GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ / ATATÜRK UNIVERSITY

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

JOURNAL OF INSTITUTE OF FINE ARTS

ISSN 1300-9206 | E-ISSN 2687-4288 **Mart**/March 2020 **Cilt**/Volume 26 **Sayı**/Issue 44

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
Graduate School of Fine Arts

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ / ATATÜRK UNIVERSITY

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ

JOURNAL OF INSTITUTE OF FINE ARTS

ISSN 1300-9206 | E-ISSN 2687-4288 **Mart**/March 2020 **Cilt**/Volume 26 **Sayı**/Issue 44

"Hakemli ve Bilimsel Bir Dergidir"
Yılda İki Sayı (Mart-Ekim) Yayımlanır

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, Tübitak Ulakbim TR Dizin, Academia Social Science Index (ASOS) ve Acar Index tarafından indekslenmektedir. Makalelerin Bilim ve Dil Sorumluluğu Yazarlara Aittir.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ DERGİSİ
ATATURK UNIVERSITY JOURNAL OF FINE ARTS INSTITUTE

Yıl/Year: Mart 2020 **Cilt/Volume:** 26 **Sayı/Issue:** 44
ISSN: 1300-9206 - **E-ISSN:** 2687-4288

Yayın Sahibi / Publisher
Yönetim Kurulu Adına
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü / In the Name of Administrative Board Director of Fine Arts Institute
Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Baş Editör / Editor in Chief
Dr. Öğr. Üyesi Koray ÇELENK

İngilizce Editörü / English Editor
Dr. Öğr. Üyesi Deniz Aras

Yardımcı Editör / Co-Editor
Dr. Öğr. Üyesi Emrah LEHİMLER

Yardımcı Editör / Co-Editor
Arş. Gör. Dr. Ozan GÜLÜM

Editör Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Ayşe Pınar ARAS	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Bilal SEZER	Uşak Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Ersan ÇİFTÇİ	İnönü Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Fevziye EYİGÖR PELİKOĞLU	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Ksenija AYKUT	Belgrad University/Serbia
Prof. Dr. Mirjana TEODOSİYEVİĆ	Belgrad University/Serbia
Prof. Dr. Oğuz DİLMAÇ	Kâtip Çelebi Üniversitesi/Türkiye
Prof. Dr. Yasemin YAROL	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Attila DÖL	Ömer Halisdemir Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Aydın ZOR	Akdeniz Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Barış DEMİRCİ	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Erhan ÖZDEN	İstanbul Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Gökalp PARASIZ	Balıkesir Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Hasan Tahsin SÜMBÜLLÜ	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Lütfü KAPLANOĞLU	Yıldız Teknik Üniversitesi/Türkiye
Doç. Önder YAĞMUR	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Şeyda ERASLAN TAŞPINAR	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Dr. Yavuz ŞEN	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Doç. Zafer LEHİMLER	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ELİTOK	Atatürk Üniversitesi/Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL	Atatürk Üniversitesi/Türkiye

Yazı İşleri / Editorial Secretary
Nejla Yiğit

Adres / Address
Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğü
25240 - ERZURUM
Tel: +90 442 2311470
E-mail: gsed@atauni.edu.tr
Dizgi / Typesetting & Teknik Redaksiyon / Technical Reducation
Dr. Öğr. Üyesi Koray ÇELENK +90 442 2315455

Amaç ve Kapsam

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi'nin temel amacı; Güzel Sanatlar Sanat ve Bilim alanlarında (Fotoğraf, Geleneksel Türk Sanatları, Grafik, Heykel, Müzik, Resim, Sahne Sanatları, Sanat Tarihi, Seramik, Sinema-TV, Tekstil ve Moda Tasarımı v.b.) çalışma yapan bilim insanlarının bilgi, deneyim, değerlendirme, görüş ve önerilerini paylaştıkları bilimsel bir platform oluşturmak, güncel ve özgün değeri olan orijinal araştırma makaleleri, derleme makaleleri, olgu sunumu türlerinde yazıları yayımlayarak güzel sanatlar alanındaki bilimsel çalışmalara ulusal ve uluslararası düzeyde katkıda bulunmaktır.

1995'den beri ISSN 1300-9206 ve E-ISSN 2687-4288 Süreli yayınlar numaraları ile yılda iki kez Mart ve Ekim aylarında yayınlanmakta olan Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, ulusal hakemli ve bilimsel içerikli resmi yayın organıdır. Derginin kısaltılmış ismi "GSED" dir. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi ULAKBİM-TÜBİTAK Sosyal Bilimler (TR Dizin), Academia Social Science Index (ASOS) ve Acar Index tarafından indekslenmektedir. Bu dergide Türkçe ya da İngilizce dillerinden birinde hazırlanan ve daha önce başka bir dergide yayınlanmamış veya başka bir dergiye eşzamanlı olarak sunulmamış, Güzel Sanatlar Sanat ve Bilim alanlarında (Fotoğraf, Geleneksel Türk Sanatları, Grafik, Heykel, Müzik, Resim, Sahne Sanatları, Sanat Tarihi, Seramik, Sinema-TV, Tekstil ve Moda Tasarımı v.b.) hazırlanmış orijinal araştırma makalesi, derleme makalesi ve olgu sunumu türü bilimsel nitelikli araştırma yazıları yayınlanır.

Aim and Scope

The main purpose of Atatürk University Journal of Fine Arts Institute is to create a scientific platform who scientists working in the field of Fine Arts, Art and Science where they share their suggestions the knowledge, experience, evaluation and opinion. It is also aimed to contribute to the national and international scientific studies in the field of fine arts by publishing research, review and case report articles which are of current and original value.

Since 1995, Atatürk University Journal of Fine Arts Institute with ISSN 1300-9206 and E-ISSN 2687-4288 numbers which has been published twice a year in March and October is a national, peer-reviewed and scientific official organ. The abbreviated name of the journal is "GSED". Atatürk University journal of Fine Arts Institute is indexed by ULAKBİM-TÜBİTAK Social Sciences (TR Index), Academia Social Science Index (ASOS) and Acar Index. Original research articles, review articles and case report type scientific research papers prepared in one of the Turkish or English languages which in the field of Fine Arts, Art and Science (Photography, Traditional Turkish Arts, Graphics, Sculpture, Music, Painting, Performing Arts, Art History, Ceramics, Cinema-TV, Textile and Fashion Design, etc.) are published in this journal. Manuscripts must not have been previously published in another journal or submitted to another journal simultaneously.

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Yayın İlkeleri

Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi'ne gönderilen yazıların inceleme ve değerlendirmeye alınabilmesi için aşağıdaki şartların yerine getirilmesi gerekmektedir.

1. Gönderilen yazılar daha önce herhangi bir şekilde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere herhangi bir yayın organına gönderilmemiş orijinal makale olmalıdır.

2. Editörler kurulu yazım kurallarına uymayan yazıları yayınlamamak, düzeltmek üzere yazarına geri göndermek ve biçimce düzenlemek yetkisine sahiptir.

