yönelik deneme

Resim 5.14 Uygulama Denemesi

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

Birinci Dünya Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı arasında yaşanan gelişmeler, toplumun büyük bir çoğunluğunu derin bir güvensizlik ve karamsarlığa sürükler. Bu durum, düşünsel ve sanatsal anlamda yeni arayışlara yol açar. Bu arayış içinden ortaya çıkan Sürrealizm Akımı, yaşanan toplumsal felaketlerin suçlusu olarak gördüğü toplumun burjuva sınıfının yapısı içinde rasyonel düşüncenin yerine rüyaları ve bilinçdışının sonsuz olanaklarını koyarak başka bir gerçekliğe ulaşmayı hedefler. Freud'un Psikanaliz teorilerinden etkilendikleri kadar geçmiş yüzyılların fantastik sanat eserlerinden de etkilenirler. Bu akımların başında gelen Romantizmin, Sürrealizm ile kuvvetli bağları bulunmaktadır. Eserlerinde gerçek dünya ve rüyaları andıran fantastik, büyümlü bir hayal dünyası arasında kendi benliklerine ulaşmaya çalışan karakterleri konu alan Romantik Dönem yazarı E.T.A Hoffmann'ın; *Altın Saksı* (1814), *Kum Adam* (1819) ve *Prences Brambilla*(1820) adlı üç masalı da Sürrealizm ve Romantizmin ortak noktada buluştuğu temalar içermektedir. Bu çalışmanın amacı Sürrealizm ve Romantizmi ortak temalar doğrultusunda inceleyerek E.T.A Hoffmann'ın bahsedilen üç masalı ile ilişkilendirmektir. Sürrealizm akımının özellikle 1930'lu yıllarda giysi tasarımı ile kurduğu ilişki de bu inceleme dahilinde olup Hoffmann'ın masallarındaki karakterlerden yola çıkılarak yapılacak kostüm tasarımının çıkış noktasını oluşturacaktır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Çalışmanın birinci bölümünde, 20. Yüzyılın ilk yarısındaki gelişmelerin sanata olan etkileri sonucunda ortaya çıkan sanat akımlarından Dadaizm ve Sürrealizm hakkında bilgi verilmektedir. Çalışmanın asıl odak noktası olan Sürrealizmin, teknikleri ve temaları örneklerle incelenir ve devamında akımın, tasarımın dallarına olan etkilerinden bahsedilir.

İkinci bölümde, E.T.A Hoffmann'ın eserleri ve temaları üzerinden Romantizm Akımı ele alınır ve Sürrealizm ile ortak noktaları incelenir.

Üçüncü bölümde, E.T.A Hoffmann'ın ele alınan üç masalı olan *Altın Saksı*, *Kum Adam* ve *Prences Brambilla* masalları analiz edilmiştir.

Dördüncü bölümde, projenin tasarım raporu, Sürrealizm Akımı teknikleri doğrultusunda yapılan görsel çalışmalar, malzeme denemeleri, kostüm tasarımı çizimleri, teknik çizimler, uygulama aşamaları ve 1/50 boyutta çalışılmış kostüm uygulamasına ait fotoğraflar yer almaktadır.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Çalışmanın konusu olan iki sanat akımı Sürrealizm ve Romantizm incelenirken tarih ve sanat kitaplarından, araştırmalardan, röportajlardan, biyografilerden, otobiyografilerden, belgesellerden, fotoğraflardan ve sanat eserlerinden oluşan bir kaynak araştırması yapılmıştır. Temalar çevresinde bağlantı kurulması hedeflenen bu iki sanat akımı ve E.T.A Hoffmann'ın eserleri, kostüm tasarımına ilham olabilecek özelliklerinden yola çıkılarak bir arada değerlendirilmiştir.

2. 20. YÜZYILIN İLK YARISI VE SÜRREALİZM

2.1. Sanatta Yeni Arayışlara Yol Açan Toplumsal ve Siyasal Gelişmeler

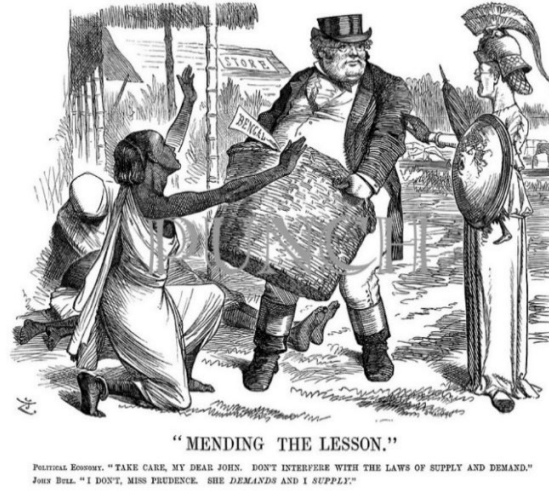
20. yüzyıl, sadece insanlık tarihinde bir zaman dilimi ve tarihsel olaylar dizisi olarak değil; aynı zamanda anlam yönünden de ele alındığında, bu dönemi tek bir kelime ile ifade eden en iyi sözcük “değişim” olacaktır. Bu değişim yolculuğunun niteliklerine bakıldığında temellerinin 18. yüzyılda atıldığı söylenebilir; bu yüzyılda aklın önderliğinde, insanlık yeni bir yaşama biçimi arayışı içine girer. Rasyonel düşüncenin öne çıkmasıyla geçmiş yüzyılların bütün değerleri sarsılır; insanlık tarihi “aydınlık” yeni bir yola giriş yapar. Bu aydınlanma, yüzyıla adını verir ve etkilerini 20. yüzyıla değin sürdürerek değişimin temelini oluşturur.

“Özgür düşünme ve eyleme, yönetimlerin, yani hükümetlerin ilkelerini de etkileyecek ve kendilerine göre insanı kullanarak onu sömürebilecekleri ya da ondan yararlanabilecekleri düşüncesi, makineden daha fazla şey ifade eden insanın insansal onuruna uygun davranma düşüncesine dönüşecektir.” (Kant, 2020, s.312-313).

Immanuel Kant, “Aydınlanma Nedir?” makalesini bu sözlerle sonlandırır. Bu yüzyılda insan olmanın değeri; makineden rakama birçok şeye indirgenerek anlam arayışı henüz nihayete ermemiş bireyi, derin bir anlamsızlık duygusuna sürükler. “Değişim” ve “arayış” arzusunun çiçekli yollardan geçmediğini bir kez daha kavramak zorunda kalır.

Değişimin merkezi, Avrupa’dır: 18. yüzyılda rasyonel düşünce biçimi ile hız kazanan bilimsel gelişmeler, sonuçları evrensel nitelikte olan düşünsel alandaki yetkinliği ve 19. yüzyılda edindiği kazanımlar sayesinde liberal ve kapitalist “yeni bir dünya” düzeninin doruklara ulaşmasında etkin rol oynar. Tanilli’nin ifadesine göre: *“Avrupa, dünyanın fabrikası, bankası ve öğretmenidir.”* (Tanilli, 2013, s.13). Bunun karşılığını da kendi coğrafyasının sahip olmadığı ürünleri sofrasına katarak, ilk kez gördüğü

hayvanları, sanat eserlerini kıtasına sokarak ve yapmak istemediği işlerde iş gücü, savaşta askeri güç olarak insanlarından faydalanarak alır. **(Resim 2.1)**



Resim 2.1 Mending The Lesson, 1873

İngiliz “Punch” dergisinin Hindistan sömürgeciliği ile ilgili bir karikatürü.¹

Avrupa kıta olarak değişime öncülük ederken, kendi içerisinde de farklı dengeler mevcuttur. Kıta içerisindeki bu dengeler; yüzyılı, dünya savaşları yüzyılına çeviren ana etmenlerden biridir ve bununla beraber Avrupa'nın evrensel üstünlüğü sarsılır. Birinci Dünya Savaşı'nın siyasi sonuçlarının yarattığı gerilim üzerine, bir de küresel güç konumuna gelen ve evrensel ekonominin merkezi olan Amerika'da yaşanan krizin dünya çapında yayılan ekonomik buhranı eklenir. **(Resim 2.2)** Böylece kapitalist sisteme yönelik umutlar yerle bir olarak faşist ve otoriter ideolojilere yönelimi doğurur. Bu yönelimden doğan; Almanya'da Nasyonal Sosyalist Parti, İtalya'da Mussolini yönetimlerinin savaş söylemleri eyleme dönüşür ve askerden çok sivilin öldüğü, şehirlerin bombalandığı, yaşam ve ölüm arasındaki çizginin neredeyse yok olduğu İkinci Dünya Savaşı ile insanlık diğerinden çok daha ağır bir sınavdan daha geçer. 20. yüzyılın ilk yarısında insan; bir sayı, siper, makinanın parçası ve gerçek manada çeşitli mobilyalara indirgenir. **(Resim 2.3)** Değişim ve anlam arayışı yolculuğu bu zıtlıkla beraber toplumsal bunalımları doğurur. Her ne kadar makineleşme etkisi ile toplum, tüketim toplumuna dönüşse de birey, bu zorlu koşullarda bile üretimi bırakmaz. Yok etmenin merkezi haline gelmiş savaş cephelerinde ve toplama kamplarında dahi

¹ <https://magazine.punch.co.uk/gallery-image/Imperialism-and-Colonialism-Cartoons/G0000vKN2v8ZjQ.g/I0000F8QD1F6JpWs>

devam eder. Yaşanan tüm bu acılara rağmen asıl pozitif dönüşüm bu sayede sanat, edebiyat ve bilimde gerçekleşir. Yüzyılın tek avuntusu da bu olur.² (Resim 2.4)



Resim 5.2 Boyunlarına asılı ilanla iş arayan iki adam, 1930³



Resim 2.6 Adolf Hitler önderliğindeki Nazi Partisi'nin Savunma Birimi olan SS (Schutzstaffel) tarafından işletilen bir patoloji laboratuvarından Amerikan ordusu tarafından toplanan insan kalıntıları ve artefakların sergisi 16 Nisan 1945⁴



Resim 2.7 Death of Hunger, Mieczysław Kościelniak, Polonya 1945. Koscielniak, 1941'de tutuklu olarak götürüldüğü Auschwitz kampında tutsakların günlük hayatını konu alan 300'den fazla resim yaptı.

Sanat, edebiyat ve bilimsel alandaki gelişmelerin altında yatan nedenleri ve niteliklerini anlayabilmek için yüzyılın başına geri dönüp toplumsal bir açıdan ele almamız gerekir. Felaketlerle sarsılmadan önce, 1900'lü yıllara umutla başlayan toplum, 19. yüzyılda sanayinin gelişmesiyle beraber başlayan bir dönüşüm içindeydi. Bu dönüşümün en önemli sebebi kentlerde kurulan fabrikalarda çalışmak ve daha rahat hayat şartlarında yaşamak için köyden kente gelen nüfusun artmasında yatar. Fransız

² Tanilli, 2013

³ <https://rarehistoricalphotos.com/great-depression-pictures/>

⁴ <https://collections.ushmm.org/search/catalog/pa5299>

Devrimi sonrası hegemonik sınıf olan burjuva, hayalindeki dünyayı kurmaya bu yeni kent yaşamını yaratarak başlar; zevkler, düşünceler hatta aile yaşamının dinamiklerinde bile değişimler yaşanır. Köylerdeki toplumsal yaşam anlayışı daha bireysel bir hale gelir. İnsanlar bu bireysellelikle beraber birbirine olan güveni yitirir ve yabancı olan “öteki” ve “güvenilmez” olur. Bu güvensizlik duygusu iletişimsizliği ve içine kapanmayı doğurur.

Fabrikalardaki düzene benzeyen makineleşmiş bir toplum yapısı oluşur. Teknik keşiflerle makinelerde ilerleme görülür. Bunun sonucunda artan üretim ve düşen maliyetlerle beraber, saat başı ücretler artsa ve bazı işçi haklarında iyileşmeler görülse de hızlı tüketime dayalı bir anlayış yerleşir. Amerika'daki “Ford Sistemi”nin Avrupa'yı (hatta komünist Sovyetler Birliği'ni bile) etkilemesiyle başta otomobil sektörü olmak üzere, giyimden gıdaya birçok sektör hızlı üretim bandına geçiş yapar. Eskinin zanaata ve kabiliyete dayalı üretim anlayışı yerini tektip üretime bırakır. Adeta makinenin bir parçası gibi çalışan insanlar bu rutin yaşama hapsolür. **(Resim 2.5)** Savaşların etkisiyle fabrika bacaları da savaş sanayisine hizmet eder. Karamsar kent yaşamına, savaşın yıkıcı etkilerinin eklenmesi toplumsal bunalımın artmasına neden olur. Bu yeni kent yaşamı beraberinde yeni sınıflar ve onların arasındaki yeni eşitsizlikleri doğurur.



Resim 2.8 Ford Hızlı Üretim Bandı 1913

Ancak tüm bunlara rağmen kent yaşamı sadece karamsar özellikler içermez. Otomobil sektörünün etkisiyle ve metroların açılmasıyla ulaşımda sağlanan kolaylıkların, ortaya çıkan yeni sosyal ortamların, teknik yeniliklerin tiyatro, opera ve bale gibi sahne

sanatlarındaki tasarımlara yansımaları ile eğlence de toplumsal yaşamın içinde büyük yer edinir. Böylece bu etkinlikler, toplumun her kesiminin savaşın bunalımından bir an olsun kaçışını sağlar. Özellikle sinema bu anlamda çok büyük yer tutar. **(Resim 2.6)**



Resim 2.6 The Academy Cinema bilet sırası, Oxford Street, 1945

Bireysellik beraberinde sanat ve edebiyatta özgürleşmeyi getirir. Özellikle Paris'te sanatçıların buluşma noktası olan kafeler sayesinde sanatçılar sık sık bir araya gelir; yeni akımların oluşması hızlanır. **(Resim 2.7)** Savaşların, insanların tüm benliğini saran bunalımının tetiklediği, anlamsızlık duygusunun kent yaşamının bireyselleşmiş karamsarlığıyla birleşmesi beraberinde bir kaçış içgüdüğü doğurur; bu sayede düşünsel ve sanatsal yeni arayışlar ortaya çıkar. Psikiyatri bilimindeki gelişmeler ve yeni tartışmalar bu arayışlara ilham olur. İnsan bedeni, savaşın ana malzemesi haline gelirken; insan beyninin derinliklerinin keşfine çıkılır. Tüketim toplumunun fabrikası haline gelen kentler, böylece kültürel alanda da üretimin merkezi haline gelir.



Resim 2.7 Soldan Sağa: Pablo Picasso, Moise Kisling, Paquerette, Café la Rotonde Paris 1916

2.2. İki Savaş Arası Dönemde Sürrealizm Akımı

Burjuvazi önderliğindeki yeni bir dünya arayışı ve değişim yolculuğu ilk meyvesini 1914'te savaşla verir; başlangıçta toplumun büyük bir kesimi bu savaşı refah ve huzurlu geleceğin ilk basamağı olarak görürken ve coşkuyla karşılarken bu değişim rüzgârının karşında duran kesimler de bulunur. Değişimin 20. yüzyılın en belirgin özelliği olduğu kuşkusuz olsa da toplumun her kesiminde aynı doğrultuda ilerlediği söylenemez. Bu karşıt görüş Birinci Dünya Savaşı sırasında Dadaizmi sonrasında ise Sürrealizmi doğurur. Yüzyılın kendisinde olduğu gibi bu sanat akımlarının da peşinde olduğu şeyin yeni bir yaşama biçimi olduğu söylenebilir. Ortaya çıkışlarındaki nedenler ve amaçları aynı olsa da uygulanma biçimlerinde farklılık gösterirler: Dadaizm değişimi, yıkımda ve geçmişin ve tüm değerlerinin reddinde arar. Sürrealizm ise yeni bir gerçeklik arayışını, insan beyninin derinlerinde ve irrasyonel olanda arar. İçeriksel ve yöntemsel açıdan devrimsel nitelikler taşıyan bu iki akımdan bahsederken, formun devrimini başlatan Kübizm akımının temellerine dayandığından bahsetmek gerekir.⁵

Dadaizm hareketi de tam olarak anlamsızlık duygusundan ortaya çıkar. Bu anlamsızlığın en belirgin ifadesi, Dadaistlerin akıma koydukları isimde görülür; “Dada” kelimesi anlamsız bebek hecelerinden esinlenilerek ortaya çıkmış olsa da altında yatan düşünce o kadar da anlamsız değildir; öze, ilkel olana dönüşü, şimdiye kadar bildiklerimizin reddiyle beraber “yeni bir sayfayı” temsil ettiği söylenebilir. Savaşa şahit olmuş ya da sevdiklerini savaşta kaybetmiş sanatçılardan oluşan bu hareketin öncüleri, savaşın ve yaşanan tüm acıların suçlusu olarak burjuva toplumunu ve onun sahip olduğu değerleri görür ve hepsini reddeder. Savaş sırasında, 1914'te, protesto niteliğindeki sanatlarını icra edebilmek ve toplumu sarsmak amacıyla tarafsız olan İsviçre'ye kaçan sanatçılar tarafından sistematik bir akımdan ziyade “karşı sanat hareketi” olarak doğar. Hugo Ball'ın 1916'da kurduğu Cabaret Voltaire bu hareketin merkezi sayılır. Yıkıcı, anarşist ve nihilist bir yapıya sahip bu performanslarla,

⁵ Hopkins, 2004

çürüdüğünü düşündükleri o güne kadar ki tüm toplumsal, kültürel değerlerle, burjuvaya ait gördükleri akademik, geleneksel sanat anlayışıyla alay ederler.

“1914 Dünya Savaşı'nın vahşetine isyan eden bizler, Zürih'te sanatlara adadık kendimizi. Silahlar uzaklarda gürlerken, biz büyük bir gayretle şarkılar söyledik, resimler yaptık, kolajlar hazırladık ve şiirler yazdık. Çağın deliliğini iyileştirmek amacıyla temellere dayalı bir sanat arıyorduk, gökyüzü ile cehennem arasındaki dengeyi yeniden sağlayacak yeni bir düzen.” (Hopkins, 2004, s.8)

Kabaredeki performanslarının yanı sıra gösterilerinde kullanmak üzere yapılan masklar, **(Resim 2.8)** dekor için kullanılan unsurlar ve alışla gelmiş sanat anlayışına aykırı kolaj ve fotomontaj **(Resim 2.9)** çalışmaları ile Dadaizm, o güne kadar gelen tuval üzerine yağlı boya resim algısını yıkarak; sanatta farklı malzemelerin kullanımında öncü olur.



Resim 2.8 Mask of Firdusi, Marcel Janco, 1917-1918



Resim 2.9 Merzbild Rossfett, Kurt Schwitters, 1919

Aynı zamanda New York'ta, bu oluşumdan habersiz Marcel Duchamp ve Francis Picabia kendi içlerinde Dada ruhunu temsil eden eserler ortaya koyarlar. Sanatın zanaat ile ilişkisinden hazzetmeyen Duchamp, “hazır-nesne” adını verdiği sanat anlayışına yönelir. Bunun en ünlü ve sansasyonel örneği, *Fontain* adlı eseridir ve modern sanat tarihinde devrim niteliği taşır. **(Resim 2.10)**



Resim 2.10 Fontain, Marcel Duchamp, 1917

Tristan Tzara 1918’de manifestolara karşı olmasına rağmen ele aldığı *Dada Manifestosu*’nda “...bütün varlığının yumruklarıyla yıkıcı eyleme kalkışmış bir protesto.” (Harrison, Wood, 2016, s. 288) dediği Dadaizm’i şu şekilde açıklar:

“Dada; mantığın ortadan iptal edilmesi...Dada; belleğin iptali...Dada; geleceğin iptali...Özgürlük: Dada Dada Dada, yoğun renklerin kükreyişi ve karşıtların, grotesklerin, tutarsızlıkların dantel gibi iç içe geçmesi: YAŞAM”
(Harrison, Wood, 2016, s. 288)

“Her şeye karşı” bir anlayışla yola çıkan Dadaizm, en sonunda kendini de reddederek imha eder ve 1922’de son bulur. Yerini daha pozitif ve sistematik bir anlayış benimseyen Sürrealizme devreder.

Sürrealizm, Dadaizmin burjuva karşıtı ve yıkıcı ruhunu benimsese de bunu sistematik bir öğreti biçimi içinde daha pozitif bir doğrultuya taşır. Temeline Sigmund Freud’un Psikanaliz çalışmalarını oturttukları bir kuram ve program oluştururlar. Akımın reddettiği şey, insanı merkeze alan hümanist düşüncenin algılama biçimleridir. Asıl gerçekliği; bilinçaltında, rüyalarda, irrasyonel olanda arayarak toplumu yıkıma götüren yapıyı, bu “mutlak” olan olarak gördükleri algılama biçimine erişerek yıkmayı amaçlarlar. Kurucusu ve akımın yöneticisi Andre Breton’u asıl etkileyen unsurlar, savaş yıllarında (1916) Nantes’teki bir hastanenin nöroloji servisinde pratisyen hekim olarak çalıştığı dönemlere dayanır. Bu dönemde, hastaların rüyaları ve düşünme biçimleri üzerine notlar aldığı, Freud’un çalışmalarıyla ilgilendiği ve Freud’un hastalar

üzerinde uyguladıklarını kendi üzerinde deneyimleye çalıştığı bilinmektedir.⁶ Sürrealizm, gerçekliğin reddi değildir; asıl gerçekliğe duyulan özlem ve onu arayıştır. Bunu da mantık ve rasyonel düşünceden sıyrılarak bulabileceklerine inanırlar; yani henüz yerleşmiş kalıplarla işgal edilmemiş bir çocuğun zihni, sınırları alabildiğine geniş rüyalar ve bilinçdışının derinlikleri gibi. Bu algı boyutuna ulaşarak ürettikleri sanat yapıtlarında, izleyiciyi asıl gerçekle yüzleştirmek ve bilinçdışına yolculuğa teşvik etmek amaçları güdülür. Bunu elde etmek için, çeşitli teknikler, stratejiler, düşünce ve çalışma biçimleri geliştirirler.

1924'te Andre Breton, *Birinci Sürrealist Manifesto*'yu yayınladığında, daha çok edebi bir akım olarak ortaya çıkar. Sürrealizm kelimesi, ilk olarak Fransız şair Guillaume Apollinaire tarafından *Tiresias'ın Memeleri* adlı oyununu tanımlamak için kullanılsa da kelimenin anlam kazanması Breton'un kaleme aldığı manifesto ile gerçekleşir. *Litterature*⁷ dergisinin ilk sayısının başında yer alan birinci manifesto, yazınsal sanat üzerine yoğunlaşan bir içerik olarak; yazar ve şairlere aklın sınırlarını aşıp özgürlüğe doğru bir yolculuğun çağrısı niteliğindedir. Bu manifestoda Breton, Sürrealizmin temel tekniği olan “otomatizm”i tanıtır. Hayal ve gerçeklik, bilinç ve bilinçdışı, rasyonel ve irrasyonel gibi birbirinin zıttı durumları kullanarak asıl olan gerçekliğe ulaşmayı hedefler: “*Rüya ve gerçeklik olmak üzere, ilk bakışta çok çelişkili gibi görünen bu iki halin gelecekte, tabiri caizse bir tür mutlak gerçeklik olan sürreallikte bütünleşeceğine inanıyorum. İşte ben bu sürreallik arayışının peşinden gidiyorum.*” (Breton, 2009, s.18) Breton, “otomatizm” kavramını, Sürrealizmi tanımlarken de kullanır: “*Katıksız ruhsal otomatizm*”. (Breton, 2009, s.31)

Bunun yanı sıra, Sürrealizm bir akım olmanın dışında Sürrealistlere göre “bir yaşama biçimi” olarak da görülür. Duyularımızla algıladığımız olandan kopup “büyülü, mistik” olana yolculuğumuzdan edindiğimiz bilgiyi bilinen gerçekliğe taşımayı içerir; buradan hareketle Sürrealizmin gerçek dünyayla da her zaman bağlantı içinde olduğu görülür.

⁶ Leroy, 2006

⁷ Sürrealitlerin, ilk sayısında manifestolarını yayınladığı, Breton'un kurduğu, Sürrealistlerin çalışmalarını içeren 12 sayı yayınlanmış dergileri.

Masalsı edebiyatın önemine değinmesiyle Breton; yine çocuksuluğu vurgular. Masala verdiği önem; yetişkin, usla hareket eden bireyin nostaljik bir okumasındaki etkide yatmaz. “Çocuklar küçük yaşlarda masalsı olanın etkisi altında yetiştirilir ve daha sonraları, peri masallarının tadını layıkıyla çıkarmak için gereken ruh bekâretini korumayı başaramazlar.” (Breton, 2009, s.20) Burada masala dair bahsedilen, o ruhu korumaktadır veya korunamadıysa geri dönüşün elde edilmesi için mantığın sınırlarının dışına çıkmaktır. Bu mantık dışılık, Sürrealistler için iradeden yoksunluk demek değildir; aksine bir uyanıştır. Manifestodaki çağrıda bir kısmı sunulan teknikler de buna yöneliktir. Bunun ana yolu da rüyalardan geçer; Breton’a göre bu alan, Freud’un çalışmalarına kadar geri plana atılmış ve ışığa kavuşamamıştır. Yaşamdaki birçok sorunun, burada açıklığa kavuşacağını savunur. Sınırların, fiziki kuralların, toplumsal yargıların yok olduğu bu alanda birey kimliğinden de sıyrılır ve özgür bir arayış yolculuğuna çıkar. Sürrealizmin temel amacı, bu serüvenini sanat yapıtına yansıtmak ve geri plana atılmış, bastırılmış olanı deşifre etmektir. Bu deşifre edilen gerçeğin, yozlaşmış değerlerin tamirine götüreceğine inanılır. Bu anlamda devrimsel ve politik bir duruşu da vardır.

Ortaya çıkışında edebi nitelikte olan Sürrealizm, kısa sürede resim, heykel, sinema, tiyatro, bale gibi birçok başka sanat dallarına da yansır. Özellikle resim sanatı, Sürrealizm’in adını duyurmasında edebi alandan daha etkili olur. Sürrealizmde daha önceki diğer sanat akımlarının birçoğunda olduğunun aksine bir fırça darbesi tekniği, form biçimi gibi belirli bir resimsel tarz zorunlu kılınmaz. Onun öne sürdüğü teknikler, daha çok sanat eserinin ortaya çıkış sürecindeki hayal gücünü ortaya çıkaran içsel yolculuğa dayanır. Sanatçılar, bu teknikleri kullanarak, rüyalarda ve bilinçdışında yatan gizli kalmış öğeleri ortaya çıkarırlar ve ulaştıkları imgeleri farklı görsel malzemeler ve tarzlarda sanat yapıtlarına yansıtırlar. Bu malzemeler kimi zaman geleneksel resim tekniğinin ana malzemeleri; tuval ve yağlı boya olabildiği gibi, kimi zaman daha deneysel malzemeler de olabilir. Ancak bu yöntemler yine de belli başlıklar altında sınıflandırılabilir. Bu anlamda iki ana yaklaşım yer alır: “otomatizm” ve “oneirizm”. Bu tekniklerdeki ana amaç, aklın ve mantığın sınırlarından öte, estetik kaygılardan arınmış bir süreç içerisine girmek ve rastlantısal olanın büyüüne kapılmaktır. Sürrealistler bu iki ana yaklaşım doğrultusunda; birçok teknik, hatta oyun

üretirler ve böylece sanat tarihine buluşsal anlamda oldukça üretken bir akım olarak geçer.⁸

Breton'un Nantes yıllarında denediği gibi, Freud'un psikanaliz yöntemini kendi üzerlerinde uygulamaya çalışırlar ve bunun sonucunda bilinçdışından açığa çıkan her şey, Sürrealist sanat eserlerinin içeriğini oluşturur. Buna bir delilik sanatı da denilebilir; çünkü kendi bilinçdışı deneyimlerine bir deli kimliğine bürünme arzusu içinde yaklaşır.

“Çocuklar, deliler ya da ruh hastaları gibi, medyum olsun, olmasın yalnızca boş vakitlerini değil, aynı zamanda uyanık kaldıkları tüm saatleri de zapt olunması olanaksız dürtülerine adayan bu sanatçılar; görünürde spontan nitelik taşıyan sanatlarını uyguladıkları duruma girmek için özel çaba harcamamışlardır. Bunlar esin kaynağı aramamışlardır; kelimenin en şeytani anlamıyla zaptedilmişlerdir.” (Passeron, 1982, s.44)

Sürrealizmin “büyülü ve mistik” dünyası ve sanatta rüyaların kullanılması, yeni bir keşif alanı değildir. Freud'un çalışmalarıyla birlikte bir zemine oturtulsa da Sürrealistlere göre Sürrealizm ulaşılması gereken asıl gerçeklik olduğu için her zaman var olmuştur. Bu, Breton'un *Birinci Sürrealist Manifestosu*'nda henüz Sürrealizmin isminin bile duyulmadığı zamanların sanatçılarından, ilk Sürrealistler olarak bahsetmesinden de anlaşılır. Özellikle Romantizm ile kuvvetli bağları bulunduğu gibi daha gerilere gitmek de mümkündür. Fantastik Orta Çağ sanatından, Erken Rönesans'ta Piero di Cosimo'nun Simonetta Vespucci'sine oradan Barok Sanat'ın Antoine Caron kompozisyonlarına ve tabiki 18. Yüzyıl Sanatı'nın; Romantizm'in, fantastik, düşsel dünyası: Hoffmann'ın Masalları, William Blake'in mistik resimleri...⁹ Aynı şekilde 1936-1937 yılları arasında Museum of Modern Art (MOMA)'da gerçekleşen, Sürrealizm ve geçmiş yüzyıllara ait eserlerin bir arada yer aldığı Fantastic Art sergisi de bunun en belirgin göstergesidir.¹⁰ **(Resim 2.11, 2.12, 2.13, 2.14)** Breton'un manifestoda atıfta bulunduğu isimlerle varmak istediği şudur: düşsel olan her zaman var olmuştur; zaman zaman kimileri tarafından açığa çıkartılmış

⁸ Passeron, 1982

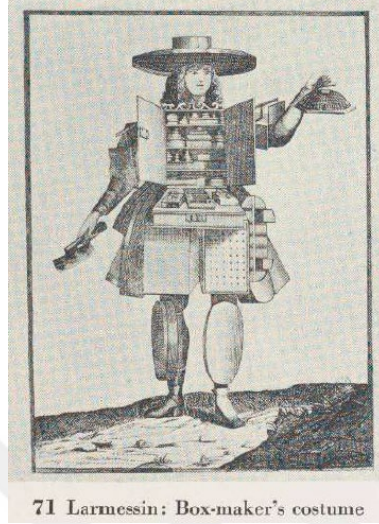
⁹ Passeron, 1982

¹⁰ Barr, 1936

ama Freud'a kadar bu kadar derinlemesine incelenmemiş ve Sürrealistlere kadar da üzerine bu kadar düşülmemiştir. Amaçladıkları ve arzuladıkları da bu mutlak gerçeklik ortaya çıkana kadar deşifre etmeye devam etmektir. Bunu yaparken, geçmişin ortaya çıkardıklarını kendisine ekler ve bu anlamda bir devam niteliği taşır. **(Resim 2.15)**



Resim 2.11 The Temptation of St. Anthony, Hieronymus Bosch, 1500-1510



Resim 2.12 Box-maker's Costume, Larmessin



Resim 2.13 O! How I Dreamt Impossible, William Blake, 1796



Resim 2.14 The Board of Censors Moving Out, Eugene Delacroix, 1822



Resim 2.15 A Friends Reunion, Max Ernst, 1922.

Geçmiş yüzyıllardan sanatçıların Sürrealistlerle bir arada, resmedilmesi, Sürrealizm'in geçmişle olan bağını vurgulamaktadır.

Paris'teki sanat ortamı, 1920'ler ortasından 30'ların sonuna kadar oldukça üretken ve kolektif bir yapı sunuyordu. Kafelerde geçirdikleri vakitler, kendi yarattıkları ve topluca oynanması gereken oyunlar, düzenledikleri ortak sergiler ve dergiler, birlikte çekilen filmler; Sürrealizmin kolektif bir yapısının olduğunun göstergeleridir. Paris'teki "Sürrealist yaşam" o günlere özgü ve bir daha yaşanması mümkün olmayacak bir yapı içindedir. Fransa'nın işgali nedeniyle Sürrealistlerin birçoğu ülkeyi terk edip o dönem tarafsız olan Amerika'ya göçmeden, İkinci Dünya Savaşı öncesi Paris'teki son toplu sergileri *Exposition Internationale du Surréalisme*, 1938'de gerçekleşir. Amerika'ya yapılan göçün ardından, Sürrealistlerin bir kısmı zaman zaman bir araya gelse ve çalışmalarına devam etmiş olsalar bile, Paris'teki bu avangard sanat ortamı bir daha yakalanamaz. Max Ernst, yıllar sonra: "*Kafelerdeki yaşamı özliyorduk, New York'ta sanatçılar vardı, ama sanat yoktu. İnsan tek başına sanat yapamaz. Sanat başkalarıyla düşünce alışverişi içinde olmaya bağlıdır.*" (Leroy, 2006, s.25) diyerek bu durumu dile getirir.

2.2.1. Sürrealizm Akımının İçinde Kullanılan Teknikler

2.2.1.1 Otomatizm

Sürrealist sanatın temel iki unsurundan biri olan otomatizm, “özdevim”, “kendi kendine olan”, “bilinç ve iradenin dışında gerçekleşen” şeklinde tanımlanabilir.¹¹ Geçmiş yüzyıllarda otomatizmin daha çok doğayla, tanrısal düşüncelerle ve mistik öğelerle bağdaştırılır. Sürrealistlere göre; otomatik eylemin kaynağı, rüya ve bilinçdışındaki saklı kalmış olanda yatar. Saklı kalmış olanın ortaya çıkarılması, bilinen gerçekliğin aydınlatmaya yetmediğini aydınlatmak için kullanılır.

Sürrealist sanatın başlıca tekniği olan otomatizm, Andre Breton'un *Sürrealist Manifestosu*'nda 1924'te sunulmuş olup ilk olarak yazınsal bir teknik özelliğindedir. Bu manifestoda, Sürrealist yazının nasıl oluşturulacağı ve otomatizm tekniğinin incelikleri, “*Sihirli Sürrealist Sanatın Sırları*” (Breton, 2009, s.35) başlığında anlatılır. Yaratım sürecinde bilinçdışının derinliklerine inmenin ve iradesizliğin önemi vurgulanır. Bu süreci, afyonun etkisiyle görülen imgelere benzetir. Sürrealizmde bu imgeleri insanın kendisi çağırır; Sürrealist sanatta bu imgeler kişiye “*kendiliğinden adeta zorbalıkla*” (Breton, 2009, s.42) gelmektedir. İsteyerek bir araya getirilmesi zor olan birbirinden uzak gerçekliklerin bir araya gelişindeki etkiyi büyü bulurlar. Bu da “şans sanatı” olarak da adlandırılabilir durumuna ortaya çıkarır. Sürrealizmdeki usdışılık her zaman bir yönüyle fiziksel gerçeklikle bağlantılıdır. Otomatik yaratım ve şans, imgelerin bilinçdışından gerçekliğe taşınmasında kullanılır ve daha sonrasında çoğunlukla (özellikle plastik sanat alanındaki eserlerde) eser sahibinin iradesi ile esere müdahale ettiği görülür.

Otomatizm tekniğinin görsel sanatlarda ortaya çıkışı, “otomatik çizim” tekniği ile Andre Masson tarafından olur: “*Ne yaptığımı düşünmüyordum. Sadece sonradan, yorumlanabilecek işaretler olduğunu fark ettim. Süreç için esas olan hızı. Çok hızlı gidildiğinde, çizim medyumistik olur, sanki bilinçaltı tarafından dikte edilmiş gibi.*” (Jones, 2012, s.25) Otomatik çizimde de aynı otomatik yazıda olduğu gibi

¹¹ Hançerlioğlu, 2000

“düşünmeden ve çizim üzerinde bilinçli bir kontrol olmadan” çalışma amacı güdülür. Bir araya gelmesi beklenmeyen etkiler bir araya gelip yeni imgeler oluşturur. Ortaya çıkan bu imgeler, eserin son haline temel oluşturacak hızlandırılmış karalamalardır. Andre Masson'un bu teknikle yaptığı çizimlerdeki imgeleri çeşitli şekillerde yorumlamak mümkündür. Olasılıkları yaratan asıl durum bu dağınık şekiller ve çizgilerdir. Şekiller, yaratılışlarında olduğu gibi “kendiliğinden” ve her bakıldığında farklı biçimlerde cisimleşebilirler. Bu olasılıklar izleyici için geçerli olduğu gibi sanatçı için de geçerlidir. “Kendiliğinden” beliren bu görüntüler, sanatçıyı farklı yollara ve olasılıklara götüren bir sürecin içine çeker. Örneğin Masson'a ait 1924 yılında yapılan *Automatic Drawing* eserinde anlamlı bir figür oluşturacak şekilde bir araya gelmeyen, erimiş gibi görünen yüz formları ve ne olduğu belli olmayan şeyleri kavramaya çalışan eller yer alır. Bu amorf özellikteki formlar, otomatik çizim aracılığı ile çoklu kimliklerin çatışmasını ortaya koyar. (Resim 2.16)



Resim 2.16 Automatic Drawing, Andre Masson, 1924



Resim 2.17 Automatic Drawing, Andre Masson, 1925-1926

Otomatik çizim tekniğinin eserlerine yansıdığını gördüğümüz bir diğer sanatçı, Andre Masson'la birlikte Rue Blomet Grubu'ndan¹² olan Joan Miro'dur. Yetişkinler aracılığıyla, toplumsal koşullandırılmalar altına girmeden önce çocukların yaptıkları resimlerin yaratım şekli, Sürrealistler için rüyalar kadar önemlidir. Sürrealist bir zihin, “çocukluğun en güzel kısımlarını parıldayan bir heyecanla yeniden yaşar.” (Breton, 2009, s.46) **(Resim 2.18)**



Resim 2.18 Harlequin's Carnival, Joan Miro, 1924-1925

Otomatizm, Sürrealist tekniklerin birçoğunun temelini oluşturur ve birçok sanatçı bu kısa süreli denemelerinden sonra kendi yöntemlerini geliştirirler. Ancak yine de otomatizm, Sürrealizm akımı için bir nevi “emekleme dönemidir” denilebilir.

2.2.1.2 Kolaj

Sürrealizmde kolaj tekniğinden sadece ressamların değil, edebiyatçıların da yararlandığı, tesadüfi ve beklenmedik karşılaşmaların yaşandığı Breton'un *Nadja* ve Aragon'un *Paysan de Paris* gibi eserlerinde görülmektedir. Sürrealist kolaj resminin en önemli temsilcisi olarak Max Ernst yer alır. Ernst'in kolaj kullanımındaki en belirleyici özellik, rastlantısallıktır. Bir dergiden kesilen (örneğin) ahşap görüntüsünü, olması gereken bir yere yapıştırmaktan ziyade bir araya gelmesi mümkün olmayan

¹² Rue Blomet, 1920'li yılların başında, Andre Masson ve Miro'nun atölyesinin bulunduğu adresin adıdır. Bu iki sanatçı ve diğer birçok Sürrealist bu adreste bir araya gelir ve fikir alışverişinde bulunurlardı.

imgeleri birleştirerek yeni bir gerçeklik algısı yaratır. Rüyalar dakine benzer bu rastlantısal anlatım biçimi, Sürrealist kolaj anlayışına yeni bir pencere açar. Ernst`in kolaj çalışmalarındaki bu “beklenmedik” görüntüler mantığının ve rasyonel düşüncenin tüm kalıplarını adeta yıkar. Dergilerden, gazetelerden, kitaplardan yani herkesin ulaşımı olan gündelik hayatın bir parçası olan bu malzemelerden, bambaşka bir gerçeklik ve fantastik, bilinmeyen hatta tekinsiz bir dünya yaratmak Ernst`n kolajlarına buluşsal bir nitelik katar. Max Ernst, kolaj tekniğini aynı zamanda bir hikâye anlatıcılığı olarak kullanır;  kolaj-roman yayınlar: *Femme 100 ttes* (1929), *Rve du`ne petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) ve *Une Semaine de Bont* (1934). Bu eserlerinde, 19. yüzyıl oyma baskılarından parçaları kesip yapıştıarak; masalsı, fantastik, yepyeni bir dünyanın kapılarını açar. rneğinin kendi sanat eserlerinin birçoğunda karşılaşılan figürlere bu eserlerde de yer verir: kuşlar, horozlar, canavarlar... Rüyalar ise konuların işlenişinde ve kompozisyonun oluşturulmasında devreye girer. Bu kolaj-romanlarda st-sınıfın ve burjuvanın değeri ile yaşamı, canavarlaştırılmış, hayvanlaştırılmış ögelerle birlikte şiddet ve bastırılmış arzularla bağdaştırılır. Sürrealistlerin, histerinin kaynağının ocukluğ a ve baskılanmış cinselliğ e dayandığını ne süren Freud`dan etkilenişlerinin bir yansıması niteliğindedir. Aynı zamanda Max Ernst bu eserine dair: “*Bunlar benim ilk kitaplarımın hatıraları, çocukluk anılarımın dirilişidir.*” (Giedion, 1970, s.362-363) aıklamasıyla Freud`un ocukluğ a dayanan teorileri ile olan ilişkiyi glendirir.



Resim 2.19 Volume I: The Lion of Belfort from A Week of Kindness or the Seven Deadly Elements, Max Ernst, 1933-34



Resim 2.20 Volume II: Water from A Week of Kindness or the Seven Week of Kindness or the Seven Deadly Elements, Max Ernst, 1933-34



Resim 2.21 Volume III: The Court of the Dragon from A Week of Kindness or the Seven Deadly Elements, Max Ernst, 1933-34

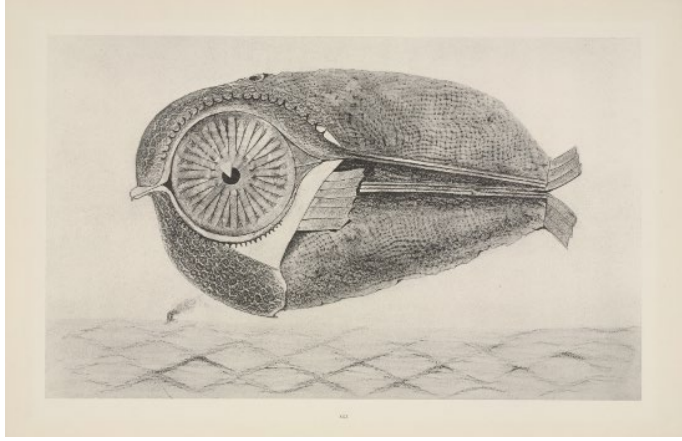


Resim 2.22 Volume IV: Oedipus from Une A Week of Kindness or the Seven Deadly Elements, Max Ernst, 1933-34

2.2.1.3 Frotaj

Max Ernst tarafından 1925 yılında geliştirilen “frotaj”, çocukların çok aşına olduğu, birçok kişinin hayatında en az bir kez yapmış olması olası olan bir oyundur aslında. Basitçe örneklendirmek gerekirse bir madeni paranın üzerine kâğıt koyup kalemle sürme işlemi yapıldıktan sonra çıkan sonuç denilebilir. Kâğıt veya kumaş, dokulu, pürüzlü bir yüzeyin üzerine getirilir ve kalem, fırça yardımıyla sürme işlemi gerçekleştirilerek pürüzlü yüzeyin dokusunun kâğıt ya da kumaşa geçmesi sağlanır.

Ernst`ün bu tekniği resim sanatında kullanmakla amaçladığı, otomatizmde olduğu gibi sanatçının bilincinden sıyrılıp, rastlantısal olanın akışına kapılmasıdır. Çeşitli dokulardan yararlanarak oluşturduğu frotajları bir araya getirerek imgenin “kendi kendini” oluşturmaya izin verir. Max Ernst, *Resmin Ötesinde* adlı makalesinde bu görüşü destekleyen açıklamalarda bulunur: “*kendi resimlerimin gelişiminde kendi etkin katılımımı daha da sınırlamaya çalıştım, nihayetinde zihinsel halüsinasyon yeteneklerinin etkin kısmını genişleterek...bütün eserlerimin doğuşuna seyirci olarak katılmaya başladım.*” (Ernst, 1948, s.7) Aynı zamanda sanatçının, sürme işlemini uygulamak için seçtiği malzemeler, onun bilinçdışı dünyasından izler taşır: “*...ruhumu canavara dönüştürmek için her şeyi yaptım. Kör yüzücü olarak, kendimi görmemi sağladım. Gördüm. Ve gördüğüm şeyden şaşırdım ve ona âşık oldum, onunla özdeşleşmek istedim.*” (Ernst, 1948, s.9) Ruhun canavarlaşması ifadesi, Ernst`ün birçok eserinde rastlanılan bir tema olmakla birlikte tekniğin içerdiği imgenin, bilinçdışı ve düşsel kaynağını açıklar. Max Ernst`ün bu tekniği kullanarak yaptığı ilk çalışmalar, tekniğin keşfinden bir yıl sonra, 1926`da Jeanne Bucher tarafından *Histoire Naturelle* adıyla tek bir ciltte yayınlanır. **(Resim 2.23)** Sürrealistlerin birçoğu bu teknikten etkilenir ve eserlerinde kullanırlar.