3. Yayınlanmak üzere gönderilen yazılar teknik değerlendirme aşamasına geçtikten sonra Çifte Kör Hakemlik (Peer Review) sürecine girerek, yayın kurulunun uygun gördüğü en az iki hakem tarafından değerlendirilir. Hakemlerin herhangi birinden olumsuz rapor gelmesi durumunda, yazı üçüncü bir hakeme yönlendirilir. Üçüncü hakemden gelen rapor doğrultusunda ve editör kararı ile yazının yayınlanması uygun görülürse dergide basılır.

4. Yayın için gönderilmiş çalışmalarını gecikme veya diğer bir nedenle dergiden çekmek isteyen yazarlar ön kontrol aşamasında Dergipark sistemi üzerinden geri çekme işlemini kendileri yapabilirler. Ön kontrol aşamasını geçmiş yazıların geri çekilmesi için, editöre sistem üzerinden geri çekme talebi bildirilmeli dir.

5. Dergiye gönderilen yazılar için telif devir hakkı formu doldurulmalıdır. Yazılar için telif hakkı ödenmez.

6. Yazıların, Türk Dil Kurumu "Yeni Yazım Kılavuzu", Türkçe yazım kuralları ve APA 6 yazım formatına uygun olması gerekmektedir.

7. Dergiye gönderilen makalelerin uluslararası araştırma ve yayın etiğine uygunluğu ilkesine dayalı olarak, bilimsel yazılarda ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) tavsiyeleri ile COPE (Committee on Publication Ethics)' un editör ve yazarlar için uluslararası standartları dikkate alınmaktadır.

8. Dergiye gönderilen makalelerde her yazara ait Orcid Id belirtilmesi zorunludur.

9. Dergiye gönderilen makaleler benzerlik oranı için "Crossref Similarity Check Powered by iThenticate" ile kontrol edilmektedir. Benzerlik oran sınırı %25'tir. Sınırı aşan makaleler hakeme yönlendirilmeden reddedilir.

Journal of Fine Arts Institute the Principals of the Publication

The following conditions must be met in order for the manuscripts sent to the Journal of Fine Arts Institute to be examined and evaluated.

1. Submitted manuscripts must be original manuscripts that have not been previously published in any form or submitted to any publication organ for publication.

2. The editorial board is authorized to not publish the articles that do not comply with the editorial rules, send them back to the author for editing and edit them in format.

3. After the technical evaluation stage, the manuscripts submitted for publication are entered into the double blind referee process and evaluated by at least two referees approved by the editorial board. In case of a negative report from any of the referees, the article is forwarded to a third referee. In accordance with the report of the third referee and the decision of the editor, it is published in the journal if it is deemed appropriate.

4. Authors who wish to withdraw their manuscripts submitted for publication due to delays or other reasons may withdraw their manuscripts through the Dergipark system at the pre-check stage. In order to retract previous articles that have passed the pre-check phase, the journal editor must be notified of the withdraw request via the system.

5. Copyright transfer form must be filled in for the manuscripts sent to the journal. Copyright is not paid for articles.

6. Manuscripts must comply with the Turkish Language Association's "New Spelling Guide", Turkish spelling rules and APA 6 spelling format.

7. Based on the principle that the articles submitted to the journal are in conformity with international research and publication ethics, ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) recommendations and international standards of COPE (Committee on Publication Ethics) are taken into consideration in scientific papers.

8. It is mandatory to mention the Orcid Id of each author in the articles sent to the journal.

9. The manuscripts submitted to the journal are checked with "Crossref Similarity Check Powered by iThenticate" for similarity rate. Similarity ratio limit is %25. Manuscripts exceeding the similarity ratio limit are rejected without being referred to the referee

Makale Yazım Düzeni

Dergimize gönderilecek yazıların aşağıdaki şekil özelliklerini taşıması yayın birliği açısından zorunludur.

Metin boyutu, sayfa kenar boşlukları 2,5 cm (sağ, sol, üst, alt) olacak şekilde Times New Roman 10 pnt ve 1 satır aralıklı verilmelidir. Paragraf başları boşluk verilmeden sol başa yaslı başlatılmalıdır. Satır aralığı seçeneklerinden satır öncesi ve satır sonrası 6 nk boşluk bırakılmalıdır. Tablo ve resim adı 10 pnt ve tablo ifadesi ile tablo açıklaması düz karakterle verilmeli; tablo açıklaması tablo ifadesinin bir satır altından sola dayalı olarak gösterilmelidir. Görsel ifadeleri (resim, şekil, fotoğraf, grafik v.b.) ise düz karakterle ortalı olarak gösterilmelidir. Tablo ifadeleri tablonun üstünde, görsel ifadeleri ise görsel altında belirtilmelidir. Tablo ve görsel açıklamalarında ilk kelime baş harfi büyük diğer kelimelerin tamamı (Özel isimler hariç) küçük harfle başlatılmalıdır. Tablo içeriği 8 pnt olarak belirlenmelidir. Tablolarda sütun çizgileri kaldırılmalı sadece satır çizgileri gösterilmelidir. Ayrıca tablolarda satır aralığı 1pnt'ya düşürülmeli ve satır öncesi ve sonrası boşluklar 0 nk olmalıdır.

İlk sayfada, Türkçe makale isminin (18 punto) ve İngilizce makale isminin (14 punto) kelimelerinin ilk harfi büyük diğer harfler küçük karakterle verilmelidir. Hiçbir başlıktan önce satır boşluğu bırakılmamalı, sadece satır aralığı seçeneklerinden satır öncesi ve satır sonrası 6nk ayarlanmalıdır. Makale eğer tez, bildiri v.b. başka bir çalışmadan üretilmişse ilk sayfada yazar isim ya da isimlerinden hemen sonra üslü gösterim şeklinde ve 9 pnt olarak verilmelidir. Yazar isim ya da isimleri İngilizce başlığın altında Bold (Koyu) 11 pnt, Ünvan, Kurum, e-mail ve Orcid Id bilgileri ise yazar isminin hemen altında 9 pnt karakterle verilmelidir. Öz ve Abstract 8 pnt ve 1 satır aralığı ile oluşturulmalıdır. Öz bölümünde araştırmanın amacı, çalışma grubu, yöntem ve elde edilen sonuçlarla ilgili öz bilgilere mutlaka yer verilmelidir. Öz ve Abstract altında en az 3 en fazla 8 adet anahtar kelime mutlaka belirtilmelidir.

Makaleler 1. Bölüm Giriş bölümü, 2. Bölüm Yöntem bölümü, 3. Bölüm Bulgular ve Yorum bölümü ve 4. Bölüm Sonuç, Tartışma ve Öneriler bölümü olarak düşünülmeli; Ana bölüm başlıkları (1, 2, 3 gibi), 1. derece alt başlıklar (1.1, 1.2 gibi) ve 2. derece ve üstü alt başlıkların tamamı (1.1.1, 1.1.2, 1.1.1.1 gibi) sola dayalı ve ilk kelime baş harfi büyük diğer kelimelerin tamamı (Özel isimler hariç) küçük harfle başlatılmalıdır.

Metin içerisindeki alıntılarda dipnot kullanılmamalı, alıntıların tamamında (dolaylı ya da dolaysız) Yazar soyadı, Yayın yılı, s. sayfa no kuralına uyulmalıdır [Örneğin (Sönmez, 1998, s. 76)]. Doğrudan ya da dolaysız alıntılarda, yapılan alıntı 40 kelimeyi geçmiyorsa tırnak içerisinde gösterilmeli;

40 kelimeyi geçiyorsa sıkıştırılmış paragraf olarak (paragrafın tamamı soldan 1 tab (1 cm) içeriden verilerek ve tırnak işareti koyulmadan gösterilmelidir.

Kaynakça ve varsa görsellerin kaynakçası (görsel kaynakçası başlığı ile) açık şekilde belirtilmeli; metin içerisinde yapılan alıntılar ile kaynakça birebir örtüşmelidir. Kaynakçada, gösterilen kaynak bir satırı geçiyorsa, iki ve daha sonraki satırlar 1cm içeriden verilmelidir. Makale yazım düzenine ait bir şablon dergi sayfası üzerinde mevcuttur. Yazarlar makale şablonunu indirip hazırlayacakları makaleyi bu şablon içerisinde oluşturup gönderim sağlamalıdır. Kaynak gösteriminde, gönderilen makaleler **APA 6** formatına uygun olarak hazırlanmak zorundadır. Makale şablonuna, yazım kurallarına ve kaynak gösterme kurallarına uygun olarak hazırlanmayan makaleler, ön kontrol aşamasında hakem değerlendirmesine yönlendirilmeden elenecektir. Bu konuda sorumluluk tamamen yazara aittir. Referanslar aşağıdaki örneklerde olduğu gibi gösterilmelidir.

Süreli Yayınlar:

Makalenin doi numarası varsa bu numara yoksa erişim adresi linki verilmelidir. Süreli yayınlarda uyulması gereken genel referans biçimi şu şekildedir:

Soyisim, A. A., Soyisim, B. B., & Soyisim, C. C. (Yıl). Yazının başlığı. *Süreli Yayının Başlığı*, Cilt (Sayı), sayfa aralığı. doi:xx.xxxxxxxxxx

Örnek:

Can, D. (2009). Geçti bu demde cihandan Piri Mimaran Sinan… *İSMEK El Sanatları Dergisi*, 10(8), 24-37. Erişim adresi: http://ismek.ist/files/ismekOrg/File/ekitap/el_sanatlari/elsanatlaridergisi8y.pdf

Uray, G., & Gümüş, D. (2017). Aksaray ili Güzelyurt ilçesinde Tanrıça Tanit'in izleri. *Turkish Studies*, 12 (21), 519-530. doi: http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.12207

Kitap:

Bir kitaba atıf yapmak için şu kaynakça formatları kullanılır:

Soyisim, A. A. (Yıl). *Eserin başlığı*. Yer: Yayıncı.

Soyisim, A. A. (Yıl). *Eserin başlığı*. Erişim adresi: http://www.xxxxxxxxxxx

Soyisim, A. A. (Yıl). *Eserin başlığı*. doi:xxxxxxxxxxxx

Soyisim, A. A. (Ed.). (Yıl). *Eserin başlığı.* Yer: Yayıncı.

Örnek:

Tek yazarlı kitap

Abisel, N. (2006). *Sessiz sinema*. Ankara: Deki.

Zizek, S. (2009). *Matrix: ya da sapkınlığın iki yüzü*. (B. Turan, Çev.). İstanbul: Encore.

Çok yazarlı kitap

Abisel, N., Arslan, U. T., Behçetoğulları, P., Karadoğan, A., Öztürk, S. R., & Ulusay, N. (2005). *Çok tuhaf çok tanıdık*. İstanbul: Metis.

Editörlü kitap

Özbek, M. (Ed.) (2005). *Kamusal alan*. İstanbul: Hil.

Birden çok baskısı olan kitap

Strunk, W. J., & White, E. B. (2000). *The elements of style* (4. Baskı). New York: Longman.

Sadece elektronik basılı kitap

O'Keefe, E. (2001). *Egoism & the cnsts in Western values.* Erişim adresi: http://www.onlineoriginals.com/showitem.asp litem I 135

Kitabın elektronik versiyonu

Freud, S. (1953). The method of interpreting dreams: An analysis of a specimen dream. J. Strachey (Ed. & Trans.), *The standart edition of the complete psychological works of Sigmund Freud* (Vol. 4, pp. 96-121). Erişim adresi: http://books.google.com/books (Özgün eser 1900 tarihlidir)

Shotton, M. A (1989). *Computer addiction?* A *study of computer dependency* [DX Reader version]. Erişim Adresi: http://www.ebookstore.tandf.co.uk/html/index.asp

Schiraldi, G. R. (2001). *The post-traumatic stress disorder sourcebook:* A *guide to healing, recovery, and growth* [Adobe Digital Editions version]. doi: 10.1036/0071393722

Kitap Bölümü:

Bir kitap bölümüne atıf yapmak için şu kaynakça formatları kullanılır:

Soyisim, A. A., & Yazar, B. B. (Yıl). Bölüm ya da giriş başlığı. A. Soyisim, B. Soyisim ve C. Soyisim (Ed.), *Kitap başlığı* (s. xxx-xxx) içinde. Yer: Yayıncı.

Soyisim, A. A., & Yazar, B. B. (Yıl). Bölüm ya da giriş başlığı. A. Soyisim ve B. Soyisim (Ed.), *Kitap başlığı* (s. xxx-xxx) içinde. Erişim adresi: http://www.xxxxxxxxxxx

Soyisim, A. A., & Yazar, B. B. (Yıl). Bölüm ya da giriş başlığı. A. Soyisim, B. Soyisim ve C. Soyisim (Ed.), *Kitap başlığı* (s. xxx-xxx) içinde. doi: xxxxxxxxxxx

Örnek:

Dalkıran, E. (2013). Cumhuriyet'e geçiş ve cumhuriyet dönemi müzik yaklaşımları. Z. Nacakçı & A. Canbay (Ed.), *Müzik Kültürü* (s.173-195) içinde. Ankara: Pegem Yayıncılık.

Toplantı ve Sempozyum:

Toplantı ve sempozyum bildirileri kitap veya süreli yayın formatında yayımlanabilir. Kitapta yayımlanmış bildirilere atıf yaparken kitap veya kitap bölümü formatı kullanılır. Düzenli olarak yayımlanan bildirilere atıf yaparken ise süreli yayın formatı kullanılır. Resmi olarak yayımlanmamış olan bildiri/poster sunumları veya sempozyuma yapılan katkılar için şu formatlar kullanılır:

Soyisim, A. A. (Yıl, Ay). *Bildiri ya da poster başlığı*. Kuruluş Adının toplantısında sunulan bildiri ya da poster, Yer bilgisi.