Resim 2.23 The Fugitive, Max Ernst, 1925

2.2.1.4 Grataj

“Kazıma” anlamına gelen, grataj, frotajın keşfinden kısa bir süre sonra 1927’de yine Max Ernst tarafından frotajın yağlı boya uygulaması olarak öne sürülür ve kullanılır. Bu teknikte, yağlı boya ile astarlanmış tuval tabakası, ahşap, tel örgü, ip gibi çeşitli dokulu malzemelerin üzerine yerleştirilir ve spatula veya bıçakla kazınarak beklenmedik etkilerin oluşması sağlanır.¹³ Oluşan etkilerin ardından sanatçı, son bir dokunuş olarak bu beklenmedik imgelerin üzerine çalışır ve kazıma işlemi ile başlangıçtaki karakteristik özelliğini zaten kaybetmiş olan gündelik hayatın parçası bu malzemeler, aynı kolaj ve frotajda olduğu gibi sanatçının düşsel zenginliği ile gizemli bir ifade kazanırlar: kimi zaman bir ormana, kuşa, şehirlere dönüşürler.

Sanatçının son müdahalesini içermesiyle bu teknik de otomatizmden bu anlamda ayrı düşse de rastlantısal ve beklenmedik etkilerin yaratılmasıyla gerçek anlamını kaybeden nesnenin görünen dışında bir etkiye bürünmesi Sürrealizmin anlayışına oldukça uygundur. Aynı zamanda belirtmek gerekir ki, Ernst’ün genel olarak tüm eserlerinde olduğu gibi grataj tekniğiyle yaptığı resimlerde de doğa ögesi büyük yer kaplar. Bu durum Ernst’in Romantizm akımından aldığı esinin bir yansıması olarak

¹³ Jones, 2012

görülür. Özellikle 1927'de grataj tekniğini kullanarak yaptığı en ünlü tablosu *Forest and Dove* bunun belirgin bir örneğidir. (Resim 2.24)



Resim 2.24 Forest and Dove, Max Ernst, 1927



Resim 2.25 They Have Slept in the Forest Too Long, Max Ernst, 1926

2.2.1.5 Paranoya-Kritisizm

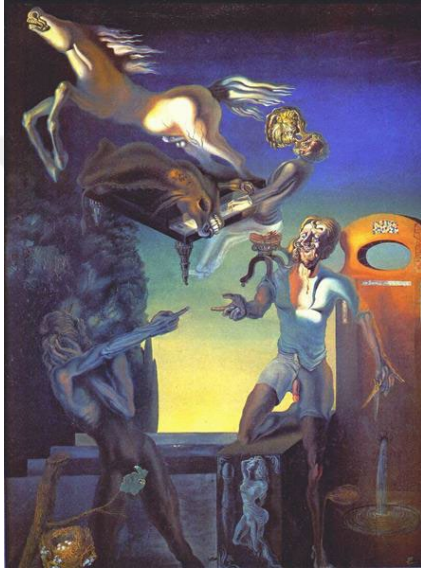
Paranoya, “*sistematik bir yorumlama delirium`u*” (Passeron, 1982, s.266) olarak tanımlanabilecek psikolojik bir hastalık olarak geçer. Paranoya-kritisizm metodu, Salvador Dali`nin 1929`da öne sürdüğü ve kendi ifadesiyle “*Hezeyan olayının yorumsal-kritik birliğine dayanan spontan irrasyonel bir bilgi yöntemi*” (Passeron, 1982, s.266) şeklinde tanımladığı, hayalle-gerçeğin kaynaştırıldığı bir tekniktir. “*Kafa karışıklığını sistematize*” (Gooding, 1995, s.152) etme amacı güdülerek gerçekliğin manipüle edildiği zihinsel bir süreci içerir. Bu yöntemi kullanarak, rasyonel bakış açısını zayıflatmak ve izleyicinin algılama biçimini değiştirmek ister. Sürekli bir değişim ve dönüşüm halinde gördüğü gerçeklik, eserlerine her bakışta farklı algılanabilecek, her bakanın farklı şekilde yorumlayabileceği imgeler olarak yansır.¹⁴ Çoğu insan, bir bulutu çeşitli şekillere benzetme, bir kaya parçasında bir hayvan formu veya olur olmadık yerlerde bir yüz şekli görme durumlarını deneyimlemiş ve yakınındaki kişiye göstermek istemiştir; ancak her zaman bu kişinin gördüklerini yanındaki kişi aynı şekilde görmez. Dali`nin eserlerindeki paranoya hissi bu duruma benzerlik gösterir. Bu bahsedilen hissi, eserlerine yansıtarak hedeflediği, gerçekliğe duyulan güveni yıkmaktır; çünkü herhangi bir şey herhangi başka bir şey anlamına da gelebilir. Bu teorisinin açıklamalarına yer verdiği *Conquest of the Irrational* adlı manifestosunda bu durumu şu şekilde açıklar:

“*Paranoya-kritik aktivite, öznel ve nesnel fenomenlerin sistemli birleşimine dair sınırsız ve bilinmeyen olanakları, bizim için irrasyonel çağrışımlar olarak görünenleri, sadece takıntılı fikir lehine eksiksiz bir şekilde düzenleyip nesnelleştirir. Bu yöntemle paranoya-kritik aktivite, irrasyonelde yeni ve nesnel "anlamlar" keşfeder; deliryum dünyasını somut bir şekilde gerçekliğin düzlemine taşır.*” (Dali, 1935, s.15)

Jacques Lacan ve Freud`un paranoya üzerine olan çalışmalarının, Sürrealistler tarafından detaylıca okundukları ve düşüncelerine destek olarak gördükleri bilinir. Aynı zamanda temeli psikolojik bir rahatsızlık olan paranoyaya dayanan bu yöntem,

¹⁴ Gooding, 1995

Dali'nin alışlagelmişin dışındaki karakteri ve göz önüne alındığında daha fazla anlam kazanır. Bu yöntemi kullanarak yaptığı resimlerin, heykellerin, sinema filmlerinin hepsine Dali'nin benzeri olmayan karakterinin ve dehasının izleri yansır. *“Paranoyak fenomenler: çift figürasyona sahip yaygın görüntüler; -teorik ve pratik olarak figürasyon çoğaltılabilir; - her şey yazarın paranoyak kapasitesine bağlıdır.”* (Dali, 1935, s.17-18) “Çift figürasyon” kullanımını, Dali eserlerinde, farklı izleyicilerin farklı imgeler görmesini resimsel anlamda titiz bir realizm uygulayarak gerçekleştirir. (Resim 2.26, 2.27, 2.28, 2.29)



Resim 2.26 William Tell, Salvador Dali, 1930



Resim 2.27 Paranoia, Salvador Dali, 1940



Resim 2.28 “Tragic Myth of Millet’s Angelus”, Salvador Dali, 1933-35



Resim 2.29 “Swans Reflecting Elephants”, Salvador Dali, 1937

2.2.1.6 Sürrealist Oyunlar ve “Cadavre-Exquis”

“Oyun” kavramı insanın varoluşundan başlar. Bu düşünce Schiller’in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine* adlı mektuplarında şu sözlerle dile getirilir: “*insan sadece kelimenin tam anlamıyla insan olduğu yerde oyun oynar ve sadece oynadığı yerde tam olarak insandır.*” (Safranski, 2013, s.43) Doğanın bir parçası olan insan, kültürü oluşturma yolculuğuna “oyun” aracılığıyla başlar: ayinler, tabular sembolleştirmeler bu “oyuna” dahildir.¹⁵ Buradan hareketle, oyunun kültürden önce var olduğu söylenebilir. Johan Huizinga’nın 1938 tarihinde yayınlanan *Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme* adlı yapıtındaki ifadeleri de bunu destekler niteliktedir: “*Oyunu kültürün içinde, bizzat kültürden önce var olan, kültüre eşlik eden ve bu kültüre başlangıcından içinde yaşadığımız döneme kadar damgasını vuran, verili bir bizatihilik olarak buluruz.*” (Huizinga, 2006, s.20) Oyunu, yalnızca çocuklara atfedilen, gündelik hayattan kaçışı sağlayan bir etkinlik olarak görmenin dışına çıkan bu görüşler, insanlık tarihindeki her eylemin temelinde oyun olduğunu öne sürer. Sanatsal süreçlerinde çocuk ruhunun öneminin bilindiği ve Sürrealizmi bir sanat akımından çok “yaşama biçimi” olarak gören Sürrealistler de oyunu sanatın içine dahil ederler. Bireysel sanat çalışmalarına yaklaşım tarzlarının da oyunsu bir nitelik taşıdığı keşfettikleri sanatsal tekniklerden anlaşılır olsa da bunu daha kolektif bir anlayışa da taşıdıkları görülür.

Sürrealizm akımı genel olarak kolektif bir yapı içindedir: Paris’teki kafelerde olan buluşmaları, birlikte çıkardıkları dergiler ve toplu sergileri bunun örnekleridir. Bir diğer örnek ise akıma kazandırdıkları ve neredeyse bir teknik olarak sunulabilecek nitelikteki Sürrealist oyunlardır. Bu oyunlar, Sürrealizmin ortaya çıkışında olduğu gibi önceleri yazınsal nitelikte başlar ve genellikle bir arada hoşça vakit geçirdikleri sıralarda “kendiliğinden” gelişirler. Yine yazınsal şekilde başlamış ve daha sonra resimsel alanda da etkinlik gösteren “cadavra-exquis” oyunu da bu şekilde ortaya çıkar.

“Deyim olarak "zarif gövde ya da ceset" anlamına gelen bu kavram şöyle bulunmuştur: 1925 yılında 54 Rue du Chateau’da Sürrealistler, bir çeşit oyun

¹⁵ Safranski, 2013

(ardışılık oyunu) oynamaktaydılar. Bir tabaka kağıt üzerine herkes bir şeyler yazmakta ve kağıdı yanındakine geçirmeden önce, yazdığı onun tarafından okunmasın diye katlamaktaydı. Böylece elde edilen ilk rastgele cümle "Le cadavre exquis boira le vin nouveau" (Zarif ceset yeni şarabı içti) olmuştu" (Passeron, 1982, s.263)

Rastlantısallığın ve neredeyse otomatizmin kolektif bir hali olarak görülebilecek bu oyun, Breton için deneysel bir nitelik taşır ve bu oyunlarla elde edileni *"düşüncenin garip bir olanağını açığa çıkardığımıza inanıyoruz, birleştirilebilme olanağını"* (Breton, 2009, s.123-124) şeklinde ifade eder. 54 Rue du Chateau'daki evde toplandıkları bir akşam ortaya çıkan bu oyun, kısa süre içinde resimsel şekilde de oynanmaya başlanır:

"Her oyuncu bir kâğıt alır ve bunu oyuncu sayısı kadar eşit bölümlere katlar, genellikle çizgilerin önerilen resme yatay olduğu şekilde. Kağıtlar düzeltilir ve her oyuncu, çizgilerin katlamayı birkaç milimetre geçmesine izin vererek üst bölümde istediği her şeyi çizer. Ardından kâğıt, bu çizgiyi gizlemek için bu katlama üzerine geri katlanır ve bu çizgilerden sonraki bölümü başlatması için bir sonraki oyuncuya geçer. Ve böyle devam eder, son bölümde, kâğıt açıldığında sonuç ortaya çıkar." (Gooding, 1995, s.73)

Kazananın olmadığı, şans ve rastlantı ögesinin merkezde olduğu bu oyun ile bilinçaltının kapılarını açmanın kolektif bir yöntemini keşfederler. Tek bir zihnin elde etmesi mümkün olmayacak fantastik, grotesk biçimler bu şekilde elde edilir. Kolektif yapısı ile birey olarak sanatçının iradesinden sıyrılmasını sağlar. Elde edilecek son ürün bireyin kontrolünden çıkmış durumdadır. **(Resim 2.30, 2.31, 2.32, 2.33)** Bu oyun ile elde edilen değişik imgeler, sanatçıların bireysel eserlerine esin kaynağı olur: Victor Brauner'in metamorfik figürleri anlamda örnek teşkil eder.¹⁶ **(Resim 2.35)**

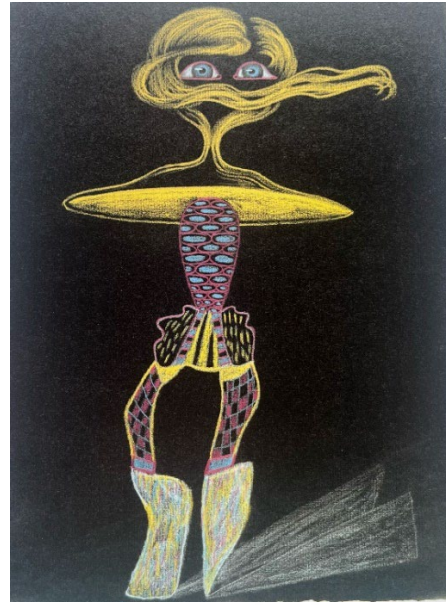
¹⁶ Jones, 2012



Resim 2.30 Exquisite Corpse, Max Morise, Man Ray, Yves Tanguy, Joan Miró, 1927.



Resim 2.31 Cadavre-Exquis, Andre Breton, Jacqueline Lamba, Yves Tanguy, 1938



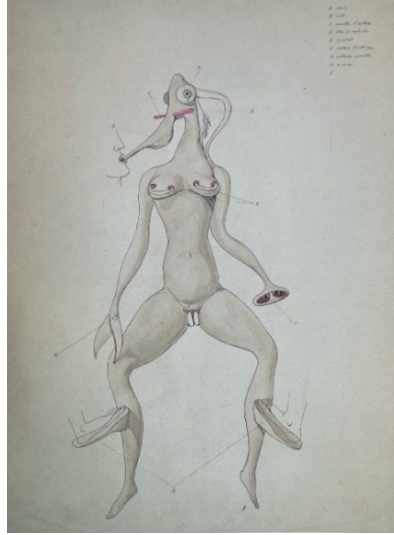
Resim 2.32 Cadavre-Exquis, Andre Breton, Nusch Eluard, Paul Eluard, Valentine Hugo, 1930



Resim 2.33 Cadavre-Exquis-Collage, André Breton, Yves Tanguy, Jannette Tanguy, Jacqueline Lamba, 1938

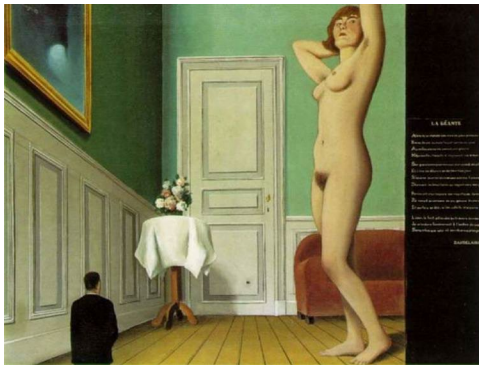


Resim 2.34 Cadavre-Exquis-Collage, André Breton, Yves Tanguy, 1938

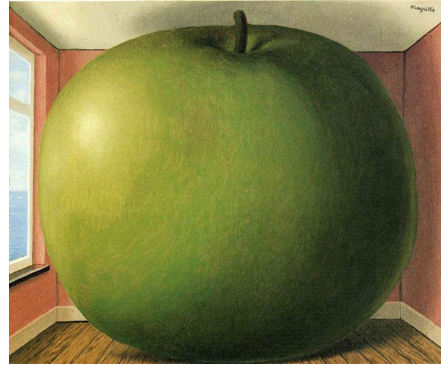


Resim 2.35 Anatomy of Desire, Victor Brauner, 1936

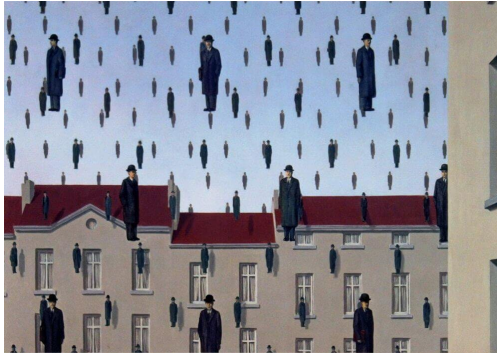
Sürrealistler, örnekleri verilen ve en çok kullanılan bu teknikler dışında aynı zamanda bilinçdışı imgeleri ve düşsel olanı ifade etmek için birtakım stratejiler kullanırlar. Bunlar arasında; boyut ile oynayarak gerçeklik algısını yıkmak, havaya yükselen imgelere yer vermek, birbiriyle mantıksal çerçevede bir araya gelmeyecek olanları bir araya getirmek (juxtaposition), bir nesneyi bulunması gereken bir mekândan koparıp bambaşka bir mekâna yerleştirmek, nesneleri transformasyona uğratmak ve Dali'nin paranoya-kritik yönteminin temel unsuru olan çift figürasyon yer alır. Anlaşıldığı üzere bu stratejilerin her biri rüyalandaki etkilerle benzerlik içindedir. Özellikle Giorgio de Chirico, Salvador Dali ve Rene Magritte gibi düşsel imgeleri titiz bir resimsel realizm kullanarak ifade eden ve bu yolla gerçekliği manipüle etme amacı güden sanatçıların eserlerinde, bahsedilen bu anlatım biçimleriyle sıklıkla karşılaşılır.



Resim 2.36 The Giantess, Rene Magritte, 1929



Resim 2.37 The Listening Room, Rene Magritte, 1952



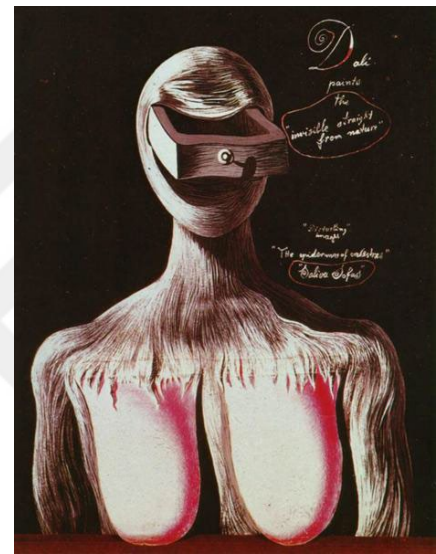
Resim 2.38 Galconde, Rene Magritte, 1953



Resim 2.39 Still Life-Fast Moving, Salvador Dali, 1956



Resim 2.40 The Philosophy in the bedroom, Rene Magritte, 1947



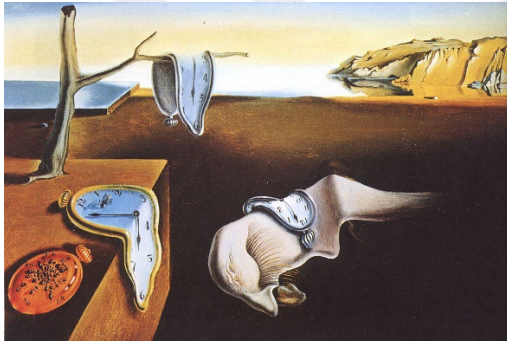
Resim 2.41 Woman with Drawers, Salvador Dali, 1936



Resim 2.42 Sun Table, Salvador Dali, 1936



Resim 2.43 Black Magic, Rene Magritte, 1936



Resim 2.44 The Persistence of Memory, Salvador Dali, 1931



Resim 2.45 The Three Ages, Salvador Dali, 1940

2.2.2. Sürrealist Akımının Temaları

2.2.2.1. Rüya ve Bilinçdışı

Sürrealizmin temel iki prensibinin otomatizm ve oneirizm (düşsel) olduğu bilinmektedir. Freud, bilinçdışında saklı kalmış ve bastırılmış arzuların açığa çıkarılmadığı takdirde histeri ve daha birçok fiziksel sorunun kaynağı olduğunu öne sürer. Bu bastırılmış olan dürtüleri açığa çıkarmanın psikanalizde birden çok yöntemi vardır ve bunlardan biri rüyaların deşifre edilmesidir. Freud'un çalışmalarını, sanatsal hareketlerinin çıkış noktası ve dayanağı olarak gören Sürrealistler de saklı kalmış olan

ortaya çıkarılmadığı taktirde asıl gerçekliğe ulaşamayacağını düşünürler ve bu nedenle rüyalar ile ilgili çalışmaları akımın merkezine yerleştirirler. Oneirizm, psikolojide bir dizi halüsinasyonu tanımlamak için kullanılır; ancak Sürrealist oneirizm, düşlere özel bir niteliğe sahip olan imgeyi ifade eder. Sürrealistler bir süre “uyku dönemi” adı altında uykulu halde üretim yapma denemeleri gerçekleştirirler; aynı zamanda otomatizm ve diğer tüm tekniklerin çıkış noktası da rüyalardaki algılama biçimidir. Buradan hareketle oneirizm, bilinçdışı ve rüyalar; Sürrealizmde sanatsal üretim amaçlı davranış biçiminin, “şiirsel yaşamın” kaynağıdır denilebilir. Ancak bilinçdışı ve rüya Sürrealizmin temelinde olmasından sebeptir ki; sadece bir yöntem olarak karşımıza çıkmaz. Rüyalar birçok Sürrealist yapıtın teması olarak da işlenir. Sürrealist yazın sanatında rüyaların kaydedilmesi oldukça sık rastlanır bir yöntemdir; yazar/şair uyandığı gibi rüyasını bir kâğıda not alabilir; ancak plastik sanatlarda sanatçının rüyasında yakaladığı imgeyi aklından uçup gitmeden esere aktarması oldukça zordur. “Sürrealist sanat imgeyi düşlendiği gibi korumaya, onu bir böcek gibi iğneleyerek, olduğu yere mihlamaya çalışmaktadır.” (Passeron, 2006, s.59) Buna karşın oneirist imgenin yoğunlukla işlendiği ve izleyicinin sanatçının rüyasının içine girmiş gibi hissettiği eserler çoğunluktadır. Rüyalar, bilinçdışının ve bastırılmış güdülerin gizli kaynağı olduğu için rüya teması içinde cinsellik, şiddet, doğa, yaşam-ölüm ve daha birçok başka temayı da barındırır. Rüya anlatımının ana konu olduğu eserlerde bu bahsedilen temalara da rastlanabilir. Max Ernst`ün daha önce bahsedilen kolaj-romanları bunun çok belirgin bir örneğidir: kuş başlı adamlar, bir odanın içinde oluşan dalgalar dolayısıyla fırtınanın ortasında kalmış gibi duran yataklar ve buna hiç aldırış etmeden yatakta yatmaya devam eden insanlar, canavarlaşmış figürler ve insan figürlerinin aşkı, iskeletler arasında kalmış bir figür gibi imgeleri bir düşün hatta bazen bir kâbusun ürünüdür ve içinde birçok başka temayı içerir. Breton`a göre Sürrealizmin öncülerinden olarak görülen de Chirico`nun metafiziksel sanat eserleri de rüyalara özgü niteliklere sahiptir. Pierre Roy, *Dangers on the Stairs* (**Resim 2.46**) adlı eserinde merdivenlerden inen bir yılan resmetmiştir ki bu ancak bir düşün ürünü olabilir. Max Bucaille`nin Ersnt`ün yolundan giderek yaptığı *Divers of Dreams* (**Resim 2.47**) gibi kolaj resimleri de rüyayı tema olarak kullanarak eserin merkezine taşırlar. Aynı şekilde Salvador Dali, Rene Magritte ve Paul Delvaux`un eserlerinde de rüya temasına doğrudan rastlanır. Rüyaları ve bilinçdışını paranoya kavramından yararlanarak bir

metot haline getiren Dali'nin, *Persistence of Memory* adlı eserindeki eriyen saatleri, birçok eserinde karşılaşılan uçan nesneleri ve mantıkdışı mekanları resmetmesi rüyaları tema olarak kullanımının en belirgin örnekleridir.

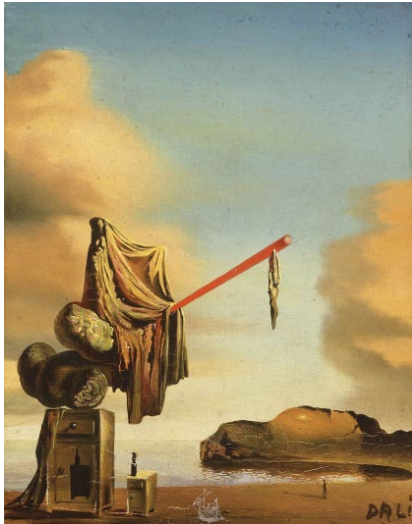
Rüyaların sürekli bir değişim ve dönüşüm halinde olmasından kaynaklı resim ve heykel sanatı bazen rüyaları esere dönüştürmede yeterli olmaz. Film ise rüyaları ifade etmek için daha özgür bir alandır; çünkü her şey mümkündür. Dali ve Giacometti daha çok plastik sanat alanında isimlerini duyurmalarına rağmen bu özgürlükten yararlanan sanatçılar arasındadır. Aynı zamanda Man Ray ve Luis Bunuel de filmin rüyaları anlatmaktaki özgürlüğünden yararlanırlar. Dali ve Bunuel'in birlikte çektiği ve çok ses getiren filmleri *Un Chien Andalou*, bu ikilinin rüyalarından oluşmaktadır ve filmin temasını oluşturur. (Resim 2.52)



Resim 2.46 Dangers on the Stairs, Pierre Roy, 1927-1928



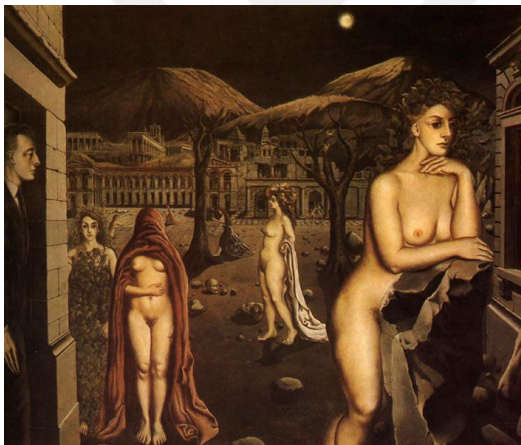
Resim 2.47 Divers of Dreams, Max Bucaille, 1950



Resim 2.48 “Dreams on a Beach”, Salvador Dali, 1934



Resim 2.49 “The Dream Approaches”, Salvador Dali, 1931



Resim 2.50 “The Sleeping Town”, Paul Delvaux, 1938



Resim 2.51 “The Sleeping Venus”, Paul Delvaux, 1944



Resim 2.52 “Un Chien Andalou” Salvador Dali, Luis Bunuel, 1929

2.2.2.2. Metafizik

Kant'ın Romantizm akımına etkisi olmuş bu düşüncesi duyularla algıladığımız bilginin dışındaki, bilginin arayışı içindedir. Orta Çağ'daki skolastik düşünce etkisindeki bilimi tamamen reddeden metafizik anlayışa karşıt bilimi reddetmez ama doğa ötesi düşüncelerin insanın aklını her zaman kurcaladığı gerçeğini de göz ardı edemez. Breton tarafından Sürrealizmin öncülerinden olarak görülen Giorgio de Chirico'nun metafizik temalı resimleri de Kant'ın bu düşüncelerine paralellik taşır ve kendisinden sonra gelen Sürrealistleri etkiler. Chirico'nun Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yoğunlukla işlediği metafizik temalı resimlerinde bilinenin ötesinde bir dünyaya ulaşma ve onu çözümleme arzusu hissedilir. 1914'te yaptığı *Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi* adlı tablosu bu duruma bir örnek olarak gösterilebilir. **(Resim 2.53)**



Resim 2.53 Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi, Giorgio de Chirico

Işık ve gölgeyi işleyişindeki kontrastlık, esere gizemli bir nitelik sağlar. Bir tiyatro dekoru izlenimi veren metafizik temalı sahneleri, ışığı kullanışı ve kompozisyonu kurusuyla tedirginlik içeren bir bekleyişi dolayısıyla hareketi de içerir:

“Onun kentleri, kemerleri, bir meydandaki anıtları, geçen trenleri, terzi mankenleri, durumlarını belirsiz bir beklenti haline sokan bir ışık seli

içindeydi. Bu, bir akşam ışıyordu; çarpıktı, ılıktı, gecenin müjdecisiydi. Gölge, resmin dışındaki bir kimsenin gölgesi idi; ama gecenin gündüzün içinde olamayışı gibi, var olmaksızın ordaki yerini alıyordu, ya da hemen hemen ordaki yerini almak üzereydi.” (Passeron, 2006, s.27)

Sürrealist sanattaki metafizik tema bilinen ve duyularla algılanan fiziksel dünyanın ötesindeki gerçekliği, varoluşu keşfetmek üzerinedir. *“Her yapılan resim, yalnız imgesel ya da gerçek olanın buluşturulmasından ibaret kalmamalı, hiçe indirgenebilen algılarla düşlere karışan görünümle de birleştirilmelidir. Çünkü böylece varlığın tümü belirlenebilir.”* (Passeron, 1982, s.36) Kant’ın *Saf Aklın Eleştirisi*¹⁷ adlı eserinde ele aldığı ve deney yoluyla ulaşılamayan ama hep var olduğunu öne sürdüğü fizik ötesi bilgi ve o bilgiye dair susuzluk, Sürrealistlerin de sahip olduğu bir durumdur. Rene Passeron, bu bilgi susuzluğunu üç düzeyde inceler: Giacometti’nin objenin her ayrıntısını deşifre edilmesi gereken bir sırrı içeren sembolik ve zaman zaman ezoterik niteliklerle işlediği düzeyi, Dali’nin düş yorumlayıcı düzeyi ve Magritte’in düzeyi. Magritte’in resimlerinde *“dünyanın gizemi ve iç model (modele interieur) birdir ve aynıdır”*. Bilinçli bir şekilde kullandığı metafiziksel imgelerle mantığın sınırlarını aşarak hiçliğin kanıtlarını sunar.¹⁸ *“Magritte’e göre, kendi sanatı, “mutlak bir düşüncenin” tanımlanmasıdır. Yani burada düşüncenin anlamı, aynen dünyanın anlamı gibi bilinmezdir. Önümüze anahtarsız bilmeceler serer ve resimlerine metafizik bir özellik verir; burada evrenin yaratıcısı rolünü oynayan da insan ruhunun bizzat kendisidir.”* (Passeron, 2006, s.88)

¹⁷ Kant, 1993

¹⁸ Passeron, 2006



Resim 2.54 The Philosopher Conquest, Giorgio de Chirico, 1913-1914



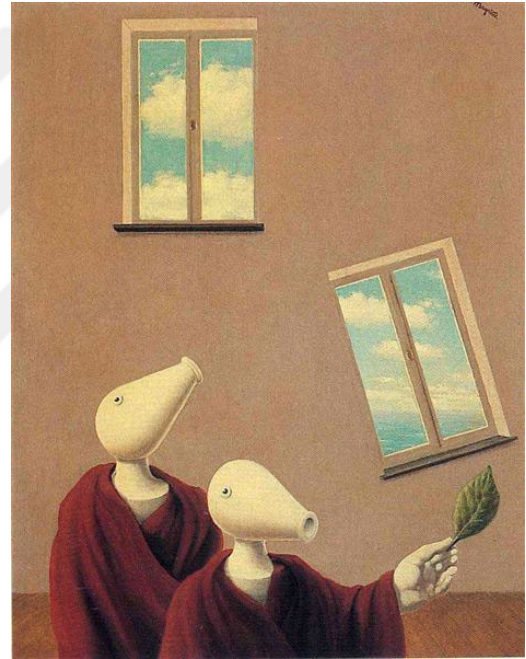
Resim 2.55 Illumined Pleasures, Salvador Dali, 1929



Resim 2.56 A Little Night Music, Dorothea Tanning, 1943



Resim 2.57 Operation Wednesday, Leonora Carrington, 1969



Resim 2.58 Natural Encounters, Rene Magritte, 1945

2.2.2.3. Fantastik

Fantastik ögeler aracılığıyla, bildiğimiz dünyanın dışında, kendi içinde kuralları olan bambaşka bir gerçekliğin kapısı aralanır. Buna rağmen; fantastik her zaman gerçeklikten tamamen soyutlanmayı gerektirmez; kimi zaman gerçeklikten beslenerek onun içindeki gizli kalmış olanı açığa çıkarır. Bastırılmış arzuların, korkunun,

tekinsizliğin tuhaf olanın dışı vurumu söz konusudur ve sanat bu eylemin ana malzemesidir. Hem edebi hem plastik sanatlarda fantastik tema ile sıklıkla karşılaşılır; mitolojik hikayeler ve masallar edebi anlamda fantastik yapının ilk örneklerini teşkil eder. Fantastik ögenin karşı konulmaz bir çekiciliği vardır; Breton'un *Birinci Sürrealist Manifesto*'daki şu sözleri bu etkileyiciliği ifade etmek için daha anlamlı olacaktır: “Masalsı olan her zaman güzeldir, masalsı olan herhangi bir şey güzeldir, aslında yalnızca masalsı olan güzeldir.” (Breton, 2009, s.19) Bu, karşı konulması zor, dürtüsel çekicilik fantastiğin insana dair olan özelliğini ve her zaman zihnin bir köşesinde var olduğunu kanıtlar niteliktedir. Zihnin derinliklerinde gizli kalmış olanı dışı vurmasıyla rüya ve bilinçdışıyla benzerlik gösterir bu açıdan psikoloji ile de bağlantılı olduğu sonucu çıkmaktadır. Hem psikoloji ile olan bağları hem gerçektışı öğelerin kullanılması açısından fantastik ve Sürrealizm ortak bir noktada buluşmaktadır; *İkinci Sürrealist Manifesto*'da Breton, Freud'un şu sözlerine yer verir: “Gerçekliğin bizi ne kadar az tatmin ettiğini görürüz; böylece, içimizdeki bastırmaların altında, arzularımızı uygulayarak asıl varoluşumuzun yetersizliğini telafi eden bir fantezi dünyası yaratırız.” (Breton, 2009, s.104) 20. yüzyılda yaşanan toplumsal felaketler, bilimsel gelişmelerin kötüye kullanılması ile korkunç boyutlara ulaşır. Bu nedenle bilimi yaşananlara katkı sağladığı gerekçesiyle suçlayan Sürrealistler, Freud'un dile getirdiğine benzer bir reddetme ile başka bir gerçeklik peşine düşerler; bu durum bir nevi yeni bir mit yaratımıdır denilebilir. Sürrealistler bilime olan mesafelerinin yanında dini de tamamen reddetmiş durumdadırlar; ancak kutsal ve kadim geleneklere önem verdikleri ezoterizm, okültizm ve simya gibi alanlarda yaptıkları okumalardan etkilendikleri bilinir.¹⁹

Köklerinin insanın varoluşuna kadar dayandığı düşünülen fantastiğin, yüzyıllar boyunca sanatın konusu olduğu, Sürrealizm akımının da köklerinin kadim geleneklere dayandığı ve onların modern çağdaki yansıması olarak görülebileceği sonucu çıkarılabilir. 1936 yılında Museum of Modern Arts(MOMA)'da Alfred H. Barr öncülüğünde gerçekleşen Fantastic Art sergisinde, 15. yüzyıldan Sürrealizme gelene kadar fantastik temanın işlendiği eserler kronolojik olarak sergilenir. Bu sergiyle

¹⁹ Baudin, 2014

Barr`ın amaçladığı, fantastik tema doğrultusunda Sürrealizm ve geçmiş yüzyılın sanat eserlerindeki benzerliği ortaya koymaktır.

20. yüzyıl ve Sürrealizmdeki fantastik tema, geçmiş yüzyıllarda sahip olduğu evrenin ve dünyanın sırlarını içeren niteliğinden daha çok bireysel bir dönüşüm içindedir. Rüyalar ve bilinçdışının yansımaları olarak yer alan fantastik tema, bilimsel yasaların ve toplumsal baskıların yok olduğu özgürleştirici masalsı bir dünya sunar. Masalsı, büyülü, mistik hisler uyandıran bu eserler izleyiciyi fantastik olanın çekiciliğine mahkûm eder. Bu karşı konulmaz etkileycilik, hayatın gizli ve karanlıkta kalmış en uç noktasını aydınlatarak sundukları yeni gerçekliğin kapısını aralar.



Resim 2.59 The Font, Salvador Dali, 1930



Resim 2.60 Loplop Introduce the Young Girl, Max Ernst, 1930



Resim 2.61 The Elephant Celebes, Max Ernst, 1921

2.2.2.4. Mitoloji

Anlatılar halinde yayılan mit, “söz” anlamına gelen Yunanca “mutos” kelimesinden türer. Kültürel ve coğrafi farklılıklar gözetilerek incelendiğinde, mitlerin ortak konular içermesi insan doğasının benzer arayışlar içinde olduğuna işaret eder. Bu anlamda antropoloji ve psikoloji alanlarının da konusu içerisindedir.

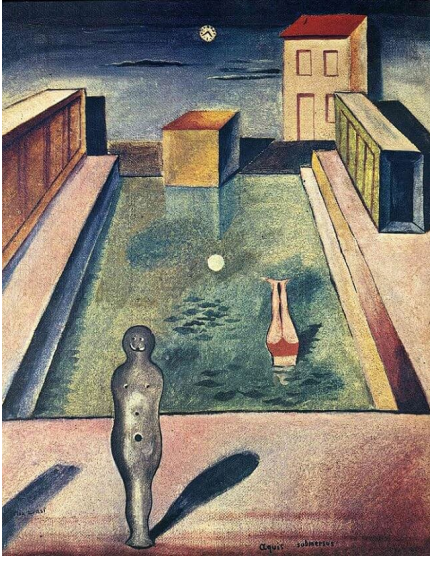
Mitolojinin, psikolojik bir anlayış olmasındaki bir diğer etmen özellikle klasik mitolojilerde, tanrıların sahip olduğu insansal niteliklerdir. Bu da gösterir ki insanın çevresini algılamasından itibaren başlayan arayış ve sorgulama ihtiyacından ortaya çıkan mitler, onun kendi deneyimlerinden etkilenir ve kendi yansımasını temsil eder. Bu görüşler, Freud’un mitlerin oluşumu ve özelliklerini psikolojik açıdan değerlendirdiği *Totem ve Tabu* kitabında derinlemesine incelenir. Freud, bu çalışmasında tanrısal varlıklara atanan bu insansal niteliklerle beraber şeytan, cin gibi kötücül ruhların da temsil ettiklerini insanın bilinçdışının içinde yer alan çeşitli duyguların yansıması olduğunu öne sürer.²⁰ İnsan beyninin derinliklerinin deşifre edilmesi amaçlanan psikanaliz yöntemini, gömülü kalmış olanı yüzeye çıkartan arkeolojiyle benzeten Freud, klasik mitoloji ve antik dünyaya büyük ilgi duyar ve

²⁰ Freud, 2021

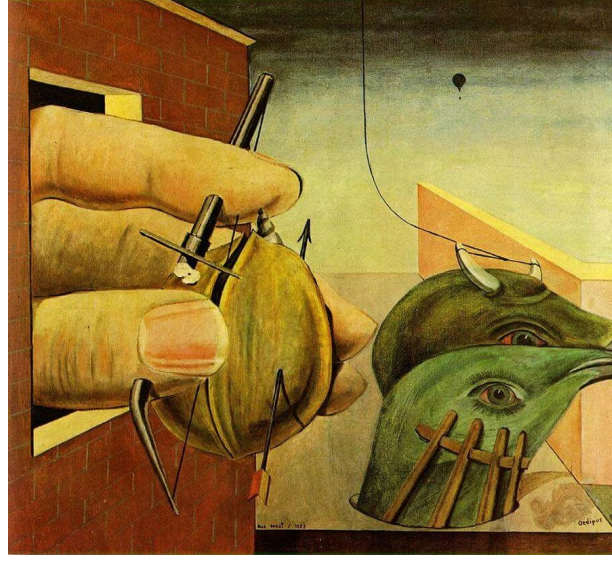
Oidipus Kompleksi, Elektra Kompleksi ve Narcissus mitinden yola çıkan Narsizm gibi psikolojik saptamalarını örneklendirmek için mitolojik öykülerden yararlanır. Antropoloji ve psikoloji alanındaki çalışmalar, 20. yüzyıldaki sanatsal etkinlikleri farklı bir yola sokar. Freud'a göre rüyalar bastırılmış arzunun bireysel bir yansımasını sunar; mitler ise bunun kolektif halidir. 1930'larda ortaya attığı mit hakkındaki bu görüşleri mit kavramına yeni bir bakış açısı sunar.

Sürrealistlerin mitolojiye bakışı sadece klasik mitlerle sınırlı değildir. Kolektif bir miras olarak aktarılan ve bireyi çocukluğundan itibaren etkileyen her şeyin mitsel bir özelliği olduğu düşüncesi, 20. yüzyılda mitolojik temanın sanata yansıma şeklinde etkili olur. Mitolojik temalar, Sürrealizmde bastırılmış ve gizli kalanı serbest bırakan özgürleştirici bir simge olarak bireysel ve toplumsal duyguları ifade etmek için kullanılır. Savaşın etkisiyle toplumsal tüm değerleri reddeden ve yeniden ele alınması ihtiyacı duyan Sürrealistlerin varoluşun başlangıç noktasına dair olan bu en ilkel kaynaklardan faydalanmaması şaşırtıcı olurdu. Sürrealistlerin temel çıkış noktalarından biri olan içinde bulundukları toplumsal değerleri reddetme durumu, Freud'un Oidipus Kompleksi'ni akla getirir; ataya (bir önceki kuşağa) duyulan bu isyan, Birinci Dünya Savaşında cephede yaşadıklarının etkisinde kalan Ernst'ün *Aquis Submersus* ve *Oidipus Rex* gibi erken dönem eserlerine yansır. **(Resim 2.62, 2.63)**

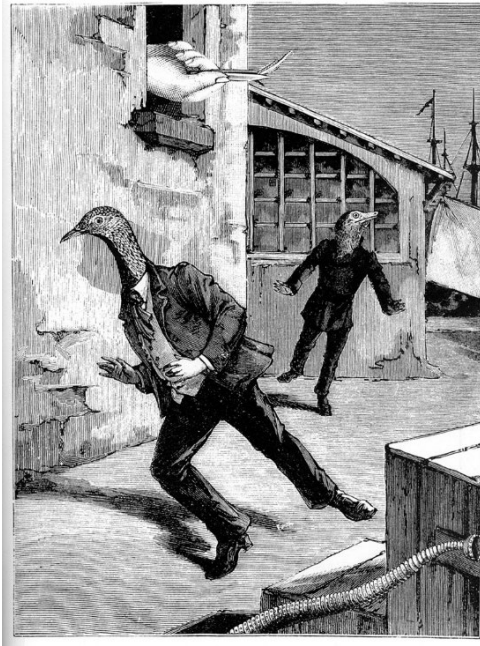
Sürrealist akımı etkisindeki eserlerinde Ernst, mitolojik temaları kullanmaya devam eder. Alman efsanelerindeki orman ögesini anımsatan orman resimleri, bitkisel ve hayvansal formları kullanım biçimi, canavarlaştırılmış figürler ve kendi ikincil benliği olarak sunduğu Loplop kuşu Ernst'ün eserlerindeki mitolojik tema kullanımının en belirgin örnekleridir. Loplop kuşu, figürü farklı birçok tema ile ilişkilendirilebilir; ancak mitolojik açıdan bakıldığında mitolojik hikayelerdeki “sihirli şekilde hayvan formunu alan kahramanlar hakkındaki efsanelerle” (Ades, Bradley, 1998, s.130) benzerlik gösterir. **(Resim 2.64, 2.65)**



Resim 2.62 Aquis Submersus, Max Ernst, 1919



Resim 2.63 Oidipus Rex, Max Ernst, 1922



Resim 2.64 Un Semaine de Bonte, Max Ernst, 1934



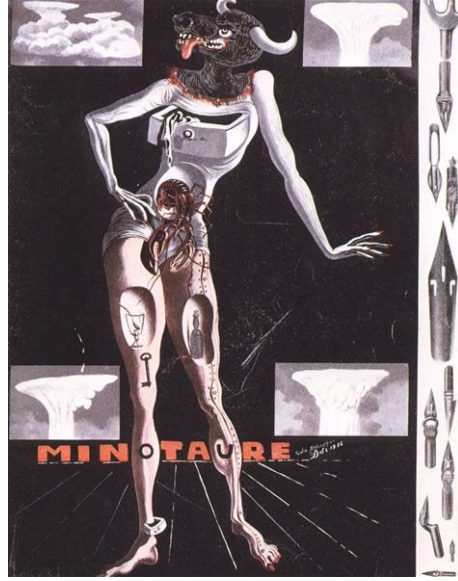
Resim 2.65 Illustration from Paramyths, Max Ernst, 1948

Mitolojik temanın eserlerinin merkezinde yer aldığı bir diğer ressam Andre Masson'da Ernst gibi savaşın etkisinden kurtulmakta hayatı boyunca zorluk çeker ve yaşamın şiddetin kaynağını keşfetme ihtiyacı duymasına neden olur. Bu anlamda mitoloji

kaçınılmaz bir referans noktası olur; özellikle Antik Yunan mitlerinden etkilendiği görülen Masson'un eserlerine de konu olan efsaneye göre labirentte tutulan yarı boğa, yarı insan Minotaur canavarı, Sürrealist akımındaki mitolojik tema kullanımının en ünlü figürüdür. **(Resim 2.66)** Masson'un eserleri yanı sıra, akımın başlıca yayınlarından biri olan ve 1933 yılında çıkmaya başlayan *Minotaure* dergisinin adında da kullanılır ve yüzyılı “canavarlar çağı” olarak nitelendirmenin simgesi olarak karşılık bulur; aynı zamanda bastırılmış arzuları yansıtmaya Sürrealistlerin arayışlarını temsil ettiği görülür: “İnsanın dizginlenmemiş içgüdülerinin bir sembolü olarak, akıl tarafından sınırlanmış ama hala tehditkar olan Minotaur, sürrealistlerin bilinçaltına dair devam eden ilgisini mükemmel bir şekilde ifade etti.” (Ades, Bradley, 1998, s.132)



Resim 2.66 The Labyrinth, Andre Masson, 1930



Resim 2.67 Minotaure dergisinin Dali tarafından yapılmış bir kapak resmi, 1936

Salvador Dali'nin eserlerinde mitolojik tema bireysel bir nitelik taşır: *“Babasıyla gergin ilişkisi, William Tell efsanesini araştırmaları için bir uyarıcıydı, eşi Gala'ya bağımlılığı Gradiva efsanesini asmak için kullandığı bir çivi idi, Narcissus'un Dönüşümü (1937) ise paranoyak algı teorilerini sergiledi ve kendi kendine düşkünlüğüne oldukça belirgin bir şekilde ima etti.”* (Ades ve Bradley, 1998, s.135) **(Resim 2.68)** Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere Dali'nin eserlerinde mitoloji, Freud'un *Totem ve Tabu* adlı eserindeki psikolojik saptamalarla paralellik içindedir.