Örnek:

Kara, C. (2017, Nisan). *İllüstrasyon öğreniminde deneysel yaklaşımın önemi ve öneriler*. 6. Uluslararası Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğrenci Trienali Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Marmara Üniversitesi, İstanbul. Erişim adresi: https://issuu.com/mugsf/docs/ connecting_20the_ 20dots

Dağdeviren, M. (2006). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda piyanoda eşlik öğretimi. A. Yayla & F. Yayla, (Ed.). *Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu bildiriler kitabı* (s.311-315) içinde. Denizli: Pamukkale Üniversitesi.

Tez:

Doktora ya da yüksek lisans tezlerine elektronik veri tabanlarından, kurumsal arşivlerden ve kişisel web sayfalarından erişilebilir. Eğer bir teze ProQuest doktora ve yüksek lisans tezleri veri tabanından ya da diğer bir kaynaktan erişildiyse atıfta bu bilgi verilmelidir. Bir veri tabanı servisinde mevcut olan bir doktora ya da yüksek lisans tezi için aşağıdaki kaynak gösterme biçimi kullanılır:

Soyisim, A. A. (Yıl). *Doktora ya da yüksek lisans tezinin başlığı* (Yüksek lisans tezi/Doktora tezi). ... veritabanından erişildi (Erişim ya da Sipariş No.). Örnek:

Çizili, İ. (2000). *Müzik öğretmenliği programları mezunlarının piyano derslerinde öğrendikleri davranışları öğretmenlikte kullanmaları* (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez no: 96081).

Ansiklopediler:

Balkans: History. (1987). *Encyclopaedia Britannica* (15. Baskı. Cilt. 14, s. 570-588) içinde. Chicago: Encyclopaedia Britannica.

Metin İçindeyse: (Balkans: History, 1987)

Sözlükler:

Gerrymander. (2003). *Merriam-Webster's collegiate dictionary* (11. Baskı). Springfield, MA: Merriam-Webster"s.

Metin İçindeyse: (Gerrymander, 2003)

Görüşme:

Arroyo, Gloria Macapagal. (2003). A time for Prayer. Michael Schuman ile söyleşi. *Time*. 28 Temmuz 2003. Erişim adresi: http://www.times.com/time/nation/article/0,8599,471205,00.html

Televizyon programı:

Long, T. (Yazar), & Moore, S. D. (Yönetmen). (2002). Bart vs. Lisa vs. 3. Sınıf [Televizyon Dizisi]. B. Oakley ve J. Weinstein (Yapımcı), *Simpsonlar* içinde. Bölüm: 1403 F55079. Fox.

Metin İçindeyse: (Simpsonlar, 2002)

Film

Huston, J. (Yönetmen/Senaryo Yazarı). (1941). *Malta Şahini* [Film]. U.S.: Warner.

Metin İçindeyse: (*Malta Şahini*, 1941)

Fotoğraf

Adams, A. (1927). Monolith, the face of Half Dome, Yosemite National Park [Fotoğraf]. Art Institute, Chicago.

Metin İçindeyse: (Adams, 1927)

Web Sitesi:

İnternetten erişilen kaynaklarda yapılan atıfın tarihi yoksa (t.y.) ibaresi ile tarihi varsa (Tarih, Gün Ay) formatı ile verilmelidir.

Örnek:

Collection online. (t.y.). Hannah Wilke. Erişim adresi: https://www.guggenheim.org/artwork/artist/hannah-wilke

Ateş, S. (2015, 11 Ağustos). Tabularla dans Halil Altındere [Blog yazısı]. Erişim adresi: https://sanatkaravani.com/tabularla-dans-halil-altindere/

APA 6 yazım kuralları ile ilgili geniş bilgiye, https://www.apastyle.org/ ve https://www.tk.org.tr/APA/apa_2.pdf adreslerinden ulaşılabilir.

Hakem sürecini tamamlayan ve yayınlanması uygun görülen makaleler editör kontrolünden geçerek son kez yazım kurallarına ve makale şablonuna uygunluğu denetlenecek, düzeltme gerektiren makaleler yazarlarına yönlendirilerek, düzenleyip gönderim sağlamaları istenecektir. Yazarlardan geri dönüş sağlanan makaleler tekrar incelendikten sonra, Yayın İlkelerine ve Yazım Kurallarına uygun bulunmadığı takdirde reddedilecektir. Geri dönüş için tanınan süreyi aşan makaleler, yayın sürecini aksatmamak için bir sonraki sayıya bırakılacaktır.

İÇİNDEKİLER/CONTENTS

Bayram Dağlı & Asuman Aypek Arslan

TEMSİLLER BAĞLAMINDA UMUT KAVRAMI

The Concept of Hope within the Context of Represantations

(1-9)

Mehmet Zeki İbrahimgil & Funda Naldan

THE REFLECTION OF FLORENTINE (FIRENZE) SCHOOL OF PAINTING ON MURALPAINTINGS OF OTTOMAN ARCHITECTURE IN BALKANS IN THE 19TH CENTURY

19. Yüzyılda Floransa (Firenze) Resim Ekolünün Balkanlar'da Osmanlı Mimarisindeki Duvar Resimlerine Yansımaları

(10-20)

Filiz Öztürk

1924 YILINDAN GÜNÜMÜZE ORDU-ÜNYE ÇÖMLEKÇİLİĞİ

Ordu-Ünye Pottery from 1924 to The Present

(21-37)

Mustafa Bulut

ANADOLU SELÇUKLU TAÇKAPILARINDA ANA BORDÜR TASARIMLARI

Main Border Designs in Anatolian Seljuk Portals

(38-48)

Gülnihal Küpeli

OSMANLI SARAYINDA BİR EMANET: ULUĞ BEY SANDIĞI

A Trust in The Ottoman Palace: Ulugh Beg's Chest

(49-60)

Sevinç Köseoğlu Ulubatlı

ANTİK DÖNEM EGE UYGARLIKLARI SERAMİKLERİNDE HOMEROS'UN İLYADA DESTANINDAN SEÇİLMİŞ SAHNE TASVİRLERİ

Descriptions of the Selected Scenes of Homer's Iliad in Ancient Aegean Civilizations Ceramics

(61-72)

Ashkan Rahmani & Majid Reza Moghanipour

BAKÜ HALI MÜZESİ'NDEKİ ÇUVALLAR

The Sacks in The Baku Carpet Museum

(73-82)

Murat Ertürk

BURSA'NIN ARABA RESSAMI: ENVER ERTABAN

Car Painter of Bursa: Enver Ertaban

(83-89)

Döndü Tülay Özkul

ÇAĞDAŞ HEYKEL SANATINDA MALZEMEYE DAYALI YENİ BİR KOPYALAMA ÖNERİSİ: OASİS

A New Proposal for a Material Based Reproduction in Contemporary Sculpture: Oasis

(90-103)

Arzu Parten Altuncu

ÇAĞDAŞ SANATTA KADIN TEMSİLİNİN İMGESİ: SAÇ

A Woman Body Image in Contemporary Art: Hair

(104-116)

Elif Baş

DÜNDEN BUGÜNE YARGILANAN DESDEMONA

Agreed on a Verdict: Guilty Desdemona

(117-125)

İlona Baytar & İlkay Canan Okkalı

GELENEKTEN BESLENEN MODERNLİK: İBRAHİM ÇALLI VE MEVLEVİLER SERİSİ

Modernity Nourished by Tradition: İbrahim Callı and The Whirling Dervish Series

(126-137)

Sehran Dilmaç

GÖRSEL SANATLAR ÖĞRETMENLERİNİN ALTERNATİF DEĞERLENDİRME ARAÇLARINI KULLANABİLME ÖZYETERLİK DÜZEYLERİNİN BELİRLENMESİ

Determining Visual Arts Teachers' Self-Efficacy Levels in Using Alternative Assessment Tools

(138-149)

Yasemin Tanrıverdi

İLETİŞİM ARACI OLAN YÜZÜN İMGE OLARAK SERAMİK YÜZEYLERDE KULLANIMI

The Use of Face as a Communication Tool on Ceramic Surfaces as an Image

(150-160)

Bayram Demiral & Naile Rengin Oyman

ISPARTA MÜZESİ'NDEKİ YALVAÇ YÖRESİ DÜZ DOKUMA TORBA ÖRNEKLERİ

The Plain Weaving Carrierbag Samples of Yalvac District in Isparta Museum

(161-169)

Özüm Koşar

İZLEYİCİNİN DEĞİŞEN KONUMU: KATILIMCI SANAT PRATİKLERİ VE İKTİDARIN PAYLAŞIMI

Changing Position of the Audience: Participatory Artworks and Sharing of the Power

(170-180)

Umut Altıntaş

KİTAP TASARIMINDA ORTAK YAZARLIK

Co-authorship in Book Design

(181-201)

Aysun Cançat

LOWBROW ÜZERİNE…

On the Lowbrow…

(202-210)

Deniz Kürşad

MİMARİ SUNUM PAFTALARINDA GÖRSEL TASARIM İLKELERİNİN UYGULANMASI ÜZERİNE ÖNERİLER

Suggestions on The Implementation of Visual Design Principles in Architectural Presentation Boards

(211-221)

Mustafa Oğuz Gök

TASARIMDA SANAL MODANIN YERİ

The Place of Virtual Fashion in Design

(222-228)

Onur Tatar

TEKNİK GELİŞMELER PERSPEKTİFİNDE BAŞLANGICINDAN POST-FOTOĞRAFA FOTOJURNALİZMDE GERÇEKLİĞİN TEMSİLİNE OLAN YAKLAŞIMLAR

Approaches to the Representation of Reality in Photojournalism from The Beginning to Post Photography within The Perspective of Technical Developments

(229-245)

Fatih Söğüt

TÜRK SİNEMASI VE ŞİDDET: SON DÖNEM TÜRK FİLMLERİNDE ŞİDDETİN SUNUMU ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Turkish Cinema and Violence: A Research on Presentation of Violence in Recent Turkish Films

(246-257)

Veysel Özbey

UNESCO DÜNYA MİRAS LİSTESİ VE UNESCO GEÇİCİ LİSTELERİNDE KÖPRÜ MİRASI VE TÜRKİYE UNESCO GEÇİCİ LİSTESİ'NE YÖNELİK ÖNERİLER

UNESCO World Heritage List and "Bridge Heritage" in UNESCO Tentative Lists and Suggestions for UNESCO Tentative List of Turkey

(258-268)

Damla Tuğrul & Gültekin Akengin

YENİ ÜRÜN GRUPLARININ OLUŞTURULMASINDA GRAFİK TASARIMIN ETKİSİ

The Influence of Graphic Design in Creating New Product Groups

(269-286)

Nazlı Gürgan

YEREL DEĞERLER BAĞLAMINDA BİR TASARIM ÜRÜNÜ OLARAK TURİSTİK HEDİYELİK EŞYA

Souvenir as Design Object in the Context of Local Values

(287-293)

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 1-9 - DOI: 10.32547/ataunigsed.675188

Temsiller Bağlamında Umut Kavramı

The Concept of Hope within the Context of Represantations

Bayram Dağlı
Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Bileşik Sanatlar Ana Sanat Dalı
email: bdagli_@hotmail.com ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4573-3710

Asuman Aypek Arslan
Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü
email: asuman.aypek@hbv.edu.tr ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9400-2642

iThenticate Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Dağlı, B., & Aypek Arslan, A. (2020). Temsiller bağlamında umut kavramı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 1-9. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.675188

Makale Gönderim Tarihi/Received: 15/01/2020
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 11/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Review Article / Derleme Makalesi

Öz

Umut, insanoğlunun rahatsız olduğu duruma karşı harekete geçmesi ve içinde bulunduğu durumu değiştirme girişiminin edimidir. Umut eden birey ve toplum için hiçbir şey imkansız değildir. Kişi aktif bir beklenti içerisindedir. Bu aktif beklenti ulaşılmak istenen şey için eyleme dönüşür ve hayal etmenin ötesine geçer. İnsanoğlunu harekete geçiren olayların sayısız örneğine tarih içerisinde rastlamak mümkündür. Acı, keder, ıstırap yaratan durumlar krizlere ve trajedilere neden olarak, etkilenen kişileri içinde bulundukları durumu değiştirmek için eyleme geçirmiş veya yer değiştirmelerine neden olmuştur. Taşıdıkları umutlar paralelinde hareket eden bu insanların veya toplumların durumuna felsefeciler ve sanatçılar kayıtsız kalmamışlardır. Felsefeciler insanı umut edilen şeye yönelten içsel gerekliliğin ardında yatan duyguları açıklamışlar, ressamlar da bu insanlık durumunu, yaşanan olayları, insanlık vaziyetlerini doğrudan veya dolaylı olarak ilk elden görsel temsiller yoluyla eserlerinde ifade etmişlerdir. Bu çalışma da üç farklı sanatçının ortaya koymuş olduğu yapıtlardan hareketle, umut kavramının temsiller aracılığı ile eserlerin gerçekliği üzerinden nasıl temsil edildiği irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Umut, Görsel Temsil, Romantizm, Hatay, Mülteciler

Abstract

Hope is the act of taking action against the situation which human beings are disturbed from and attempting to change. Nothing is impossible for the hopeful individual and society. The person has an ongoing expectation. This ongoing expectation turns into action for what is to be achieved and goes beyond imagination. Numerous examples of events that have impellent power on human beings can be found in history. Pain situations bringing into the open pain and grief have forced the people affected by the pain and grief to take action and change their places. Philosophers and artists have not been indifferent to the situation of these people or societies acting in line with their hopes. Philosophers explained the emotions behind the inner necessity that led man to what was hoped for, and painters expressed this humanistic conditions, events, and situations of humanity directly or indirectly through first-hand visual representations. In this study, it is analyzed how the concept of hope is presented through the representations of the reality in the works of three different artists.