Resim 2.68 William Tell and Gradiva, Salvador Dali, 1932

Breton'un Sürrealizm akımı içinde mit kavramına dair hedeflediği yeni ve modern bir mit yaratmaktır. Klasik mitte bireysel olanın gizli kaldığı görülürken; Sürrealistlerin hedeflediği bu yeni mit kavramında bireysel olanla sıkı bir ilişki vardır.

2.2.2.5. Doğa

Varlığın temel unsurlarından biri olan doğa ve bilincinin etkisiyle onu algılama becerisine sahip olan insan, birbirinden ayrı düşünülmesi zor bir ilişki içerisinde. İnsan, varlığını sürdürmek için ihtiyaç duyduğu ve ayrılmaz bir parçası olduğu doğayı ilk çağlardan itibaren kendi yararına yönelik bir dönüşüm içine sokma eğilimindedir. Temelinde yaşamsal kaygılar yatan doğaya karşı bu üstünlük kurma güdüsü yüzyıllar boyunca ilerleme ve yıkımın birbiri içine geçtiği bir dilemmayı doğurur. İnsanı doğanın parçası olan diğer canlılardan ayıran bilincin varlığı, doğa üzerinde kurduğu üstünlüğün yapı taşıdır; ancak doğanın karmaşık, kimi zaman korkutucu ve beklenmedik yapısı çözümleme ihtiyacını doğurur. Bu ihtiyaç doğrultusunda Antik çağlardan günümüze gelene kadar doğa ve insan ilişkisi; felsefe, bilim ve sanat alanlarında irdelenir ve kategorize edilir. Gözlem yoluyla başlayan bu süreçte insan, doğanın yapısını ifade etme ve sunma yoluna gider. Doğayı sanatın temel bir konusu haline getiren ana unsur bu şekilde ortaya çıkar.

Doğanın sanata yansımaları başlangıçta bahsedildiği gibi bir çözümleme niteliğindedir ve taklitle dayalı bir ifadeyle ele alınır. Doğanın insan ile olan ilişkisinin sanatta ruhsal ve bireysel bir nitelikte işlenmesi modern çağda başlar ve geleneksel yaklaşımlar sarsılmış olur. Yüzyıllarca görülenin taklit edilme yönteminin ele alındığı doğa-sanat ilişkisinde; sanatçı artık bireysel ve duygusal ifadeler içeren yeni bir anlatım biçimi benimser.

Doğayı birebir taklit etmekten dışarı çıkıp onun sırlarının keşfinin insanın duygusal yansımalarına bir köprü oluşturma çabası Romantizm ile birlikte başlar ve yeni bir gerçeklik anlayışının yolunu açarlar. Bu yeni gerçeklik algısı, 20. yüzyıl sanatının temel konularından biridir ve varlığın başat unsuru olan doğa da bu yeni gerçeklik algısıyla sanatta dönüşüme uğrar. Sürrealistler, aradıkları yeni gerçekliğe ulaşmak için

insan zihninin derinliklerine, bilinçdışına; yani öze, saf ve kalıplaşmamış olana doğru bir yolculuğa çıkarlar. İnsan da doğanın ayrılmaz bir parçasıdır ve doğa varlığın özüdür; bu nedenle aynı zihne yapılan yolculuk gibi doğanın sırlarına, derinliklerine ulaşma arzusu duyarlar. Breton'un Jean Duche ile *Littreaire*'de yayınlanan söyleşisindeki ifadeleri bu düşünceyi destekler niteliktedir: “*insan ilk başta doğayla yakın paylaşım içinde bulunmasını sağlayan bir anahtara sahipti, sonra onu kaybetti ve o günden beri bıkip usanmadan, heyecanla, telaşla hiçbiri işe yaramayan başka başka anahtarları deneyip duruyor.*” (Littéraire, 1946).

Dış dünya ve bilinen gerçekliğin dışına çıkıldığı bilinen Sürrealizmde doğa teması daha önce sanattaki yansımalarından farklı bir şekilde ele alınır. Bu eserler dış dünyanın sahip olduğu doğadan çok bilinçdışının ve rüyaların içindeki doğanın tasviri olarak ortaya çıkar ve insanın ruhsal çözümlemesinin malzemesi olarak kullanılır. Aynı zamanda Sürrealist doğaya daha önce bahsedildiği gibi insana ait unsurlar da dahildir. Buradan hareketle yaşam ve ölüm de insana ve doğaya dair olmasıyla Sürrealist doğada yer edinir; insan bedeninden bu kavramları sembolize etmek için yararlanırlar. Geleneksel sanat anlayışının aksine Sürrealistler; bedeni çoğu zaman parçalanmış, bozulmuş, çürümüş şekillerde eserlerine dahil ederler. Bunun sebepleri arasında yüzyılın sahip olduğu dehşet verici ortam ve savaşlar yatıyor olabilir.

Doğa temasına eserlerinde rastlanan Sürrealist sanatçılar arasında, özellikle ormanı sıklıkla eserlerine dahil etmesiyle, Max Ernst yer alır. Ernst'ün ormanı eserlerinde kullanımının altında birçok anlam yer almaktadır. Babasıyla yaptığı orman gezilerinin bu yönde etkisi olduğu ve buradan hareketle bireysel otobiyografik bir niteliği olduğu düşünülür. Aynı zamanda Ernst'ün orman betimlemesinin insana dair ruhsal çözümlemelerin amaçlandığı ve metaforik bir anlatımla ele alındığı Alman Romantizminin etkisinde kaldığı da bilinmektedir. Ernst'ün doğa temalı eserlerinde zaman zaman insan ve hayvan figürlerine de rastlanır. **(Resim 2.69, 2.70)** Ernst'ün *Une Semaine Bonte* adlı kolaj-romanında da doğa, belirgin bir unsurdur: Şiddetli dalgaların girdiği yatak odalarının, hayvan başlı insanların yer aldığı bu kolajlarda doğa rüyalara ait bir dünyanın doğası olarak yansır.



Resim 2.69 Long Live Love, Max Ernst, 1923



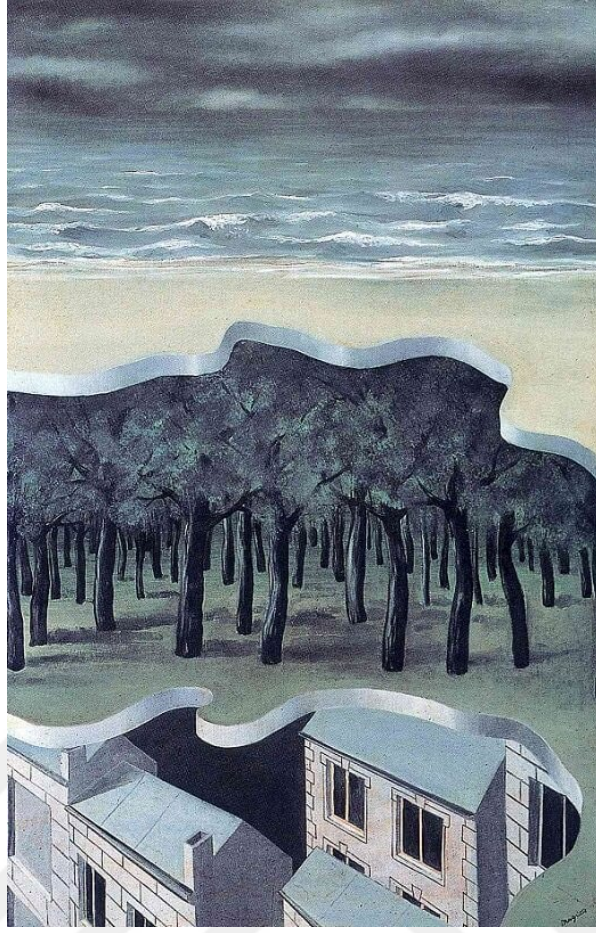
Resim 2.70 Woman, Old Man and Flower, Max Ernst, 1923-1924

Rene Magritte, eserlerinde sürreal ifadeye titiz bir realizm uygulayarak ulaşır. Onun eserlerinde nesneler alışlagelmiş işlevinden çıkarılarak dönüşüme uğrar; böylece dış

dünyaya ve kalıplaşmış yargılara olan tepkisini ortaya koyarak başka bir gerçekliğin kapılarını aralar. Sürrealizmle tanışmasına neden olan 1926 tarihli *The Lost Jockey* (Resim 2.71) adlı resminde doğayı çağrıştıran unsurlar arasında; resmin odağı olan insan figürü ve atın yanı sıra, gökyüzü, bir bölümü tasvir edilmiş toprak zemin ve müzik notaları yerleştirilmiş sütunu çağrıştıran belirsiz nesnelerden çıkan dal parçaları yer almaktadır. Sanatçı gerçekçi bir teknikle resmedilmiş bu imgeleri bir araya getirişyle sürreal bir dünyayı sunar; sunduğu bu dünyanın gerçek dünyaya ait olmadığını resmin iki yanına bir sahneymiş gibi yerleştirdiği perdelerle hissettirir. İsminden de anlaşılacağı üzere resmin odağındaki jockey, bilinmez bir mekânın derinliklerinde kaybolmuştur. Bilinçdışının derinliklerine yapılan yolculuğa yönelik simgesel bir anlatım olduğu düşünülebilir. Benzer bir anlayış, Freud'un id, ego, süper ego tanımlamalarını yansıtan üç katmanlı bir anlatım ile *Popular Panorama* (Resim 2.72) adlı eserinde bulunur.



Resim 2.71 The Lost Jockey, Rene Magritte, 1926



Resim 2.72 Popular Panorama, Rene Magritte, 1926

Salvador Dali'nin birçok eserinde figür veya nesnelerle bir arada kullanılan rüyalara ait bir doğa tasvirine rastlamak mümkündür. Dönüşüme ve bozulmaya uğrayan insan ve hayvan figürlerinin gökyüzü, deniz ve toprak gibi unsurlarla bir araya getirildiği görülür. Manzara kullanımının yanı sıra Dali doğaya dahil olan yaşam ve ölüm gibi kavramlarla da takıntı derecesinde ilgilidir. Normalde doğaya ait bir nesne olmayan saat imgesi, *The Persistence of Memory* adlı eserinde zamanı ve dolayısıyla yaşam ve ölüm arasındaki ilişkiyi sembolize eder. Kafatasları, parçalanmış, bozulmuş, çürümüş bedenler de yine Dali'nin kullandığı ölümü çağrıştıran imgelerdir. *Autumnal Cannibalism* adlı eserinde, yaşam ve ölüm arasındaki ilişkiyi rahatsız edici hatta vahşice denebilecek bir şekilde sunar.



Resim 2.73 Autumnal Cannibalism, Salvador Dali, 1936

Joan Miro`nun eserlerinde doğa, kendine ait üslubuyla çocuksu bir ifadeyle yer alır ve bireysel yansımalarını ortaya koyar. Sembolik anlatım biçimi ile doğa olduğundan farklı şekilde soyutlanarak dönüşüme uğrar. *Metamorphose* (**Resim 2.74**) adlı eserleri bu anlamda örnek olabilecek eserleri arasındadırlar.



Resim 2.74 Metamorphose, Joan Miro, 1936

Andre Masson`un frotaj tekniğini kullanarak yarattığı *Natural History* adlı serisi tamamen doğa teması üstüne kuruludur denilebilir. Masson, bu seride frotajın

rastlantısal etkisiyle doğanın prensiplerini tekniğe dönüştür ve elde edilen dokularla adeta sürreal bir doğa tarihi oluşturur. 1940 yılına ait *Goethe or the Metamorphosis of Plants* (Resim 2.75) adlı eserinde ise doğa simgesel bir ifade ile sunulur ve doğa temasının önem teşkil ettiği Alman Romantizmine Goethe üzerinden gönderme yapılışı görülür.



Resim 2.75 Goethe or the Metamorphosis of Plants, Andre Masson, 1940

2.2.2.6. Benlik

Benlik bilgisi, insanın karşılaştığı en karmaşık sorulardan biri olmasından dolayı felsefe ve psikolojide üzerine çeşitli düşünceler geliştirilmiş bir konudur; bu nedenle genel bir tanımlama yapmak zor olsa da Orhan Hançerlioğlu, “...insanın kendi beni üstündeki bilinçli bilgisidir. İnsan, kendisi üstünde kendince edindiği bilgiyi başkalarının kendisini nasıl gördüğü bilgisini katarak benliğini oluşturur.” (Hançerlioğlu, 1977, s.151) şeklinde ifade eder. Benlik kavramına dair detaylı açıklamalara ilk olarak William James’in *The Principles of Psychology*²¹ kitabında rastlanır; James’e göre kişinin kendisine dair söyleyebileceği her şey benliğe dahildir ve benliği “bilen ben” ve “bilinen ben” olarak iki sınıfa ayırdığı görülür.

²¹ James, 1890

Benlik, psikanalizin de temel konularından biridir. Zihni bilinç, bilinç öncesi, bilinçdışı şeklinde üç katmanlı bir yapı olarak öneren Freud; benliği oluşturan ruhsal mekanizmayı da bu yapı içerisine yerleştirir ve yine üçe ayırır: id(altben), ego (ben), süperego (üstben). Zihnin akılcı kısmı egoyu temsil eder: “*Her bireyde ruhsal olguların birbirine bağlı, anlamlı bir örgütlenmesi olduğunu tasavvur ettik ve buna Ben dedik. Bilinç bu bene bağlıdır; devingenliğe, yani uyarımların dış dünyaya boşaltılmasına o egemendir.*” (Freud, 2011, s.78) İd ise zihnin bilinçdışında kalmış bastırılmış arzularını temsil eden ilkel kısımdır: “*bilinmez ve bilinçsizdir.*” (Freud, 2011, s.85) İd, arzularını akıl ve sağduyu temsil eden egoya rüyalar, histeriler ve dil süreçleri yoluyla yansıtır; gerçeklikle olan bağını ego aracılığıyla kurmaya çalışır. İdin isteklerinin dış dünyada gerçekleştirilip gerçekleştirilmemesi ego tarafından karar verilir. Ego, ilkel olan idin “*algı ve bilinç aracılığıyla dış dünyadan gelen etkilerle değişmiş olan bir bölümü*” (Freud, 2011, s.85) olarak yansır. İd ve ego ilişkisini Freud, *Ego ve İd* adlı makalesinde “at ve binici” örneği ile açıklar:

“Benin...idle ilişkisi, atın üstün gücünü dizginleyecek olan binici gibidir, ama bir farkla; binici bunu kendi gücüyle yapmaya çalışırken, ben ödünç alınmış güçlerle çalışır...Tıpkı attan düşmek istemediği için başka çare kalmadığında, atın onu kendi istediği yere götürmesine razı olan binici gibi, ben de idin isteklerini, kendi istekleriymişçesine eyleme geçirmeye gayret eder.” (Freud, 2011, s.86)

Egonun dış dünyadaki eylemleri üzerinde etkisi olan yalnızca id değildir; Freud, tarafından süperego (üstben) olarak adlandırılan bu üçüncü katman; ide göre ego ile daha zayıf bir bağlantıya sahiptir.²² Bunun sebebi süperegonun zihinde erken yaşlarda oluşan ve etkileri kalıcı olan aile ile olan ilişkilerini temsil etmesidir. Freud insanların narsist olarak doğduğunu öne sürer; bilginiz sıfırken algı yoluyla kendimizden sonra keşfettiğimiz ilk nesne ebeveynlerdir ve ego ile keşfettiği ilk nesne arasındaki bu ilişki, süperegoyu oluşturur. Freud’un Oedipus kompleksi ile de ilişkilendirdiği bu katman id üzerinde de etkilidir ve bu durumu şu sözlerle açıklar:

²² Freud, 2011

“Tabii ki ben ideali ya da üstben, ebeveynimizle ilişkilerimizin bu temsili, aradığımız yüce varlıktır. Henüz küçük bir çocukken bu yüce varlığı tanıdık, hayran olduk, ondan korktuk ve sonradan onu benimsedik. Demek ki, ben ideali Oidipus kompleksinin mirasçısıdır ve bu yüzden de idin en güçlü dürtülerinin ve en önemli libido değişimlerinin temsilcisidir...Ben esas olarak dış dünyanın, gerçekliğin temsilcisiyken, üstben onun karşısına iç dünyanın, idin temsilcisi olarak çıkar.” (Freud, 2011, s.94-95)

Erken yaşlarda aile ile şekillenen süperego, büyüdükçe öğretmenler gibi diğer otorite figürleri ile şekillenmeye devam eder; vicdan ve suçluluk gibi toplumsal duygular zihinde bu şekilde ortaya çıkar.

Sürrealistler, Freud'un benlik kavramı hakkındaki önermelerinden etkilenirler ve eserlerinde bu görüşleri yansıtan sembolik anlatımlara rastlanır. Benlik konusuna dair çalışmaları olan ve Sürrealistleri etkilediği bilinen bir diğer psikanalist Jacques Lacan'dır. Lacan, Freud'un kurucusu olduğu psikanaliz grubunun içinde yer alır ve her ne kadar Freud'un çalışmalarından yola çıksa da ayrıldıkları bazı noktalar olduğu görülür; Freud'un teorisinde benliğin yapısının oluşumunda doğal unsurlar, Lacan'da ise kültürel unsurlar öne çıkar.²³ Lacan “ben”in oluşumunun ilk sürecini “Ayna Evresi” ile tanımlar: *“Ayna evresi 6-18 aylık çocuğun kendi hareketlerine karşılık aynada kendisinin ya da başka çocuk ya da yetişkinlerin hareketlerini fark ederek, kendi Ben'i ile ilgili bir şeyler tasarlayabileceği bir evreyi/durumu tasvir etmektedir.”* (Lacan, 2004, s.3) Çocuk, ayna karşısında bütünlükten uzak parçalardan oluşan bir beden ile karşılaşır; bu bölünmüş imge ile karşılaşma anı bütünlük arzusunu doğurur. Bu arzu ve onu doğuran bölünmüşlük tedirginliği insanın varoluşsal krizinin temel sorunlarından biridir. Lacan teorisini geliştirirken sanatçılar ve düşünürlerden de etkilenir: *“...sanat eserlerinin kaynağını sanatçısının geçmişinde gizli ayna evresinde bulmaktadır. Dolayısıyla insansal değerlerden biri olan sanat, Lacan'a göre Ben'in ruhsal dağılmalarının Ben içi bir toplanma, bütünleşme çabasını içeren Ben'e kavuşma arayışıdır.”* (Özcüler, 2015, s.59)

²³ Özcüler, 2015

İmgeler ve simgeler zihni ve benliği oluşturan mekanizmaların yapı taşını oluşturur. Ergun Kocabıyık, *Aynadaki Narkissos* adlı kitabında bu durumu şu sözlerle dile getirir:

“Benlik bir simgeler sisteminden doğmuştur ve bir dil gibi yapılandırılmıştır. İnsan bu simge ormanında yolunu bulmaya çalışır; öte yandan varoluşu da bu ormana bağlıdır. Kendi yüzünün peşindeki insan, içinde kendisini yabancı hissetmeyeceği bir dünyaya giden yolu, kendi simgesel gerçekliğini "keşfederek" bulabilir ancak.” (Kocabıyık, 2014, s.231)

Ayna simgesi, Lacan'ın teorisinin temelini oluşturduğu gibi Freud'un çalışmalarında da Narkissos Miti aracılığıyla karşılık bulur. Benliğin keşfinin ve bütüne ulaşmanın arzusu içinde olan sanatçılar için de ayna, eserlerde hem bir simge hem de bir araç olarak kullanılır. Otoportre çalışmaları bu anlamda en belirgin örnekler olarak gösterilebilir: *“Otoportrenin ana teması, kendine bakakalma, kişinin kendi yüzüne karşı duyduğu hayranlıkla karışık bir şaşkınlıktır. Aynada yansıyan yüzlerine bakakalmış otoportre ressamlarının ortak noktası, yüzlerine erişme arzusudur.”* (Kocabıyık, 2014, s.156) Narkissos Miti ile paralellik taşıdığı görülen bu durum benlik arayışı için sanatta sıklıkla işlenen bir konudur.

“Mite göre, kör kâhin Teiresias, doğacak olan Narkissos'un "kendini bilmez" ise ya da başka bir ifadeyle aynada yüzüne bakmaz ise uzun yıllar yaşayabileceğini söyler. Kendine bir kez bakarsa bir daha asla bakamayacaktır; kendi bakışıyla büyülenecek ve "ayna" onu o anda yutacaktır...” (Kocaabıyık, 2014, s.156-157)

Genç ve güzel Narkissosa insanlar kadar nymphalar da âşık olur bunlardan biri olan ve konuşmaya çok düşkün olan Ekho, Hera tarafından çarpıtıldığı ceza yüzünden ilk sözü söyleyemez, karşı taraftan gelen ilk söze cevap verebilir ancak. Böylece Narkissos ve Ekho'nun aşkının bir hem görüntü hem ses içeren bir yansıma olduğu söylenebilir.

“Ekho, Narkissos'un gören gözü, konuşan ağzı, dokunan eli olmuştur. Hatta Ekho, Narkissos'tur; onun yüzüne, onun sesine sahiptir... Narkissos için aynadaki yüz, büyümlü bir şekilde karşısında beliriveren başka birisidir önce;

aynada görünen ötekinden farklı olarak simgesel düzlemdeki mutlak Başkasıdır; sevilip âşık olunan biricik yüz olarak yüceltilmiş başkasıydı.”
(Kocabıyık, 2014, s.157)

Narkissos Miti’nden etkilenecek *The Metamorphosis of Narcissus* tablosunu yapan Salvador Dali’nin paranoyak ve narsist bir kişiliğe sahip olduğu söylenir. Dali’nin eserlerine yansıdığı görülen bu kişilik özellikleri çocukluğu ve ailesiyle ilişkilendirilir. Dali ailesi tarafından kendi doğumundan üç yıl önce henüz yedi yaşındayken ölen ve kendisiyle (ve babasıyla) aynı ismi paylaşan kardeşi Salvador’un reenkarnasyonu olarak görülür. Dali, *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali* adlı kitabında ölen kardeşinin benliği üzerinde bıraktığı etkileri kendi kelimeleri ile ifade eder:

“Ölümümü yaşadım, yaşamımı yaşamadan önce. Doğumumdan üç yıl önce, yedi yaşında...ölen bir abim vardı. Bu, annemi derinden sarsmıştı. Onun olgunluğu, dehası, zarafeti, yakışıklılığı annem için büyük bir sevinçti; onun kaybı korkunç bir şoktu. Annem bunun üstesinden hiç gelemedi. Ebeveynlerimin umutsuzluğu, ancak benim doğumumla bir nebze hafıfledi, ancak bu talihsizlik hala bedenlerinin her hücresine nüfuz etmişti...Abimin yaşamını ve ölümünü birçok kez yaşadım. Farkındalığa ulaştığımda ise izleri her yerdeydi- kıyafetlerde, resimlerde, oyunlarda- ve onun, ebeveynlerimin belleklerinde silinmez bir duygusal hatıra olarak kalışı. Onun varlığının sürekliliğini hem bir travma olarak hem de bir çeşit duygusal yabancılaşma olarak derinlemesine hissettim.” (Dali, 1976, s.12)

Freud’a göre *“Ebeveynlerin çocuklarına karşı sevgisi, yeniden doğan kendi narsizmleridir”*. (Kocabıyık, 2014, s.169) Dünyaya getirdikleri insan kendi ölümsüzlüklerinin ve benliklerindeki gerçekleştiremedikleri arzuların güvencesidir. Aynı zamanda herkesin dünyaya narsist olarak geldiğini ifade eden Freud, bunu birincil narsizim olarak adlandırır; ebeveynlerin temsil ettiği ve çocuk üzerinde kurdukları idealler ise ikincil narsizimdir. *“Çocuk, ben’i, kendini, kendisiyle kıyaslamak zorunda kaldığı bir idealle (onun dışında oluşmuş ve ona dışarıdan dayatılan bir idealle) karşı karşıya geldiğinde birincil narsizmden çıkar.”* (Kocabıyık, 2014, s.169) Dali’nin ölen kardeşiyle olan durumu ele alındığında onun için durum

daha da karmaşık bir hal almaktadır. Ailesinin Dali üzerinde kurdukları idealler, ölen kardeşinin benliği üzerinden kurdukları idealler ile birbirine geçmiş haldedir.

“Doğduğum günden itibaren babam tarafından bana gösterilen aşırı sevgi, bir narsisist yara idi, ki ben bu yarayı annemin rahminde bile hissetmiştim. Sistematik bir öz şüpheden yalnızca paranoya ile yani kendimi yüceltmekle ile kurtulabildim. Ben, bana gerçekten hissedilmeyen sevginin boşluğunu, kendime olan aşkla doldurarak yaşamayı öğrendim; ölümü önce gurur ve narsisizmle mağlup ettim.” (Dali, 1976, s.13)

Dali; ölen abisini, kendisinin ikizi, hayaleti toprak altında yatan ve çürümekte olan ikincil benliği olarak görür. Anne karnından beri hissettiğini ifade ettiği çocukluğuna dair bu duygular, Dali'nin paranoyak ve narsist kişiliğinin kökenlerini işaret ettiği gibi ölüme karşı duyduğu takıntıyı, eserlerindeki çürümüş imgeleri ve paranoya-kritik adını verdiği teknikte kullandığı çift figürasyon yöntemini de açıklar niteliktedir. Çift figürasyon yöntemi, Dali'nin bölünmüş benliğinin sembolik bir yansımasıdır. Bu ifade biçimini kullandığı en ünlü tablosu da *The Metamorphosis of Narcissus*'tur.

Dali, *The Metamorphosis of Narcissus* tablosunu, Narcissus Miti'nden yola çıkarak yazdığı aynı adlı şiiri ile paralel şekilde tasarlar. Mitin birden çok versiyonu olmasına rağmen bu ikili anlatım biçimi, nympha Ekho'nun yankılanan sesini akla getirir. İzleyicinin dikkatini çeken ve Dali'nin Catalan evininin kayalık arazisi ile eseri yaptığı Avusturya Alpleri'ni anımsatan bir manzarada birbirini yansıtan iki şekil yer alır: *“solda genç Narcissus'un altın rengi figürü, başı eğik bir şekilde bir havuzun sakin suyuna yansır; sağda ise kemiksi bir el, elindeki yumurtadan çıkan yalnız bir nergis çiçeğini tutar.”* (Ades, 2016, s.26) Beden ve el aynı konturlara sahip olmasına rağmen farklı iki nesneyi tasvir eder; Dali'nin çift figürasyon kullanımının eşsiz bir örneğidir. *“Baş ve işaret parmağının suya yansıması, arka çıplak bir beden halini alırken, sağ arka planda motifin küçük bir tekrarı, kucaklaşan bir çifti oluşturur.”* (Ades, 2016, s.28) Dali'nin eserde çift figürasyonu birden fazla okumaya imkân sağlayan bir optik illüzyon ile sunduğu görülür:

"Eğer birisi, bir süre boyunca hafif bir uzaklıktan sabit kalarak ve hipnotik şekilde Narcissus figürüne bakarsa, figür gitgide kaybolur ve nihayetinde tamamen görünmez olur. Mitosun metamorfozu tam olarak o an gerçekleşir; çünkü Narcissus'un görüntüsü aniden kendi yansımasından yükselen bir elin görüntüsüne dönüşür..." (Ades, 2016, s.28)

El, Dalı'nın birçok eserinde tekrar eden ve dramatik yapıyı destekleyen bir motif olarak yer alır; aynı zamanda sanat tarihinde de uzun bir geçmişi vardır. Freud'un koleksiyonu içerisinde elinde yumurta tutan bir Roma heykeline sahip olduğu bilinmekle birlikte elde yumurta tutma Afrika geleneğinde gücü simgeleyen bir metafor olarak yer alır: *"çok sıkı tutarsan kırılır, çok hafif tutarsan kayar."* (Ades, 2016, s.28) Bu ifadenin id ve ego arasındaki ilişkiyi anımsattığı açıktır.

Dalı'nın şiirde de belirttiği üzere elin metamorfozu yani ölümü gerçekleşir; karıncalar tarafından yenmeye ve çürümeye başlayan elin aksine çatlamış yumurtadan/baştan ortaya çıkan nergis çiçeği ile yaşam devam eder. Mitin aksine beklenen korkunç sonun engellendiği görülür; nergis çiçeği, Dalı'nın aşkı Gala'nın simgesi olarak sunulur. Gala ile (çocukluğunda kaybettiği) yeni bir benlik ideali ortaya koyar. *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali* adlı kitabındaki sözleri bu düşüncüyü güçlendirmektedir: *"Gala'nın kulağına her dokunduğumda, ölü kardeşimi (ikizimi) okşuyorum."* (Dali, 1976, s.151) Gala üzerinden kendine yüklediği yeni ideal benlik, tablodaki sembolik anlatım ile sunulduğu gibi Dalı tarafından şiirin sonunda da ifade edilmektedir: *"The new Narcissus, Gala, My narcissus."* (Maurell, 2005)

The Metamorphosis of Narcissus tablosu Dalı'nın kendi benliği üzerine kendi kendine yaptığı bir analizdir ve daha birçok eserinde benzer bir anlayışla benlik teması ve karmaşasına rastlanmaktadır. Birçok eserinde kendi portresi olarak okunabilecek belirsiz ve Sürrealist yaklaşımın benimsendiği figürler buna dair örnekler olarak sunulabilir.



Resim 2.76 The Metamorphosis of Narcissus, Salvador Dali, 1937

Yansımanın ve ayna sembolünün benlik teması üzerinden eserlerine yansıdığı görülen bir diğer Sürrealist sanatçı Rene Magritte'tir. En bilinen örneği olan *Not to be Reproduced* (**Resim 2.77**) adlı tablosunda ayna karşısında duran bir adam görülür; ancak yansımada beklenenin aksine bir görüntü ile karşılaşılır. Aynaya bakmak kendi benliğimize dair içsel bir cevap niteliği taşır; ancak bu cevabı gizli tutarak Magritte benliğin belirsizliğine vurgu yapmaktadır. Magritte'in eserlerinde benlik teması, sembolik bir biçimde gizem ve belirsizlik kavramları çevresinde şekillenmektedir. Yüzü oluşturan unsurları gizleme ve yerini değiştirme stratejileri ile bütünlük duygusunu yerle bir ederek benlik karmaşasına dair tedirginliğini yansıtır; aynı zamanda izleyiciye de kendi benliğine dair bir ayna tutmuş olur. "*Her şey gördüğümüz şeyi gizler, her zaman gördüğümüz şeyin ardında neyin gizlendiğini görmek isteriz, ancak bu imkansızdır.*" (Luntz, 2023) Magritte'e ait bu sözlerden de anlaşıldığı üzere diğer her şey gibi benlik de asla tam olarak çözemeyeceğimiz bir durumdur. *The Son of Man* (**Resim 2.78**) adlı eserinde yüzü, yeşil bir elmanın arkasında saklı kalmış melon şapka ve takım elbiseli bir adam yer almaktadır; "melon şapkalı adam figürü" Magritte ile özdeş ve eserlerinde tekrar eden bir imgedir. Bu figür sanatçının kendi benliğini temsil eden bir otoportresi veya alter egosu olarak yorumlanmaktadır. Kalabalıklar içinde kaybolması mümkün bir sıradanlığa sahip olmasıyla anonim bir

kimliği işaret eder. *The Son of Man* adlı tablosunda melon şapkalı adamın yüzünün bir elma ile gizlenmiş olmasıyla saklı kalmış ve bastırılmış benlikler anlatılmak istenmiş olabilir. Magritte'in gizlenmiş yüzleri resmettiği birçok eseri arasındaki bir diğer örnek *The Lovers* (**Resim 2.79**) adlı tablosudur: Öpüşen bir çiftin resmedildiği bu eserde çiftin yüzleri beyaz bir kumaş ile gizlenmiş durumdadır. *The Glass House* (**Resim 2.80**) adlı tablosunda ise benliğin belirsizliği, yüzü oluşturan unsurların beklenmedik şekilde yer değiştirilmesi ile ifade edilir. Daha önceki örneklerin aksine bu eserde yüz görünür şekilde resmedilmiştir; ancak olmaması gereken bir yerde arkası dönük figürün kafasının arkasında yer almaktadır. Farklı şekilde yorumlanabilecek bu eser akla birçok soruyu getirmektedir: Bu yüz arkası dönük figüre mi aittir, yoksa benliği oluşturan unsurlar arasında olan toplumsal yargıları mı temsil etmektedir? Aynı zamanda kişinin bilinçdışında kalan ilkel benliğini, yani idi de temsil ediyor olabilir. Magritte'in eserlerinde işlediği belirsizlik duygusu eserlerinin anlamları için de geçerlidir; ancak izleyiciyi kendi benliğine dair sorgulamalara iten ve ona ayna tutan bir özellik taşıdıkları açıktır.



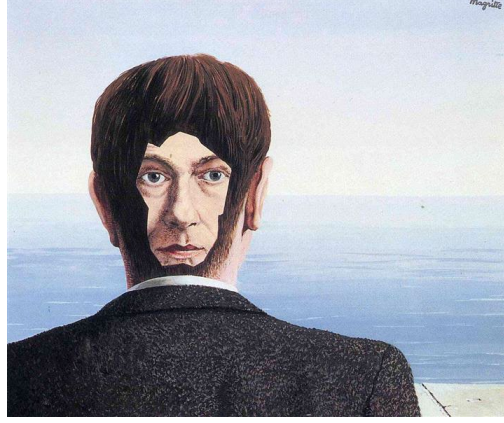
Resim 2.77 Not to be Reproduced, Rene Magritte, 1937



Resim 2.78 The Son of Man, Rene Magritte, 1946



Resim 2.79 The Lovers, Rene Magritte, 1928



Resim 2.80 The Glass House, Rene Magritte, 1939

Aynanın sanatta simge olarak kullanılmasının dışında aynı zamanda bir araç olarak kullanıldığı alan olarak otoportrenin örnek gösterilebileceğinden bu başlık altında daha önce de bahsedilmiştir:

“Ressamın gözü, aynada yansıyan yüzünde eksik olanı görür; onun otoportreye dönüşmesi için bu eksikliğin tamamlanması gerekir. Otoportre, aynadaki yüzde eksik olana yönelik bir "tepkidir" ... Kendi portresini yapmaya çalışan ressam, aynadaki ötekini tuvale "kopyalama"ya çalışır... Kendisine benzetmeye çalıştığı bu yüz, gerçeğinin gölgesinden ibarettir... Aynada bedenin, dış dünyanın sureti vardır, otoportrede ise zihnin, iç dünyanın.” (Kocabıyık, 2014, s.270)

Sürrealist otoportrelerde gerçeklik de benlik de çoğunlukla bölünmüş çelişkili bir ikilik içerisindedir, Elza Adamowicz, The Surrealist Self-Portrait: Convulsive Identities adlı yazısında bu konuyu derinlikli bir şekilde ele alır: *“Sürrealistlerin çoklu kimlikleri veya beni çözümleme arayışlarında, birey genellikle anonim olanla birleşir, burada bireyin tutarlı kimliği olarak kendisi yerinden edilir veya ötekinde çözülür.”* (Levy, 1996, s.36)

Max Ernst, *Instantaneous Identity* adlı metninde kendinden bahsederken üçüncü tekil şahıs zamirini kullanır: *“Kimlik kartındaki açıklamaya göre bu yazı yazıldığı sırada Max Ernst, yalnızca kırk dört yaşındadır ve oval bir yüze mavi gözlere, gri saçlara,*

ortalamanın biraz üstünde bir boya sahiptir.” (Levy, 1996, s.30) Kendimizi dış dünyanın tasviri olarak gördüğümüz aynaya bakar gibi ve ikinci bir gözden sunarken metnin ilerisinde benliğine dair çelişkilerini de ifade ettiği görülür: “*Kendini bir yandan doğa ile bütünleşmiş Pan Pauan insanıyla özdeşleştirirken bir yandan doğanın yeminli düşmanı Prometheus ile özdeşleştirir. Ersnt, böylelikle kimliğini çözümlenmemiş bir gerilim alanı olarak inşa eder ve bunu açıkça kolaj yöntemi ile karşılaştırır*” (Levy, 1996, s.30) Benzer bir anlayışa yine Max Ernst`ün 1935`teki Paris sergisi Exposition Max Ernst-dernières ceuvres ait olan davetiyesinde Man Ray tarafından çekilen portre fotoğrafı üzerinde yapılan fotomontajda rastlanır. **(Resim 2.81)** *Instantaneous Identity*`de olduğu gibi bu çalışma da Lacan`ın ayna evresini hatırlatır. Man Ray`in çektiği fotoğraf deforme edilmiş ve Max Ersnt`ün yüzü kırılmış ve bantlarla yapıştırılmış bir aynadaki yansıma gibi görülmektedir. Siyah bantların üzerine beyaz ile yazılmış metinlerde sergiye yönelik detaylar ve bazı eserlerin başlıkları yer almakta ve metinler çatlakları doldurmaktadır. Bu çalışma, izleyiciye sanatçının benliğini yüzü aracılığı ile sunarken bir yandan da uyguladığı deformasyon ile bütüne ulaşılmasını engeller; bütüne yani gerçeğe ancak çatlakları dolduran metinleri okuyarak ulaşılabilir. Parçalanmış benliğini, sanatsal üretimi aracılığıyla birleştirdiği yorumu yapılabilir.



Resim 2.81 Max Ernst. Invitation for Max Ernst Exhibition, 1935

Sürrealist portrelerde bireyin başka biriyle gizemli bir şekilde özdeşleştiği görülür ve benlik arayışı başka birini aramak üzerine ilerler. Benliğin dramatik çatışması ve bölünmesi Max Ernst'ün eserlerinin büyük bir kısmında yer alan bir durumdur. İlk kez 1929'da *La Femme 100 tetes* adlı kolaj romanında rastlanılan “Loplop” figürü bunun en belirgin örneğidir. Bu figür, Max Ernst'ün alter egosu olarak yansımaktadır. Max Ernst'ün Loplop ile özdeşleşmesi gibi hayvan-canavar karışımı ikincil bir benlik oluşturma anlayışı, birçok Sürrealistin tercih ettiği bir ifade biçimidir. **(Resim 2.82)**



Resim 2.82 Loplop Introduces Loplop, Max Ernst, 1930

Sürrealist benlik sanatçıların eserlerinde akımın anlayışına paralel bir biçimde “*hem şansa bağlı hem de belirsiz, 'hem şeffaf hem de esrarlı' olarak*” (Levy, 1996, s.32) karşılık bulur. Yer değiştirme parçalara ayırma gibi stratejilerle toplumsal kodları manipülasyona uğratırlar. Kolektif bir şekilde uyguladıkları “Cadavre Exquis” çalışmaları da bu anlamda bir örnek olarak sunulabilir. Bu çalışmalarda bütünleşmiş bir benlik tasviri yerine bağımsız parçalardan oluşan tanımsız figürler ortaya çıkar. Sürrealist eserlerde benliğin çatışması çözüme ulaştırılmaz ve gizemli olarak kalmaya devam eder.