Keywords: Hope, Visual Representation, Romanticism, Hatay, Refugees

1. Giriş

Duygu ve düşüncenin temsilinin tarihi, insanın ortaya çıkması ile başlar. Temsiller kendi zamanının ruhunu; sözle, yazıyla ve görsellerle taşıyarak, farklı ifade biçimlerinde günümüze kadar gelmiştir. Görsel temsiller; sözlü ve yazılı olanı destekleyerek o dönemi duyumsamamızı ve algılayarak zihnimizde biçimlendirmemize ve anlamlandırmamıza yardım eder. Bu konuda, sanat alanına giren görsel temsillerin tarihi, Paleolotik dönemde mağaraların duvarlarına çizilen hayvan resimlerine kadar gitmektedir. "İlk mağara resimleri zengin bir kültürel miras imgesini ve muhtemelen nesilden nesile öyküleri taşıyabilen sembolik bir sürecin ilk reddedilemez ifadeleridir." (Humphrey, 1998, s. 165) Bu resimlerin niçin çizildiği birtakım çıkarımlarla varsayılabilir fakat tam olarak neyi ifade ettiği konusunda sunduğu ipuçları sınırlıdır. Keşfedilmiş bu ilk örneklerle başlayan görsel temsilin yolculuğu günümüze kadar sayısız kere biçimini değiştirerek ve gelişerek ulaşmıştır. 15. yüzyıla gelindiğinde sanat "…toplumsal ilişkilerin biriktiği bir çökeltidir. Bir yandan resmi yapan (…) ressam, diğer yandan onu yapmasını isteyen, bunun için gerekli mali kaynağı sağlayan (…) bir başkası vardır. İki taraf da ticari, dini, algısal yani geniş anlamıyla toplumsal kurum ve geleneklere bağlı çalışır" (Baxandal, 2015, s. 13). Dolayısıyla konu, toplum ve toplum içerisinde sanatçıya siparişi veren kişinin belirlediği hassasiyetler paralelinde ele alınmaktaydı. "Bu hassasiyetler; sanatta bireysel değerlerin azalması, sanatçı içselliğinin ve ne düşündüğünün değil, sanat eserinin neyi ifade etmek zorunda olduğu ile ilgilidir" (Read, 2018, s. 93).

15. yüzyılda hami (Himaye Sistemi) olarak adlandırılan kişilerin sanat üzerinde ciddi hakimiyetleri vardır. Ancak 16. yüzyılda ortaya çıkan kentli (Burjuva) grubun himayesi kuvvetlenmeye başlayacaktır (Burke, 2003, s. 80).

Rönesans aydınlanması, sanatçıya kendini ifade etmede tam bir özgürlük getirmemiştir. Read'ın deyişiyle özgünlük "kendini ifade etme durumu, pazarlanabilir bir mal olduğunda geçerlidir" (Read, 2018, s. 94). Bu dönemde sanatçının yeteneği ve görünür olanı betimlemedeki ustalığı onu pazarlanabilir ve ünlü kılar. Barok Sanat ile birlikte sekülerleşmeye başlayan sanat konuları, himaye sistemini temsil eden kişilerin yer değiştirmesi (Kilisenin yerini devlet, aristokrat ve tüccarlar almıştır.) ona görece bir özgürlük kazandırmış gibi görünse de, benzer kısıtlamalar başka biçimlerde devam etmiştir. 16. ve 17. yüzyılda Hollanda'da ticaretin gelişmesi ile kayda değer finansal güce sahip olan zengin kesim sayesinde, sanatçının kendini ifade etmesinde, dolaylı bir özgürlüğü getirmiş gibi görünmektedir. "Hami ve himaye sistemindeki sipariş edilen 'parça anlayışı' yerini 'sanatçının eseri' anlayışına bırakmıştır" (Shiner, 2017, s. 189). Hollanda'da gelişen bu anlayışın tüm Avrupa'da yayılması biraz zaman alacaktır. Himaye sistemi, Fransız devrimi sonrasında burjuva kesiminin zorunlu birtakım nedenlerle ellerindeki sanat eserlerini piyasaya sürmeleri ile ortadan kalkmıştır.

Sanat akımları, değişen dünyanın (politik, toplumsal, ekonomik değişimler vs.) getirmiş olduğu toplumsal ve bireysel yapı değişimlerini içinde barındırır. Bu değişimlerin kendisi ile birlikte getirdiği yeni anlayışlar, toplumları değiştirerek bireyciliği ortaya çıkarmıştır. Bu değişimlerin sınırları uzun süre keskin şekilde birbirinden ayrılmamıştır. Çünkü devlet tekelli akademilerin sanat dünyasındaki hakimiyetleri ve yönlendiricilikleri (Özellikle Fransız ve İngiliz Akademileri) 1880'lere kadar baskın bir şekilde hissedilmiştir.

Sanatta bireyselliğin baskın hale gelmeye başlaması, estetiğin felsefeden ayrılması ve bir bilim olarak görülmesi, psikolojinin bir bilim dalı olarak ortaya çıkması, sanayileşme ve kentleşme ile birlikte toplumsal yapıdaki değişimler, 1800'lerde büyük dönüşümleri kaçınılmaz hale getirmiştir. Sanatçılar toplumsal, politik gelişmelere karşı kayıtsız kalmamış, bu gelişme ve değişimler karşısında kendi duyarlılıklarını, simge ve semboller vasıtası ile aktarmışlardır. Bu bireysellik sanatta konu, form ve içerikte de köklü değişimlere neden olmuştur. Sanat eserinde içeriği, sanatçının bireysel penceresinden gördüğü ve hissettikleri oluşturmaya başlamıştır. Toplum hafızasının en önemli göstergesi, yaşamlarını sürdürdükleri üretim tarzları, inançları, hissettiklerini ifade ederken, somut olarak geriye bıraktıkları simge ve sembolleri olmuştur. 18. yüzyıl'a kadar belirgin bir şekilde dinin yönlendiriciliğinde biçimsel temsilini ortaya koymuş olan sanatlar, Romantizm ile perçinlenmiş yerini bireysel düşünce ve anlayışlara bırakmış, sanatçının içselliğini ön plana çıkarmıştır.

1. Dünya savaşının arifesinde Alman toplumunun duygusal karakterinden ortaya çıkan Ekspresyonizm, sanatın, değişen, dönüşen ve bozulan yapılara karşı bir dışavurum aracı olarak kullanılmasını sağlamıştır. Sanat artık sanatçının ruhsallığıdır. Yıkılan imparatorluklar, kurulan devletler, yeniden çizilen sınırlar, gözlemlemek, haber vermek, ulaşmak, belgelemek ve birbirini yok etmek için geliştirilen teknolojilerle gelişen yeni bakış açıları, sanat ve sanatçının ifade anlayışında, sanat yapıtını oluşturan tüm öğelerinde dönüşmesini sağlamıştır. Çağın gerekleri doğrultusunda sanattaki bu dönüşümler sanatçının ifade etmek istediğine daha da yaklaşmasını sağlamıştır. Dünyadaki bu dönüşümler, kitlelerin hassasiyetlerini ve duyarlılıklarını arttırmıştır. Bu etkiler altında kalan toplumlar, kendilerine yeni çıkış yolları aramış, tehlikeli hissettikleri durumlardan kaçmışlardır. İnsan yaradılışının bir gereği olarak hayal etmenin ötesine geçen, onları her zaman harekete geçiren taşıdıkları umutları olmuştur. Tarihte uluslar, toplumlar, topluluklar, kişiler umutları paralelinde harekete geçmiş ve fiili olarak olumlu veya olumsuz sonuçlarına katlanmışlardır.