2.2.2.7. Erotizm

Avangard şair Guillaume Apollinaire'nin 1913 yılındaki bir dizesinde yer alan “*Arzu büyük bir güçtür*” sözleri, 1917 Andre Breton tarafından şair hakkında yazdığı bir makalesinde; ardından da 1959 yılındaki erotik temanın ağırlıklı olduğu *Exposition*

international du surrealisme (E.R.O.S) adlı serginin kataloğunda “Lexique succincte de l'erotisme (Erotizmin Kısa Sözlüğü)” başlığı altında alıntılanır. Bu sözlükte arzu, “Tüm varlıkları, dış dünyanın bir unsurunu veya başka bir varlığı bir şekilde kendilerine ‘uygun’ hale getirmeye yönelten derin, yenilmez ve genellikle doğal eğilim.” (Ades, vd., 2001, s.11) şeklinde tanımlanır. 2001-2002 yılları arasında Tate Modern Müzesi’nde yer alan *Surrealism: Desire Unbound* sergisinin kataloğuna göre; yaşamı değiştirmeyi amaçlayan Sürrealizmin, arzuyu iç benliğin otantik sesi olarak gördüğünden bahsedilir.²⁴

Sürrealizmin ilk yıllarında, 1920’lerin başlarında, arzu belirgin bir tema olarak yer almaz; bu yıllarda daha çok rüya, devrim, şiir ve özellikle aşk üzerine yoğunlaşan Sürrealistlerin eserlerinde arzu, bu temaların içinde ancak örtülü şekilde yer alır.²⁵ 1920’lerin sonu ve 1930’ların başlarında arzu temasının Sürrealistlerin eserlerinde baskın bir şekilde ön plana çıkmaya başlamasının sebepleri arasında cinselliğin ve zihnin işleyişi arasındaki ilişkiyi ele alan Freud’un eserlerinin Almanca’dan Fransızca’ya çevirilerinin ancak bu tarih aralıklarında yayınlanması yatıyor olabilir: “Freud’un günlük düşünceler ve eylemlerdeki psikoseksüel içgüdüleri ve kompleksleri çözümlemesi; sürrealistleri de kendilerini, yaşamlarındaki olayları ve etraflarındaki dünyayı gizli anlamları veya varoluşun sırlarına dair ipuçları arar gibi incelemeye teşvik etti.” (Ades, vd., 2001, s.13)

Psikanaliz yönteminde olduğu gibi Sürrealistler de arzunun ve cinselliğin karanlık yönlerini, sınırların ve belirgin kimliklerin olmadığı rüyalarda aradılar; bilinçdışının ve içgüdülerin temsili olarak oluşan “arzu” fiziksel dünya ile olan ilişkisini “nesne” üzerinden sağlar ve insan, arzunun nesne arayışında köprü görevi görür. Bu “arzu nesnesi” aşk duyulan birinin bedeni olabildiği gibi, kimi zaman cinsellikten uzak yaşamsal hedefler de olabilir.²⁶

Freud’un çalışmalarına göre; bastırılmış arzu, gerçek dünyada histeri olarak kendini gösterir ve bu duruma Sürrealistlerin eserlerinde sıkça rastlanılır. Özellikle Max

²⁴ Ades, vd.,2001

²⁵ Ades, vd.,2001

²⁶ Ades, vd.,2001

Ernst'ün kolaj romanları bu açıdan oldukça net bir örnektir. Kolaj romanlarında histerilere bol bol yer veren Ernst, *Reve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* isimli kitabında Marceline-Marie isimli bir genç kızın ortaya çıkan bastırılmış arzularını yansıtır. **(Resim 2.83)** Bu yıllarda Freud'un çalışmalarındaki örneklerde de olduğu gibi histeri, çoğunlukla kadın cinselliği ile bağdaştırılmış bir durumdur ve Sürrealist sanatta erotizm teması da yoğunlukla kadın bedeni üzerine kuruludur; aynı zamanda şiddet ve nefret karışımı karanlık bir yöne sahip olduğunu da belirtmek gerekir. “*Bellmer ve Molinier kadını şehvet açısından görürler. Delveaux, Magritte ve Labisse kadının soğukluğuna takılmışlardır. Valentine Hugo, Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Toyen, Bona ve hatta Leonor Fini, çocuk-kadın ya da obje-kadın görüntüsünün 'erkeksiliğine' yenik düşmüşlerdir.*” (Passeron, 1982, s.263) **(Resim 2.84, 2.85, 2.86, 2.87, 2.88)** Kadın bedeni, Sürrealizmde arzu nesnesinin yoğunlukla karşılık bulduğu bir imge olsa da bunun kimi zaman belirsiz, kimliksiz, cinsiyetsiz, canavarımsı, hayvanımsı imgelerle de ifade edildiği görülür. Andre Breton 1933'e ait bir yazısında şu ifadelerle yer verir: “*Cinsellikle ilgili olan ilk önemli gerçek, onun bizi nereye götürdüğüydü. Erotizmle ilintileri 'evrendeki karanlığın özüne girmek istekleri' ile zıt düşmesine karşın, durum böyleydi.*” (Passeron, 1982, s.83)



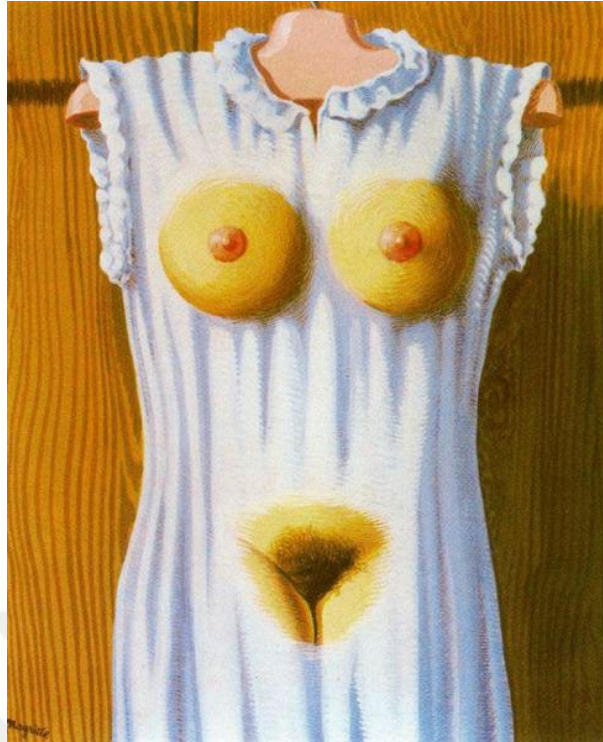
Resim 2.83 *Reve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel*, Max Ernst, 1930



Resim 2.84 The Doll, Hans Bellmer, 1930



Resim 2.85 Pygmallion, Paul Delvaux, 1939



Resim 2.86 The Philosophy in the Bedroom, Rene Magritte, 1962



Resim 2.87 Interior with Sudden Joy, Dorethea Tanning, 1951



Resim 2.88 Selfportrait with Chimera, Leonor Fini, 1939

2.2.2.8. Politika

“Sarhoşluğun gücünü devrime kazanmak- işte tüm kitapları ve çabalarıyla sürrealizm bunun peşindedir. En özgün görevinin bu olduğunu söyleyebilir.” (Artun, 2008, s.65) Walter Benjamin`in *Sürrealizm: Avrupalı Aydınların Son Fotoğrafı* adlı makalesindeki bu sözleri, Sürrealizmin politikaya olan bakış açısını özetler niteliktedir. Birinci Dünya Savaşı`nın yol açtığı siyasal ve toplumsal sonuçlar ve savaşın vahşetinin ulaştığı boyutlar dönemin sanatsal yönelimlerinin kırılma noktasını oluşturur. Sürrealistler, kalıplaşmış algı ve baskıcı her türlü düşünce sisteminin yerine rüyaları, bilinçdışının uçsuz bucaksız dünyasını, mistik düşünceleri koyarak bireyin özgürleşebileceğini ve yeni bir gerçekliğe ulaşılabilceği inancına ve amacına sahiptiler. Alman düşünür ve

sosyolog Max Weber'e ait "dünyanın büyüünün bozulması" ifadesi²⁷, Dadaizm ve Sürrealizm akımlarının yola çıkarken içinde bulunduğu duygu durumu açıklar niteliktedir. Daha açık bir şekilde ifade etmek gerekirse, onlar için peşinde olunan ve bozulduğu söylenen bu büyü; rastlantısal olanın güzelliğinde, insan beyninin sınırsızlığında yatmakta iken baskıcı yönetimler ve din başta olmak üzere sürekli sınırlar belirleyen toplumsal yargılar ve hatta rasyonel düşünce biçimi bunun önündeki engeller olarak görülmektedir. Rüya ve bilinçdışında aradıkları özgürleşmeyi ve (sadece sanatsal bir tavır olarak değil, bir yaşam biçimi olarak da reddettikleri gerçek dünyaya rağmen) devrimi, gündelik hayatın rastlantısallığında bulurlar.

Gündelik hayatın rastlantısal güzelliklerinden beslenerek "sürreal" olanı yaratırlar; aynı kolaj sanatında olduğu gibi, her şey beklenmedik bir başka şeyle bir araya gelerek sürreal bir anlam kazanabilir. Engelleri, sınırları ortadan kaldıran bu düşünce biçimi başlı başına devrimci ve özgürleştirici bir tavidir. "*Amaçları, 'sanat ile hayatı uzlaştırmak değil', yaşamı değiştirmek (Rimbaud) ve dünyayı dönüştürmektir (Marx).*" (Bir, 2022, s.109,110)

²⁷ Ritzer, 2000



Resim 2.89 The Virgin Spanking the Christ Child before Three Witnesses: Andre Breton, Paul Eluard, and the Painter, Max Ernst, 1926



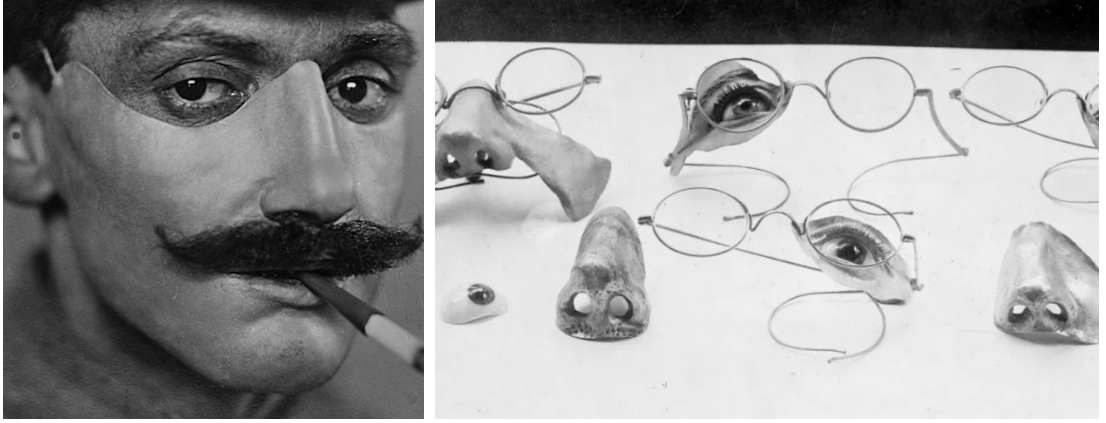
Resim 2.90 The Dream and Lie of Franco I, II, Pablo Picasso, 1937

2.3. Sürrealizm Akımı ve Tasarım İlişkisi

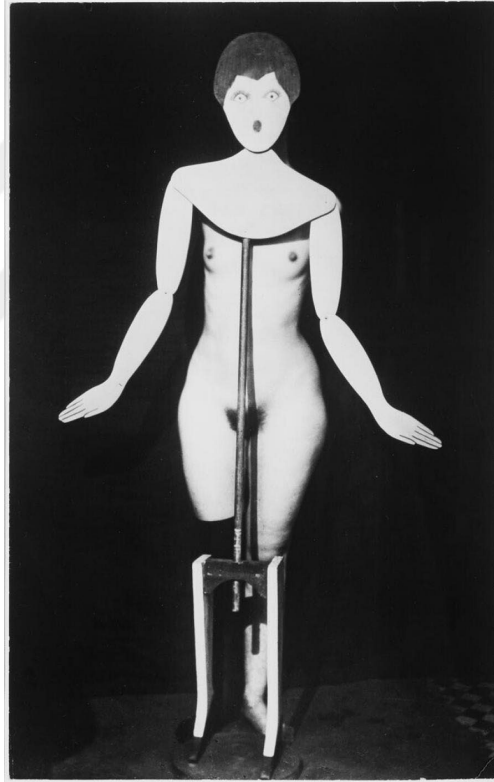
Sürrealizmin ve Sürrealistlerin birçok diğer özelliklerinin yanı sıra nostaljik bir ruha sahip oldukları söylenebilir. Walter Benjamin`in *Pasajlar* kitabında bahsettiği gibi bir “Flaneur” edasıyla; pasajlarda, bit pazarlarında, tozlanmış eski kitapların sayfalarında gezinen Sürrealistler, köşelerde kalmış detayları ve imgeleri fark edip ana bağlamından kopararak bambaşka bir biçimde ele alırlar ve bunlardan yeni bir gerçekliğe ulaşmayı amaçlarlar.²⁸ Bu açıdan ürettikleri eser hangi alana ait olursa olsun başlı başına bir tasarım niteliği taşır. Buradan hareketle yazınsal olarak başlayan Sürrealizmin, kısa süre sonra resim, heykel, sinema, fotoğraf ve özellikle 1930`larda tasarımın birçok dalında etkinlik sağlaması çok da şaşırtıcı değildir. Grafik, iç mimari, mobilya, film, tiyatro, bale ve en çok ses getiren birlikteliği olan moda için tasarımlar Sürrealizmin üretken olduğu alanlardır. Schiaparelli Moda Evi`nin kreatif direktörü olan Amerikalı Moda Tasarımcısı Daniel Roseberry, Sürrealizmin tasarım ile olan ilişkisini *"fantazi ile gerçeklik arasında... karanlık ile ışık arasında..."* (Silva, 2022) şeklinde tanımlıyor. Sürrealizmin tasarım ile olan ilişkisinde, insan bedenine duyduğu ilginin etkisi olduğu söylenebilir; insan bedenini giydirmek, bedenin her bir parçasını ayrı düşünerek nesne ile beden arasındaki sınırları ortadan kaldırmak Sürrealist tasarım anlayışının ana hatlarıdır. Parçalanmış vücut parçalarının Sürrealist bir motif haline gelmesindeki ve Sürrealistlerin prova mankeni gibi nesnelere ilgi duymalarındaki etkenler arasında Birinci Dünya Savaşı sonrasında uzuvlarını kaybeden askerler dolayısıyla ortaya çıkan proteze olan ilgi ve bunun sonucunda belirsizleşen insan ve nesne arasındaki sınırlar olabilir.²⁹ **(Resim 2.91)**

²⁸ Benjamin, 2002

²⁹ Silva, 2022



Resim 2.91 Amerikalı bir heykeltıraş olan Anna Coleman Watts Ladd, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Paris'te kurduğu atölyesinde, yüzü deforme olan savaş gazileri için yeni yüzler tasarlar.



Resim 2.92 Coat Stand, Man Ray, 1920

Man Ray'in Marcel Duchamp ile kurduğu bir iş birliğine ait olan Coat Stand eserinde iki boyutlu bir kukla gibi görünen portmanto arkadaki canlı figürün yerine geçer.³⁰

³⁰ Martin, 1996

Dehşet dolu gerçek dünyayı ve onun bozulduğunu düşündükleri değerlerinin yerine rüyaları koyan Sürrealizmin etkisindeki tasarımlar, fantastik olanın müze ve sergi salonlarından sokaklara, vitrinlere, sinema perdesine, tiyatro sahnesine taşınmasını sağlar. Sürrealist tasarımlarda insan bedeni ile kurulan bağlantı doğrultusunda erotizmin yanı sıra, Sürrealist sanata dahil olan diğer temaların da yer aldığı (doğa ve mitoloji gibi) ve bunlardan ilham alındığı görülür. Bunun yanı sıra Sürrealist etkinin sağlanması amacıyla yararlanılan stratejilerden (juxtaposition gibi) tasarım alanında da yararlanır.

Sürrealizm ve tasarım ilişkisi, tasarımın üretim ve tüketime yönelik bir alan olması nedeni ile Sürrealizmin ticarileşmesine yol açar; ki bu hareketin çıkış amacı, manifestosu ve politik görüşü ile ters düşen çelişkili bir durum yaratır. Bu çelişki; akım içerisinde tartışmalara, kimi zaman da protestolara ve ayrılmalara yol açar. Ancak Sürrealizmin tasarım ile olan birlikteliği buna rağmen durdurulamaz ve yakın geçmişte hatta günümüzde bile bu iş birliğinin izlerine rastlamak mümkündür. Londra’da bulunan Design Museum’da 2022 yılında gerçekleşen *Object of Desire: Surrealism and Design 1924-Today* sergisi bunun bir göstergesidir.

Şaşkınlık yaratma, Sürrealist sanatın izleyici üzerinde bırakmayı hedeflediği etkilerin arasında gelir. Sürrealistler, bu etkileri yakalamak için çeşitli görsel manipülasyonlara ve tekniklere başvururlar ve böylece aynı zamanda bir illüzyonist rolü de üstlenirler. Yazı, resim, heykel alanında sıklıkla kullandıkları bu ifade biçimleri; özellikle 1930’larda Sürrealizmin yeni bir arayışı olan “Sürrealist nesne” yaratımlarında da önemli bir yer tutar. Aynı zamanda yazınsal ve resimsel Sürrealizmde yaratım sürecinin bir parçası olan rastlantısallığa verilen önemin nesne yaratımlarında da devam ettiği görülür.

Malzeme olarak kullandıkları çeşitli nesneleri; formundan, işlevinden veya ana materyalinden kopararak nesnelere yönelik gerçeklik algılarını yıkarlar ve tüketim kültürüne bir tepki koymuş olurlar.

Aslında tüketim kültürünün ve modern yaşamın çelişkilerinin bir eleştirisi olan tasarlanması hedeflenmiş olan Sürrealist nesnenin; nesneler dünyasına attığı ilk adım, kendisinden bağımsız şekilde gelişen bir sürecin içine girmesine ve ticarileşmesi

yolundaki ilk tohumların atılmasına yol açar. Dali'nin Sürrealist nesneye dair tanımlamalarındaki “*Nesne bizim katılımımız olmadan dışımızda var olan bir şeydir*” (Wood, 2007, s.23) ifadeleri bu durumu açıklar niteliktedir. Akımın ticarileşmesi aynı zamanda bir stil haline de gelmesine yol açar. Sürrealist stili yansıtan ürünler bir yana, pazarlama amacı güdülen afişlerde ve reklam çekimlerinde bir tema haline gelir. Bu da akımın; politik ve felsefi boyutundan yoksun, tüketim toplumuna yönelik, fetişleştirilmiş ticari bir hale gelmesine yol açar. Sanatın ticarileşmesi, birçok açıdan Sürrealistlerin düşünceleriyle zıt bir durumdur; çünkü Sürrealizm en başında şiirsel bir yaşam ve düşünce biçimi olarak ortaya çıkmıştır.



Resim 2.93 Exposition Surrealiste d'Objets, Man Ray, 1936
Paris Galerie Ratton'da düzenlenen Sürrealist Objeler Sergisi'ndeki Sürrealistler tarafından yaratılan nesnelerden oluşan düzenlemede Man Ray'in çekmiş olduğu fotoğraf.³¹

³¹ Wood, 2007



Resim 2.94 The Sheep, Salvador Dali, 1942³²

2007 yılında Victoria and Albert Museum’da gerçekleşen *Surreal Things* sergisinin kataloğuna göre Sürrealist nesne, buluntu nesne ve hazır nesne arasında bir yerdedir. Sürrealist nesne; sanatçının rüyaları, halüsinasyonları, paranoyaları aracılığıyla özneliliğinin dahil olduğu, beklenmedik ve rastlantısal olan olarak tanımlanabilir.³³ Sürrealist nesnede özne ve nesne arayışını birbirini içinde bulur: “*Nesne bizimle birleşme eğilimindedir ve bizim onunla bir bütün oluşturma arayışını sürdürmemizi sağlar.*” (Wood, 2007, s.23) Özne ve nesne arasında kurdukları ilişki sayesinde Sürrealistler, kendilerinin ve bastırılmış arzularının keşfinde yeni bir kapı aralamış olurlar.

1930’lu yıllarda nesne ve beden ilişkisi doğrultusunda tasarım alanına adım atmış olan Sürrealizm, moda ile oldukça yaratıcı ve aynı zamanda kolektif bir ilişki içerisine girer. Sürrealizm ve moda arasındaki ilişkinin öncüsü İtalyan tasarımcı Elsa Schiaparelli’dir. Özellikle Salvador Dali ile kurduğu iş birlikleri hem moda hem sanat dünyası açısından en verimli olanlardır. Dali’nin Schiaparelli ile ilgili dile getirdiği ifadeler, Sürrealizm ve moda arasında sadece estetikle sınırlı kalmayan, felsefi bir birlikteliğin de olduğunu göstergesidir:

“Moda, hayatın bitmeyen bir trajedisidir...giyinme ve kılık değiştirme fikrinin, insanın yaşayabileceği travmalar arasında en güçlüsü olan doğum travmasının

³² Wood 2007

³³ Wood, 2007

bir sonucu olduğunu kanıtlamak için Madam Schiaparelli ile çalışmayı her zaman sevmişimdir.” (Dali Paris Museum, Dali and Fashion)

Dali’nin modanın felsefesine yönelik bu ifadeleri, giyinmenin benlikle olan ilişkisini de dile getirmiş olur; kılık değiştirme zihinsel süreçlerimizin bir yansımasıdır. Benzer bir ifade, David Frisby tarafından dile getirilir: *“Moda, insanın ‘ikili doğası’yla ilgilidir daha çok – ‘hayatın birbirine karşıt eğilimleri’yle, gerek toplumda gerekse de bireyin ruhunda söz konusu olan’ ikili eğilimlerle ‘taklit yönündeki ruhsal eğilim’le vb. ilgilidir.”* (Simmel, 1994, s.42)

Sürrealizmin gerçeklik algısını ve sınırları yıkması ile sanata sunduğu özgürlük, tasarım dünyasına da geniş bir ilham kaynağı sunar. Sürrealistlerin psikanalizden yola çıkarak rüyalarda deşifre ettikleri bastırılmış duyguların yansıması olan imgeler, Schiaparelli’nin tasarımlarına kendi benliği ve psikolojisi ile bütünleşerek dahil olur. Schiaparelli, o güne kadar çoğunlukla zanaatkarlıkla ve terzilikle özdeşleşen giysi tasarımına, sanatsal bir ifade biçimi olarak yaklaşmıştır. Otobiyografisi *Shocking Life*³⁴ kitabında bu durum kendi cümleleri ile şu şekilde ifade edilir:

“Giyim tasarımı... benim için bir meslek değil, bir sanattır. En zor ve tatminsiz sanat; giysi doğduğu andan itibaren geçmişe ait bir şeydir... Bir giysinin biri giymedikçe tek başına bir yaşamı yoktur ve bu gerçekleştiğinde başka bir kişilik onu sizden alır ve canlandırır, ya da canlandırmaya çalışır; yüceltir veya yok eder ya da onu bir güzellik şarkısına dönüştürür. Çoğunlukla, ilgisiz bir nesne haline gelir, ya da bir rüya, bir ifade olmakta isteğinizin dışına çıkar.” (Martin, 1996, s.197)

Bu ifadelerden Schiaparelli’nin Sürrealist düşünce biçimine hâkim olduğu anlaşılabilir. Dali’nin doğum travması ile özdeşleştirdiği, Frisby’nin bir ikilik olarak gördüğü ve Schiaparelli’nin başka bir bedende canlanan giysi fikri yorumlarına bakıldığında modanın benlik karmaşası ile ilişkilendirilmesi mümkündür. Schiaparelli’nin giysi tasarımları, bir sanat eserinin bir başkasının bedeninde hayat bulması gibidir: rüyaların, arzuların ve aynı zamanda tasarımcının benliğine dair

³⁴ Schiaparelli, 2007

izlerin bedenselleşmesi. Mistisizmle de ilgilenen ve tasarımlarında mitolojiden de yararlandığı bilinen Schiaparelli, yaratım sürecine büyümlü bir nitelik atfeder.³⁵



Resim 2.95 Marcel Vertes'in Elsa Schiaparelli'ye hediye olarak yaptığı kolaj ³⁶

1927 yılına ait ilk koleksiyonunda; ilk kez 17. Yüzyıl Barok Sanat'ta ortaya çıkan “göz aldanması” anlamına gelen ve görsel bir illüzyon olan “trompe l'oeil”³⁷ tekniğinden yararlanarak tasarladığı kazaklara yer verir. Moda dünyasında dikkat çekmesini sağlayan bu tasarım anlayışı ile Schiaparelli'nin birçok tasarımında karşılaşılır. Dali'nin paranoyak imgelerini yaratmasını sağlayan “çift figürasyon” yöntemi ile benzer bir anlayış olduğu açıktır. Üç boyut algısı ile oynayarak elde edilen, siyah yün bir kazağın üzerine iki boyutlu olarak yerleştirilmiş kelebek fiyonk dönemin modası için oldukça yenilikçi bir tasarım niteliği taşır ve Schiaparelli'nin illüzyon içeren tasarımlarının ilk örneğidir. **(Resim 2.96)** Bu ifade biçimi Schiaparelli'nin tasarımlarında kimi zaman kumaş ve malzeme seçimleriyle gerçekleşir; dönemin getirdiği yenilikler arasında, kumaş piyasasında yerini bulan, sentetik kumaşlar

³⁵ Martin, 1996

³⁶ <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/the-story-of-the-house/>

³⁷ Gero, 2013

tasarımlarındaki bu etkileri yakalamasında etkili olur. Malzeme seçimine karşı takındığı yenilikçi tavrı ile tasarımlarında şeffaflık gibi etkiler elde ettiği gibi malzemelerin geleneksel algılarını da zıtlık içine sokar; sert yumuşak, yumuşağı sert yaparak kolajda ve diğer birçok Sürrealist teknikte olduğu gibi malzemeyi ve nesneyi bağlamının dışına çıkarır. Ortaya çıkan bu giysiler de (işlevinin dışına çıkarak) giyilmenin ötesinde bir düşüncüyü ifade etme görevi görür. Böylece Sürrealizmin fantastik dünyası ve figürleri tablolarından dışarı çıkar, heykeller canlanır; Schiaparelli ve tasarımları sayesinde sokaklarda, vitrinlerde, dergilerde, afişlerde, Paris balolarında dolaşmaya başlar.



Resim 2.96 Cravat, Elsa Schiaparelli, 1927³⁸

Savaşa kadar olan on yıllık süreçte, Paris'te Sürrealist temalı partiler ve balolar revaçtaydı; bu etkinlikler bir yandan Sürrealizmin ve Schiaparelli'nin tasarımlarının hayat bulmasına ortam sağlarken bir yandan da Sürrealizmin düşünsel dünyasından sıyrılıp ticarileşmesine ve “*ana akıma asimile*” olmasına hız kazandırır.³⁹ Ancak aynı zamanda bu sosyal etkinlikler sayesinde avangard sanat çevresi ile moda dünyasının yüksek çevresi sıkı sıkıya birbirine bağlanmaya başlar. (**Resim 2.97, 2.98, 2.99, 2.100, 2.101**)

³⁸ <https://collections.vam.ac.uk/item/O15655/cravat-jumper-elsa-schiaparelli/>

³⁹ Wood, 2007



Resim 2.97 Ball at the Château of the Vicomte de Noailles, Grasse, Man Ray, 1929
Man Ray'in "Les Mystères du Château du Dé" filminin çekildiği Noailles villasında düzenlenen deniz temalı kostüm balosu.⁴⁰



Resim 2.98 Marie-Laure, Vicomtesse de Noailles, Man Ray, 1930
Cesur giyim tarzıyla tanınan Noailles Vikontesi'nin mürekkep balığı formundaki kostümü ile Man Ray tarafından çekilmiş fotoğrafı.⁴¹

⁴⁰ Martin, 1996

⁴¹ Martin, 1996



Resim 2.99 Lady Mendl'in 1939 yılındaki "Racine" balosuna ait fotoğraf⁴²



Resim 2.100 Madam Dali under the horses head", Dali ve Gala'nın düzenlediği "A Surrealistic Night in Enchanted Forest" Partisi, 1942 (Anderson, 2012)



Resim 2.101 Leonor Fini, Beistegui Balosu'nda, 1951

⁴² <https://www.thecut.com/2014/10/height-of-pariss-glamorous-prewar-parties.html>

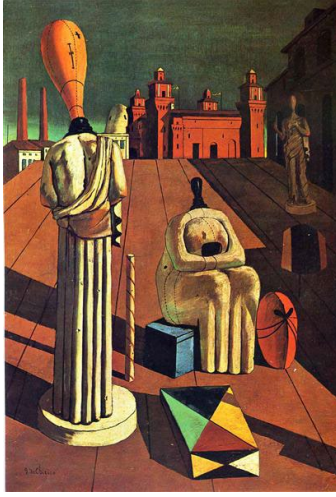
1930’lu yıllarda sanat ve tasarım dünyası Dali ve Schiaparelli iş birliğinin karşılıklı bir etkileşimine sahne olur. Dali’nin *Lobster Telephone* adlı çalışmasından ilham alarak ortaya çıkarttığı, *Lobster Dress*, “yer değiştirme” anlamına gelen “juxtaposition” tekniğinin ikonik bir örneği olarak giysi tasarımında yer bulur; aynı zamanda Gala tarafından, Dali’nin kafasında bir ayakkabı ile çekilen fotoğrafının ilham olduğu *Shoe Hat* bu anlamda başka bir örnektir. **(Resim 2.102)**



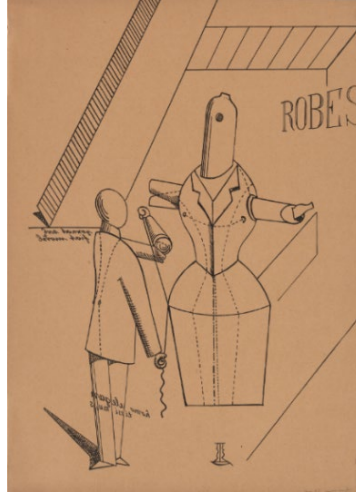
Resim 2.102 Untitled, Andre Caillet, 1938

Sürrealistler nesne ile kurdukları ilişki içinde prova mankenleri ve dikiş makinelerine özel bir ilgi duyarlar; insan bedenini bütüncüllükten koparıp, bölünmüş, dönüşüme uğramış şekillerde imgeselleştirmeye dair olan ilgileri⁴³ bu nesnelere ve moda tasarımına olan ilgilerini de açıklar. **(Resim 2.103, 2.104, 2.105)**

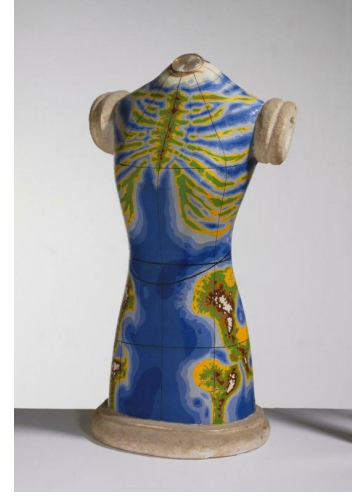
⁴³ Martin,1996



Resim 2.103 The Disquieting Muses, Giorgio de Chirico, 1917



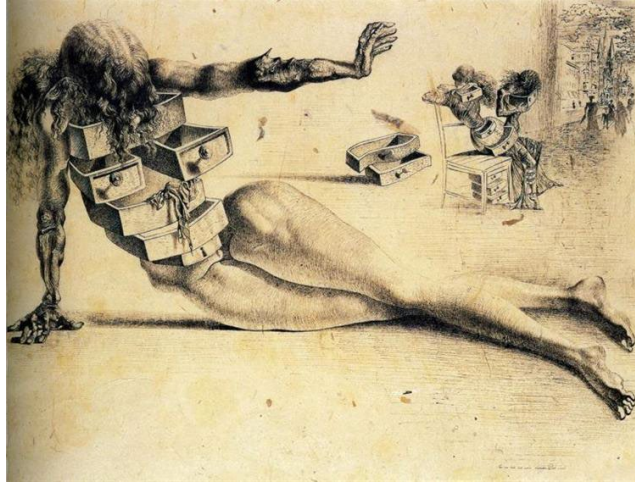
Resim 2.104 Fiat modes, pereat ars (Let There Be Fashion, Down with Art), Max Ernst, 1919



Resim 2.105 La fille de l'horoscope, Marcel Jean, 1970

Sürrealizm ve moda birlikteliğindeki en önemli tema haline gelmiş olan “beden” tasarımlara bütüncül değil parçalı bir halde yansır. Sürrealist tablolarda rahatsız edici şekilde resmedildiği görülen bedensel imgeler, tasarlanan giysilerde de aynı hissiyatı korumaya devam eder. Dali’nin *City of Drawers* ve *Venus de Milo with Drawers*, (**Resim 2.106, 2.107**) gibi eserlerinde de görüldüğü üzere sıklıkla kullandığı “çekmeceli beden” imgesi, nesne ve kadın bedeni arasında kurduğu erotik ilişkinin bir örneğidir; aynı zamanda “bölünmüş beden”i ifade eden sembolik bir anlatım biçimidir. Dali’ye ait bu imgenin Schiaparelli’nin *Desk Suit* (**Resim 2.108**) adlı tasarımına ilham olduğu açıktır. Schiaparelli’nin bu tasarımı, çekmeceleri iki boyutlu olarak uygulamasıyla ve düğmelerin çekmece kulplarına denk gelmesiyle aynı zamanda bir ‘trompe l’oeil’ örneğidir.⁴⁴

⁴⁴ <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/salvador-dali/schiaparelli-bureau-drawer-suit/>



Resim 2.106 City of Drawers, Salvador Dali, 1936



Resim 2.107 Venus de Milo with Drawers, Salvador Dali, 1936



Resim 2.108 Desk Suit için Elsa Schiaparelli tarafından yapılan eskiz, 1936

Dali'nin *Three Young Surrealist Women Holding in their Arms the Skins of an Orchestra* (**Resim 2.109**) tablosundan esinlenen Schiaparelli'nin 1938'deki *Circus* koleksiyonuna ait *Tear Dress* de "trompe l'oeil" etkilerin görüldüğü bir tasarımdır. Dali'nin bu eserinde "yaşam ve ölümsüzlük arasında belirsiz bir geçiş sunuyormuş gibi" (Martin, 1996, s.114) görünen figürler, aynı zamanda üzerlerindeki vücut hatlarını belli eden ve şeffaflık hissi uyandıran giysilerle de dikkat çekmektedir. Dali'nin bu ve diğer birçok tablosunda görülen bir etki olan "soyulmuş beden izlenimi

veren...giysiler” olarak adlandırılan etki *Tear Dress*’in göz yanılması yaratan desenli kumaşında ve takıma dahil olan eldivenlerinde de rastlanmaktadır.⁴⁵ (Resim 2.110)



Resim 2.109 Three Young Surrealist Women Holding in their Arms the Skins of an Orchestra, Salvador Dali, 1936



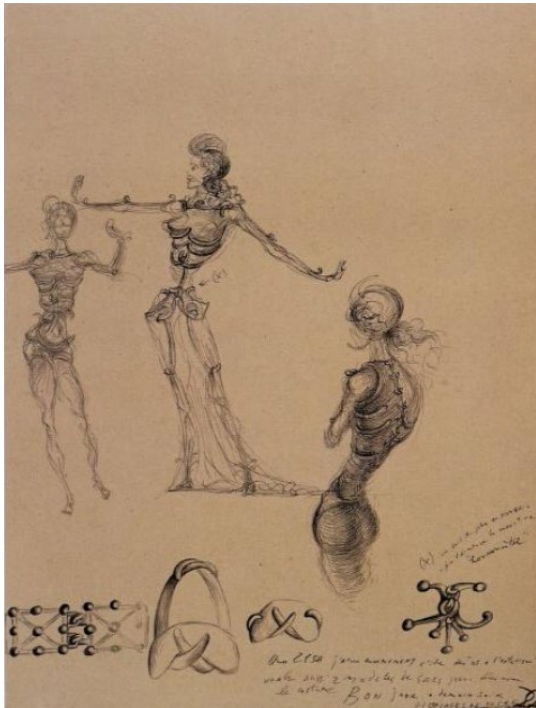
Resim 2.110 Tear Dress, Elsa Schiaparelli, 1938

Yine *Circus* Koleksiyonu içinde yer alan bir başka Dali-Schiaparelli iş birliği *Skeleton Dress*’tir. Dali’nin eserlerindeki bir diğer belirgin imgelerden olan kemikler ve iskeletler bu iş birliğinin odak noktasında yer alır; bununla birlikte elbise, Dali

⁴⁵ <https://collections.vam.ac.uk/item/O84418/the-tears-dress-evening-dress-schiaparelli-elsa/>

tarafından bu elbisenin tasarımına yönelik yapılan çizimlere dayanmaktadır. **(Resim 2.111)** Adeta ikinci bir cilt izlenimi veren bu elbise, Dalı'nın tablolarında olduğu gibi rahatsız edici hisler uyandırmaktadır ve bu yüzden döneminde oldukça tepki de toplamıştır. İnce, mat, ipek bir kumaşın üzerine bir tür kapitone olan “trapunto” dikiş tekniği ile devasa kemikler yapılmış olan bu elbisede, tasarımı ve dış hatları belirginleştirmek için ikinci bir kat kumaş kullanılarak belirli bölgeler pamuk ile doldurulur.⁴⁶ Maddesel olarak sert olarak tanımlanabilecek olan kemik ve iskelet yapısı, yumuşak malzemenin dahil edilmesi ile çelişkili bir durum olarak sunulur.

(Resim 2.112)



Resim 2.111 Salvador Dalı'nın “Skeleton Dress” için yaptığı tasarım eskizleri, 1938



Resim 2.112 Skeleton Dress, Elsa Schiaparelli-Salvador Dalı, 1938

Bedeni parçalı bir şekilde ele alma yaklaşımı içinde olan Sürrealizm ve Sürrealizm etkisindeki tasarımlarda “el” dikkat çeken imgelerden biridir; işlevi gereği hayal gücü ve yaratıcılık gibi konularla bağ kurulan, dolaylı olarak da cinsel çağrışımlar yapan bir uzuvdur. Schiaparelli'nin Jean Cocteau ile kurduğu işbirliklerden biri olan *Evening*

⁴⁶ <https://collections.vam.ac.uk/item/O65687/the-skeleton-dress-evening-dress-elsa-schiaparelli/>

Jacket tasarımında beli kavrayan bir el imgesinin işleme ile uygulandığı görülmektedir; **(Resim 2.113)** bu tasarım aynı zaman da Dali'nin *Woman with Head of Roses* adlı tablosunu akla getirmektedir.⁴⁷ **(Resim 2.114)**



Resim 2.113 Evening Jacket, Elsa Schiaparelli-Jean Cocteau, 1937



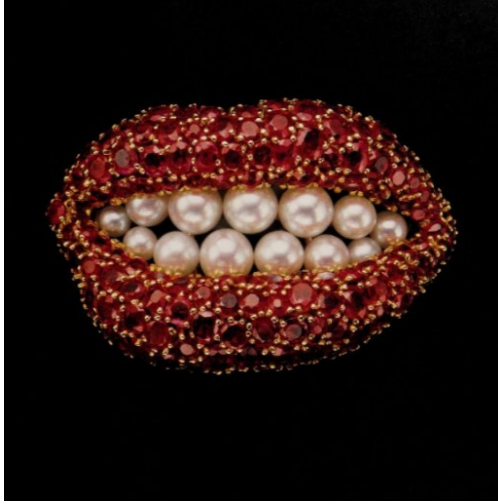
Resim 2.114 Woman with Head of Roses, Salvador Dali, 1935

Yüz hem benliğin hem bedenin kimliğidir denilebilir ve bu durum yüzü oluşturan parçaların tasarımlarda sembolik anlamlarda yer almasına neden olur. Dudaklar, cinsel bir çağrışım özelliği de taşımasıyla “*Sürrealizmin en cazip sembolüdür.*” (Martin, 1996, s.53) Sürrealist bir imge olarak giysi tasarımlarındaki detaylarda karşılaşıldığı gibi, **(Resim 2.115)** Dali'nin mücevher tasarımlarında da dikkat çeker. **(Resim 2. 116, 2.117)**

⁴⁷ Martin, 1996



Resim 2.115 Elsa Schiaparelli'ye ait tasarımda dudak şeklinde cepler dikkat çekmektedir.



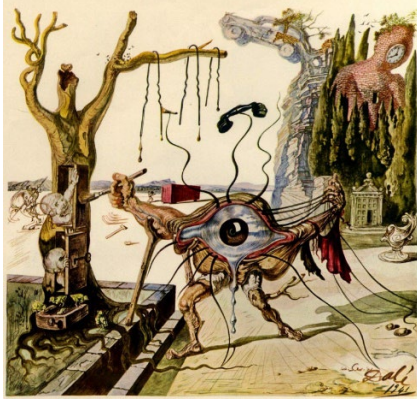
Resim 2.116 Ruby Lips Brooch, Salvador Dali, 1949



Resim 2.117 Dali'nin Ruby Lips Brooch ve Eye of Time Watch Mücevher Tasarımları

Schiaparelli'nin 1938 yılındaki *Zodiac* koleksiyonunda göz, kozmik bir tema ile bir araya getirilir. Görmek, tüm insanların paylaştığı, dünyayı tanımlayan bir deneyim olup, hem kolektif hem de bireysel düşlerin özel bir ifadesidir. Bu açıdan Sürrealizm için önemli ve sık karşılaşılan bir semboldür. **(Resim 2.118)** Magritte'in *False Mirror* **(Resim 2.119)** adlı eseri, gözün gerçek dünyanın bir temsili olduğunu ima ederek "görünenin" yanılsılığını bir muamma haline getirir. Magritte'in kullanımına benzer şekilde göz, bütünden ayrılmış bir şekilde tek başına giyside kullanıldığında gerçek ve yanılsama arasında bir geçiş görevi görür. Schiaparelli'nin bu çelişkili durumdan

Sürrealist etkili tasarımlarında yararlandığı görülür.⁴⁸ (Resim 2.120, Resim 2.121, 2.122)



Resim 2.118 False Mirror, Rene Magritte, 1928



Resim 2.119 The Painter's Eye, Salvador Dali, 1941



Resim 2.120 Elsa Schiaparelli'ye ait 1951 yılında tasarlanan gözlük, selofan kağıdından yapılmış ve kaplumbağa kabuğu ile süslenmiştir.



Resim 2.121 Eye Brooch, Jean Cocteau-Elsa Schiaparelli, 1937

⁴⁸ Martin, 1996



Resim 2.122 Zodiac Collection, Evening Jacket, Elsa Schiaparelli, 1938

Sürrealizmin moda olan ilişkisinde çoğunlukla sanat eseri tasarımlara ilham olurken; zaman zaman nesnenin de sanat eserine ilham olduğu durumlarla karşılaşılır. Bu açıdan en bilinen örnek Meret Oppenheim’in *Objet* adlı eseridir. Oppenheim, 1936’da Schiaparelli için mücevherler tasarlamıştır ve bunlardan biri de kürklü metal bir bileziktir.⁴⁹ **(Resim 2.123)** Cafe de Flore’da Picasso ile yaptığı bir konuşma üzerine her şeyin kürkle kaplanabileceği fikrine kapılan Oppenheim, *Objet* **(Resim 2.124)** adlı eserini üretir ve gerçek anlamda bir ‘Sürrealist nesne’ örneği haline gelir. Aynı zamanda juxtapositiondan yararlanıldığı görülen bu eser; kadın bedeni, nesne ve erotizm ilişkisini ele alır. Oppenheim bu eserini, “*erkeklerin zihinlerine kazınmış olan kadınlık imajı ve kadınlara yansıtılan imaj*” (Wood, 2007, s.12) şeklinde tanımlar.



Resim 2.123 Bracelet, Meret Oppenheim-Elsa Schiaparelli, 1935



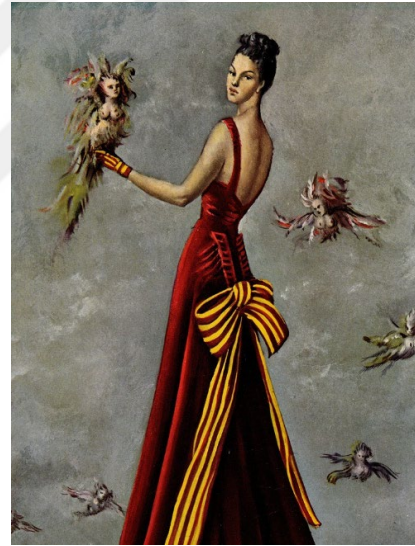
Resim 2.124 Objet, Meret Oppenheim, 1936

⁴⁹ Martin, 1996

Çoğunlukla erkek sanatçıların egemenliğinde olan Sürrealizm hareketinin içindeki sayılı kadın sanatçılardan olan Meret Oppenheim ve Leonor Fini giyim ve beden arasındaki ilişkiyi inceledikleri, keşfettikleri eserler ele alırlar. Fini'nin beden ile kurduğu ilişki çoğunlukla benliğe dair sorgulamalar içerir, kendisine ait kılık değiştirmeye yönelik ifadeleri bunun göstergesidir: *"Papaz kıyafeti giymenin kutsal olmayan doğasını seviyorum ve bir kadın olarak hiçbir zaman bir kadın bedenini bilmeyecek bir erkeğin kıyafetlerini giyme deneyimini yaşamayı seviyorum."* (Wood, 2007, s.12) Bedeni keşfetme sürecini metamorfoz ve hayvansal içgüdülere başvurarak sunan Fini'nin eserlerinde sıklıkla hayvansı, yarı insan yarı hayvan figürlere rastlanır. Başvurduğu bu yöntem ile kadın bedenini; bir fetiş nesnesi olarak ele almaktan ziyade, doğa ve benlik temaları çevresinde şekillendirir ve psikolojik bir ilişki kurar.⁵⁰ **(Resim 2.125, 2.126)**



Resim 2.125 La Peinture, L'Architecture", Leonor Fini, 1939



Resim 2.126 Illustrations of a Schiaparelli Style, Leonor Fini, 1940

Beden, benlik ve doğa temalarının bir araya geldiği görülen tasarımlardan biri Schiaparelli-Cocteau işbirliği olan *Evening Coat*'tur. **(Resim 2.127)** Victoria and Albert Müzesi'nin koleksiyonunda yer alan bu tasarımda, ceketin sırt kısmında yer alan, çizgisel bir üslup gözetilmiş birbirine bakan iki profil; stilize edilmiş yivli bir

⁵⁰ Wood, 2007

sütun ve güllerle bir arada kullanılır. Dali'nin çift figürasyon yöntemini akla getiren bu nakış tasarımı, bölünmüş benlik hissini, zarafetle birleştirir.

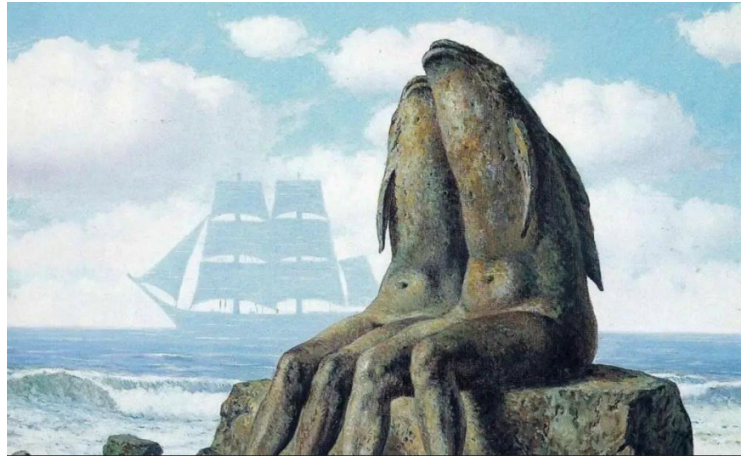


Resim 2.127 Evening Coat, Jean Cocteau-Elsa Schiaparelli, 1937

Sürrealizmin temalarından biri olan doğa, tasarımlarda da yer alır. Rastlantısallığa duydukları ilgi, keşfettikleri sanatsal tekniklerden de görüldüğü üzere doğal süreçler ve malzemeler ile doğrudan bir ilişki içindedir. Aynı zamanda Romantizm akımı ve doğa felsefesinden yola çıkarak ele aldıkları doğayı, psikolojik, metaforik ve öznel bir anlatım biçimi içinde ele alırlar. Kendi bilinçdışlarının ve rüyalarının derinliklerinde yolculuklara çıkan Sürrealistler, su altı dünyasının derinlikleriyle de ilgilenirler; balıklar, kabuklu canlılar, bitkiler sanat eserlerinin yanı sıra giysi tasarımlarında da görülebilen imgelerdir. **(Resim 2.128, 2.129)** Dali ve Schiaparelli'nin en bilinen iş birliklerinden olan ve Dali'nin *Lobster Telephone* **(Resim 2.130)** isimli eserinden yola çıkılarak ortaya çıkan Lobster Dress **(Resim 2.131)** böyle bir anlayışın ürünüdür. 1937 yılına ait bu elbise, aynı zamanda erotik bir sembolizm içerir; bekaretin sembolü olarak yorumlanabilecek düz beyaz bir elbisenin üzerine Dali tarafından çizilmiş istakozlar, sanatçıya göre erotik bir anlam taşır ve böylece tasarıma diyalektik bir yapı kazandırır. **(Resim 2.132)**



Resim 2.128 Une Semaine Bonte, vol2: Water, Max Ernst, 1933-34



Resim 2.129 Wonders of Nature, Rene Magritte, 1953



Resim 2.130 Lobster Telephone, Salvador Dali, 1936



Resim 2.131 Lobster Dress, Elsa Schiaparelli-Salvador Dali, 1938



Resim 2.132 Salvador Dali, George Platt Lynes, 1939



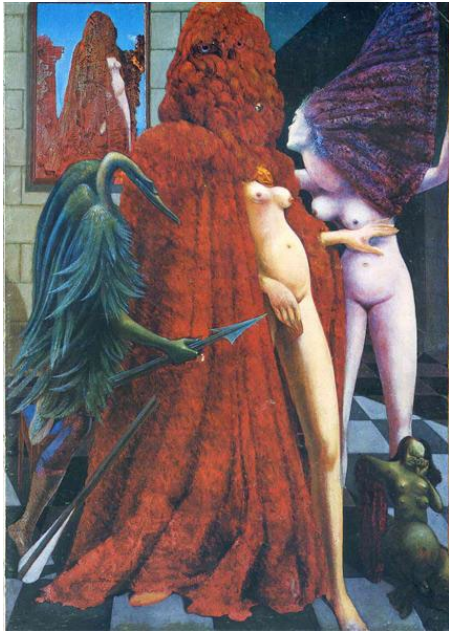
Resim 2.133 Consellation Necklace, Salvador Dali-Elsa Schiaparelli-Horst P. Horst, 1939

Deniz yaşamını konu alan tasarımlardan bir diğeri Eileen Agar'a ait *Ceremonial Hat for Eating Bouillabaisse* (**Resim 2.134**) adlı şapkadır. Rastlantısallık ilkesine uygun şekilde bir araya getirilen bu şapka tasarımı, moda ve Sürrealizm birlikteliğinin ikonik örneklerinden biridir.



Resim 2.134 Ceremonial Hat for Eating Bouillabaisse, Eileen Agar, 1936

Sürrealizmin keşif alanlarından biri olan ormana ait imgeler da birçok Sürrealist eserde yer alır; ağaç kabukları, kökleri ve yapraklarının tablolarla giysilerle birleştiği görülmektedir ve bu eserler moda tasarımları için oldukça ilham vericidir. Orman canlıları arasında kuşun Sürrealist eserlerde (özellikle Max Ernst'ün eserlerinde) sembolik bir anlam taşıdığı bilinmektedir ve yine tablolarda kuş tüylerinden oluşan giysilere rastlanmaktadır. (**Resim 2.135, 2.136**)



Resim 2.135 The Robbing of the Bride, Max Ernst, 1940



Resim 2.136 Max Ernst ve Man Ray'in kuş imgelerinin yer aldığı çizimlerinden yola çıkılarak nakışlanmış gece elbiseleri, 1938

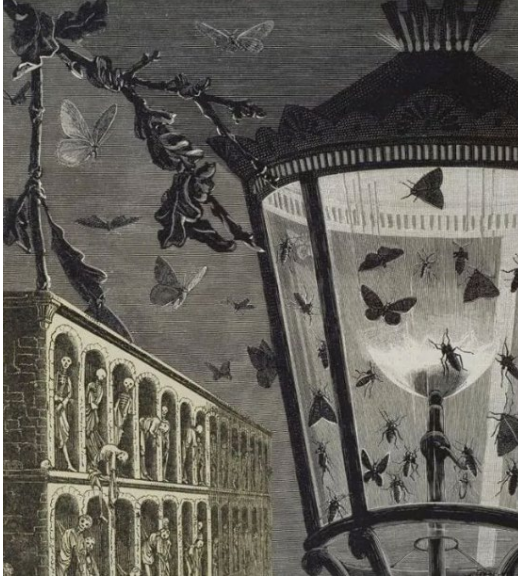


Resim 2.137 Elsa Schiaparelli, Man Ray, 1934

Özellikle böcekler, kelebekler gibi metamorfozu simgeleyen canlılara ait imgeler hem Sürrealist eserlerde hem de tasarımlarda sıklıkla kullanılır. (**Resim 2.138, 2.139**) “Metamorfoz” temasının temelinde Schiaparelli’nin klasik mitolojiye ve sihirli dönüşümlere duyduğu ilgi yer almaktadır. 1937 yaz koleksiyonuna ait kelebek desenli elbiseler bunun örneğidir. (**Resim 2.140**)



Resim 2.138 Femme aux Papillons, Salvador Dalí, 1953



Resim 2.139 And the Butterflies Begin to Sing from *La Femme 100 Têtes*, Max Ernst, 1929



Resim 2.140 Butterfly Dress, Elsa Schiaparelli, 1937

Metamorfoz teması 1938 *Pagan* koleksiyonunda daha da ileri bir seviyeye taşınır; Paul Delvaux'un resimlerindeki kadın-ağaç figürlerini anımsatan tasarımlara rastlanır.⁵¹

(**Resim 2.141**) Orman canlılarından, böceklerden, ağaç dokularından yararlanılan tasarımlar ve aksesuarlar yer alır. (**Resim 2.142, 2.143, 2.144, 2.145**)



Resim 2.141 Birth of the Day, Paul Delvaux, 1937

⁵¹ Martin, 1996



Resim 2.142 Evening Dress, Pagan Collection, Elsa Schiaparelli, 1938
Pagan koleksiyonuna ait bu elbise Botticelli'nin The Birth of Venus tablosundaki Flora'nın elbisesinden esinlenilmiştir.⁵²



Resim 2.143 The Birth of Venus, Sandro Botticelli, 1485-86



Resim 2.144 Choker, Pagan Collection, Elsa Schiaparelli, 1938



Resim 2.145 Necklace, Pagan Collection, Elsa Schiaparelli, 1938

Schiaparelli'nin tiyatral ve kostümsel özellikler taşıyan tasarım anlayışı, 1938'de *Circus* ve ardından gelen 1939 yılına ait *Commedia dell'Arte* koleksiyonunda devam

⁵²<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/155851>

eder. Birçok Sürrealist ironi ve mizahın yer aldığı *Circus* koleksiyonunda (Resim 2.146, 2.147) Sürrealist sanat eserlerine atıflara rastlanmaktadır. Valentine Hugo'nun *Woman with Chicks* eserine dayandığı düşünülen, tavuk şeklinde dev bir mürekkep lekesini andıran tüylü bir şapka ve Magritte'in *Love Disarmed* (Resim 2.148) adlı eserinin yeniden ele alındığı kürklü botlar koleksiyon içindeki bu anlamdaki örneklerdir. (Resim 2.149) *Commedia dell'Arte* koleksiyonunda ise Pierrot ve Harlequin'den ilham alındığı görülmektedir.⁵³ (Resim 2.150, 2.151)

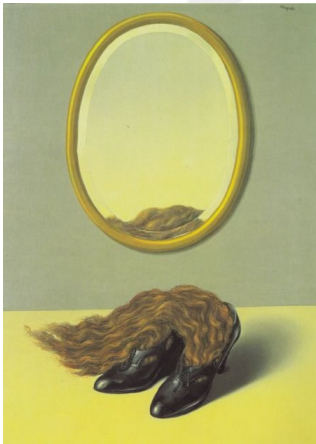


Resim 2.146 Le Cirque Circus, Christian Berard, 1938
Christian Berard'ın Schiaparelli'nin Circus koleksiyonu için yaptığı illüstrasyonlar

⁵³ Martin, 1996



Resim 2.147 Circus Collection, Horse Jacket, Elsa Schiaparelli, 1938



Resim 2.148 Love Disarmed, Rene Magritte, 1935



Resim 149 Woman's Boat, Elsa Schiaparelli, 1938



Resim 2.150 Commedia dell'Arte Collection, Elsa Schiaparelli, 1939



Resim 2.151 Commedia dell'Arte, Evening Cape, Elsa Schiaparelli, 1939

Sihirli, mistik, fantastik bir tasarım anlayışı olan Schiaparelli'nin illüzyonist bir tavrı vardır. Fantastik etkilere, göz aldanmalarına başvuran tasarımcı, Sürrealizmi özümzemiş ve kendi yaratıcı kişiliği ile oldukça doygun bir seviyede harmanlamıştır. Yanılsamanın ve benliği keşfetmenin sembolü haline gelen ayna imgesinden Schiaparelli de yararlanır. **(Resim 2.152)** İkincil bir göz ve iç-dış ilişkisinin ifadesinde yararlanan aynalar, aynı zamanda moda fotoğrafçılığında da Sürrealist etkiler yakalamakta kullanılır.



Resim 2.152 Rococo Mirror Jacket”, Elsa Schiaparelli, 1939



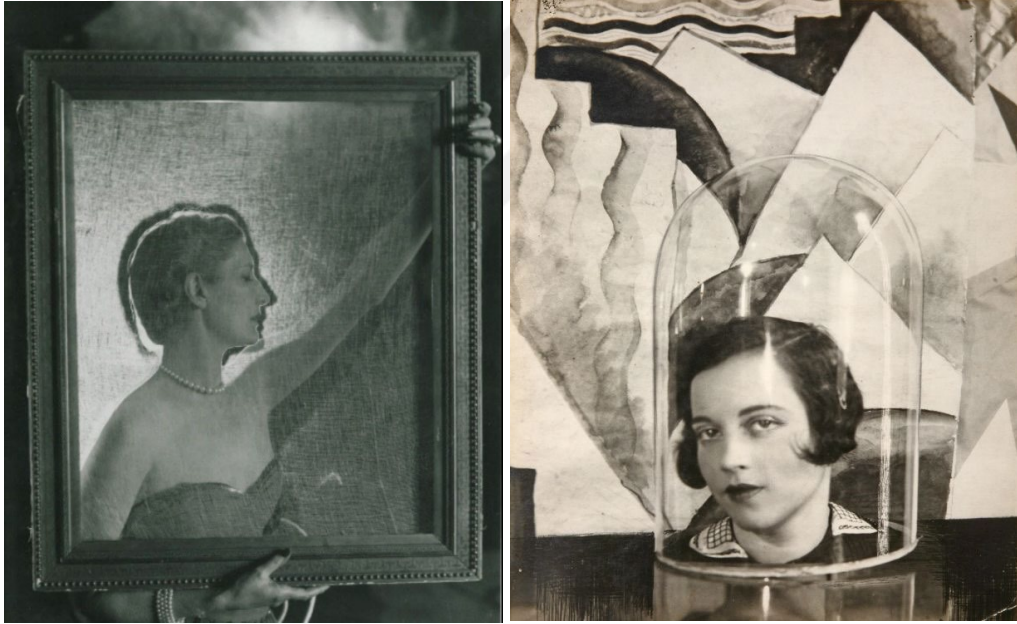
Resim 2.153 Elsa Schiaparelli, Horst P. Horst, 1937

Aynalar ve yansımalar moda fotoğrafçılığında özellikle Cecil Beaton ve Horst P. Horst’un fotoğraflarında görülür; gerçeklik algısını manipüle ettikleri bu ifade biçimi Sürrealist sanatta sık rastlanır olsa da giysinin gerçek ve gerçek olmayan çelişkisinde kullanılması fikri sıradışıdır. **(Resim 2.154, 2.155)** Beden Sürrealizm’de adeta deneysel bir malzeme olarak ele alınır ve özellikle moda fotoğrafçılığı beden bir fetiş nesnesi haline gelmesini hızlandırır. Bu süreç içerisinde yeni bir beden algısı ortaya çıkar: sürreal beden. Moda ile ticarileşmiş bir arzu nesnesi haline gelen beden algısı, Vogue ve Harper’s Bazaar gibi moda dergileri aracılığı ile yaygınlaşır. Vogue ve Harper’s Bazaar, Sürrealizmin bir stil haline geleceğini ve hayatın içine, reklamlara, vitrinlere, sokaklara taşınacağını 1936’da öngörür.⁵⁴

⁵⁴ Martin, 1996



Resim 2.154 1930'larda Horst P. Horst tarafından çekilen bir moda fotoğrafı



Resim 2.155 1930'larda Cecil Beaton tarafından çekilen moda fotoğrafları

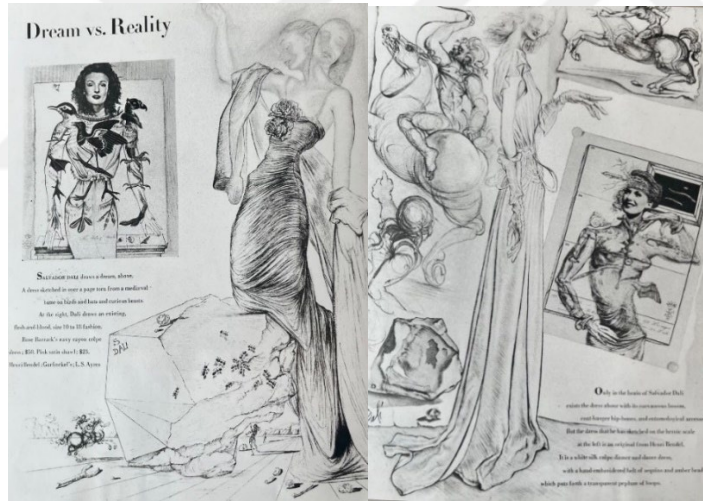
Vogue ve Harper's Bazaar aynı zamanda birçok Sürrealist sanatçı ile dergi kapağı tasarımları ve illüstrasyonlar için iş birliği yapar. (Resim 2.156, 2.157, 2.158)



Resim 2.156 Vogue 1 Haziran 1939 Kapak Tasarımı”, Salvador Dali



Resim 2.157 Vogue 1947 Kapak Tasarımı, Salvador Dali



Resim 2.158 Dream vs. Reality, Vogue İllüstrasyon 15 Şubat 1944”, Salvador Dali
“Hem Dali'nin hayali elbisesi hem de gerçek elbise Sürrealist bir anlayış içine sokulmuş durumda. Vogue'un “Dream vs. Reality” gibi karşılaştırma içeren bir başlık kullanmasına rağmen, gerçeklik ve rüya zıt bir durumdan çok, birbiri içine geçmiş, ahenkli bir durum olarak sunuluyor.” (Martin, 1996, s.214)

Sürrealist imgelerin hayata karıştığı diğer bir alan, vitrin tasarımlarıdır. Dali bu alandaki yaratımlarıyla da dikkat çekmeyi başarır ve *She was a Surrealist Woman. She was like a figure in a dream* (Resim 2.159) adlı ilk vitrin tasarımı, 1936 yılında Bonwit Teller'in Fifth Avenue'daki mağazası için tasarlar.

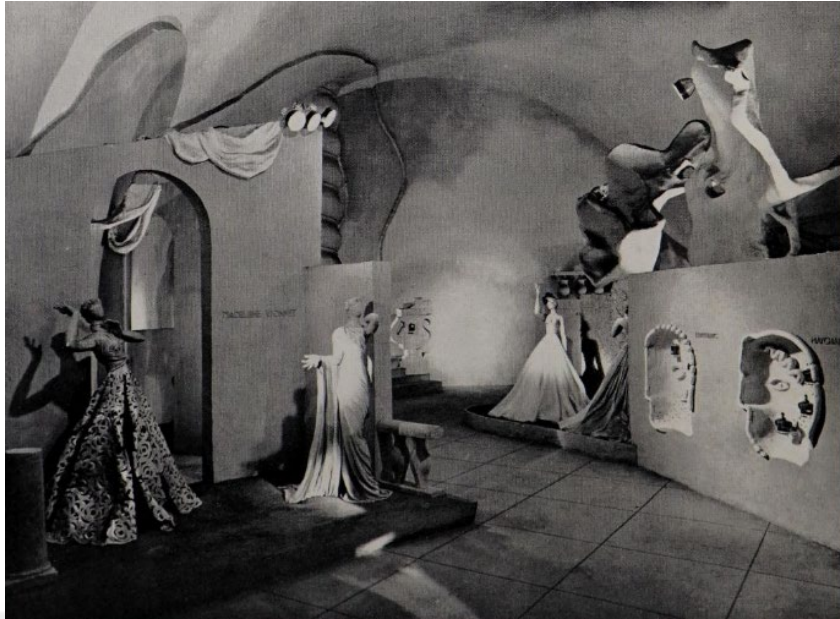


Resim 2.159 She was a Surrealist Woman. She was like a figure in a dream., Salvador Dali, Bonwit Teller için vitrin tasarımı, 1936 Dali'nin vitrin tasarımına kendi tasarımı olan "Aphrodisiac Dinner Jacket"i yerleştirdiği görülmektedir.

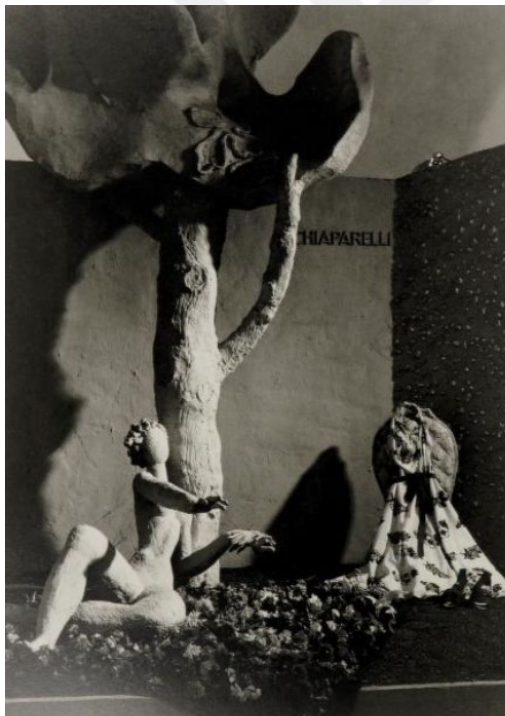


Resim 2.160 Aphrodisiac Dinner Jacket, Salvador Dali, 1936

1937'deki Paris'teki *Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne*'deki Pavillon de l'Elégance, Robert Couturier tarafından tasarlanmış, kimliksiz yüzlere sahip, ince belli, geniş kalçalı ve abartılı elleri, kolları, bacakları ve ayakları olan 2,1 metre boyundaki grotesk mankenlere ev sahipliği yapar. (**Resim 2.161, 2.162**) Pavillon de l'Elégance, aynı zamanda 1938 *Exposition Internationale du Surréalisme* de ilham olur: sergide farklı Sürrealist sanatçı ve yazar tarafından giydirilmiş 16 vitrin mankeninden oluşan bir sokak tasarlanır. (**Resim 2.163, 2.164, 2.165**)



Resim 2.161 Pavillon de l'Elegance, Exposition Internationale des arts et techniques dans la vie moderne, Wols (Alfred Otto Wolfgang Schultze), 1937



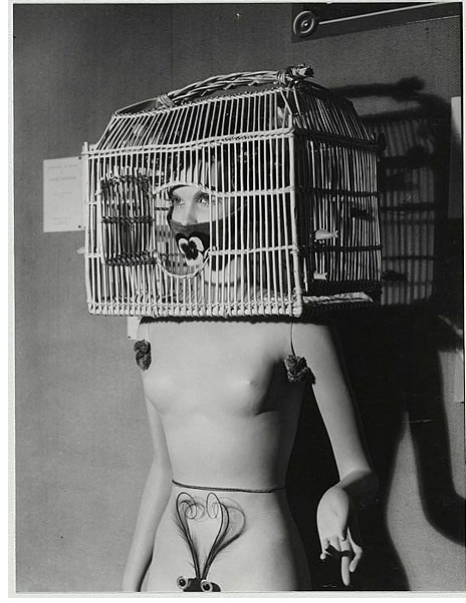
Resim 2.162 Mannequin for Elsa Schiaparelli at the Pavillon de l'Elegance, Exposition Internationale des arts et techniques dans la vie moderne, Wols (Alfred Otto Wolfgang Schultze), 1937



Resim 2.163 Mannequin by Salvador Dali, Exposition internationale du surrealisme", Fotoğraf, 1938



Resim 2.164 Rue Surrealiste at the Exposition Internationale du Surrealisme, Joseph Breitenbach, 1938



Resim 2.165 Mannequin by Andre Masson, Exposition Internationale du Surrealisme, Man Ray, 1938

Schiaparelli'nin Place Vendome'daki mağaza vitrinleri de Sürrealist stilin dikkat çektiği vitrinlerdendir; mankenlerin sıkça Sürrealist tablolar içinde konumlandırıldığı düzenlemeler Dali tarafından "Paris'in en fantastik kadınlarından biri" olarak tanımlanan Schiaparelli'nin asistanı Bettina Bergery tarafından yapılır. (**Resim 2.166**)



Resim 2.166 Elsa Schiaparelli Place Vendome mağazasındaki vitrin mankeni ve Jean-Michel Frank tarafından yapılan kafes, 1947

Günümüzde de Sürrealizm, moda dünyasına hem tasarımlarda hem vitrinlerde hem de defilelerde görünür şekilde ilham olmaya devam etmektedir. Fashion and Surrealism

kitabının yazarı Richard Martin, “Sürrealizm hala modanın en sevdiği sanattır” (Martin, 1996, s.11) der. Jean Paul Gaultier, Comme des Garçons, Martin Margiela, Marc Jacobs, Thierry Mugler, Thom Browne, Karl Lagerfeld, Issey Miyake, Moschino, Gucci, Philip Treacy, Loewe, Agatha Ruiz de la Prada, Yves Saint Laurent, John Galiano, Alexander McQueen, Vivienne Westwood, Tomo Koizumi, Iris Van Harpen, Dior ve Victor&Rolf gibi isimlerin tasarımlarında bu ifadenin karşılık bulduğu görülebilir.



Resim 2.167 “Europe of the Future”, Jean Paul Gaultier, Sonbahar/Kış 1992-93, Fotoğraf Mario Testino



Resim 2.168 Two Dimensions, Comme de Garçons-Rei Kawakubo, Sonbahar/Kış 2012-13 “Trompe l’Oeil” anlayışını hatırlatan bir tasarım.



Resim 2.169 Comme de Garçons, Sonbahar/Kış 2023-24, Rei Kawakubo



Resim 2.170 Maison Martin Margiela, İlkbahar/Yaz 2001



Resim 2.171 Babuscha, Victor&Rolf, Sonbahar 1999



Resim 2.172 Thom Browne, Sonbahar/Kış 2021



Resim 2.173 Making Things, Zig Zag, Issey Miyake, 1998



Resim 2.174 Bird Dresses with Bird Cage, Thierry Mugler, 1982



Resim 2.175 La Chimère, Thierry Mugler, Sonbahar/Kış 1997-98



Resim 2.176 Moschino Sonbahar/Kış 2022



Resim 2.177 Gucci, İlkbahar/Yaz 2018 Koleksiyonu'nun reklam kampanyası için illüstratör Ignasi Monreal ile çalışır. Monreal, Gucci'nin tasarımları ve Sürealizmi bir araya getirir.



Resim 2.178 Tribute to Surrealism, Agatha Ruiz de la Prada, Sonbahar/Kış 2009-10
Agatha Ruiz de la Prada, bu koleksiyonunu Sürrealist sanatçılara adar.



Resim 2.179 Yves Saint Laurent İlkbahar 1988



Resim 2.180 Dior İlkbahar/Yaz 2018

Sürrealist sanatçı Leonor Fini'ye adanan Dior defilesi hem mekân tasarımında hem de giysi tasarımlarında birçok Sürrealist imgeden faydalanır.

Sürrealizmin tasarım dünyasına adım atmasıyla devam eden süreçte ortaya yeni bir tasarım dili çıkar. Birçok alanda etkili olan bu sürreal anlayış, beyaz perde ve sahneler de taşınır. Sürrealistlerin sinema ile ilgilendiği ve bu alanda eserler ürettikleri bilinir; ancak moda ile kurduğu birliktelik doğrultusunda Sürrealizmin fantastik, düşsel evreni beyaz perdeye kostümler aracılığıyla de yansıtmaya başlar. Schiaparelli'nin sıra dışı tasarımları bu anlamda önemli bir faktör olmuştur. 1939 yılına gelindiğinde kendisini kanıtlamış olan tasarımcının sinema dünyasına da yabancı olmadığı söylenebilir.⁵⁵ İngiliz Sinemasına kostüm tasarımları yaptığı bilinen Schiaparelli'nin, Paris'teki atölyesi aynı zamanda Clara Bow, Greta Garbo, Myrna Loy ve Katharine Hepburn gibi Hollywood aktrislerinin de uğrak yeri haline gelir. Hollywood'ta MGM (Metro-Goldwyn-Mayer) Stüdyoları'nda 20 yıl boyunca 200'den fazla filmde kostüm tasarımcılığı yapan ve Schiaparelli'ye hayranlık duyan Adrian Gilbert, çalıştığı filmlerdeki tasarımlarında ondan ilham alır. Bu filmlerden biri olan *Women*, Schiaparelli'nin şaşırtıcı ve sıradışı tarzının, kostümlere yansıdığı görülen filmlerden biridir. İkonik bir sürreal motif olan göz imgesiyle karşılaşılan tasarımlarla hem Elsa

⁵⁵ <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/11467/how-schiaparellis-surrealism-inspired-the-1930s-costumes-of-adrian>

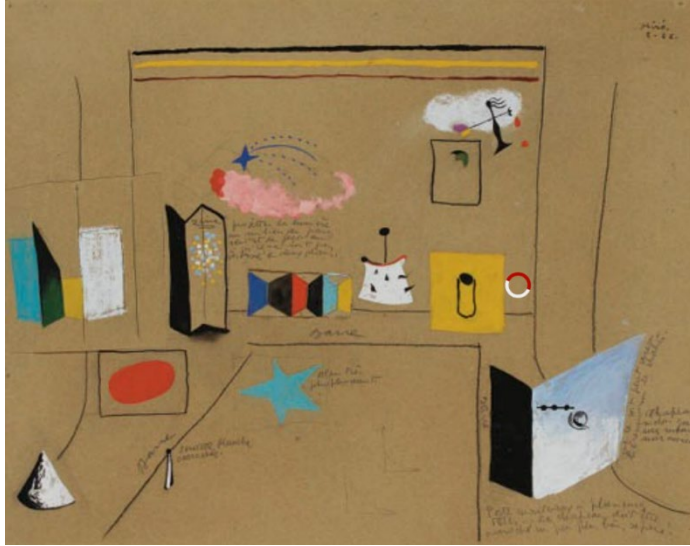
Schiaparelli hem de iş birliği yaptığı Jean Cocteau, Dali gibi sanatçılara atıf yapmış olur. Özellikle altı dakikalık *Future Art* sahnesindeki tasarımlar, birçok Sürrealist ifade barındırmasıyla sahneyi adeta bir kısa Sürrealist filme dönüştürür. **(Resim 2.181)**



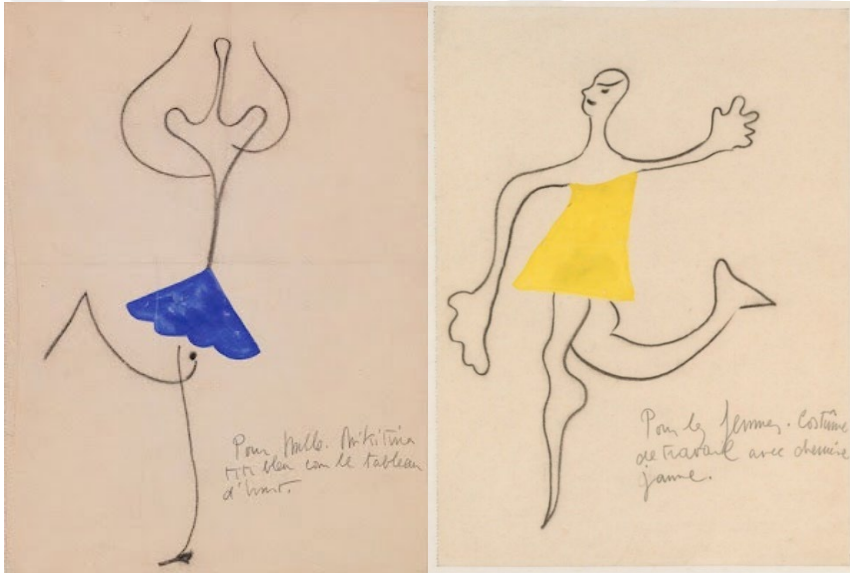
Resim 2.181 The Women (1939)

Adrian Gilbert tarafından yapılan kostüm tasarımlarında, Sürrealizme ve Elsa Schiaparelli'ye göndermelere rastlanır.

Sahne sanatlarında ise özellikle bale, Sürrealist anlayışın en belirgin ortaya çıktığı alandır. Joan Miro ve Max Ernst'ün Serge Diaghilev ile çalıştığı "Romeo ve Juliet" balesi örnek gösterilebilir. Max Ernst ve Miro *Romeo ve Juliet* balesinin dekor tasarımını beraber yaparken kostümler yalnızca Miro tarafından tasarlanır. Max Ernst ayrıca fon boyamalarını üstlenir. **(Resim 2.182, 2.183)**



Resim 2.182 Romeo ve Juliet Sahne Tasarımı, Joan Miro, 1926



Resim 2.183 Romeo ve Juliet Kostüm Tasarımları, Joan Miro, 1926

Giorgio de Chirico da yine Serge Diaghilev ile Le Bal için sahne ve kostüm tasarımları yapar; sahne klasik antik çağa ait kırık sütunlar ve harap olmuş alınlıklardan oluşuyordu. Kostüm tasarımı için Chirico, dansçıları canlı heykellere dönüştürdü: “*Bir Parisli eleştirmenin gözlemine göre, bunlar bir gece için hayata gelen heykellerdi.*” (Wood, 2007, s.252) (**Resim 2.184, 2.185**)



Resim 2.184 Le Bal, 2. Sahne için Sahne Tasarımı, Giorgio de Chirico, 1929



Resim 2.185 Le Bal Kostüm Tasarımları, Giorgio de Chirico, 1929

Joan Miro 1932’de, yeni kurulan Ballet Russes de Monte Carlo’da Boris Kochno ile yaptığı işbirliğinde *Seux d’enfants* (**Resim 2.186, 2.187**) için sahne ve kostüm tasarımları yapar:

“‘Seux d’enfants’, yazarı Georges Bizet’in en ateşli hayranlarının bile tam anlamıyla bilmediği bir eserdir...Miro, Kochno'nun geceleri canlanan çocuk oyuncakları senaryosundan hemen etkilendi ve büyük beyaz bir küre ile siyah, kırmızı ve beyaz kanatlarla çerçevelenmiş uzun siyah bir koniden oluşan bir mekân tasarladı. Hareketli küre ve koni, oyuncakları hayata getiren ruhları barındırdı ve Miro'ya göre yaşamın zıt iki kutbunu simgeledi- eril ve dişil:

Oyuncaklar (dansçılar tarafından temsil edilen) hareket ettikçe, formlar da hareket etti ve nesneler, ruhlar ve insanlar benzer şekilde büyüdü, kinetik bir dünya yarattılar.” (Wood, 2007, s. 256)



Resim 2.186 Jeux d'enfants Dekor ve Kostümler için Eskiz, Joan Miro, 1932



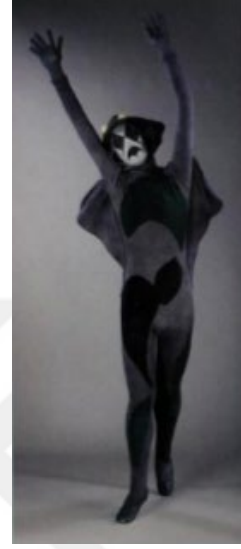
Resim 2.187 Jeux d'enfants, 1932

Andre Masson ise Leonide Massine'in *Les Presages* balesi için dekor ve kostüm tasarımları yapar. Sanatçının, Birinci Dünya Savaşı'nda siperlerde yaşadığı travmalar, eserlerinin birçoğunda görülen şiddet ve kaos temaları ile yansır; bu etki *Les Presages*'in dekor ve kostüm tasarımlarında da görülür:

“Les Présages'in arka planı, katliamların ritmik hareketini ele alır. Şekillerin girdabı içinde; güneş, bulutlar ve yıldızlar ortaya çıkar ve bale için kozmik bir ortam oluşturur. Tériade'ye göre, sanatçının amacı, set ve kostümler arasında ifadesel bir birliği korumak ve müziğin ve dansın dinamik doğasını görünür kılmaktır.” (Wood, 2007, s.258) **(Resim 2.188, 2.189)**



Resim 2.188 Les Présages Final Sahnesinin
Eskizi, Andre Masson, 1933



Resim 2.189 Les Présages 'Fate' Karakterinin
Kostümü, Andre Masson, 1933



Resim 2.190 Les Présages Final Sahnesi, 1933

Salvador Dali de Ballet Russes için tasarımlar yapan Sürrealist sanatçılar arasındadır; Ballet Russes ile daha önce çalışan Joan Miro, Pablo Picasso, Max Ernst gibi sanatçıların tasarımlarında olduğu gibi, Dali'nin tasarımlarında da tablolarındaki imgelere rastlamak mümkündür. Dali'nin Ballet Russes ile ilk iş birliği 1939 yılında *Bacchanale* balesi ile olur; bu eser Richard Wagner'in *Tannhauser* operası temel alınarak sahnelenir. Bavyera Kralı II. Ludwig'in delirmesini konu alan *Bacchanale*'ye Dali, rüyalara ve kabuslara ait rahatsız edici, paranoyak imgelerle dolu bir dünya yaratır: **(Resim 2.191)**

“Sahne dekoru, göğsünde bir delik olan dev bir tahta kuğu etrafında şekillenir; bu delikten göz alıcı, fantastik kostümler giymiş dansçılar ortaya çıkıyordu. Bunlar arasında, gül rengi tonlarında bir balık kafası giyen bir kadın ve yanlısı sıralanmış dişlerle süslenmiş halka bir etek giyen başka biri bulunuyordu. Diğerleri koltuk değneği üzerine dayanmış ya da tül ve akşam elbiseleri giymişken, erkeklerin topluluğu parlak kırmızı yengeçleri uyluklarına takmıştı. Dali, bir patlama anında, deniz kabuğundan çıkan, ten rengi bir kostümle tamamen çıplak görünmesi sağlanan ve izleyicileri utançtan kırmızıya döndüren, Venüs karakterini bile tasarladı.” (Lesso, 2021)



Resim 2.191 Baccahanale Sahne Tasarımı, Salvador Dali, 1939



Resim 2.192 Bacchanale Kostümleri, Salvador Dali, Fotoğraf, Horst P. Horst

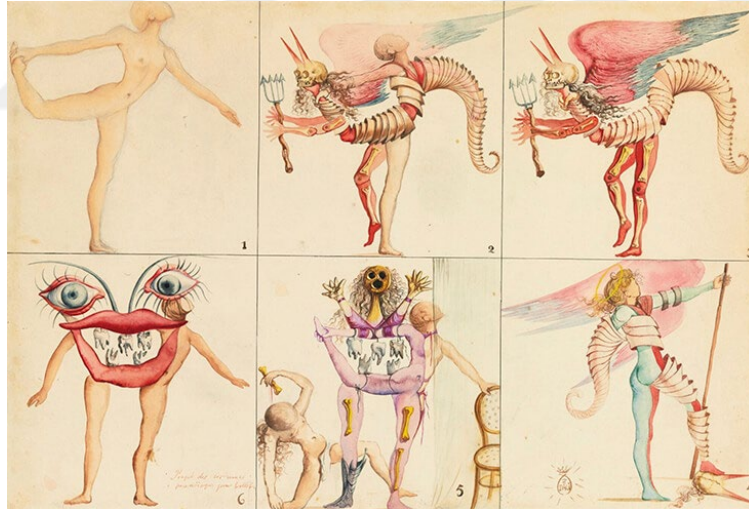
Bacchanale'nin ardından, Dali 1941'de *Labyrinth* için sahne ve kostüm tasarlamak için Ballet Russes ile tekrar çalışır: **(Resim 2.193)**

“Labyrinth'in hikayesi, merkezinde dehşet verici bir Minotor olan geniş bir labirentte Theseus ve Ariadne klasik efsanesine dayanıyordu. Dali, başka bir gerçeküstü, ürpertici deneyim yaratmaya girişti ve bunu ‘bir rüyanın zaman ve mekanını ifade etmek’ olarak adlandırdı. Onun sahne düzeninde, kocaman bir dişi gövde, başını gölgeye eğmişken, göğsünün ortası başka bir aleme açılan bir kapıya dönüşüyordu... Dali'nin kostümleri de eşit derecede çarpıcıydı.”
(Lesso, 2021)



Resim 2.193 Labyrinth Sahne Tasarımı, Salvador Dalí, 1941

Dalı'nın baleye karşı tutkusu bu örneklerle sınırlı kalmaz. 1941'de Wagner'in *Mad Tristan* adlı eseri için arka planı tasarlar ve 1949'da *The Three-Cornered Hat* için sahne ve kostüm tasarımlarına imza atar. 1942 yılında sahnelenmemiş olsa da *Mystrria* (Resim 2. 194) balesi için tasarımlar yapar.



Resim 2.194 Mystrria Balesi Kostüm Tasarımları, Salvador Dalí, 1942

Kostüm ve dekor tasarımları yapmış olan bir diğer Sürrealist sanatçı Leonor Fini'dir. Resimlerinin yanı sıra, kılık değiştirme ve kendi bedenini bir sanat malzemesi olarak kullanması ile de ünlünen Leonor Fini için "giyinmek" değişken bir kimlik ifadesiydi.

Fini'nin tüm çalışmalarının odak noktasında yer alan; değişim, belirsizlik ve dönüşüm kavramları giyinmek ile ilişkilendirilir.

“Giysi giymek, boyutu, türü, uzayı değiştirmektir. Devasa hissetmek, bitki örtüsüne dalmak, dokunulmaz ve zamansız hissetmek, unutulmuş ritüellerde esrarengiz bir şekilde karşılaşmaktır. Giysi giymek, cinsiyet değiştirmek, yaratıcılığın bir eylemidir. Ve bunu kendine uyguladığında, başka karakterlere veya kendi karakterine dönüşürsün. Yaratmak için itiliyorsun, eşleştirilmek [ama] aynı zamanda değişen ve çoklu... Bu, kendinin bir veya birçok temsilidir; içlerinde taşıdığın hayallerin aşırı dışı vurumu, ham hali yaratıcı bir ifadesidir.” (Grew, 2019, s.14)

Özellikle 1930'lardan sonra tasarım alanında üretimler yapan Fini'nin çok sayıda bale, tiyatro, opera ve sinema için dekor ve kostüm tasarımları yaptığı bilinmektedir. Kendi kimliğinin farklı yönlerini yansıtan karakterler yaratan Fini'nin tasarımları da sanatsal yaratımları ile bağlantı içindedir. Resimlerinde yer alan belirsiz kimliklere sahip kadın figürleri bu tasarımlarının yanı sıra katıldığı balo ve partilerde ve kendini fotoğraflarken giydiği kostümlerde yeniden ortaya çıkar. Sosyal etkinliklerde giydiği kostümlerle göz önünde olan Fini için giyinmenin bir tutku haline geldiği şu ifadelerinden anlaşılmaktadır.

“Balolara gitme nedenim sadece giysi giyme fırsatıydı ... Gerçek parti benim için kostüm hazırlığıydı. Gece yarısına doğru, mutluluğun sarhoşluğuyla, kraliyet baykuşu, büyük bir gri aslan, şeffaf gözyaşları yatağının altında yatan büyük gri bir aslan...yeraltı ülkesinin kraliçesi.” (Grew, 2019, s.17)

Leonor Fini, Sürrealizmin fantastik, irrasyonel dünyasına kılık değiştirerek büründüğü benlikleri ile dahil olur. Kendi benliği ile doğrudan bağlantılı olan bu tasarım anlayışına en iyi örnek, hem senaryosunu yazdığı hem dekor ve kostümlerini tasarladığı *Le Rêve de Léonor*(*Leonor'un Rüyası*) balesidir:

“Leonor geceleyin bir manzara içinde, canavarları, mandragorları ve favori hayvanlarıyla çevrili olarak uyumaktadır. Bir güzel sarı perukla takip ettiği kel bir genç kıızı- belki kendisini - rüyasında görür. Kendisini şehvetli ve alaycı kılı varlıklar tarafından yakalanmaya bırakır...Bir akşam kostüm balosunda

Proserpine olduğunu hatırlar; bir nar onu yeraltına götürür, Nuga Kralı ve krema şirini şeklinde oburlukla baştan çıkarılır... Bir beyaz baykuş olup, güzel tüylü varlıklarla oyunlar oynadığını, onların yardımıyla baştan çıkaran siyah kuştan kaçtığını ve sonunda onu öldürdüğünü hayal eder, sonra şafak söker ve uyanır.” (Grew, 2016, s.5)

İnsan-hayvan arası imgeler ve figürler Fini’nin dönüşüm teması çevresinde şekillenen sanatının büyük bir bölümünü oluşturur. *Le Rêve de Léonor* balesinin insan-kuş kostümleri de bunun bir örneğidir. (Resim 2.195, 2.196, 2.197) Balede kostümlerle de desteklenen sürekli bir dönüşüm vardır; ancak bu dönüşüm yalnızca türler arası (insan ve kuş) bir değişim değil bedenler ve kimlikler arası bir dönüşümü de içerir. Mitoloji ile ilgilendiği bilinen Fini dönüşümü ele aldığı kostümlerde tüyler, boynuzlar, kuyruklar ve kanatlar gibi imgelerden yararlanır.



Resim 2. 195 *Le Rêve de Léonor* Kostüm Tasarımları, Leonor Fini, 1949



Resim 2. 196 Le Rêve de Léonor, La Chouette
Kostüm Tasarımı, Leonor Fini, 1949



Resim 2.197 White Owl maskesi ile Leonor
Fini, 1949



Resim 2.198 Demoiselles de la nuit Balesi Kostüm Tasarımları, Leonor Fini, 1948



Resim 2.199 Demoiselles de la nuit Balesi Kostüm Eskizleri, Leonor Fini, 1948



Resim 2.200 For Les Sorcières Balesi (Sahnelenmedi) Kostüm Tasarımları, Leonor Fini, 1960's

3. İŞLENEN TEMALAR ÇEVRESİNDE ROMANTİK DÖNEM YAZARI E.T.A HOFFMANN'IN ESERLERİ VE SÜRREALİZM AKIMI İLİŞKİSİ

3.1. Romantizm Akımı

18. yüzyılın sonlarından 19. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiş olan Romantizm Akımı, 20. yüzyıla kadar etkinliğini sürdürmüş “yeni bir yaşam arayışı” arzusunun ürünlerinden biridir. Romantizm bir dönem olduğu kadar aynı zamanda bir duygu, tinsel bir tutumdur.⁵⁶ Sanatsal üretim açısından 1850’de son bulduğu söylene de bir tutum olarak “romantiklik” mirası var olmaya devam etmektedir.

Fransız Devrimi’nin Romantizme etkisi de kaçınılmaz bir gerçektir. Devrimle birlikte gelişen özgürlükçü düşünceler, Romantizmin doğuşuna katkıda bulunur. Fransız Devrimi’nin öncüsü geçmiş düzeni yıkıp, yenisini inşa etmek isteyen orta sınıftır; Romantizm de aynı şekilde orta sınıfa ait bir akımdır. Eğitimli, aydın orta sınıfın ortaya attığı “Aydınlanma” düşüncesi çevresinde gelişen devrim hareketi, merkezine akıllı ve mantığı koyduğu usçu ideallere göre yeni bir yaşamı hedeflemektedir. Aydınlanmanın aksine Romantizm, bilinmeyen ve bilinmeyecek olanın peşinde bir arayıştır; bunun için de Romantikler kısıtlamaların olmadığı özgür bir toplum yapısına ihtiyaç duymaktadır. Bu anlamda siyasal ve toplumsal olarak devrimin düşünceleriyle ortak noktada buluşsa da zihne başka bir kısıtlama getirdiğini düşündükleri usçuluğa da karşıdrlar.