Sanat tarihinde, dünyada yaşanan gerçeklikler üzerinden kitleleri ve kişileri harekete geçiren umut kavramını betimlemek, bireyselleşmiş sanatçının ortaya çıktığı 1800'lerde Romantizm ile başlar ve günümüzde de devam eder.

2. Yöntem

Araştırma; nitel araştırmalar arasında yer alan betimsel bir çalışmadır. Araştırma; sanat eserlerine konu olmuş "Umut" kavramının görsel temsiller aracılığıyla, tarihsel bağlantılar ve felsefik görüşler paralelinde açıklanmasına dayalıdır. Bu kapsamda görsel ve yazılı kaynaklar taranarak araştırmanın bulguları oluşturulmuştur. Araştırma ortaya konulurken analitik bir yöntem izlenmiş, içeriğin genel çerçevesi konulduktan sonra literatür taraması yapılmış ve umudu konu edinmiş sanatçılar tespit edilerek hangi sanatçıların araştırmanın içeriğine alınacağına karar verilmiştir. Araştırmada; 19. ve 20. yy'ın toplumsal yapıları, sanat ortamı ve anlayışı, etken ve edilgen yapısı içinde umut kavramı, Gericault'un "Medusa'nın Salı", Çallı'nın "Hatay'ın Anavatan'a Hasreti" ve Longo'nun "İsimsiz (Denizde Sal)" adlı eserleri üzerinden ele alınarak incelenmiştir.

3. Bulgular

3.1. Umut Kavramı Üzerine

Umut kavramı kişinin, topluluğun yaşamındaki olay ve durumlarla ilgili olumlu sonuçlar çıkabileceği ihtimaline dair duygusal inancı olarak tanımlanabilir (Gülten, 2014). Türk Dil Kurumu; ("Türk Dil Kurumu", 2019) umut kelimesini ummaktan doğan duygu, ümit, bu duyguyu veren kimse veya olacağı düşünülen şey olarak tanımlar.

Umudun bir duygu veya düşünce biçimi olarak geleceği işaret ettiği görülür. Gerçekte umut geçmişte öğrenilir, anın şartları içerisinde geleceği işaret eder. Şu an için kişiye belli bir yön verir, motivasyonunu canlı tutar, yapmak istediği şey için harekete geçirir. Mevcut duruma dair hoşnutsuzluğu, rahatsızlığı ortadan kaldırmak, geleceğe dair kararlar vermek üzerine kuruludur. Bir bakıma umut kavramı ile gelecek inşa edilir (Toral, 2019). Umut kavramı daha çok felsefecilerin üzerinde durduğu bir konudur. Felsefeciler bu kavrama bir duygu ögesi olarak bakarlar. Aristo, Platon, Spinoza gibi felsefeciler tarafından umut, insanlar için zararlı bir kavram olarak görülmüştür. Platon umudun haz ögesi taşıdığı, Aristo'da umudun aldatıcı olabileceğinden hareketle temkinli yaklaşmıştır. Umuda pozitif bakan düşünürlerin başında Philo gelmiştir. "Ona göre umut, insan ruhunun sahip olduğu en değerli şey olmanın yanı sıra, Tanrı'nın insanın rasyonel ruhuna yerleştirdiği ilk şeydir." Kant'a göre ise insan; sadece yapan, eden, enformatik bilgiyi işleyen bir yapıya sahip değildir. İnsanın tüm bunları yapmasının yanı sıra umut eden bir varlık olduğunu ileri sürer. İnsanın, seçimleri sonucunda harekete geçireceği eylemlerinin onu nereye ve hangi sonuçlara götüreceğini bilmek isteyen bir yapıya sahip olduğunu düşünür (Tan, 2014, s. 51-53).

Gabriel Marcel'e göre; kişi kendisine ve dünyaya yabancılaşmayı reddederek hareket edebileceği bir çizgi çizer. Bu belirlediği çizgi, onu nihai olarak ulaşmak istediğine kavuşturacak veya yolunu kaybettirecektir. Kişi umut ve umutsuzluk arasında seçim yaparak kendi maddi veya duygusal varlığını onaylar veya reddeder. Kişinin umuda yönelimi kendini gerçekleştirme ile de ilgilidir. Kişi umut yolu ile kendi benini merkeze alır ya da bu duygudan yoksun çaresizliğe, umutsuzluğa düşer. Umutsuzluk, çaresizlik olmadan umut gerçek değerini bulamaz. Kişi umut veya umutsuzluk arasında seçim yapar. Bu seçim onun kurtuluşu veya kayboluşu anlamına gelir. Umut, kişinin kendini gerçekleştirme yolundaki onayıdır (Koç, 2008, s. 172-192).

Umudu tanımlamak sözlüklerin, umut kavramını yorumlamak, temellendirmek, insan varlığı üzerinden açıklamasını yapmak felsefecilerin, kavramın insanın iç dünyasındaki yerini açıklamak psikologların işidir. Ancak umut kavramı sadece bunlar üzerinden açıklandığında kavramın içinin teorik olarak doldurulduğu görülür. Umut kavramını betimlemek, görünür kılmak, hissettirmek ise sanat ve sanatçının işi olmuştur.

3.2. Trajediden Doğan Umut: Medusa'nın Salı

19. yüzyıldaki belli bir zaman aralığını değil, tüm yüzyılın sürecini etkileyen ana akım Romantizmdir. Tüm kıta Avrupa'sını sadece sanat alanında değil, diğer çoğu alanı da etkilemesiyle yoğun olarak hissedilir. "Romantizm, Aydınlanma akılcılığına karşı bir tepki olarak gelişen bireyin, sanatın ve hukukun vs. özgürleşmesini ifade eder" (Russ, 2011, s. 330). Romantizm veya 19. yüzyıl aynı zamanda 20. yüzyıl'ın düşünsel ve bireyci temsilinin temelini oluşturacak ana fikirlere sahiptir. Birçok yeni düşünür ve düşüncenin (Comte, Hegel, Feuerbach vs.) ortaya çıktığı ve tüm Avrupa'yı etkilediği görülür. Bu dönemde Fransa'da ise Napoleon Bonapart döneminin 1814'te sona ermesinden sonra Bourbon Restorasyon dönemi yaşanmaktaydı. Yapılan seçimi Ultralar kazanmış, ılımlı kralcıların oluşturduğu bir meclis oluşturulmuş, daha istikrarlı bir dönem yaşanmaya başlamıştır.[1]

Fransa, 1800'lerin başından itibaren deniz aşırı topraklarda sömürgeleştirme faaliyetlerine girişmiştir. Savaş kabiliyetini arttırmış, sömürgeler bulmak amacıyla keşif seferlerine çıkmıştır (Uygur & Uygur, 2014, s. 274). 1816 yılında böyle bir keşif sırasında 'Medusa' isimli Fransız fırkateyni, Moritanya açıklarında kayalara oturarak büyük bir trajedinin yaşanmasına neden olmuştur.