Devrime neden olan düşüncelerin 1789’da bir anda ortaya çıkmadığı gibi, Romantizmin felsefesi de zamanla olgunlaşmıştır. Almanya’da başlayan ve daha sonra tüm Avrupa’yı etkileyen Romantizm, bir kuşak öncesine ait “Sturm und Drang”ın mirasını devam ettirir. Johann Gottfried Herder’in 1769 yılındaki deniz yolculuğu Romantizmin ilk adımı sayılabilir. Bu adım, belirsizliğe, bilinmeyene, gizeme ulaşmanın coşkusu içinde atılan bir adımdır. Dünyayı keşfetmek için çıkılan ve hedef noktası belirsiz bu yolculuk, Herder’in dünyadan önce kendi benliğini keşfettiği bir serüvene dönüşür. Benlik sorgusu, Romantizmin ana konularından biridir. Herder’in

⁵⁶ Safranski, 2013

yolculuğundaki keşiflerinin ve coşkulu fikirlerinin, 1771’de tanıştığı Goethe’yi de etkilediği bilinmektedir. Herder’in katedralden kaçıp denize olan yolculuğunun izleri ve etkileri, Goethe’de Faust’un çalışma odasının duvarlarını aşip dünyayı keşfetmeye yönelik attığı adımda net bir şekilde görülür.⁵⁷ Dünyayı, doğayı ve kendi benliklerini kitap bilgileri ve usun aksine sezgileri yoluyla keşfetmeye açılan bu yolculuklar, birçok açıdan benzer niteliktedir ve Romantizmin içerdiği arayışları ifade etmektedir. Evrenin tüm bilgisine ulaşma arzusu içindeki Herder, tam anlamıyla özgür kalabilmek için akıl ve mantığın da dışına çıkması gerektiği düşüncesi içindedir; bütünün parçalarını yalnızca aydınlık ve görünen yerlerde değil bilinçdışında, us dışında, karanlıkta kalmış köşelerde, yaşamın derinliklerinde de arar. Bu coşkulu bir arayış aynı zamanda bir yaşama biçimidir ve önce Sturm und Drang’ın ardından Romantizmin düşüncesini tetikler. Almanya’da Sturm und Drang’ın açtığı yolda Romantizm düşüncesi olgunlaşmaya başlarken Fransa’da devrim olur; Fransa’da gerçekleşen keskin dönüşümün etkileri ve fikirler, hızla ülke sınırlarının dışına yayılmaya başlar. Yeni bir dönemin başladığı, yaşamın ve sanatın bu gelişmelerden bağımsız düşünülmemeyeceği artık yadsınamaz bir gerçektir.

Fransa’daki devrimin ayak sesleri öyle güçlüdür ki, yüzyıl içinde kendi kabuğuna çekildiği söylenebilecek Almanya’dan dahi duyulmaması güçtür. Ancak yine de devrimin etkilerinin Almanya’da halka ulaşması daha uzun sürecektir; Almanya’daki orta sınıf, henüz Aydınlanma’yı özümseyecek olgunluğa ulaşmamıştır. Bunun en önemli nedenlerinden biri, 16. yüzyılda kaybetmeye başladığı siyasal, ekonomik ve kültürel üstünlüktür. Almanya’daki aydınlar ve üniversiteler elbette ki devrimin ve Aydınlanma düşüncelerinin sıkı bir takipçisidir; Kant gibi Aydınlanma Dönemi denince akla ilk gelecek olan filozoflara sahiptir. Ancak bu ilişki henüz toplumun geneline bahsedilen nedenlerden ötürü yayılamamıştır. Avrupa; Fransa ve İngiltere başta olmak üzere, usçuluğun izinde ilerlerken aynı kıta içinde Almanya, Romantizm ile usdışının sınırlarında gezmektedir. Devrimin ilk coşkusunun, ilerleyen yıllarda özgürlükçü düşüncelerin ve ideallerin gölgede kaldığı, şiddet eğilimli ve farklı açılardan baskıcı olmaya başladığı noktada Almanya’da devrim yanlısı düşünceler de gittikçe zayıflamaya başlar. Bu demek değildir ki Almanya’da aydınlar eski sistemin

⁵⁷ Safranski, 2013

savunucularıdır. Bu mesafeli tutumun nedeni, politikanın yaşamın ve sanatın her yerine sızmaya başlayan bir galeyan haline gelmiş olmasıdır. Romantiklerin arzuladıkları yaşama biçiminde, hayal güçlerinin ve arzularının kısıtlanmasına neden olacak her türlü baskıcı eğilim ve toplumsal yargılar ortadan kalkmış olmalıdır; en azından onların kendi bireysel evrenlerine dokunmamalıdır. Ancak usçu düşünce biçimi ve faydacılık çevresinde gelişen, üstünlüğü ele geçirmiş burjuvazinin kurduğu yeni yaşam düzeni, yeni baskıları da beraberinde getirir. Devrim çağında, dünyadan soyutlanmış halde yaşayan Almanya’da insanlar, özgürlüğü ve sınırsız bir dünyayı kendi hayal güçlerinde yarattıkları imgelerde bulurlar. Romantik sanatçılar eserleriyle bu yeni dünyaların kapılarını açarken, toplum da bu kapılardan adeta akın akın koşarak geçer. Bu dönemde Almanya’da kitap okumak adeta bir bağımlılık boyutuna ulaşır.

Herder’in denize açılmasıyla başladığı söylenebilecek olan Romantizm Dönemi, ikincil benlikleri olarak sürdürdükleri sanat yaşamları ile bilinen Eichendorff ve E.T.A Hoffmann ile sona erer. Bu ikili yaşam biçimi hem bu isimlerin eserlerinde yer alan bir temadır hem de Romantizme dair olan bir durumdur. Romantiklerin bir ayağı fantastik, gizemli, büyülu başka bir evrendedir. Aydınlanmanın parlak ışığıyla gittikçe solmaya başlayan gizemli loş ışığın ve “büyüsü bozulan dünyanın”⁵⁸ büyüünün, sanat aracılığıyla yerine konmasını arzulayan bir din düşüncesi, yeni bir mit yaratımı olduğu söylenebilir. Novalis’in şu ifadesi bu durumu özetlediği gibi Romantizmin tanımı olarak da görülebilir: “*Sıradan şeylere yüksek bir anlam, alışılmışa gizemli bir itibar, bilinene bilinmeyenin onurunu, sonluya sonsuz bir görünüm vererek romantikleştiriyorum.*” (Safranski, 2013, s.11) Bu ifaden de yola çıkarak, Romantizmin gerçeklikle de ilişkisinin tamamen kopuk olmadığı yorumu yapılabilir. Sıradan yaşam biçimi, Romantiklerin tiksinti duydukları bir şey olmakla beraber, yaratıcılıklarının kaynağını da sağlayan bir durumdur. Sıradan ve alışılmış olanı alıp, hayal güçleri ile bambaşka bir görünüme ve gerçekliğe kavuştururlar. Hayal ve gerçeklik arasında ikiye bölünmüş yaşamları ve bunu konu alan hikâyeleri bunun göstergesidir. Sıradanlığa ve gerçekliğe karşı takındıkları tavır, tüm varoluşlarına sızmıştır. Onlara göre benlikleri kendine özgü, sıra dışı ve benzersiz olmalıdır; bu nedenle Romantik Dönem sanat eserleri bireysel bir nitelik taşımaktadır. Bu açıdan

⁵⁸ Ritzer, 2000

Klasisizmle zıt bir konumda durmaktadır, genele yayılan konuları ele alan bireysellikten uzak Klasisizmin aksine Romantizmde içe dönülür, bireysel duygular ve arayışlar sanatlarının temelinde yer alır. Kurallara tabi Klasisizmin aksine Romantizm, akışkandır; değişimlere, yeni olasılıklara açıktır. Burjuva toplumunun sıradan ve faydacılık üzerine kurulu yaşamı Romantikler için kafese kapatılmakla eş değerdir. Bu sistemin içinde bireylerin benlikleri, topluma fayda sağlamak için ayrıldıkları ve ustalaştıkları iş bölümlerine indirgenir: *“Ebediyen sadece bütünün küçük bir kırıntısına zincirlenen insan, kendini sadece bir kırıntı olarak oluşturur; ebediyen sadece çevirdiği tekerleğin tekdüze gürültüsü kulağına geldiğinden, asla özünün uyumunu geliştiremez ve doğasındaki insanlığı açığa çıkarmak yerine, yalnızca işinin bir kopyası haline gelir.”* (Safranski, 2013, s.45) Sanayi Devrimi’nin bu anlayışın gelişmesinde etkili olduğu ve tekdüzeliğin ve sıradanlığın karşısında duran Romantiklerin de bu durumdan rahatsızlık duyduğu açıktır. Sanatın, bireyin faydacılık uğruna parçalanmış benliğini bir nebze de olsa bütünlüğe kavuşturacağı ve özgürleştireceği düşünülür. Ancak bu sanatın ve şiirin yaşamın her alanına sızmasıyla mümkün olabilir. Burjuva toplumu, sanatı da hayata belli bir ölçü ve kural içinde dahil eder; zamanı ve sınırları önceden belirlenmiş bir eğlence olarak. Romantikler, sıradan ve konforlu burjuva yaşamına kapılmış olan, kendini faydalılığa ve kurallara adayan kişiler için “bağnaz” kelimesini kullanırlar. *“Bağnaz, sıra dışılığı sıradan sayan ve yüceliği küçültmeye çalışan bir garez insanıdır. Yani söz konusu olan, şaşkınlığı ve hayranlığı kendine yasaklayan insanlardır. Sevgili alışkanlıklarının çemberi içinde ebediyen dönüp dururlar.”* (Safranski, 2013, s.210) Yaşamı sıra dışı kılan detaylar ise nerede olduğu bilinmeyen periler ülkesinde değildir; bizzat yaşamın içinde gizlidir, periler ülkesi her gün geçtiğimiz sokaktır. Bunu görebilmek için romantik ruhu özümsemiş olmak yeterlidir. Tieck’te bu durum şu sözlerle karşılık bulur: *“Sıradanlıkları kendimize yabana kılmayı sadece bir denesek, uzak, zorlu bir uzaklıkta aradığımız bir sürü dersin, bir sürü eğlencenin ne denli yakınımızda olduğuna şaşıracağız. Harika ütopya ülkesi aslında dizimizin dibinde, ama teleskoplarımızla onun ötesine bakıyoruz.”* (Safranski, 2013, s.53) Rastlantısal deneyimler, beklenmedik dönüşümler ve sürprizler hayatın içinde aranır ve Romantik sanat da bundan beslenir. Romantizmdeki arayış bundan kaynaklanır, çevreyi ve doğayı farklı bir gözle inceleyerek özüne ulaşmak istenir.

Doğaya dönüş, Romantizmin en belirgin özelliklerinden biridir. Sanayi Devrimi'nin de etkisiyle doğa da insanlar tarafından faydacılık sisteminin bir parçası haline gelir. İnsan, doğayı kendi faydaları ölçüsünde dönüştürmeye çalışır. Novalis, “*doğa tekdüze bir makine... konumuna indirgendi*” (Safranski, 2013, s.205) diyerek bu durumu net bir şekilde ifade eder. Romantikler doğanın özüne inerken, kendilerinin, insan doğasının da özüne ulaşmak isterler. Bu düşünce en çok Fichte’de olgunlaşmıştır. Fichte, benliğin gizli kalmış kısımlarının izini sürer ve yolu bilinçdışına, düşlere ve arzulara özgü imgelere çıkar. Fichte’nin felsefe sahnesine sunduğu “ben”, Nietzsche ve Freud ile iyice açığa çıkarılacaktır. Romantizm, benliğin bilinmeyenlerinin ve ruhun özünün kaynağını düşlerden alır. Romantiklerin tümünde ve tüm alanlarında düşsel öğelere rastlamak mümkündür; bu sayede zamansız ve mekânsız yeni olasılıklar barındıran dünyalara kapılar açarlar. Düşlere başvurduğu kadar Romantizmin başvurduğu bir diğer kaynak mitolojidir; çünkü Romantizm geçmişe özlem duyar.

Edebiyat ve şiir ile başlayan Romantizm Akımı, sanatın diğer alanlarına da yansır. Zaten Romantiklerin çoğu sanatın tüm dallarını sever ve ilgilenir. Özellikle resim ve müzik, Romantizmin duygusunu yansıtmakta ön plana çıkmakla birlikte, edebi eserlerde de bu sanatlara tutkuyla bağlı kahramanların benliklerine ulaşma serüvenlerine rastlamak mümkündür. Aynı zamanda Romantiklerin kendi yaşamları da bu ikilem içinde kalmıştır. Çok sevdiği Wolfgang Amadeus Mozart’ın ismini kendi ismine eklemesinden belli olduğu üzere E.T.A (Ernst Theodor Amadeus) Hoffmann’ın müziğe karşı olan tutkusu, eserlerinde ikincil benliği olarak sunduğu Kreisler ile ortaya çıkmaktadır.

Romantik resim, biçimsel bir kural belirlemez, bunun yerine benliğin ve doğanın özünün kavranmasına yönelir. Kaynakları mitolojiye, efsanelere, fantastik ve büyülü düşlere, metafiziğe, doğaya dayanır. Romantizmin yoğun duygusu, mekanların atmosferinde, ışığın ve rengin loş ve sisli yapısında, belirsiz imgelerde ortaya çıkar. Bu belli belirsiz hissettiren yoğun duygular, değişimin sürekliliğini içerir. Almanya’da Caspar David Friedrich, Fransa’da Delacroix, İspanya’da Francisco Goya, İngiltere’de ise Füssli ve Blake Romantizmin ruhunu yansıtan sanatçılar arasında önemli bir yere sahiptirler.

Caspar David Friedrich'in resimlerinde Alman Romantizmi tüm yönleriyle hissedilir. Peyzaja, doğüstü ve metafiziksel bir boyut kazandırır, Sürrealizmin habercisi bir evren yaratır ve bu evrendeki doğa güçlerinin karşısında insan yalnız ve küçüktür. Doğanın ve benliğin içe dönük bir tasvirini sunar. *“Ressam yalnızca karşısında gördüklerini değil, fakat kendi içinde gördüklerini de tuvaline geçirmelidir.”* (Claudon, 1988, s.51) der. Kurduğu zamansız atmosfer, kendine özgü bir renk ve teknik kullanımına sahiptir ve huzursuz, tekinsiz hissettirir. **(Resim 3.1)**



Resim 3.1 Der Wanderer über dem Nebelmeer, Caspar David Friedrich, 1818

Fransa'da Romantizmin en önemli temsilcilerinden olan Eugene Delacroix, akademinin Klasik Dönem dayatmasından usanmasıyla isyankâr bir sanatçı izlenimi verir. Rengi çizime, hayal gücünü gerçeğe tercih ettiği resimlerinde dinamik bir kompozisyon ve teknik kullanır. Bir gözünü doğuya çevirmiştir ve bu coğrafyalara olan seyahatlerini büyük bir coşku duyarak eserlerine yansıtır. Romantizmin ruhu, eserlerine romantik hikayelerden esinlendiği sahnelerle yansır; bunların arasında Goethe'nin Faust'unu ele aldığı gravürler en bilinenleridir. **(Resim 3.2)** Goethe, Delacroix'nın resimlerinde kendi hayal gücünün bile ötesinde bir evren yarattığı görüşünü dile getirir.⁵⁹ Ele aldığı fantastik ve gizemli konuların yanında Delacroix,

59

güncel olayları da eserlerine romantik bir üslupla dahil eder. Bu eserlerde tarihi anlar, kendi hayal gücünün imgeleriyle sahnelenir ve coşkulu bir anlatım kazanır. Bu anlamda en belirgin örnek 1830 yılına ait *La Liberté guidant le peuple* (Halka Yol Gösteren Özgürlük) resmidir ve sanat tarihine Fransız Devrimi'nin sembolü olarak geçer. (Resim 3.3)



Resim 3.2 Faust, Mephistopheles, Eugene Delacroix, 1828



Resim 3.3 La Liberté guidant le peuple (Halka Yol Gösteren Özgürlük), Eugene Delacroix, 1830

Bir dönem saray ressamlığı da yapmış olan ve eserlerinde hem saraydaki hem de gündelik yaşamdan sahneleri resmettiği bilinen İspanyol ressam Francisco Goya, sürgüne gittiği Bordeaux, Fransa'da hayatının sonuna kadar hastalık ve sağırlığa rağmen sanatına devam eder ve 1828 yılında ölür. *Quinta del Sordo* (Sağırın Evi) adlı, dört bölümlük eseri bu dönemin ürünüdür. **(Resim 3.4)** Eserlerindeki bireysellik bilinçdışına ait kaynaklardan gelir ve düşsel, içe dönük, fantastik, kısmen karanlık imgeler içerir. Güncel olayları konu alan eserlerinde bile iç dünyanın yansımaları hissedilir. Toplumsal sarsıntıları ve savaşın korkunçluğunu ele aldığı eserlerinde düşsellikten çok kabuslara ve karabasanlara yakın bir ifade vardır. Siyasi bir eleştiriden çok olayların kendi benliği üzerinde bıraktığı etkileri resmeder. Bu bireysel ifade biçimi, Romantizmin resim anlayışının bir özelliğidir.



Resim 3.4 Aquelarre o el gran cabrón (Cadı Ayini), Francisco Goya, 1819-1823

Hayatının çoğunu İngiltere'de geçiren, İsviçre kökenli, rahipliği bırakıp ressam olmaya karar veren Johann Heinrich Füssli, klasik bir sanatsal eğitimden geçer. Shakespeare ve Milton'un metinlerinden esinlenerek büyülü, fantastik ve genellikle ürkütücü, karabasanı andıran sahneler resimler. **(Resim 3.5)** Füssli'nin resimleri bambaşka bir dünyanın tasvirleri gibidir ve Sürrealizmin habercisidir.



Resim 3.5 Macbeth, Banquo and the Witches, Johann Heinrich Füssli, 1794

Sanrılarla dolu bir iç dünyası olan William Blake için de Füssli ile benzer durumlar söz konusudur. William Blake'in resimleri gerçeklikten uzak, düşsel ve sıradışı bir dünyayı sunar. Sanrıları, sanatının ve yaratıcılığının kaynağı haline gelir ve pencerede Tanrı'yı gördüğü ifadesi eserlerini vahiy konumuna getirdiğinin göstergesidir. Teknik bir ustalıkla yaptığı resimlerle, doğaüstü güçlerin ve bunların ait olduğu evrenin sözcüsü olur.

3.2. E.T. A Hoffmann'ın Hayatı ve Eserleri

Hoffmann, 1776'da avukat Christoph Ludwig ve Louise Albertina Doerffer'in oğlu olarak Prusya'nın Königsberg kentinde dünyaya gelir; ailesinin kendisine verdiği Ernst Theodor Wilhelm adına daha sonra müziğe olan tutkusunun göstergesi olarak hayran olduğu Mozart'ın ön adı Amadeus'u ekler. Hukukçuluğun oldukça saygı gördüğü bir dönemde dünyaya gelen Hoffmann'ın avukat babasının yanı sıra, annesinin ailesi olan Doerfferler de Königsberg'in oldukça saygın bir hukukçu ailesidir. Anne ve babasının iki yaşında ayrılması üzerine, annesi ile Doerfferler'in yanına taşınan Hoffmann'ın hayatı yirmi yaşına kadar bu evde geçecektir. Eserlerinde, çocukluğundan izlere rastlanan Hoffmann'da, anne ve baba figürü eksiktir; ailesinin

evine döndükten sonra evin kızı rolünü, annelikten daha çok üstlenmiş histerik annesi neredeyse yok gibidir. Hoffmann'ın eserlerinde anneler, “*gölge gibi kenarda dururlar, yok olurlar ya da başka kişiler ve merciler tarafından temsil edilirler.*” (Safranski, 2021, s. 27) *Kum Adam*'daki Nathanael'in annesi, eserlerindeki bu anlamdaki anne figürüne bir örnektir. Doerffer evinde, anneannesi, teyzeleri ve annesi ile yaşayan Hoffmann için baba figürü olabilecek tek kişi evin tek erkeği, erken yaşta emekli olmuş başarısız bir avukat olan ve küçük yeğeni ile aynı odada bekar hayatı yaşayan dayısı Otto Wilhem Doerffer'dir. Acıma ve aşağılama arası duygular beslediği dayısının kendisi üzerinde kurmaya çalıştığı otorite, saygı eksikliğinden kaynaklı Hoffmann'ın otorite ile arasında zayıf bir ilişki oluşmasına yol açar. Buna karşın, Doerfferlerin evinde müziğin önemli bir yeri vardır ve oldukça iyi piyano çalan dayısı, Hoffmann'ın ilk müzik öğretmenidir.⁶⁰ Sanata olan ilgisini erken yaşlardan beri farkında olan Hoffmann, otorite eksikliği içinde büyümesine ve gelecek tercihlerine yönelik belirgin bir baskıyla karşılaşmamış olmasına rağmen aile geleneğine uyarak meslek olarak hukukçuluğu seçer. O dönemde, burjuva yaşamında sanat, hayatın içine dahil olmasının yanında ancak boş zaman eğlencesi olarak görülmektedir; hayalperest Hoffmann'ın içine sıkıştığı ilk ikilem bu iki yaşam biçimi olur ve içine doğduğu toplumun gereksinimlerine uymak zorunluğu hissederek bu yolu tercih eder. Hoffmann, burjuva yaşamının normlarını asla tam olarak içselleştiremez, boyun eğer ama bu kimlik onun üzerine oturmaz. Hoffmann'ın biyografisini ele alan Rüdiger Safranski, yazarın içinde bulunduğu bu durumu şu sözlerle açıklar: “*Koşullandırılmış gücü içselleştirmek istemeyen, ama ondan kurtulamayan biri kaçamak yaşamaya başlar...Hiçbir yerde tam ve bütün değildir...Kendi kimliğini değişme isteğinin dev aynasında çoğaltarak kendisinin ve başkalarının 'aklını karıştırır.'*” (Safranski, 2021, s. 29) Sanatı profesyonel olarak tercih edememiş olması, Hoffmann'ın benliğindeki bölünmüşlüğü büyük bir nedenidir; ikinci benliği olarak görülen kendisini sanatına adan “Kreisler” karakterinden çok, *Altın Sakı*'daki gündüzleri arşiv memuru, geri kalan zamanda ateş semenderi olan “Lindhorst” Hoffmann'ı daha iyi yansıtan bir karakterdir.⁶¹ Hayatını tamamen sanata adamamış olmanın sanatsal güç eksikliğinden kaynaklanma şüphesi, Hoffmann'da var olan ve eserlerinde de sıklıkla rastlanan bir

⁶⁰ Safranski, 2021

⁶¹ Safranski, 2021

özgüven eksikliğidir. Mesleklerini bırakıp sanatta başarısız olan karakterleri bu duygunun bir yansımasıdır. *“Güçleri ancak yola çıkmaya yeter ama hedefe varmaya yetmez. Sanat uğruna burjuvazinin getirdiği güveni terk etme tehlikesiyle ilgili fanteziler Hoffmann’ın dış güveni olmadan ona dayanamamasından duyduğu utancı özümler.”* (Safranski, 2021, s. 31) Nitekim Hoffmann, bu güven ortamından ne kadar çabalasa da kendini tam anlamıyla soyutlayamaz. 1807’deki Fransa’nın Prusya işgali sonucunda Varşova’daki görevinin sona ermesini fırsat bilmesiyle müzik öğretmenliği, tiyatrolarda orkestra şefliği, oyun yazarlığı ve dekoratörlük yaptığı, ekonomik olarak zorlu ancak sanatla geçen sekiz yıl dışında eserlerindeki karakterlerdeki gibi ikili bir yaşam sürdürür; gündüzleri devlet memurluğu yaparken geceleri sanatçı benliğine bürünür ve besteler yapar, yazılar yazar, resim çizer. Bir yandan muzip bir kişiliğe sahip olması ve otoriteden eksik büyümüş olması nedeniyle kariyerini riske sokacak disiplin suçları işlemiş ve bir dönem sürgün hayatı yaşamış olmasına karşın Hoffmann, mesleğinde oldukça başarılıdır. **(Resim 3.6)** Bunun yanında birkaç başarısız aşk macerasına rağmen 1802 yılında evlendiği Michaelina Rorer-Trzcinska (Mischa) ile yolunda giden bir evlilik sürdürür. Yine de birçok Romantik yazar gibi, Hoffmann’ın da güzel kadınlara karşı zaafı hayatının her döneminde etkili olmuştur ve eserlerine yansımıştır. Aşka ve kadınlara karşı olan arzuları eserlerine, kendi bedenine karşı duyduğu eksiklik hissi ile yansır; kısa boyu, ince narin vücudu ve karışık saçlarıyla bilinen Hoffmann, eserlerinde yer verdiği tuhaf görünümlü, sakar karakterlere yer vererek kendine karşı duyduğu özgüvensizliği dışa vurur. **(Resim 3.7)** Aşk hayatının yanı sıra aynı zamanda Königsberg’ten komşuları olan saygın bir aile olan Hippel’lerin oğlu ile vefalı, uzun süren bir arkadaşlığı vardır; Hoffmann’ın aksine güçlü bir aile figürü etkisinde büyüyen ve burjuva hayatına uyum sağlamakta zorluk çekmeden hayatını sürdüren Hippel, Hoffmann’a ve sanatına hayatı boyunca maddi ve manevi olarak destek olur. Ne var ki kendine karşı özgüvensizliği ve iyi bir hayatı olan Hippel’e karşı hissettiği mahcubiyet ve imrenme de Hippel’e yazdığı mektuplarda hissedilmektedir. **(Resim 3.8)**



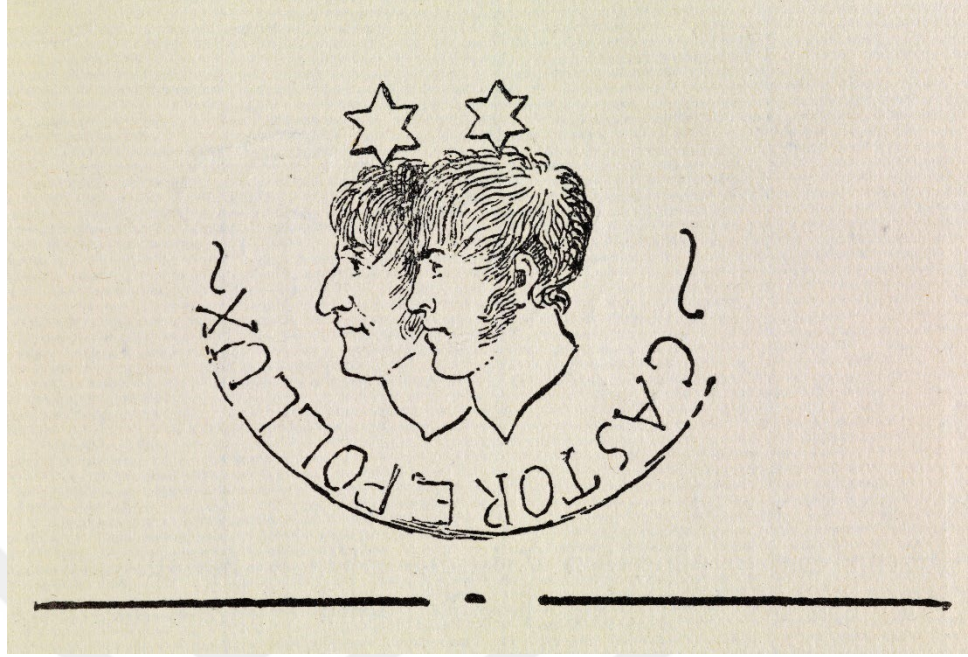
Resim 3.6 Hoffmann tarafından karikatürize edilmiş Prusyalı memurlar (1805 civarı)⁶²



Resim 3.7 Kendi bedeni ile alay ettiği görülen bir otoportresi⁶³

⁶² <https://www.mutualart.com/Artist/E--T--A--Hoffmann/D70ACD0E605557B6>

⁶³ Safranski 2021



Resim 3.8 Mitolojik ikizler Castor ve Pollux olarsk resmedilmiş Hoffmann ve Hippel⁶⁴

Hayatının izlerine eserlerinde rastlanan Hoffmann'ın ikiye bölünmüş yaşamı, hayal ve gerçeklik arasında sıkışmış karakterlerinde karşılık bulur. Sıradan burjuva yaşamına karşı hissettiği uyumsuzluk ve fantezilerle dolu düş gücü arasında sıkışmış kalmış olmasına karşın gerçeklik ve günlük yaşam da eserlerinin önemli bir bölümünde yer alır. Onu dönemin diğer Romantik yazarlarından ayıran bir özelliktir bu. Eserlerindeki bu özellik, *“iç dünyanın dış dünyaya uyumsuzluğu”* (Safranski, 2021. s. 279) motifini ön plana çıkarır. Günlük yaşama kazandırılan vurgu, karakterlerin iki yaşam arasındaki sıkışmış olma ifadesini güçlendirir. Hayaller ve fanteziler, sıradan yaşamın prangalarına hapsolmuş karakterler için bir sığınak, özgür, ütöpik bir dünya haline gelir. Bu iki dünya arasındaki sınırlar belirsizleşene kadar karakterler, kafa karışıklığı içinde akıl dışı maceralardan ve sorgulamalardan geçerek benliklerine ulaşmaya çalışırlar. Ütöpik hayal dünyalarının ipuçları ve haritası, gerçekliğin içinde saklıdır. Bu da Hoffmann'ın eserlerinde sıklıkla yer verdiği sembolik nesnelerde karşılığını bulur; aynalar, altın saksı, gözlük, dürbün gibi nesneler bunlardan bazılarıdır. Romantizmde

⁶⁴ Safranski 2021

günlük yaşamın içindeki en sıradan şey bile fantastik bir görünüm kazanabilir. Novalis'in “*sıradan şeylere yüksek bir anlam, alışılmışı gizemli bir itibar*” (Safranski, 2013, s.11) vermek şeklindeki Romantizm tanımı, Hoffmann'ın eserlerinde de karşılık bulmasına karşın; Novalis'in aksine Hoffmann, gerçeklik ve fantastiği iç içe oluşu ve çiftliği konusunda ısrarcıdır. Eserlerinin bir kısmını, sıkıcı bulduğu devlet memurluğu görevinde adliye salonundaki duruşmalar esnasında yazdığı bilinen Hoffmann için hayal dünyası, gerçekliğin sıradanlığı ve bunaltıcılığı oranında güç kazanır. Eserlerinde yer verdiği iki dünyada da bu dünyaların içindeki karakterlerin kaybolmuşluğu dikkat çekicidir. Karakterler ya burjuvazinin sıradan dünyasında ya da hayal dünyasının içinde kaybolur. Rüyasında bile kayıp dosyaları arayan *Altın Sakı*'daki sicil memuru Heerbrand ve Atlantis'e kendini teslim etmiş öğrenci Anselmus bu iki karşıt durumun örnekleridir ve ikisi de eşit derecede kaybolmuştur. Bu nedenle Hoffmann'ın eserlerinde asıl özgürlüğe sahip olanlar, genelde anlatıcının kendisi ya da karakterlere kafa karıştırıcı oyunlar oynayan manipülatif karakterlerdir. Yazar olarak da yorumlanabilecek bu karakterler, Romantizmin sanatın özgürleştirici özelliğini savunan düşüncesini kanıtlar niteliktedir. Gençliği boyunca iki yaşamı arasındaki tercih arasında bocalayan Hoffmann da sanatta başarıya ve içsel özgürlüğüne iki dünyayı bir arada kabullenışı ardından ulaşabilir. Edebiyat, onun hayal dünyası, ütöik evreni, içini döktüğü sığınağı olur. Daha çok edebi eserleri ile ün kazanmış olan Hoffmann için sanatçı kişiliğine dair asıl tutkusu müziktir. Bu anlamdaki en büyük arzusu da *Undine* operasını tamamlamak ve gerçekleştirmektir. Yazı yazmak, onun için müziğin aksine kendini ispatlama güdüsü duymadığı bir eylemdir; bu alandaki başarısı da bu nedenden kaynaklanmaktadır. Benliğinin ve egosunun kısıtlaması olmadan yazdığı için akıcı eserler ortaya koyar. 1822 yılında Berlin'de ölen Hoffmann, genç yaşta iki roman yazıp çekmecesine koymasına ve müzik anlamında çocukluğundan itibaren deha olarak görülmesine rağmen yıldızı geç parlayan, fantastik öykü ve roman yazarı, besteci, eleştirmen ve karikatürist olan çok yönlü bir sanatçıdır. Hayal gücüyle, bilinçdışının kapılarını aralayan Hoffmann'a duyulan ilgi 20. yüzyılda kendi çağından daha çok olmuştur. Ekspresyonizmden Sürrealizme kadar birçok sanat akımına ilham olmuş ve Psikanalizin kurucusu

Sigmund Freud'un dikkatini çekmiştir. Freud, 1919 yılındaki *Das Unheimliche* (Tekinsiz) adlı makalesini Hoffmann'ın *Kum Adam* hikayesine dayandırarak açıklar.⁶⁵

Hoffmann'ın eserlerindeki bilinçdışı ve rüya kaynaklı fantastik temaların yanı sıra, birçok Romantik eserde rastlanılan mitolojik ve doğa kaynaklı temalar da önemli bir yer tutmaktadır. *Altın Saksı* adlı eserindeki Lindhorst ve Serpentina'ya yönelik birçok şey Schelling'in *Dünya Ruhu* ve Schubert'in *Doğa Biliminin Karanlık Yüzüne Dair Görüşler*'inden toplanmıştır.⁶⁶ Bununla birlikte doğa ve mitoloji Hoffmann'ın eserlerinde metamorfoz motifiyle bir araya gelmektedir; farklı görünümlere, yaratıklara, hayvanlara dönüşen karakterler, insan dışı varlıklarla yaşanan aşk hikayeleri bunun bir göstergesidir. Bütün bu temalar ise Hoffmann'ın eserlerinde “doppelgänger” kavramı etrafında birleşmektedir.

Eski bir Alman halk inanışına dayanan doppelgänger, “kendini gören insan” olarak tanımlanır. Bu kavram, Antik Yunan ve Roma Mitoloji'sinde koruyucu ruh niteliği taşımaktadır. Kentlerin kapılarını koruduğuna inanılan, başlangıcı ve sonu, geçmişi ve geleceği temsil eden Roma Mitolojisi'ndeki çift başlı tanrı “Janus”, doppelgängerin mitolojideki karşılıklarından birisi olarak görülür. Aynı şekilde, Yunan Mitolojisi'nde düşlerin tanrısı olan ve biçim anlamına gelen “morphe”den türeyen “Morpheus”un insanların rüyalarına değişik biçimlere bürünerek girdiğine inanılır. Bu örnekte görüldüğü üzere, doppelgänger kavramı metamorfozla ilişki içindedir. Yansıma, gölge, ayna, yüz gibi imgelerle bağlantılı olan doppelgänger kavramını anımsatan bir diğer metamorfoz içeren mitolojik öykü de kendi yansımasına olan âşık olan Narcissos'u anlatan “Narcissos Miti”dir.⁶⁷

Psikanalistlerin de ilgi alanına giren doppelgänger, Freud'un daha önce bahsedilen Hoffmann'ın *Kum Adam* masalından örneklere yer vererek açıkladığı *Tekinsiz* makalesinde de yer almaktadır. Freud, bu kavramı “insanı takip eden bir hayalet” olarak tanımlamaktadır. Sıklıkla “eş ruh” ve “alter ego” kavramları yerine de

⁶⁵ Freud, 1919

⁶⁶ Safranski, 2021

⁶⁷ Kırız, 2010

kullanılmasına rağmen, doppelgänger birbirine tıpatıp benzeyen ve sosyal, kültürel olarak da denk olan aynı zamanda farklı mekanlarda olabilen iki insan için kullanılırken, “eş ruh”, bir bedendeki farklı kişilikleri ifade etmektedir. Fantastik edebiyat için oldukça uygun bir ifade olmasına karşın aynı kişinin iki farklı mekânda olması nesnel olarak mümkün değildir. Bu durum da kavramın, Psikanalizin konusuna girmesine neden olmuştur; böyle bir durumda “kendini gören insan” için psikoz ya da halüsinasyon söz konusudur. Günlük hayatın boğuculuğu ile mücadele eden kişilerde ortaya çıkabilen bu gibi durumlarda, daha sonra hayali roller yüklediği bu benlik, kişilerin hayranlık duydukları, korktukları ya da hiç tanımadıkları kişilerin niteliklerine bürünebilir ve kişinin kendisi de zamanla bu benliğe benzemeye başlar. Kendisi ile karşı karşıya kalan insan, gördüğünün gerçekliğinden duyduğu kadar kendi benliğinden şüphe duymaya başlamasıyla histerik belirtiler gösterebilir. Hoffmann’ın masallarındaki karakterleri anımsatan bu ifadelerde anlatılan durum, Freud’un *Tekinsiz* makalesindeki *Kum Adam* masalının yanı sıra, birçok eserinde rastlanılır.

3.3. E.T. A Hoffmann’ın Eserleri Bağlamında Romantizm ve Sürrealizm İlişkisi

Hoffmann, fantastik ve büyülü olanın gerçeklikte saklı olduğunu savunan bir Romantiktir; “*Bence daha yüksek bölgelere çıkacak göksel merdivenin tabanını ardından herkesin tırmanabilmesi için hayata dayamak gerekir.*” (Safranski, 2021, s.460) şeklindeki ifadesi bunun bir göstergesidir ve Andre Breton’un *Birinci Sürrealist Manifesto*’da ifade ettiği şu cümlelerle paralellik taşır: “*Rüya ve gerçeklik olmak üzere, ilk bakışta çok çelişkili gibi görünen bu iki halin gelecekte, tabiri caizse bir tür mutlak gerçeklik olan sürreallikte bütünleşeceğine inanıyorum. İşte ben bu sürreallik arayışının peşinden gidiyorum.*” (Breton, 2009, s.18) İki akımda da bilinen gerçekliğin monotonluğundan uzak, hayal gücü aracılığıyla ulaşılabilecek, daha özgür yeni ve mutlak bir gerçekliğe ulaşmak arzulanır.

Romantizmdeki “büyüsünü kaybeden dünyaya” büyüünü geri kazandırmak fikrinin Sürrealizmde de devam ettiği görülmektedir. Biçimsel bir sanat öğretisinden çok yaşama yönelik isyankâr bir ruhun harekete geçirilmesidir. İki akımın da içinde

bulunduğu dönemdeki siyasi ve politik kargaşa ortamı ile insanlarda gerçekliğe dair inancın zayıflamaya başladığı görülür. Romantizmin ortaya çıkışında Fransız Devrimi'nin ve Aydınlanma Düşüncesinin özgürlükçü atılımları etkili olmuş olsa da seyri değişen devrimin kanlı sonuçları alternatif bir gerçeklik arayışını doğurur. Aynı şekilde benzer bir durumun görüldüğü Dünya savaşları arasında ortaya çıkan Sürrealizminde de savaş sırasında yaşanan korkunç durumlar karşısında sanatçılarda gerçekliğin reddi bir tutum haline gelir. Romantik ve Sürrealist sanatçılar insanı özgürlüğe kavuşturacak ve kurtuluşunu sağlayacak olan şeyin sanat, şiir ve hayal gücü olduğunu savunur.

Fransız Devrimi ile etkinliğini kanıtlayan burjuvazinin kurduğu yeni yaşamın eksik yönleri, kendini 20. yüzyılda ortaya çıkan yeni siyasi düşüncelerde belli etmeye başlar. Daha iyi bir yaşama biçimi arzusuyla atılmış bu adımlar, 20. yüzyılda, hedeflenen ütopyanın aksine sebep olacak uç fikirlerin ve kaos ortamının oluşmasında etkili olur. İkinci Dünya Savaşı sonunda Alman toplumunun uyanışı, Romantik masallardaki kabuslarda kaybolmuş karakterlerin uyanışını anımsatır. Romantikler, düşler dünyasının kapılarından girerken, bunun getirebileceği kaybolma tehlikesinin farkındalardır, Hoffmann'ın bir ayağını gerçekliğe dayamış olması da bunun bir göstergesidir. Ancak bu noktada çıkarılması gereken ana düşünce, düşlerin mutlaka uyanmamız gerektiği bir düzmece olduğu değil, gerçeklik olarak görülen şeyin de bir yanılsama olabileceği ihtimalini göz önünde bulundurmadır. Gerçeklik sandığı şeyin aslında bir yıkıntıdan ibaret olduğunu fark eden Nazi Almanya'sı toplumu bunun en büyük kanıtıdır. Gerçekliğe karşı duyulan bu güvensizlik, Sürrealistlerin içe dönmelerine ve bilinçdışlarının kaynaklarına sarılmalarına neden olur. Her şey bir şekilde manipüle edilerek gerçekmiş gibi gösterilebilir, böyle bir duruma karşı benliğimizin iç sesi yolumuzu aydınlatacak tek gücümüz olarak kalır.

Romantizm ve Sürrealizmin dünyası bilinçdışının dünyasıdır. Issız şehirler, parçalanmış bedenler, hurdalar, manken insanlar gibi imgeler, Sanayi Devrimi ile ortaya çıkan endüstriyel toplumun kabuslarıdır.⁶⁸ 20. yüzyılda doruklara ulaşan

⁶⁸ Hauser, 1984

Psikanalize olan ilgi, toplumun karanlık kabuslarını aydınlatmada ve irdelemede Sürrealistlerin dayanağı olur. Hegel'in denize açıldığı, Faust'un çalışma odasından çıkıp dünyaya adım attığı gibi, Sürrealistler de gerçekliğin prangalarını kırıp bilinçdışının derinliklerine yolculuğa çıkarlar. Başka bir boyuta açılan zihnin içindeki pencereler keşfedilir. Magritte'in eserlerinde sıklıkla karşılaşılan pencereler, kapılar bunun bir göstergesi niteliğindedir. Bu yolculuk, içe doğru bir yolculuktur ve köklerinden, doğasından sıyrılan insanın bölünmüşlüğüne tamamlama arzusunu içerir. Birçok Romantik eserde olduğu gibi, benliğini bulmak için çıktıkları içsel yolculuklarda kendilerine olan şüpheleriyle, korkularıyla, arzularıyla karşılaşan Hoffmann'ın masallarındaki karakterler de kendi üzerlerinde Freud'un Psikanaliz yöntemlerini uygulamaya çalışan Sürrealistlerin bir benzeridir. Freud'un *Tekinsiz* makalesindeki ifadeleri ve doppelgänger izleği geçmişteki Romantik eserleri aydınlattığı gibi, birçok Sürrealist eserin çözümlemesinde de etkili olur. Sürrealistler de Romantikler gibi, içsel yolculuklarını ve bastırılmış arzularını, eserlerinde hayallerinde yarattıkları başka bir benlik üzerinden yansıtırlar.

Sürrealistler, Breton'un Sürrealist Manifestolar'da da dile getirdiği gibi delilik ve hayal gücü arasında güçlü bir bağ olduğuna inanırlar. Romantiklerin de delilik üzerine düşündükleri ve eserlerine yansıttıkları bilinmektedir. Hayatının bir döneminde delireceğine karşı korku da duyan Hoffmann'ın eserlerindeki karakterler delirmenin ince sınırları arasında dolaşırlar. Sanrılar geçirir, halüsinasyonlar görürler; *Altın Saksı'da* Anselmus'un maceralarını "12 Gece Nöbeti" şeklinde adlandırması ve nesnelerin ve karakterlerin bir anda başka bir şeye dönüşmesi bunun bir göstergesidir. Bu nesneleri, Hoffmann'ın sürreal imgeleri olarak yorumlamak yanlış olmaz. Romantizmdeki anlık olaylara ve rastlantısal olana dair ilgi de bu gizemli dönüşümlerle ilişkilidir. Rastlantısallığın estetik anlayışlarında önemli bir yeri olduğu bilinen, Sürrealistler de nesnelere böyle bir bakış açısıyla yaklaşırırlar. Kolaj, frotaj, grataj gibi tekniklerle, nesneleri bağlamından koparıp farklı bir gerçekliğe kavuşturan Sürrealistler, biçimin anlamını yerle bir ederler. Alışlagelmiş görünüşleri, bozmalara uğratarak, manipüle ederek izleyicide paranoyak hisler uyandırmak isterler. Bu tutum, Hoffmann'ın eserlerindeki manipülatif oyunlar kuran karakterleri andırmaktadır. Hoffmann'ın bu karakterlerinin, Sürrealist Akım içinde bir karşılığı olacaksa bu kişi

ancak Salvador Dali olabilir. Salvador Dali'nin paranoya-kritisizm yöntemini kullandığı tabloları, Hoffmann'ın gerçeklik ve hayal dünyası arasında kalmış karakterlerinin dünyasının tasviri gibidir.

Böyle bir manipölasyona rastlanılan Dali'nin *The Enigma of William Tell* adlı tablosu, **(Resim 3.9)** Schiller'in 1804 yılına ait *William Tell* adlı dramasına atıfta bulunmasıyla aynı zamanda Sürrealizmin Romantizmle olan ilişkisine bir gösterge niteliği taşır. Eserinde baba ve otorite temalarını merkeze yerleştiren Dali'dekine benzer bir durum, Romantik ressam Goya'nın *Saturno devorando a un hijo* (Oğlunu Yiyen Satürn) resminde karşılaşılır. **(Resim 3.10)** İki resimde de kanibalizmin ve otoritenin bağdaştırıldığı görülmektedir.⁶⁹



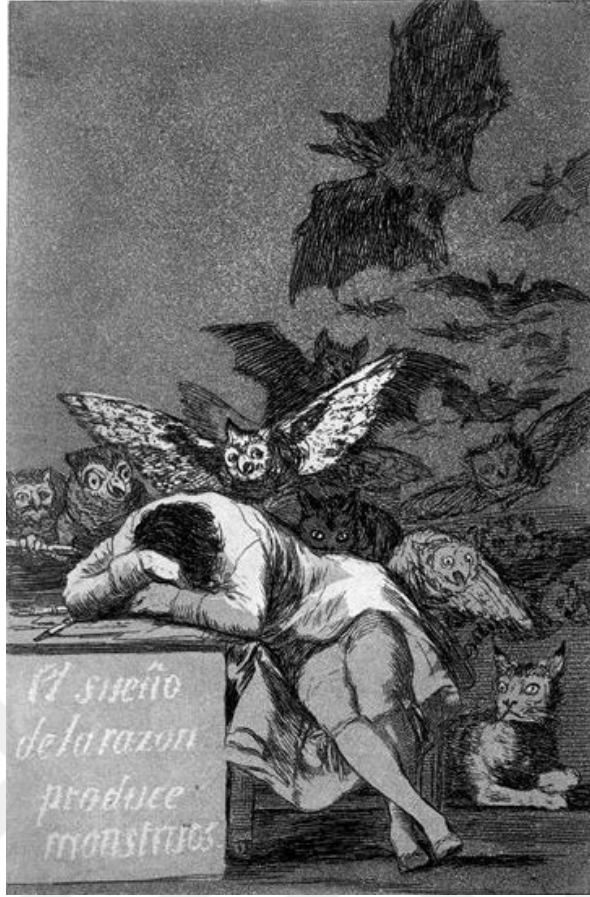
Resim 3.9 The Enigma of William Tell, Salvador Dali, 1933

⁶⁹ Kızıl, 2018



Resim 3.10 Saturno devorando a un hijo (Oğlunu Yiyen Satürn), Francisco Goya, 1819-1823

Sürrealizmin ilk evresinde, rüyalarını tasvir etme yolunu tercih eden Sürrealistlerin bu yaratım şekli, Romantiklerde de görülmektedir. Goya'nın eserlerinde böyle bir yönteme başvurduğu bilinmektedir. Masasının üzerinde uyuyakalmış kendisi olarak yorumlanabilecek bir sanatçının baykuşlar, yarasalar ve çeşitli yaratıklar tarafından uğradığı saldırıyı tasvir ettiği *El sueño de la razón produce monstruos* (Aklın Uykusu Canavarlar Üretir) resmi, bir rüyanın ürünü olduğu izlenimini vermektedir. **(Resim 3.11)** Goya'nın “*aklın terk ettiği hayal gücü mümkün olmayan canavarlar yaratır; o tüm sanatların anası ve mucizelerin kaynağıdır.*” ifadesi bu resmini açıklar niteliktedir.



Resim 3.11 El sueño de la razón produce monstruos (Aklın Uykusu Canavarlar Üretir), Francisco Goya, 1799

Bilinçdışının ve rüyaların derinliklerinin yansımalarını resmetmeleriyle bilinen İngiliz Romantizminin temsilcileri Johann Heinrich Füssli ve William Blake de eserlerinde rüyalarını ve kabuslarını tasvir etme yolunu izleyenler arasındadır. Döneminde bir korku ikonu haline gelen *The Nightmare* adlı tablosunda, bir kâbusun tasvirinden daha ileri bir düzey hissedilir; Füssli'nin bu tabloyu bir karabasan anında imgeleri hızlıca yakalayıp resmettiği düşünülmektedir.⁷⁰ (Resim 3.12) Rüyadaki ve bilinçdışındaki imgeleri göründükleri anda yakalayıp hızlıca resmetme veya yazma durumu, Sürrealistlerin otomatizm denemelerinde karşılaşılan bir durumdur.

⁷⁰ Vaughan, 1978



Resim 3.12 The Nightmare, Johann Heinrich Füssli, 1781

Füssli gibi bilinçdışının kapılarını resimleri aracılığıyla izleyiciye sunan William Blake: *“benim işimin doğası düşsel ve hayalidir...hayal gücünün dünyası sonsuzluğun dünyasıdır.”* ifadesini dile getirir. *The Ghost of a Flea* adlı eseri, bilinçdışının yanı sıra mitsel özellikler de barındırmaktadır. **(Resim 3.13)**



Resim 3.13 The Ghost of a Flea, William Blake, 1819-1820

Rasyonel düşüncenin yükselişi ile değerini yitiren mitler ve efsaneler Romantiklerle beraber tekrar hatırlanır. Benzer bir geçmiş özlemi ve incelemesi Sürrealistlerde de mevcuttur. Mitlerin sanata geri kazandırılması ve rüyalarındaki imgelerin bir araya gelmesiyle ortaya fantastik bir sanat anlayışı çıkar. Çift başlı yaratıklar, hayvan formuyla birleşmiş insanlar, yaratıklar, periler bu sanat eserlerinin fantastik öğeleridir. Aydınlanmanın ve aklın parlak ışığıyla görünmez kalmış karanlıklardaki mucizelere ulaşmaları, bu sanatçıların benliklerindeki eksik parçanın tamamlanmasını sağlar. Yaratıkların, mucizelerin, büyülerin ve hayvansal dönüşümlerin izlerine rastlanmasının yanı sıra William Blake'in 1795 yılında yaptığı ait üç renkli baskı olan *Hecate*, *Nebuchadnezzar* ve *Newton*'da aklın eleştirisinin de yapıldığı görülmektedir. **(Resim 3.14)** Bunu temsil eden *Newton* adlı eserinde, eserin aydınlık ve karanlık olarak ikiye ayrılması dikkat çekicidir. Bu sembolik anlatımın, Aydınlanmanın ve Romantiklerin temsil ettiği iki tarafı ifade ettiği düşünülmektedir ve geçmişe özlemi ifade etmektedir.⁷¹ Geçmişe özlem duyan Romantiklerin izinden giden Sürrealistler de kendi geçmişleri olan bu sanatçıların mirasını devam ettirmiştir.



Resim 3.14 Newton, William Blake, 1795-1805

⁷¹ Kızıl, 2018

4. E.T.A HOFFMANN'IN ESERLERİNİN İNCELENMESİ

4.1. Altın Saksı

4.1.1. Konusu

Hoffmann, “*Zamanımızda geçen bir masal*” şeklinde adlandırdığı, *Altın Saksı*’nın ilk cümlelerini yazdığı 1813 yılında Dresden’deki taşınmadan önceki son günlerinde, henüz hala Napolyon güçleri ve Almanya arasında geçen Dresden kuşatmasının etkileri altındaydı. Merakına yenik düşüp savaş meydanını elinde bir kadeh şarapla dolaşmaya çıkan Hoffmann, parçalanmış insan bedenleriyle ve kanlı bir meydanla karşılaşır. Bu deneyimini Rüdiger Safranski, “*Ölüm sahnesinin orta yerinde fantezisinin oyununa izin vererek böylece kendi yaşadığından emin olma çabası*” (Safranski, 2021, s.362) şeklinde yorumlar ve devam eder: “*Ölüm getiren siyasi güçlerin karşısına fantezinin dönüştürebilen ve bu yüzden yaşatabilen gücünü koyuyordu.*” (Safranski, 2021, s.362) Böyle bir dönemden geçerken ortaya çıkan *Altın Saksı* masalı, Hoffmann’ın en başarılı gördüğü edebi eseridir ve yaşamla ölümün birbiri içine geçtiği bu deneyim etkisindeyken yazılması, “*İsa’nın göğe yükselip Tanrı’ya kavuşmasının kutlandığı gün...genç bir adam Dresden’deki Schwarze Tor’dan koşarak geçer.*” (Hoffmann, 2021, s.3) şeklindeki ilk cümlelerine ironik bir nitelik kazandırır.

Öğrenci Anselmus’un hayal ve gerçeklik arasında gidip gelen yaşamını konu alan bu masaldaki sıra dışı olaylar, İsa’nın göğe yükseliş gününü kutlamak için diğer gençler gibi eğlenmeye giderken ki coşkusu içinde koştuğu için elma ve çöreklerle dolu bir sepet taşıyan yaşlı bir kadına çarpması ve sepetteki elma ve çöreklerin etrafa saçılmasına neden olması ile başlar. Sürekli çeşitli sakarlıklar yapan, evden zamanında çıkmasına rağmen karşısına çıkan tesadüfi olaylar nedeniyle her seferinde geç kalan ve tek arzusu toplumda saygı duyulan bir mesleki başarı elde etmek, diğer gençler gibi birasını neşe içinde yudumlarken güzel bir genç kızla münasebet kurabilmek ve sıradan yaşama uyumlu bir hayat sürmek olan Anselmus, bu kazayı telafi edebilmek için yaşlı kadına tüm parasını kaptırır. Böylece eğlenmek için parası kalmayan genç

öğrenci, Elbe nehrinin kıyısında bir mürver ağacının altında talihsiz kaderine isyan ederken bulur kendini: *“Akla gelebilecek tüm terslikleri ve acıları yaşamak için doğmuşum! Hiçbir zaman pastadaki şans parasının bana denk gelmemesini...umursamıyorum ama şeytana uymayıp öğrenci olmama karşın, hep buralarda mı sürüneceğim?”* (Hoffmann, 2021, s.5) Böylece hiç beklemediği bir anda, doğaüstü güçlerin etkisi hayatına bu mürver ağacının altında rüzgâr ve yaprak hışırtısı eşliğinde ortaya çıkan ve kristal çanlar gibi çınlamaya başlayan gizemli şarkının etkisiyle girer. Hoffmann’ın 12 gece nöbetine bölerek ele aldığı Anselmus’un etkileyici koyu mavi gözlere sahip olan, büyüü Atlantis ülkesine ait bir kertenkele ile yeşil bir yılanın aşkıdan doğan *“yeşilli altın sarısı pırıltılı üç küçük yılan” (?)* arasından biri olan Serpentina’ya olan aşkı çevresinde şekillenen hikayesi, hayal mi gerçek mi olduğunu anlayamadığı bu birinci gece nöbetinde duyduğu müziğin etkisiyle başlar. Yılana olan aşkı yüzünden ruhlar prensi Phosphorus tarafından cezalandırılarak yer ruhlarının yani sıradan insanların dünyasına sürgüne gönderilen ve bu üç yılanın babası olan kertenkele, bu dünyada Arşiv Memuru Lindhorst olarak bilinmektedir. Kertenkelenin sürgününün bitmesinin ve eski gücüne geri dönebilmesinin tek yolu, üç kızını büyüü şarkılarının etkisine kapılan ve bu sıra dışı dünyaya inancını koruyan üç gençle evlendirmesi şartıyla mümkün olabilir. Bunu başarabilecek olan kişinin, *“çocuksu şiirsel ruh”* (Hoffmann, 2021, s.63) sahibi biri olması gereklidir. Bu evliliklerin sonucunda çifte ödül olarak, Phosphorus’un bahçıvanı tarafından en güzel metallerinden yapılma altın saksı verilecektir ve bu altın saksının içinden büyüyecek olan güzel zambak ve içinden doğacak olan yılanlar sayesinde farklı evrene ait ruhların birleşmesi Anselmus ve Serpentina örneğinde olduğu gibi devam edecektir.

Masalda Anselmus’un sıradan yaşamını temsil eden Rektör Yardımcısı Paulmann, kızı Veronika ve Kayıt İşleri Müdürü Heerbrand, gelecek vaat eden yetenekli Anselmus’un bir miktar para kazanması için düşler ülkesinden geldiğinden haberdar olmadıkları Arşiv Müdürü Lindhorst olarak tanıdıkları kertenkelenin yanında eşi benzeri olmayan ender el yazmalarını çoğaltması işine girmesine ön ayak olurlar. Böylece Anselmus, Atlantis’in sıra dışı güzellikleriyle kıyaslanamasa da tekdüze yaşamının kıyısından bile geçemeyecek büyüleyicilikteki ilginç yaratıklar, kuşlar, hayvanlar ve bitkilerle

dolu Lindhorst'un evine her gün giderek bu evrene giriş yapar. Anselmus, Lindhorst'un evinde bir yandan çalıştığı, bir yandan Serpentina ile geçirdiği zaman zarfında ne kadar yetenekli ve farklı bir ruha sahip bir genç olduğunu kanıtlayarak güzeller güzeli Serpentina ile evlenmeye hak kazanacaktır. Ancak bunu başarabilmesi için “*çocuksu şiirsel ruhu*” (Hoffmann, 2021, s.63) ve bu büyülü dünyaya olan inancını kaybetmemesi gerekmektedir. Bunu kaybettiği anda, bu ruha yeterince sahip olmayan öğrenci ve stajyerlerden oluşan diğer beş genç gibi kristal bir şişenin içine hapsolma tehlikesi altındadır. Nitekim bu gerçekleşir; ancak Anselmus'un aksine hapsedilmiş diğer gençler sıradanlıklarında öylesine kaybolmuşlardır ki kristal bir şişenin içinde hapsedildiklerinin bilincinde olmak şöyle dursun, sıradan yaşamın şartları çerçevesinde ideal sayılabilecek güzellikte bir hayat sürdürdüklerini zannetmektedirler. Anselmus, büyülü dünyanın tadını almıştır, bu yaşama duyduğu arzu, inancını yerine getirir ve bu inanç sayesinde şişeden kurtularak Serpentina ile evlenir ve Atlantis'te harikulade bir yaşama kavuşur.

Hoffmann'ın masalda evrenler arası paralel bir yapı kurduğu dikkat çekmektedir. Rektör Yardımcısı Paulmann, Arşiv Müdürü Lindhorst'un gerçeklikteki karşılığıyken; Serpentina gibi koyu mavi gözlere ve kristal çanlardan çıkmışa benzer bir sese sahip olan kızı Veronika da Serpentina'nın karşılığıdır. Aynı zamanda masalın sonunda danışman olan ve Veronika ile evlenmesiyle, rüyasında bile dosyaların yerine arayacak kadar sıradan yaşama hapsolmuş Kayıt İşleri Müdürü Heerbrand, Anselmus'un gerçeklikteki arzularına kavuşur. Veronika, Anselmus'a duyduğu aşk nedeniyle Lindhorst'un ezeli düşmanı olan ve Phosphorus'un defettiği şeytani ejderhanın yeryüzüne düşmüş tüyü ve bir pancardan doğan, karanlık büyülerle uğraşmasıyla ünlü yaşlı kadınla iş birliği kurar. Bu yaşlı kadın, masalın başında Anselmus'un çarpıştığı kadınla aynı kişidir ve Anselmus'un aklını başına getirmek için Lindhorst'un evinin kapısının tokmağına dönüşüp onu korkutmak, Veronika ile bir araya gelip büyüler yapmak gibi yollara başvurur. Âşık olduğu genç adamın şeytani güçlerin etkisinden kurtularak, danışman olmasını ve kendisiyle evlenmesini arzulayan yaşlı kadına inanmış olan Veronika, Anselmus'un kristal şişeye hapsediği gün Lindhorst'la girdiği savaşı kaybeden yaşlı kadının ölmesi ve büyüyle yaptıkları Anselmus'u

kontrol etmeye yarayan aynanın kırılmasıyla çabalarının sonuç vermeyeceğini kabul eder ve Danışman Heerbrand ile evlenmeyi kabul eder.

Gerçeklik ve hayal dünyası arasında seçimini yapan Anselmus'un hikayesini aktaran anlatıcı, on birinci gece nöbetini yazmasının ardından, on ikinci gece nöbeti ile sonlandırmak istediği masalının sonunda sıkışıp kaldığı sıradan yaşamı nedeniyle ilhamını kaybettiğini hisseder. *“Günlük yaşantının yoksunluğunda debelenip durduğumu hissettim...Bir uyurgezer gibi dolaşmaya başladım kısacası, sana dördüncü gece nöbetinde anlattığım Anselmus'un ruh haline düştüm sevgili okuyucum.”* (Hoffmann, 2021, s.90) Bu ruh halinden, beklemediği bir anda Arşiv Müdürü Lindhorst'tan onu evine davet eden bir mektup almasıyla ve Lindhorst'un sıra dışı evinde, Anselmus'un çalıştığı odada, Lindhorst'un ikram ettiği alevli içkiden aldığı yudumun etkisiyle şahit olduğu Anselmus ve Serpentina'nın Atlantis'teki yaşamı sayesinde bir anlığına da olsa çıkar. Şahit oldukları karşısında kendi sıradan yaşamı yüzünden içini daha da huzursuzluk kaplayan anlatıcı, kendisi gibi iki dünyanın da nimetlerinden faydalanabilen Lindhorst'un sözleriyle rahatlar:

“Sus değerli dostum! Yakınip durma! Bir dakika önce sen de Atlantis’de değildin? Hiç olmazsa zihninde şiirsel bir mülk...oluşmadı mı? Aslında Anselmus’un mutluluğu her şeyin kutsal bir uyum içinde olmasının doğanın en büyük gizi olduğunu ortaya çıkaran şiirsel bir yaşamdan başka nedir ki?”
(Hoffmann, 2021, s.95)

Lindhorst'un sözleri anlatıcıyı huzura erdirirken, Hoffmann'ın vermek istediği mesajı da dile getirmiş olur. Özgürlüğün, hayal ve gerçekliğin birbiri içine geçtiği sanatsal ve şiirsel bir yaşamda yattığına inanan Hoffmann, sıradanlıkta kaybolan Heerbrand kadar Anselmus'un da Atlantis'te kaybolduğunu ortaya koymuş olur. Özgürlük, dönüşümün mümkün olduğu yerde mümkündür; uç noktalar ise büyülü Atlantis bile olsa dönüşüm ihtimali kalmadığı için Anselmus'un içine hapsediği kristal şişeden farksız değildir. Anselmus'un tercihi bir anlamda intihardır; gerçeklikteki izleri tamamen kaybolur. Oysa iki dünyada da var olabilme özgürlüğüne sahip Lindhorst, alevler içinde Dresden'in üzerinde uçarken, anlatıcı da bir öğleden sonra can sıkıntısını eşığının dışında bırakarak, aldığı bir yudum alevli içki sayesinde Atlantis'e kısa süreli bir

seyahat gerçekleştirebilir. Bir araya gelmesi mümkün olmayan iki şeyin birlikteliği asıl büyüleyici ve gerçeküstü olandır.

4.1.2. Temalar

Hoffmann'ın *Altın Saksı* masalında birçok tema olduğu anlaşılmaktadır. Bunların başında, hayal ve gerçeklik arasında savrulan Anselmus'un, gördüklerini zihninin ona oynadığı oyunlar ve düşlerin ürünü olarak yorumlamasıyla “rüya ve bilinçdışı” gelir. Hoffmann tarafından “gece nöbetleri” olarak tanımlanan sıra dışı ve deliliğin sınırlarında gerçekleşen olaylar ruhani varlıkların dahil olmasıyla “metafiziksel” bir tema meydana getirir. Metafizik temasını güçlendiren fantastik öğelerin yoğunluğu esere, “fantastik” bir temanın da dahil olmasına yol açar. Geçmişe özlem duymalarıyla bilinen Romantik sanatçıların inceledikleri mitolojik kaynaklardan *Altın Saksı* adlı eserinde de yararlanan Hoffmann, Atlantis ülkesi, ruhlar prensi Phosphorus, Lindhorst ve Serpentina ile ilgili bilgileri bu anlamdaki araştırmalarından esinlenerek meydana getirir. Mekanların ve karakterlerin içerikleri yanı sıra eserdeki “mitolojik” tema, bahsi geçen tuhaf yaratıklarda, hayvanlarda ve altın saksı, ayna, kristal çan gibi nesnelerde de hissedilmektedir. Romantik eserlerde sıkça konu edilen “doğanın tüm bilgisine” erişme” ve “doğaya dönüş” gibi arzular, eserdeki “doğa” temasını oluşturur. Mürver ağacının altında rüzgâr ve yaprakların hışırtısı eşliğinde duyduğu eşsiz şarkıyı söyleyen yılanı olan aşkıyla başlayan Anselmus'un hikayesi ve sürekli bahsedilen güzel çiçekler, büyüleyici kuşlar bu temayı güçlendiren öğelerdir. Anselmus'un Serpentina ile kavuşabilmesi için “*yılanı duyduğu sevginin yanı sıra içinde doğanın mucizesine*” (Hoffmann, 2021, s.62) yönelik güçlü bir inanç duyması gerekmektedir; bu sayede “*doğanın en büyük gizi olduğu...şiiirsel yaşam*” (95) seviyesine erişebilecektir. Masaldaki karakterler, sürekli bir değişim ve gelişim içindedir; birçoğunun hikayesi tercih ettiği dünyanın içinde kaybolup giderek son bulsa da karakterler bir benlik arayışı içindedir. “Benlik” teması en çok Anselmus'un gerçek ve hayal dünyası içindeki hayatlarında bürüneceği kimliği tercih etmek zorunda kalmasında hissedilmektedir. Aynı zamanda iki dünyayı da paralel bir yapı içinde sunan Hoffmann'ın karakterleri, bölünmüş benliğin bir örneğidirler. Kendine yönelik bedensel kaygılarını eserlerine sıkça yansıtan Hoffmann'ın *Altın Saksı* adlı eserinde tema olarak “erotizm” ironik bir yapı içinde yer alır. Karakterlerin âşık olduğu

varlıkların dokundukları an yok olması bu erotik kaygıların bir göstergesi olduğu gibi, Anselmus'un fiziksel bir düzlemde beraber olabileceği Veronika yerine ruhani bir aşkı temsil eden Serpentina'yı tercih etmesi de aynı durumun ifadesidir. Aynı zamanda, farklı cinsten varlıkların birbirine olan aşkını konu alan eserdeki erotizm, ruhani bir nitelik kazanmaktadır. Şahit olduğu bir savaş meydanı etkisindeyken kaleme aldığı *Altın Saksı*'daki karakterlerin içinde sıkıştıkları durumların, sosyolojik bir arka planı vardır ve bir anlamda “politik” bir temanın hissedilmesine neden olur. Burjuvazinin sunduğu, bastırılmış içselliği şart koşan, otoriter yaşama karşı bir başkaldırı, Anselmus'un kaçma isteğinde karşılık bulur. Bunların yanından *Altın Saksı* masalında “dini” bir temanın da olduğunu söylemek gerek. Hikâyenin başında etrafa saçılan elmalar, baştan çıkaran yılanlar, şeytan ve öteki evren gibi göndermeler bunun bir göstergesidir. Anselmus'un gerçekliği reddedip Atlantis'e taşınması bir anlamda intihar edip cennete yükselmiş olması şeklinde yorumlanabilir.

4.1.3. Semboller

Hoffmann'ın eserlerinde yer alan temaları çeşitli sembollerden yararlanarak işlediği bilinmektedir. Sıradan yaşamlarının sıkıntısından kurtulmak için hayal dünyalarına kaçmayı arzulayan karakterler için bu sembolik nesneler bir yol haritası görevi gördüğü gibi, büyülü dünyalara açılan bir kapı olarak da yorumlanabilir. *Altın Saksı* masalında da bu anlatım biçimine başvurduğu görülür; bu masaldaki en belirgin sembolik nesneler, “altın saksı”, “ayna” ve “kristal”dir.

Eserin isminin geldiği altın saksı nesnesi, Lindhorst'un kızlarıyla evlenecek olan genç adamlara verilecek olan, Phosphorus'un bahçıvanı tarafından “*en güzel metallerden yapılmış, pırlantadan çıkan ışınlarla parlatılmış bir saksı*” (Hoffmann, 2021, s.62) olarak geçer ve bahçıvan tarafından “*saksının ışıltısı, şu anda tüm doğayla uyum içinde olan bizim olağanüstü dünyamızın sıra dışı ve kusursuz bir yansıması*” (Hoffmann, 2021, s.63) olarak tanımlanır. Bahçıvan devam eden ifadelerinde saksının içinden büyüyecek olan güzel kokulu zambak sayesinde Anselmus'un bu büyülü dünyanın mucizelerini anlayacağını söyler. Zambak da aynı zamanda sembolik bir çiçektir ve erotizm, bekaret ve Hristiyan saflığı gibi çeşitli anlamlara gelir.⁷² Altın saksı,

⁷² Gardin, Klein, 2014

Lindhorst'un salonunun tam ortasında üç bronz aslan heykeli tarafından desteklenen bir kaidenin üzerinde durmaktadır. Aslan heykeli, birçok inanışta, gücün ve beraberinde korumanın sembolü olmasıyla kapıların ve tahtların bekçiliğini yapar; aynı zamanda aslan, Hristiyanlıkta İsa'nın yeniden dirilişinin temsil eden hayvanlardan biridir.⁷³

Hikâyenin merkezinde yer alan sembolik nesnelerden bir diğeri “ayna”dır. Bu çalışmanın daha önceki bölümlerinde aynanın benliği temsil ettiği ve Psikanalistler tarafından çalışmalarına dahil edildiğinden bahsedilmiştir. Ayna, gerçekliğin olduğu kadar hayalin de sembolüdür. Benliğin sorgulanmasına yol açar; çünkü aynada gördüğümüz gerçeklik, asıl olanın tersi bir görüntü sunar. Bu nedenle sembolik olarak paralel bir evrenin anahtarı olarak da yorumlanabilir. Sudaki yansımasına âşık olan Narkissos'u hatırlatmasıyla ayna aynı zamanda güzelliği sembolize eder. Yansıma ve ayna ifadelerine *Altın Saksı* masalında ilk olarak Anselmus'un Lindhorst'ün zümrüt yüzüğünün içinden sevgilisi Serpentina'yı görmesinde rastlanır. Burada ayna, ötede bir evrene geçişi sağlayan büyülü bir kapı olmanın yanı sıra, Serpentina'nın güzelliğini Anselmus'a sunan bir rüyayı ifade etmektedir. Aynanın masalın içinde yer aldığı bir diğer örnek, Veronika'ya yaşlı kadın tarafından ekinoks gecesi, karanlık güçlerin yardımıyla yapılan büyünün sonucu olarak yapıp verdiği aynadır. Bu ayna, Veronika'ya Anselmus'un aklından geçenleri sunacak ve ona âşık olmasını sağlayacaktır. Nitekim Veronika'nın aynanın içinde gördüğü Anselmus imgesi, Veronika'ya neden bir yılan kılığına girdiğini sormaktadır. Bu da karakterlerdeki benlik bölünmüşlüğü'nün ayna üzerinden sembolize edildiğinin bir göstergesidir.

Masalın birçok kısmında çeşitli şekillerde yer alan “kristal” sembolik olarak genellikle saflığı ve şeffaflığı temsil eder. Buna karşın kristal, tamamlanmamış bir elmadır ve elmasların en safına ulaşmak için gerçeği ve yanlışları birbirinden ayırmak gerekmektedir.⁷⁴ Hoffmann'ın *Altın Saksı* masalında da kristal, gerçek ve hayalin iç içeliğini ifade etmek için kullanılır. Anselmus, kristal bir çana benzeyen Serpentina'nın sesini duyduğu ilk anın hayal mi gerçek mi olduğunu ayırt edemez.

⁷³ Gardin, Klein, 2014

⁷⁴ Gardin, Klein, 2014

Aynı zamanda kristal sembolünün en belirgin kullanıldığı yer, öğrenci Anselmus'un çoğaltması gereken el yazmalarının orijinallerine yanlışlıkla damlattığı mürekkep yüzünden kristal şişeye hapsedilmesi olayıdır. Aslında Anselmus, bu kristal şişeye kapatılmasına neden olan hatasını, mucizelere olan inancını kaybettiğinde yapmıştır. Hapsedildiği şişenin bulunduğu rafta, kristal bir şişede olduklarının bilincinde dahi olmayan ve bu bilgisizlikleri sayesinde oldukça mutlu olan beş genç daha vardır. Öte yandan Anselmus, hapsedildiğinin farkındadır ve özgürlüğünü kaybedişinin nedeninin inancını kaybetmek olduğunu bilmektedir. Bu olayda net bir şekilde görüldüğü üzere, gerçeklik ve hayalin iç içe geçişi masalda kristal üzerinden sembolleştirilmiştir.

4.2. Kum Adam

4.2.1. Konusu

Hoffmann'ın *Kum Adam* masalı, Freud'un 1919 yılındaki *Tekinsiz* makalesine de konu olmasından yaklaşık yüz yıl önce, 1817'de *Nachstücke* adlı kitapta yayımlanır. Masalın ana karakteri Nathanael'i çocukluğuna ait korkunç bir anısının, öğrenci olarak yaşadığı şehirde karşılaştığı bir barometre satıcısı ile tetiklenerek hayal ve gerçeği birbirinden ayıramadığı, sanrılarla dolu bir ruh haline sürüklenmesine neden olur. Hoffmann masalı, aynı evde büyüdüğü ve kardeşi gibi sevdiği Lothar ve aynı zamanda Nathanael'in nişanlısı olan Lothar'ın kardeşi Klara ile olan üç mektupla başlatır. Daha sonra Nathanael'in hikayesi, anlatıcı tarafından anlatılmaya başlanır. Yazar, bu anlatım biçiminin de etkisiyle okuyucuda Nathanael'de olduğu gibi anlatılanların gerçek mi yoksa mı bir sanrı mı olduğu şüphesini doğurur.

Masaldaki ilk mektup, Nathanael'in Lothar'a yazdığı ancak yanlışlıkla Klara'ya gönderdiği mektuptur; kendisine geldiği düşüncesiyle mektubu açan Klara, Lothar'a yazıldığını anlamasından sonra bile kendisini nişanlısından gelen cümleleri okumaktan alıkoymaz. Nathanael bu mektupta, evinin kapısına gelen barometre satıcısı Giuseppe Coppolla ile olan karşılaşmasının onu neden dehşete soktuğunu çocukluğuna dair karanlık bir anısını paylaşarak anlatır.

Çocukluğunda babası ile nadir vakit geçirebildiklerinden dem vuran Nathanael için akşam yemeğinden sonra babalarının çalışma odasında yatana kadar geçirdikleri vakitler oldukça değerlidir. Bu özel anlar, her akşam saat dokuz olduğunda annelerinin kendisi ve kardeşlerini “*Kum Adam’ın geldiğini hissediyorum.*” (Hoffmann, 2021 s.100) demesi ile son bulur. Kum Adam’ın Nathanael tarafından mutluluğunu bölen biri olarak görüldüğü şu ifadelerinden anlaşılır: “*Bizi bu kadar aceleyle babamdan ayıran bu kötü Kum Adam da kim?*” (Hoffmann, 2021 s.100) Annesinin, Kum Adam diye biri olmadığını, bunun uyku vaktinin geldiğini ifade eden mecazi bir ifade olduğunu açıklamasına rağmen küçük Nathanael bu açıklamadan tatmin olmaz. Bunun sebebi, annesi bunu her dediğinde merdivenlerden gelen sert adım sesleridir; gelenin Kum Adam olduğu Nathanael için şüphe götürmez bir gerçektir. Bunun üzerine Kum Adam’ın kimliği için dadısına danışan Nathanael şu yanıtla karşılaşır: “*Çocuklar yatmak istemezse gelen kötü bir adamdır o, çocukların gözlerine avuç avuç kum attığı için kanla dolan gözleri başlarından fırlayıp çıkar. O gözleri toplayıp torbasına doldurur ve yarımdaydaki bir yuvada oturan çocuklarını onlarla besler.*” (Hoffmann, 2021, s.101) Bu korkunç hikâyenin etkileri, Nathanael’in gözle ilişkilendirdiği korkunç sanrılarının temeli haline gelir. Bunun çocukları terbiye etmek için anlatılan bir hikâye olduğunu anlayacak yaşa geldiğinde bile, esrarengiz Kum Adam’ın kimliğini keşfetme arzusundan kendini alamayarak bir gece babasının çalışma odasına gizlenir ve Kum Adam’ın kimliğini keşfetmeye karar verir. Karşılaştığı kişi, onu ve kardeşlerini korkunç görüntüsü ve huzursuz hissettiren davranışlarıyla tiksindiren evlerine sık sık gelip giden Avukat Coppellius’tur. Saklandığı yerde yakalanıp Coppellius tarafından gözlerini çıkartmakla tehdit edilen Nathanael, yaşadığı olayın şokuyla günlerce bilinçsizce yattığı yataktan çıkamaz. Nathanael’in tartışmasız bir gerçek olarak anlattığı bu olay, okuyucuyu korkunç bir hikayenin etkisinde kalan bir çocuğun gördüğü sanrı mı yoksa gerçek mi olduğu konusunda kararsız bırakır. Aslında Coppellius evlerine babasıyla yaptıkları gizli simya deneyleri için gelmektedir ve bu deneyler babasının ölümüne neden olur; bu ölüm babasının bir dikkatsizliği nedeniyle kaynaklanan bir kaza olsa da Nathanael babasının ölümünden bu olay sonrasında ortalıktan kaybolan Coppellius’u yani Kum Adam’ı sorumlu tutar.

Mektubun başındaki barometre satıcısına geri dönülecek olursa, Nathanael bu kişinin Avukat Coppellius'tan başkası olamayacağını iddia etmektedir. İsimlerinin benzerliğiyle, görüntüleriyle, uyandırdığı rahatsız edici duygularla Nathanael'e göre bu ikisi aynı kişidir. Bu karşılaşma karşısında ortaya çıkan çocukluk travması, onu mektubunda paylaştığı korkunç ruh haline sürükler. Kendisini iyi hissetmek için annesi, Lothar ve Klara'yı ziyaret gittiğinde ise Klara'nın Nathanael'in bu yaşadıklarını rasyonel bir bakış açısıyla ele alması ve etkisinde kaldığı çocukluk anısı yüzünden bilinçdışında kurduğu bir sanrı olduğu düşüncesi nedeniyle, Klara ve Lothar ile olan ilişkisi zarar görmeye başlar. Kum Adam bir kez daha Nathanael'in sevdikleriyle geçirdiği mutlu anlarını bozmaktadır.

Ailesiyle arasını düzelterip yaşadığı şehre geri döndüğünde, Klara'nın telkinleriyle aklını biraz olsun başına toplamış olan Nathanael, kapısına tekrar gelen Coppola'nın *"Güzel gözlerim var, sana satmak için güzel gözlerim!"* (Hoffmann, 2021, s.123) sözleriyle yeniden kendini kaybeder. Satıcının aslında, gözlük ve dürbün sattığını kastettiğini anladığında sakinleşir ve satıcından küçük bir cep dürbünü alır. Dürbünü denerken, karşı binada oturan dersine girdiği fizik profesörü Spalanzani'nin, adeta cansız bir manken gibi oturan ama eşsiz güzellikteki kızı Olimpia ile karşılaşır. Olimpia'nın donuk güzelliği karşısında adeta büyülenen Nathanael, ailesini ve Klara'yı tamamen unuttur ve Olimpia'dan başka bir şey düşünemez olur. Spalanzani'nin evinde düzenlediği bir davette Olimpia ile tanışmayı başaran Nathanael, düzenli olarak onunla konuşmaya Spalanzi'nin evine gitmeye başlar. Olimpia'nın onun bütün hayallerini, düşüncelerini sözünü hiç kesmeden büyük bir ilgiyle dinlemesi karşısında Olimpia'ya gittikçe daha fazla bağlanır ve Klara'yı tamamen aklından çıkararak onunla evlenmek ister. Olimpia'nın donuk ve tekinsiz hissettiren görüntüsü, insanlarda ona bu derece bağlanan Nathanael'e karşı deli gözüyle bakma düşüncesini uyandırır.

Olimpia'nın aslında Spalanzani ve Coppola'nın ortak projesi olan bir "cansız bir otomat" olduğu ortaya çıktığında ve Coppola tarafından temin edilen gözleri yuvalarından fırlayıp Nathanael'in göğsüne çarptığında Nathanael bir cinnet anı geçirerek bilincini kaybeder.

Bu yaşananların etkisinden ailesi ve Klara sayesinde çıkan Nathanael, kötü günleri geride bıraktığını düşünür ve ailecek şehir merkezine indikleri mutlu bir günde Klara ile manzaraya bakmak için saat kulesinin tepesine çıkar. Ufuktaki şeyleri görebilmek için cebinden Coppola'dan aldığı dürbünü çıkarıp baktığındaysa, Nathanael tekrar aklını kaybeder. “*Dön tahta bebekçik!*” (Hoffmann, 2021, s.137) diye bağırarak Klara'yı kulenin tepesinden atmaya kalkar ve Klara son anda abisi Lothar'ın yetişmesi sayesinde kurtulur. Nathanael ise “*Ateş çemberi dön!*” (Hoffmann, 2021,s.138) diye haykırarak oradan oraya koşmasıyla aşağıda onu izleyen bir kalabalık oluşmasına neden olur. Nathanael kalabalığın arasında Avukat Coppelius'u görür ve “*Güzel gözler! Güzel gözler!*” (Hoffmann, 2021, s.138) diyerek kendini aşağı attığında Copellius çoktan ortadan kaybolmuştur. Kum Adam tekrar ve son kez Nathanael'in mutlu anını bozmuştur. Çocukluğunda yaşadığı ve üstünden etkisini atamadığı bu olay yüzünden deliren ve intihar eden Nathanael'in aksine Klara, mutlu bir evlilik ve iki çocuk sahibi olur.

4.2.2. Temalar

Freud'un 1919 yılındaki *Tekinsiz* makalesine konu olmasından anlaşılabileceği üzere *Kum Adam* masalındaki en belirgin tema “tekinsizlik”tir. Makalesinde Hoffmann'ın *Kum Adam* masalının yanı sıra Ernest Jentsch tarafından 1906 yılında yazılmış *Tekinsizin Psikolojisi*'ndeki düşüncelerine de yer veren Freud, bu düşüncelerin bir kısmına katılmakla beraber tekinsizlik kavramını eksik ele aldığını dile getirir. Jentsch çalışmasını, “eve ait olan, tanıdık” gibi anlamlara gelen Almanca “heimlich”in aksine, “huzursuzluk uyandıran ve tanıdık olmayan” bir durumu ifade eden “unheimlich” kelimesi çevresinde geliştirir. Freud ise tekinsizin sadece böyle durumlarda ortaya çıkmadığını, çocukluktan gelen bastırılmış bir duygunun tetikleyici bir etki ile yeniden canlandırılması sonucu da ortaya çıkabileceğini savunmuştur. Jentsch'e göre hikaye anlatıcılığında tekinsiz etkiler hikayede geçen bir karakterin insan mı otomat mı olduğuna yönelik oluşturulacak belirsizlikle elde edilir. Bu açıklamaya göre eserlerinde böyle bir belirsizliğe sıklıkla rastlanan Hoffmann'ın *Kum Adam* masalındaki Olimpia, masaldaki tekinsizliğin ana unsuru olarak görülmektedir. Ancak Freud'a göre Olimpia, masaldaki tekinsizliğin unsurlarından biri olmasına rağmen ana unsuru değildir; masaldaki tekinsizlik teması, Nathanael'in çocukluk anılarında büyük

bir etkisi olan Kum Adam ve gözleri ile ruhunu kaybetme korkusu etrafında şekillenir. Freud, tekinsizlik ve göz arasında kurduğu ilişkiyi şu sözlerle açıklar:

“Psikanalitik deneyimden biliyoruz ki, gözlerin zarar görmesi veya kaybedilmesi korkusu çocukluk döneminde korkunç bir korkudur. Birçok yetişkin hala bu konuda endişelerini korur ve onlar için göze bir zarar, vücuda yönelik en çok korkulan zararlardan biridir...Rüyaların, fantezilerin ve mitlerin incelenmesi, gözlerle ilgili ve kör olma korkusuyla bağlantılı bir patolojik endişenin sıklıkla kastrasyon korkusunun yerine geçtiğini öğretmiştir...Oidipus, kendini kör ederek, basitleştirilmiş bir kastrasyon cezasını uyguluyordu.” (Freud, 1919, s.7)

Böylece Freud, tekinsizliği çocukluk ve tamamlanamamış Oedipal süreç ile ilişkilendirir. Babası ile arasındaki zayıf ilişkiyi gözlerinin peşinde olduğunu düşündüğü Kum Adam ile ilişkilendiren Nathanael, bu anlamda Freud için oldukça iyi bir örnektir.

Freud, makalesinde Olimpia’yı tekinsizliğin aksine, doppelgänger kavramı ile ele almıştır ve yine çocuklukla ilişkilendirmiştir. Çocuklar oyuncak bebeklerini canlı bir nesne ile karıştırabilir ve kendi benliklerinin bir yansıması olarak görebilirler. Bu nedenle Olimpia karakterine kendi benliğini yansıtan Nathanael için Olimpia’nın gerçekliği kendi gerçekliğinin kanıtı olmaya başlar ve bu gerçekliğin yıkımı kendi benliğini yitirmesine yol açmasıyla masalda “benlik” temasının karşılığını oluşturur.⁷⁵ Hoffmann’ın okuyucuyu içine soktuğu hayal ve gerçeklik belirsizliği, masalın sonunda tam olarak aydınlatılmaz. Nathanael’in gördüklerinin gerçek mi yoksa bir sanrı mı olduğu bilinmediği için, fırlıdak gibi dönen gözler ve farklı bir bakış açısı kazandırarak Nathanael’in delirmesine neden olan dürbünün büyümlü bir niteliğe sahip olması eserde “fantastik” bir temanın da yer almasına yol açar.

Eserlerinde sıklıkla bedensel kaygıları işaret eden Hoffmann, cansız bir bedene duyulan bir aşkı konu alarak çarpık bir “erotizm” ortaya koyar. Bedensel kaygıların

⁷⁵ Freud, 1919

yanı sıra üç yaşından itibaren hayatında neredeyse olmayan babası nedeniyle eksik bir otorite anlayışı içinde büyümüş olan Hoffmann'ın otorite ile olan ilişkisinin yansıması Nathanael'de de görülür. Coppelius'un doppelgängerı olan Coppola ile kurduğu gizli iş birliği ve kendi yansıması olan Olimpia'nın babası olması gibi göndermelerle beraber, Spalanzani'nin Nathanael'in ölen babasının yansıması olduğu yorumu yapılabilir. Eksikliği duyulan otoritenin, benlikte yarattığı sarsıntı tekinsizlik duygusunu güçlendiren etkilere biridir.

4.2.3. Semboller

Hoffmann'ın *Kum Adam* adlı masalındaki temalar ve hayal ile gerçeği belirsizleştiren semboller, “göz” çevresinde şekillenir ve eserin ana unsuru haline gelir. Göz, insanın dış dünyası ve iç dünyası arasındaki bağlantıyı kuran bir organdır ve ruhun derinliklerini, bilginin kaynağını temsil eder. Kum Adam'ın dadısından duyduğu korkunç hikayesi ile Nathanael'de başlayan gözünü kaybetme korkusu, karakterin bölünmüş benliğine yönelik birçok ipucu barındırmaktadır. Nathanael haricinde, eserdeki karakterlerin çoğunun iç halleri, gözleri aracılığıyla tanımlanmaktadır ve gözlerin iç dünyanın yansıması taşıdığı anlamını güçlendirmektedir.

Göz sembolü etrafında şekillenen nesneler arasında, “gözlük” ve “dürbün” dikkat çekmektedir. Barometre satıcısı olarak bilinen Coppola'nın, gözlük ve dürbün de sattığı görülmektedir. Simya ile ilgilenen Coppelius'un doppelgängerı olarak sunulan Coppola'nın gözlük satması, “rehber”liği temsil ettiği bilinmesi ve simya deneylerinde en önemli malzemelerden biri olması nedeniyle ilginçtir.⁷⁶ Coppola'dan satın aldığı dürbün sayesinde herkesin gördüğünün ötesinde başka bir görüş yetisine kavuştuğunu düşünen Nathanael'in bu deneyimi, eserde dürbüne farklı bir evrene açılan bir pencere olması ile fantastik bir nitelik kazandırmaktadır. Freud'a göre bu nesnelerin, eserde dünyaya Coppola'nın gözünden bakmak gibi bir nitelik kazandığı düşünülmektedir.

⁷⁶ Kırız, 2010

4.3. Prens Brambilla

4.3.1. Konusu

Hoffmann, 1820 yılında yayımlanan ve “*Jacques Callot tarzı bir kapriçyo*” (Hoffmann, 2021, s.139) olarak tanımladığı *Prens Brambilla* adlı eserini, Fransız çizer Jacques Callot’un *Commedia dell’arte* karakterlerini tasvir ettiği gravür serisi *Balli di sfessania*’dan esinlenerek yazar.⁷⁷ İtalya’nın başkenti Roma’nın Corso Caddesi’nde geçen masal, birçok mizah ve ironi unsuru içerir ve okuyucunun kafasını karıştıracak bir olay örgüsüne sahip olması nedeniyle özetlemek oldukça zordur. Hoffmann’ın bu tercihi, karakterlerin kendilerini bulmak için içine düştükleri ruh halini okuyucuya yansıtmaya isteğinden kaynaklanmaktadır. Heine ve Baudelaire başta olmak üzere birçok kişi *Prens Brambilla*’yı Hoffmann’ın en dahiyane eseri olarak görürler; Heine’ye göre *Prens Brambilla* ile “*aklını yitirmeyen birinin yitirilecek bir aklının da olmadığı*” (Safranski, 2021, 508) ortaya çıkar. Hoffmann eski bir Roma oyunu olan, karnavalı kullanarak, “*oyundaki figürlerin oyun içinde yer aldıklarını bilmedikleri, sahne önü olmayan bir tiyatro*” (Safranski, 2021, s.509) sahneler. Masalda geçen bütün mekanlar, Corso Caddesi’nde konumlanmış şekilde ve birkaç adımla ulaşılabilecek mesafede olmasıyla bir tiyatro sahnesini anımsatır. Masaldaki oyun, daha sonra Prens Bastianelle di Pistoja ile doppelgänger olduğu ortaya çıkacak olan şarlatan Celionati tarafından kurgulanır. Masal, iki sevgili olan oyuncu Giglio Fava ve terzi Giacinta Soardi’nin birbirlerini önce kaybedip sonra tekrar bulmaları etrafında şekillenir; karakterlerin birbirlerini ararken kendi benliklerini de aradıklarına dikkat çekmektedir. Kendileri ve birbirleri üzerinden kurdukları idealler ve hayaller, iki sevgilinin birbirlerinden kopmalarına neden olur; şarlatan Celionati, karnavalın ruhuna uygun becerileriyle Giglio ve Giacinta’nın hayallerini gerçekliğe taşır ve hayalle gerçeği ayırt etmelerine bir süreliğine engel olur. Hoffmann tarafından ustaca bir şekilde kullanılan doppelgänger izleği, bu eserde doruk noktaya çıkar; iki sevgilinin benlikleri bir süre sonra birbirleri için kurdukları hayali benliğe dönüşmeye başlar.

⁷⁷ Safranski, 2021

Giglio'nun “düş resmi” olan Prenses Brambilla'nın peşinden gitmek için terk ettiği Giacinta ile Prenses Brambilla aynı kişiyken; aynı zamanda Giacinta da Giglio'dan bir başkası olmadığı ortaya çıkan Asur Prensi Cornelio'nun peşinden gitmektedir. Masalın sonunda büyümlü bir sudaki yansımalarında, iç içe geçmiş hayalle gerçeği keşfetmeleri ile birbirlerine ve kendilerine kavuşmuş olurlar. Bu keşif anı masalda, Corso'dan uzakta başka bir evrende geçen Kral Ophioch ile Kraliçe Liris'in hikayesindeki benzer şekilde ve bir kahkaha ile sunulur. Bu kahkaha, Rudiger Safranski'ye göre “*mizahın sahnelenmesidir*” ve “*varlığın acısını büyük sevince*” (Safranski, 2021, s.509) dönüştürür. Bahsedilen “acı”, benlikteki çelişkilerdir ve bu çelişkilerle hayata katlanmak zor olduğunda mizah, karnaval eşliğinde acıyı hafifletmektedir. Eserin bir bölümünde, Celionati'nin kendisini bir grup Alman gence, “*kronik ikilik*” (Hoffmann, 2021, s.257) hastalığından muzdarip Prens Cornelio'nun doktoru olarak tanıtması, masala bir terapi niteliği de kazandırmaktadır. Celionati, kurguladığı oyunlarla Giglio ve Giacinta'nın burjuvanın sıradan günlük yaşamındaki baskılarla bölünmüş benliklerinin bütünleşmesinde rol oynar. Karnavallar bunun için en uygun ortamdır; bütün baskıların kısa süreliğine ortadan kalktığı, günlük hayattaki sıkıcı maskelerin yerini renkli maskelerin aldığı, otorite ve geleneklerin alaya alındığı, gerçekliğin içinde konumlanan hayali, özgür bir ütopya'dır. Normların ters yüz edildiği bu ütopya'da, gerçek hayattaki benliği oluşturan tüm unsurlar gücünü kaybeder ve dönüşümü mümkün kılar. Masaldaki dönüşümler, Hoffmann'ın birçok eserindeki gibi sembolik nesneler üzerinden gerçekleşir. Giacinta için dönüşümün sembolü, Bescapi Usta'nın Prenses Brambilla'ya karnaval için tasarladığı elbisedir. Bescapi, aynı zamanda Celionati'nin işbirlikçisidir ve yarattığı kostümlerle karakterlerin benliklerinin dönüşümüne katkı sağlar. Giglio, Bescapi'yi şu şekilde tanımlar: “*Yaratıcı dikiş iğnesiyle bizi ilk önce en içteki varlığımızın koşullandırdığı biçimde sahneye koyan odur.*” (Safranski, 2021, 513) Giacinta'nın nakışlarını işlediği bu elbisenin onun için yapılmışçasına üstüne oturması, Prenses Brambilla ile aynı kişi olduğuna dair masaldaki ilk ipucudur. Aynı zamanda bir gece önce düşünde görüp etkisinden çıkamadığı prenses ile aynı elbiseyi giyen Giacinta'yı karşısında gören Giglio'nun şaşkınlığı, Prenses Brambilla'nın hayallerinde idealize ettiği Giacinta olduğunu göstermektedir. Giglio'nun dönüşümü ise oyunculuğu üzerinden kurgulanır. Eserlerinin birçoğunda sanatı ve benliği arasında sıkışmış karakterlere yer verdiği

bilinen Hoffmann, Giglio'nun dönüşümünü mesleğine yönelik egoları aracılığı ile sunar. Giglio, kibirli bir karakter özelliği gösterir; kendi benliği oynadığı karakterlerin önüne geçer ve dönüşümü Giacinta'nın aksine daha sancılı gerçekleştirir. Giglio'nun sevgilisine ve kendi benliğine ulaşmasını zorlaştıran bu kibri, kendi tarafından masalda şu şekilde ifade edilir: *“benliğim yüzünden müstakbel eşim prensesi göremiyorum, kendimi anlayamıyorum ve lanet olası benliğim bana tehlikeli bir silahla saldırıyor”* (Hoffmann, 2021, s.201) Karnavalda Commedia dell'arte tiplerinden Pantolon kılığına girmiş, Prens Cornello olan kendisi ile girdiği düello sonunda ölmesi de bu durumun bir sonucu olarak gerçekleşir. Giglio'nun cesedinin kartondan bir model olduğunun açıklanması ise Giglio'nun gözünde bu denli büyüttüğü benliğinin ne kadar kırılgan bir yapıda olduğunun mizah ve ironi aracılığıyla yansıtılmasıdır. Aynı zamanda kartondan yapılma vücudunun içinin, oynamak istediği Rahip Chiari'nin yazdığı Beyaz Habeş tradejisine ait kağıtlarla dolu olması benliğinin mesleği ile sınırlı kaldığının bir göstergesidir. Bu, Romantizmin karşı olduğu ve benliğin bölünmesine yol açan burjuva faydacılığına ve iş bölümüne yazar tarafından getirilen bir eleştiridir. Giglio, özgürlüğe, kendisine ve sevgilisine ancak kendisini serbest bırakmayı başarabildiğinde kavuşabilir. Masalda bu serbest bırakış, dans ve müzik aracılığı ile gerçekleşir. Baskıcı düşüncenin, özgürlüğün önündeki en büyük engel oluşu, Celionati'nin Kafe Greco'daki kalabalığa anlattığı ve masalın sonunda Giglio ve Giacinta'nın deneyimi ile bağdaştırılan Kral Ophioch ve Kraliçe Liris'in öyküsünde vurgulanır.

Urdar Ülkesi'nin kralı olan Ophioch, doğanın ve insanın saf bir uyum ve bütünlük içinde olduğu tarih öncesi zamanlardan kalma bir ruhun kalıntılarına sahiptir; kişiliğindeki şiirsel duyarlılık ve karamsarlık bundan kaynaklanır. Kralın mutsuzluğunu, neşeli bir eş ile tedavi edebileceğini düşünen yöneticilerin ön ayak olmasıyla nedeni anlaşılamayan bir neşeye ve yeri göğü sarsan bir kahkahaya sahip Prens Liris ile evlenir. Buna karşın kralın mutsuzluğu, Kraliçe Liris'in rahatsız edici kahkahalarının da etkisiyle günden güne daha kötü bir hal almaktadır ve bir yanlışlık sonucu uyandırdığı Kâhin Hermod'un *“Düşünce sezgiyi mahvetti... ama sezgi düşüncenin kendi çocuğu olarak doğup parlayacak...ve karın Kraliçe Liris'in çok uzun bir süredir iblislerin en kötüsü tarafından içinde tutsak edildiği buz gibi*

hapishaneyi eritecek olan en güzel armağanı getireceğim.” (Hoffmann, 2021, s.192) Böylece on üç kere on üç ay doğduktan sonra görkemli bir gösteri ile geri gelen Kâhin Hermod’un, ışıltılı kristal bir prizmanın erimiş damlalarından olağanüstü güzellikte, gümüşümsü renkte, şırl şırl akan bir kaynak yaratmasına kadar derin bir uykuya dalmış olan Kral ve Kraliçe karşı koyamadıkları bir istekle uyandıkları gibi bu suya bakarlar ve karşılaştıkları karşısında birbirlerine bakıp gülerler. Karanlık bir perdenin açılması gibi bir hisle yeniden gördükleri dünya karşısında varlığını dahi bilmedikleri bir sevinci şu şekilde ifade ederler: *“Konuksever olmayan ıssız yabancı bir ülkede yatıyor ve hüznü düşler görüyorduk, uyandığımızda kendimizi evimizde bulduk. Artık kendimizi kendimiz de tanıyoruz...”* Masalın sonunda Kral Ophioch ve Kraliçe Liris’ininkine benzer bir deneyim yaşayan Giglio ve Giacinta’nın kavuşma anı şu şekilde anlatılır:

“Prens Cornelio Chiapperi ve Prenses Brambilla uykularından uyanıp istemeden kendilerini kıyısında buldukları parlak, duru, ayna gibi suya baktılar ve gölde kendilerini gördüklerinde ilk kez kendilerinin kim olduğunu bildiler; sonra birbirlerine baktılar ve öyle bir kahkaha attılar ki, kahkahaları ancak Kral Ophioch ve Kraliçe Liris’in gülmesiyle karşılaştırılabilir.” (Hoffmann, 2021, s.269)

Buradan hareketle, Kral Ophioch ve Kraliçe Liris’in de Giglio ve Giacinta’nın bir başka doppelgängerları olduğu ve eserde doppelgänger izleğinin çoklu işlendiği yorumu yapılabilir. Aynı zamanda masalın sonundaki Prens Bastianello di Pistoja ya da Celionati, Giglio, Giacinta ve Bescapi Usta’nın yemek yiyip sohbet ettikleri kısım, tiyatro kulisinde sohbet eden oyuncular, emprezaryo ve kostüm tasarımcısı oldukları izlenimi verir ve Pistoja Prensi’nin şu sözleri ile netlik kazanır: *“tiyatro denen küçük dünyada gerçek düşünce ve içten gelen mizaha sahip...bu zihinsel durumu bir aynadaki gibi tarafsız görme yeteneği olan...kişiler bunu dış yaşama öyle bir yansıtınsınlar ki küçük dünyayı saran büyük dünyada da güçlü bir büyü etkisi yapsın.”* (Hoffmann, 2021, s.272) ve devam eder: *“tiyatroya...insanların içine bakabileceği Urdar kuyusudur diyebiliriz.”* (Hoffmann, 2021, s.273) Bu büyük işe olan katkılarının unutulmaması gerektiğini hatırlatan Bescapi’ye olan yanıtı da eserin nesneler

üzerinden gerçekleşen dönüşümüne vurgu yapar: “*Siz de kendiniz olarak olağanüstü bir adam ve diktiğiniz fantastik giysileri giyecek fantastik insanlar bulan çok yetenekli bir terziydiniz.*” (Hoffmann, 2021, s.273)

4.3.2. Temalar

Hoffmann’ın eserlerinin birçoğunda kullandığı doppelgänger izleğinin en çok hissedildiği *Prences Brambilla* masalındaki en belirgin tema, “benlik” temasıdır. Burjuva toplumunun içindeki sıradanlıkla benlikleri ve özgürlükleri kısıtlanan karakterler, karnavalın karmaşık yapısı içinde, kendi iç dünyalarındaki çelişkileri yansımaları aracılığı ile keşfederler ve doğa ile uyumlu, özgür bir bakış açısı kazanırlar. Eserin farklı zamanlar ve farklı evrenlerin birbiri içine geçtiği “metafizsel” bir özelliği de bulunmaktadır. Bir karnaval çevresinde şekillenen eserin planlanmış kafa karıştırıcılığı “fantastik” unsurların yoğunluğu ile desteklenmektedir. Karakterlerin maceralarına katkıda bulunan sembolik nesnelerin büyümlü niteliklerinin yanı sıra, birçok sıra dışı hayvandan, yaratıktan ve mekândan bahsedilmektedir. Özellikle Urdar Ülkesi’ne dayanan hikayelerdeki karakterlerde görüldüğü üzere birçok “mitolojik” gönderme yer almaktadır. Sanayi Devrimi ve burjuvazi toplumunun ahlaki değerleri çerçevesinde doğadan kopmaya başlayan ve benliğini yitirme tehlikesi altında olan insanlığa dair bir eleştiri olarak yorumlanabilecek eserde, karakterler tarafından yeniden keşfettikleri ve içlerine tarifsiz bir sevinç dolmasına yarayan benlikleri, doğayla ahenk içinde bir benliği ifade etmektedir ve “doğa” temasının eserin belirgin bir noktasında yer almasına yol açar. Bu toplum yapısına getirdiği eleştirilerin yoğunluğuna bakılacak olursa *Prences Brambilla*’nın “politik” bir özelliği olduğundan da bahsedilebilir. Bir karnaval içinde kurgulanmış olan masalda karnavalın yapısının otorite ile olan zıt ilişkisi bu düşünceyi güçlendiren en önemli etkenlerden biridir.

4.3.3. Semboller

Prences Brambilla’daki sembolik nesneler, Hoffmann’ın birçok masalında olduğu gibi karakterlere hayali başka bir evrenin kapılarını açan bir yol haritası olmanın yanı sıra, dönüşüm geçirmelerine neden olan bir niteliktedirler. Masaldaki en belirgin

sembollerden biri, Celionati'nin Prenses Brambilla ve Prens Cornelio'yu tanımaya yaramak üzere sattığı sihirli büyük gözlüklerdir. Bu gözlüklerden birini Prenses Brambilla'yı bulmak umuduyla satın alan Giglio'nun gözlüğü taktıktan sonra yaşadıkları şu şekilde anlatılır: *“Sarayın duvarları bir mucize olmuşçasına kristal gibi saydam duvarlara dönüşmüştü...Giglio'nun yüreğinden o keşmekeşten kurtulmak için boşuna çabalayan o güzel imgenin varlığını kanıtlayan elektriğe benzer bir ışık gelip geçiyordu.”* (Hoffmann, 2021, s.159)

Eserde dikkat çeken bir diğer sembolik nesne “iğne”dir. Bescapi Usta'nın masalın sonunda sarayda Prenses Brambilla ve Prens Cornelio'nun arkasında yürürken elinde tuttuğu fildişi kutunun içindeki küçük parlak iğne ile dikilen fantastik kostümler, büyülü bir nitelik kazanmaktadır ve karakterleri Celionati'nin oyunu içinde planladığı dönüşümlere maruz bırakmaktadır. Bescapi'nin iğnesi ile dikilen kostümler, ölçüsü alınmışçasına karakterlere uyar ve üzerlerine dökülen lekeler bile esrarengiz şekilde kaybolur.

Hoffmann'ın *Altın Saksı* masalında, hayal ve gerçeğin iç içe geçtiği ve kendi sıradanlığına hapsolma gibi durumları temsil eden “kristal” sembolü *Prenses Brambilla* masalında daha farklı bir şekilde ele alınmıştır. Prenses Brambilla'da önce Kral Orhioch ve Kraliçe Liris'in, ardından Giglia ve Giacinta'nın baktığı erimiş bir kristalin damlalarından meydana gelen su kaynağı, benliğin ve doğanın tüm bilgisini temsil eder. Ancak Rüdiger Safranski'nin ifadelerine göre bu keşif sonucunda elde edilen şey doğayla bütünleşmiş bir yaşamdan ziyade *“onun öznel yansımasının aşılamazlığıyla olan uzlaşmadır.”* (Safranski, 2021, s.519) Kristal suya baktıklarında ne Kral Orhioch ve Kraliçe Liris için ne de Giglio ve Giacinta için hayatlarında değişen bir şey olmamıştır; sadece kendi gerçekliklerini kabul etmişlerdir ve mutluluklarının kaynağı bundan gelmektedir.

5. TASARIM AÇIKLAMA RAPORU

5.1. Tasarım Açıklaması

Benlik teması çevresinde ele alınan ve 1/50 ölçeğinde çalışılarak bir uygulaması sunulan kostüm tasarımında, E.T.A Hoffmann'ın üç masalı *Altın Saksı*, *Kum Adam* ve *Prenses Brambilla*, düşünsel anlamda bir çıkış noktası olarak yer almaktadır. Romantik döneme ait bir eserden yola çıkarak Sürrealist bir kostüm tasarımı yapma düşüncesi, Sürrealistlerin yaratım süreçlerinden aldığım esine dayanmaktadır. Sürrealistlerin iki temel kaynağı olan rüyalar ve bilinçdışı dışında, geçmiş yüzyıllara ait masallardan, şiirlerden, mitolojik öykülerden yararlandıkları bilinmektedir; özellikle Romantik döneme ait kaynaklar bunların başında gelmektedir. Benzer bir anlayışla yola çıkarak ben de çalışmamda Hoffmann'ın masallarını Sürrealist bir kostüm tasarımının çıkış noktası olarak belirledim. Yazara ait birden fazla eserin seçilmesi ise içerikten ziyade Hoffmann'ın kurduğu dünyanın ve arayışın asıl odak noktası olması amacından kaynaklanmaktadır.

Romantizm Akımı sanatçıları, sıradan yaşama ve sıradan bir benliğe sahip olmaktan hayatları boyunca kaçınırlar ve bu durum eserlerine, hayal ve gerçeklik arasındaki yolculuklarında benliklerinin bilgisine ulaşmaya çalışan karakterler olarak yansır. Özellikle sanat ve burjuva yaşamı arasında gidip gelen, ikili bir hayat sürdüğü bilinen Hoffmann'ın eserleri bu arayış üzerine kuruludur ve bölünmüş benliklere sahip karakterler üzerinden işlenir. Benliklerinin bilgisine henüz ulaşmamış karakterler, hayal ve gerçeği ayıramadıkları durumlar içine düşerler. Yazar, eserlerinde sıklıkla yer verdiği semboller üzerinden karakterlerin benlik arayışlarına ışık tutar.

Sürrealistlerin de bölünmüş benlik üzerine Freud ve Lacan'ın çalışmalarından yola çıkarak düşündükleri ve eserler ürettikleri bilinmektedir. Birçok Sürrealist sanatçı, ikincil benlikleri olarak belirledikleri figürlere eserlerinde yer verirler. Bunun yanı sıra keşfettikleri tekniklerin birçoğunda yer alan rastlantısallık ilkesi, bölünmüş benlikle

bağdaştırılır. Nesneleri bağlamından ve olması gereken yerden koparan bu teknikler, benlik karmaşasını çözümüemez ama ifade etme amacı güder.

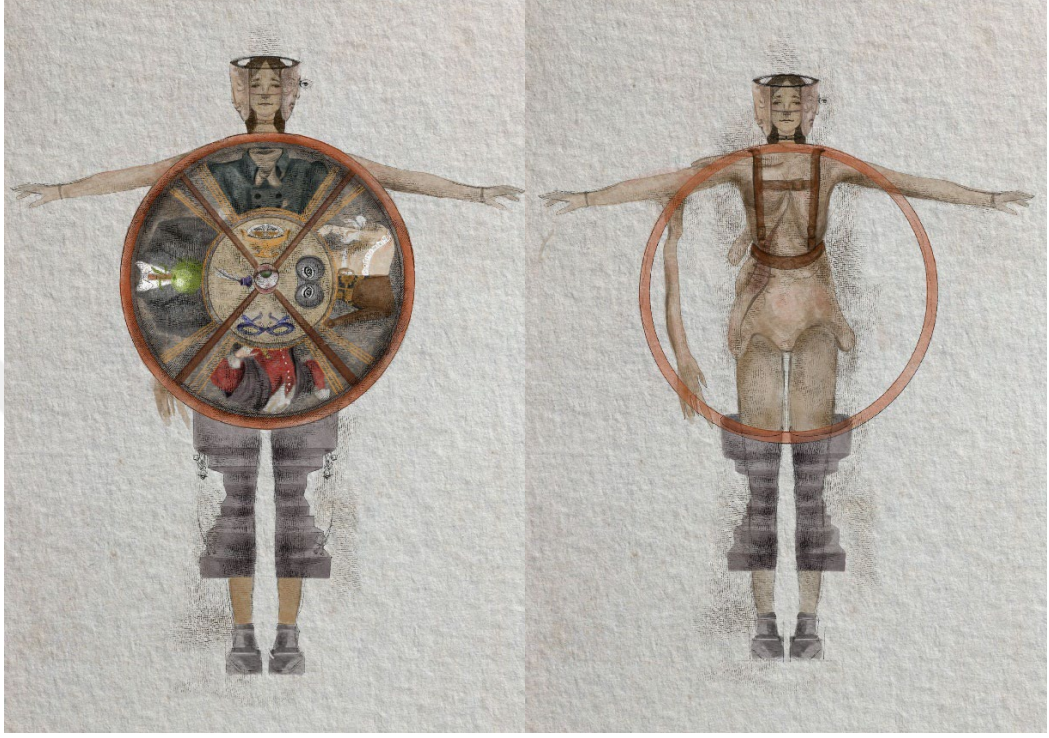
Birbiri ile iç içe geçmiş ve bir rüyanın ürünü olabilecek biçimlere sahip birden fazla yüzden oluşan kostüm tasarımında, bölünmüş benlik ve beden ilişkisi arasında bağ kurulması amacı güdülmüştür. Kimliksiz ve belirsiz ifadelere sahip yüzler, Hoffmann'ın eserlerindeki benliklerini arayan karakterler kadar, Romantik ve Sürrealist sanatçıların arayışlarına da işaret etmektedir. Kostüm, belirli noktalardan açılan bir sisteme sahiptir ve açıldığında ortaya çıkanlar Hoffmann'ın masallarında karakterlerin benlik arayışında yol haritası olarak görev yapan semboller gibi benliğin bütüne ve bilinmeyene ulaşma arzusunu ifade etmektedir. Aynı zamanda görünenin ardındaki farklı bir gerçekliğe yani gerçeküstüne ve bilinçdışının derinliklerine yapılan yolculuğu sembolize etmektedir. Bu ifade, maske, eldiven ve ayakkabılar gibi diğer kostüm parçaları ile de desteklenmektedir. Kostümün, eser sahibi tarafından giyilecek şekilde tasarlanması amaçlanmıştır; bu sayede benlik ve nesne arasındaki ilişkiye kendi benliğinin dahil edilmesi sağlanmıştır.



Resim 5.1 Sürrealist Kostüm Tasarımı İlk ve Son Görünümler

5.2. Tasarım Süreci Eskizleri

Eskizler, yapıldıkları tarihe göre baştan sona doğru sıralanmıştır.



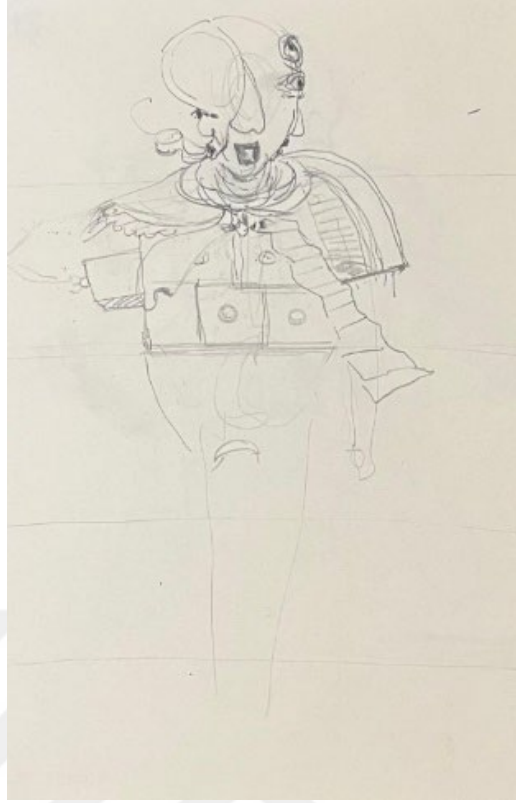
Resim 5.2 Dijital Teknik Eskiz



Resim 5.3 Dijital Teknik Eskiz, Maskeler



Resim 5.4 Karakalem Eskiz



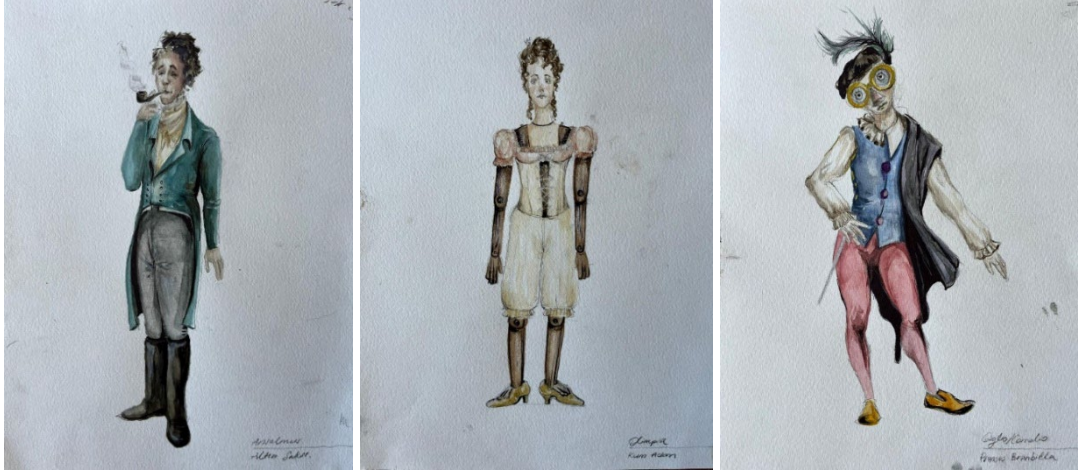
Resim 5.5 Karakalem Eskiz



Resim 5.6 Karakalem Eskiz



Resim 5.7 Karakalem Eskiz



Resim 5.8 Sulu Boya Karakter Eskizleri (Anselmus, Olimpia, Giglio)



Resim 5.9 Karışık Teknik Tasarım Eskizi



Resim 5.10 Sulu Boya Tasarım Eskizi

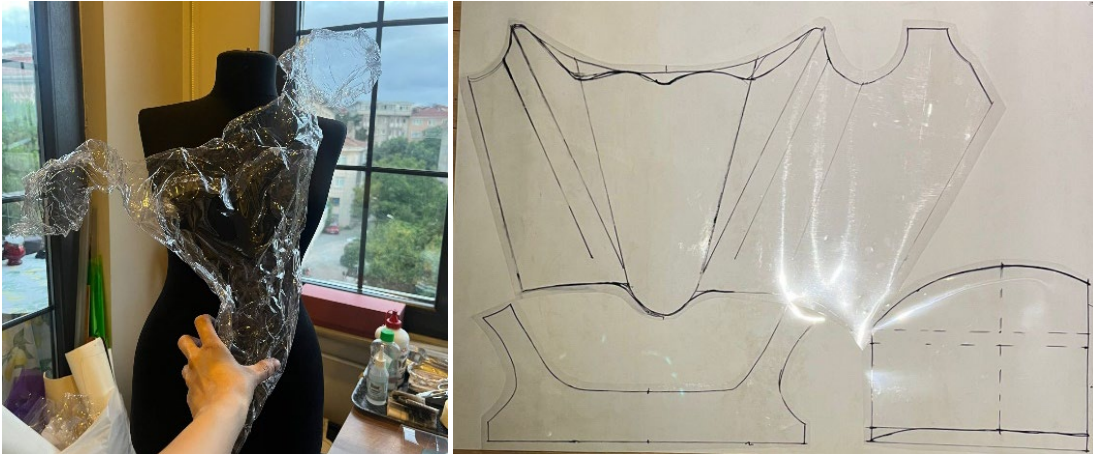


Resim 5.11 Karakalem Eskiz



Resim 5.12 Karakalem Eskiz

5.3. Malzeme Denemeleri ve Uygulama Aşamaları



Resim 5.13 Asetattan çıkartılan kalıbın ısı tabancası ile şekil verilmesine yönelik deneme



Resim 5.14 Uygulama Denemesi



Resim 5.15 Kumaş ve Asetat Üzeri Epoksi Uygulaması İçin Malzeme Denemeleri



Resim 5.16 Plastilin ile Modelleme ve Papier Mache Tekniği ile Kalıp Alma



Resim 5.17 Kalıbın Çıkarılması ve Açılacak Kısımların Ayarlanması

5.4. Uygulama Görselleri



Resim 5.18 Sergileme Alanı



Resim 5.19 Sergileme Alanı (Birinci Görünüm)



Resim 5.20 Sergileme Alanı (Son Görünüm)



Resim 5.21 1/50 Kostüm Maketi (Birinci Görünüm)



Resim 5.22 1/50 Kostüm Maketi (İkinci Görünüm)



Resim 5.23 1/50 Kostüm Maketi (Son Görünüm)



Resim 5.24 1/50 Kostüm Maketi Yan ve Arkadan Görünüm



Resim 5.25 1/50 Kostüm Maketi, Detay



Resim 5.26 1/50 Maske ve Ayakkabı



Resim 5.27 1/50 Maske, Detay

6. SONUÇ

Romantik Dönem yazarı E.T.A Hoffmann'ın ağırlıklı olarak benlik karmaşasına yoğunlaştığı *Altın Sakı*, *Kum Adam* ve *Prences Brambilla* adlı üç masalından yola çıkılarak yapılan kostüm tasarımı ve bu tasarımın ortaya çıkarılmasında faydalanan araştırmaların ele alındığı bu eser metninde, Romantizm Akımı ve Sürrealizm Akımı arasındaki ortak noktalar değerlendirilmiştir. Bu süreçte akımların dönemleri içindeki gelişim süreçleri, özellikleri, estetik ve düşünsel anlayışları incelenerek çalışmaya yansıtılmıştır. Bu incelemeler sonucunda yapılan çıkarımlar, yapılan kostüm tasarımına hem düşünsel hem estetik açıdan zemin oluştururken bir yandan da akımlar ve dönemler arasında köprü görevi kuran bir çalışma ortaya koymayı amaçlamıştır. Bu doğrultuda akımlar barındırdıkları teknikler ve temalar yönünden bütünsel bir yapı içerisinde sunulmuştur.

İçinde bulundukları yıpratıcı toplumsal gelişmelerin etkisinde ortaya çıkan Romantizm ve Sürrealizm Akımlarının sanatçılarındaki gelişen gerçekliğe olan güvensizlik hissi, sanat eserlerine başka bir gerçeklik arayışı olarak yansır. Mevcut koşulların tam aksi başka bir dünyanın kapılarını sanat eserleri aracılığıyla topluma sunarlar, kendi benliklerine doğru da bir yolculuğa çıkarlar. İki akımın da karşısında durduğu, gittikçe sıradanlaşan ve kalıplaşan burjuva düzeni ve doğadan kopmuş, makineleşmiş yaşam şekli sanatçıları aynı kaynaklara yöneltmiştir. Geçmişe özlem duyan bu sanatçılar, mitolojilerden, efsanelerden, eski inanışlardan yola çıkarak sıradanlaşarak büyüsünü kaybeden dünyaya büyülü ve fantastik nitelikler katmak isterler. Sanatçıların geçmişe duydukları özlem, o güne kadar elde edilen özgürlük ve olumlu gelişmelerin karşısında oldukları anlamına gelmemekle beraber, bilinçdışında varlığını sürdürdüklerine inandıkları gizli kalmış insan doğasının köklerine bu kaynaklardan da yararlanarak ulaşırlar ve daha özgür yeni bir gerçekliğin yol haritası olarak kullanırlar. Eserlerinde benzer bir içe dönük yolculuk içindeki karakterlerin hayali dünyalara geçişini, geçmiş kaynaklardan aldığı esinle ortaya koyduğu sembolik nesneler aracılığı ile gerçekleştiren E. T. A Hoffmann, sanat yaşamı ve içine doğduğu

burjuva yaşamı arasında, yani hayal ve gerçeklik arasında bocalayan bir Romantik Dönem sanatçısıdır. Hoffmann'ın içinde bulunduğu durumu ve eserlerindeki benliğe dair sorgulamalar, Sürrealistlerin sanat anlayışı ile bağdaştırılarak eserin ortaya çıkarılışında esin kaynağı olmuştur.

Hoffmann'ın nesne ve benlik arasında kurduğuna benzer bir ilişki, Sürrealist sanat eserlerinin ve akımın etkisindeki tasarımların çıkış noktasıdır. İki Dünya savaşı sahne olmuş, birçok acının yaşandığı 20. yüzyılda, yaşam ve ölüm, insan ve nesne arasındaki sınırlar gittikçe silikleşir. Özellikle insan bedeni ile arasındaki koparılamaz bağlar dolayısıyla giysi tasarımı bu anlamda Sürrealizmin etkisinin en çok görüldüğü alanlardan biridir. Bu iki durum arasındaki ilişki bu çalışma sürecindeki araştırmalardan elde edilen bilgiler ışığında eserin oluşumuna katkı sağlamıştır.

Sanat tarihine 1850'de son bulmuş olarak geçen Romantizm nasıl Sürrealizm ile tekrar doğduysa, Sürrealizmin etkilerinin günümüz tasarım ve sanat anlayışına olan etkileri de hala devam etmektedir. Bu bağlamda; bu çalışmada, zamanlar, dönemler ve sanat akımları arasında bir yolculuğa çıkmak amaçlanmıştır. Günümüzden Sürrealizme Sürrealizmden Romantizme uzanan bu yolculukta kendi benliğimin de esere yansıtılması gözetilmiştir.

Gelişen teknoloji ile gelen yalnızlaşma, pandemi, ekonomik krizler, doğal afetler ve hala devam eden savaşlarla gerçekliğe olan güveni gittikçe azalmaya ve duyarsızlaşmaya başlayan günümüz toplumunun da Romantik ve Sürrealist sanatçılar gibi bir kimlik arayışı içinde olduğu söylenebilir.

Sanatın ve bireyin kendisini ifade etmesinin bile toplumsal normların ve kısıtlamaların engeline takıldığı, bireylerin tek tipleştiği günümüzde, benzer bir kimlik arayışı içinde hissettiğim bir dönemde, E. T. A Hoffmann'ın sanat ve sıradan yaşam arasında sıkışan hayatı, hayal ve gerçeklik arasında sıkışan karakterler aracılığıyla yansıttığı eserleri, kendi sanatsal arayışlarıma ışık tutarak bu çalışmanın ilk adımını oluşturmuştur. Geçmiş kaynaklardan, rüyalarından ve bilinçdışlarından yola çıkarak benliklerinin keşfine çıkan Sürrealistleri, Romantikleri ve Hoffmann'ın karakterlerini incelerken

ben de benzer bir yolculuğa çıkmış oldum. Bu çalışmada, öncüleri tarafından bir yaşama ve düşünme biçimi olarak görülen Sürrealizm ve Romantizmin düşünme biçiminden ve teknik yöntemlerinden ilham alınarak E. T. A Hoffmann'ın *Altın Saksı*, *Kum Adam* ve *Prenses Brambilla* masallarındaki anlatı ve düşünsel biçimden etkiler barındıran kostüm tasarımında, kendi benliğim ve bahsedilen sanatçıların yolculukları arasında bir bağ kurmak, bu eser metni ile de benzer arayışlar içinde olan kişilere kaynak oluşturmak amaçlanmıştır.



KAYNAKLAR

Anderson, B.B. (2012). *Salvador Dali's "A Surrealistic Night In An Enchanted Forest"*. 1. Baskı. <https://www.everand.com/read/243757326/Salvador-Dali-s-A-Surrealistic-Night-in-an-Enchanted-Forest#>

Ades, D. (2018). *Freud, Dali&The Metamorphosis of Narcissus*. Exhibition Catalogue: Freud Museum London.

Ades, D. ve Bradley F. (1998). *Salvador Dali A Mythology*. London: Tate Galery Publishing Limited.

Barr, A.H. (1936). *Fantastic Art Dada Surrealism*. New York: The Museum of Modern Art.

Baudin, T.M. (2014). *Surrealism and the Occult*, 1. Baskı. Amsterdam: Amsterdam University Press B.V.

Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. 4. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bir, Ç. (2022). *Benjamin'de Marksizm ve Sürrealizm İlişkisi*, Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi, 9(5). <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2407353>. Erişim Tarihi: 23.06.2022.

Breton, A. (2009), *Sürrealist Manifestolar* 1.Baskı. Kadıköy: Altıkkırkbeş Yayın.

Brotchie, A. ve Gooding, M. (1991). *A Book of Surrealist Games*. Londra: Redstone Press.

Claudon, F. (1988). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. 1. Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi

Cravat. <https://collections.vam.ac.uk/item/O15655/cravat-jumper-elsa-schiaparelli/>

Dali and Fashion. <https://www.daliparis.com/en/salvador-dali-en/dali-fashion/>.

Dali, S. (1935). *Conquest of the Irrational*. Paris: Julien Levy.

Dali, S. (1980). *The Unspeakable Confessions of Salvador Dali*. Great Britain: The Anchor Press Ltd.

Editör, Levy, S. (Ed). (1996). *Surrealism: Surrealist Visuality*. 1. Baskı. Keele: Staffordshire Keele University Press.

Editör, Wood, G. (Ed.) (2007). *Surreal Things Surrealism and Design*. Londra: V&A Publications.

Editörler, Charles, H. (Ed.) ve Wood, P. (Ed.) (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi*. İstanbul: Küre Yayınları.

Ernst, M. (1948). *Max Ernst: Beyond Painting*. New York: Wittenborn, Schultz, Inc.

Evening Dress Elsa Schiaparelli.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/155851>

Freud, S. (2011). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd*. 3. Baskı. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Freud, S. (2020). *Totem ve Tabu*, 1. Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Gardin, N. ve Olorenshaw R., *Laorusse Semboller Sözlüğü*. Baskı. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Gero, C. (2013). *Trompe L'Oeil in Fashion. Trending Now: New Developments in Fashion Studies*. DOI: https://doi.org/10.1163/9781848882119_015. Erişim Adresi: <https://brill.com/view/book/edcoll/9781848882119/BP000015.xml>

Giedion, S. (1970) *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*. New York: Oxford University Press.

Grew, R. (2016). *Feathers flowers an flux artifice in the costumes of Leonor Fini*. Manchester University Press.
https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=wk58dKAAAAAJ&citation_for_view=wk58dKAAAAAJ:d1gkVwhDpl0C

Grew, R. (2019). *Leonor Fini and Dressing UP*. Women Arts Journal Spring/Summer, 40(1). <https://www.jstor.org/stable/26746737>.

- Hançerlioğlu, O. (1985), *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Hoffmann, E. T. A. (2021). *Kum Adam Seçme Masallar*. Baskı. Türkiye İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Hopkins, D. (2004). *Dada and Surrealism A Very Short Introduction*. 1.Baskı, New York: Oxford University Press, Inc.
- Hueser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. 1. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Huizinga, J. (2006). *Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. 2. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jones, L. (2012). *Drawing Surrealism*, 1. Baskı, Yer: Prestel USA.
- Kant, I. (1993). *Arı Usun Eleştirisi*. 1. Baskı. İstanbul: İdea Yayınları.
- Kant, I. (2020). *Seçilmiş Yazılar*. 6.Baskı. Bursa: Sentez Yayınları.
- Kayapınar, U. (2021) Max Ernst'in Resimlerinden Çözümleme Örnekleri: "Sessizliğin Gözü", "Yağmurdan Sonra Avrupa II", "Antipope". Journal of Arts, 4(2). <https://journals.gen.tr/index.php/arts/article/view/1358/977>. Erişim tarihi: 29.04. 2021
- Kırgız, Ş. (2010). *E. T. A Hoffmann'ın Eserlerinde Fantastik Öğeler*. (Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Kızıl, U. (2018). *Romantizm'in 20. Yüzyıl Avangard Sanatına Etkileri*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kocabıyık, E. (2014). *Aynadaki Narkissos*, 3. Baskı. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Lacan, J. (2004). *Ecrits*. USA: W.W. Norton& Company Ltd.
- Leroy, C.K. (2006). *Gerçeküstücülük: Surrealism*. Köln, Almanya: Taschen.

Lesso, R. (2021). *A World of Nonsense: Diaghilev and Dali*. <https://blog.fabrics-store.com/2021/07/04/a-world-of-nonsense-diaghilev-and-dali/>. Erişim Tarihi: 04.07.2021.

Luntz, H. (2023). *Bill Bradt's Rene Magritte*. <https://www.holdenluntz.com/magazine/new-arrivals/bill-brandt-rene-magritte/>. Erişim Tarihi: 18.04.2023.

Martin, R. (1996). *Fashion and Surrealism*. Londra: Thames and Hudson Ltd.

Maurell, R.M. (2005). *Dali and the Myth of Narcissus*, El Punt Gazetesi. <https://www.salvador-dali.org/en/research/archives-en-ligne/download-documents/10/dali-and-the-myth-of-narcissus>. Erişim Tarihi: 25.12.2005.

Mundy, J., Ades, D. ve Vincet, G. (2001). *Surrealism Desire Unbound*. 1. Baskı. Londra: Tate Publishing Ltd.

Özcüler, E. (2015). İsteme ve Akıl İlişkisi Üzerine İki İnsan Görüşü: Freud ve Lacan (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Passeron, R. (1982) *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. 1. Baskı. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Ritzer, G. (2000). *Büyüsü Bozulmuş Dünya*. 1. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Safranski, R. (2013). *Romantik Bir Alman Sorunsalı*. 1. Baskı. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Schiaparelli and The Artists. <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/salvador-dali/schiaparelli-bureau-drawer-suit/>

Schiaparelli, E. (2007), *Shocking Life*, 2. Baskı, Londra: V&A Publishing

Silva, B. (2022). *Surrealism: How our strangest dreams come to life in design*, <https://www.bbc.com/culture/article/20221122-how-our-strangest-dreams-come-to-life-in-art-and-design>. Erişim Tarihi: 23.11.2022.

Simmel, G. (1994). *Modern Kültürde Çatışma*. 2. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.

Stent, S. (2019). *How Schiaparelli's Surrealism Inspired the 1930s Costumes of Adrian*. <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/11467/how-schiaparellis-surrealism-inspired-the-1930s-costumes-of-adrian>. Erişim Tarihi: 06.02.2019.

Tanilli, S. (2017) *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası IV. Cilt 18.Yüzyıl: Aydınlanma ve Devrim*. 1. Baskı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

The Story of the House. <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/the-story-of-the-house/>

The Tear Dress. <https://collections.vam.ac.uk/item/O84418/the-tears-dress-evening-dress-schiaparelli-elsa/>

Vaughan, W. (1978). *Romantic Art*. New York: Oxford University Press.

Veseley, D. (2014). *Sürrealizm, Mit ve Modernite*. Skop Dergi, 6. <https://e-skop.com/skopdergi/surrealizm-mit-ve-modernite/1937>. Erişim Tarihi: 21.05.2014

ÖZGEÇMİŞ

Tuğba ACAR

Lise eğitimini Özel Acarkent Doğa Anadolu Lisesi'nde tamamladı. Atelye Gaia'da aldığı sanat ve çizim eğitiminin ardından 2015 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sahne Dekorları ve Kostümü bölümüne başladı ve 2020 yılında mezun oldu. 2021 yılında aynı okul ve bölümde yüksek lisans eğitimine başladı.

Eğitim

2009-2010	Özel Kartal Doğa Anadolu Lisesi
2010-2013	Özel Acarkent Doğa Anadolu Lisesi
2015-2020	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sahne Dekorları ve Kostümü Bölümü (Lisans)
2021-2024	Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sahne Dekorları ve Kostümü Bölümü (Yüksek Lisans)

Deneyim

“Aykut Enişte 2” (2020, BKM, Kukla Tasarım/ Uygulama)
“İşte Bu Benim Masalım” (2020, Exxen, Maske Tasarım/ Uygulama)
“Barbaroslar: Akdeniz'in Kılıcı” (2021, TRT, Dekor/ Prop Uygulama)
“Kanunsuz Topraklar” (2021, GOLD Yapım, Kostüm Tasarım Asistanı)
“Ayı, Tilki ve Bir Kavanoz Tereyağı (Björn, Räv Och En Burk Smör)” (2022, Kultur och Utbildningförening/ Semaver Kumpanya, Kısa Film Kukla Tasarım ve Uygulama)
“Mephisto” (2022, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuarı Tiyatro Anasanat Dalı, Kostüm Tasarım)
“Demons of Our Society” (2022, Bread and Puppet/IKSV, Kukla Tasarım/Performans)
“Aşk Oyunu” (2022, Semaver Kumpanya, Tepegöz ile Işık ve Gölge Oyunu Tasarımı ve Performans)