Senegal'e keşif seferi için gönderilen bu fırkateyn (Medusa), bir korvet, bir brik ve birde çektiriden oluşan Fransız konvoyu, okyanusta çıkan sert rüzgarlar, denizcilik konusunda yetkin olmayan kişilerin komutası sonucunda dağılır. 'Medusa' sahile yakın bir rota izlerken, Arguin[2] kayalıklarına oturur kurtarılamayacağı anlaşılınca da bir sal yapılarak tüm yolcuların tahliyesine karar verilir. Herkesin bineceği kadar sandal olmayınca, yapılacak sal mevcut sandallar tarafından çekilecek ve bu sayede kıyıya ulaşacaklardır.

Yapılan salın uzunluğu 20 metre, genişliği de 7 metreydi. Sal'a 120'si asker biri kadın, 29 denizci ve bir yolcu olmak üzere toplamda 150 kişi binmiştir. Sal gemiden uzaklaştıktan sonra sandallara bağlı olan ipler bir şekilde koparak okyanusta başıboş sürüklenmeye başlamıştır. Okyanustaki fırtınalar, salın üzerindeki insanların huzursuzlukları, karşılıklı çarpışmalar, kurtulmaya dair umutların yitirilişi gibi nedenlerle, salın üzerinde sadece 15 kişi kalmıştır. Bu kişiler, salın denizde başıboş sürüklenmesinin 13. günü okyanusta seyreden bir gemi (Argus) tarafından kurtarılmıştır (Barnes, 2018, s. 22-46).

Gemide ve salda yaşananlar uluslararası bir olaya dönüşür, gemide olanlar, kaptanın deneyimsiz olmasına bağlanır ve kaptanın da mevcut kralın atadığı öne sürülür. Bu söylentiler devrimden sonra yeniden kurulan monarşik yapıya ve ülkeye dönen aristokrat kesime duyulan öfkeden de kaynaklanmaktadır. Bu güncel durum halkı harekete

[1] 1814-1830 yılları arasını içeren Bourbon Restaorasyon dönemi Fransız toplumunda liberal ve muhafazakarlar arasında bir uzlaşma dönemidir. Düzenin sağlanması için birçok tutuklama ve idamlarında gerçekleştirildiği bir aralıktır. Bakınız: https://resources.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp content/uploads/2011/05/ Bourbon-Restoration.pdf (13.11.2019).

[2] Arguin Körfezi; (Fransızca: Baie d'Arguin) Moritanya'nın Atlantik kıyılarındaki körfez. Bakınız: https://www.wikizeroo.org/index.php?q=aHR0cHM6Ly9lbi53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQmF5X29mX0FyZ3Vpbg(Alıntı Tarihi: 21/11/2019)

geçirmek için itici bir güç olacaktı (Yılmazok, 2019). Dönemin ressamlarından Theodore Gericault'un böyle trajik güncel bir olay karşısında tepkisiz kalması beklenemezdi. O halde sanatçı bu trajik felaketi, gerçeğine uygun görsel temsiller aracılığı ile nasıl betimlemeliydi. Başından sonuna kadar yaşanan trajik gerçekliği ortaya koymak için Theodore Gericault; kazayı, salın üzerindeki yaşanan olayları ve mucize kurtuluşu nasıl ve hangi açıdan ele alacaktı.

Dönem, Fransız Sanat Akademisinin (École des Beaux-Arts) halen egemen olduğu geleneksel-akademik bir anlayıştaydı. 1800'lerin başından itibaren geleneğe karşı çıkan ve bireysel eğilimleri paralelinde sanat eserleri üreten, akademiye başkaldırmış bağımsız sanatçı anlayışı da oluşmaya başlamıştı. École des Beaux-Arts 'ta Baron Guerin'in öğrencisi olacak olan Theodore Gericault, atlara olan merakı yüzünden sıklıkla derslerini aksatacak, arkadaşları ile atölyede girişmiş olduğu bir kavga yüzünden akademiden atılacaktır. "Ne yaparsam yapayım daha değişik bir şey yapmış olmayı istiyorum" (Hauser, 2006, s. 184) deyişinden hareket eden, Gericault; klasik öğretinin getirmiş olduğu tarihin betimleyiciliğine değil Romantizmin getirdiği bilinçaltı imgesine tekabül eden bir eser yaratmıştır. 'Medusa'nın Salı' (Görsel 1) konusunu tarihten değil güncel bir konudan almıştır. Sanatçı, gerçeklerden, tanıklıklardan, deneyimlerden yola çıkarak o an orada yaşananlara dair duygusal atmosferi renklerle ve biçimlerle ifade etmeye çalışmıştır.



Görsel 1. Theodore Gericault, "Medusa'nın Salı", TÜY, 4,91 m x 7,16 m, 1817-18, Louvre Müzesi

Gericault, olayın herhangi bir anını ele alabilirdi. Örneğin geminin kayalıklara oturması, salın filikalar tarafından çekilmesi, Saldaki bir çarpışma anı, kazazedelerin yamyamlığı, Argus'un salın yanında belirmesi, kazazedelerin Argus'a binme anları gibi olay örgüsünde bulunan herhangi bir anı temsiller yoluyla ifade edebilirdi (Barnes, 2018).[3] Konu olarak salda kalan 15 kişiyi kurtaracak 'Argus' isimli geminin ufukta belirişini, saldakilerin geminin farkına vararak büyük bir umutla gemiye doğru yönelişlerini betimlemeyi seçmiştir. Sırada bu anın nasıl betimleneceği kalmıştı.[4] O halde bu felaket gerçeğine uygun nasıl gösterilecekti. Sanatçının elinde kazaya, kaza sonrası yaşananlara ve kazazedelerin kurtuluşuna dair verilerin de olması gerekiyordu.

Gericault, kazaya ilişkin ilk elden veri toplamak zorundaydı. İlk olarak geminin doktoru Henri Savigny ve coğrafyacı mühendis Alexandre Correard'ın tanıklığına başvurdu (Lee, 2012).[5] Sanatçı, Savigny ve Correard'ın yazmış olduğu anıları okumakla yetinmemiş onlarla yüz yüze de görüşmeler yapmıştır. Ayrıca Salı inşa eden ustayı bularak, salın bir replikasını yaptırarak atölyesine koydurtmuştur.

Resmi yapmaya başlamadan, resim ile ilgili yapacağı şeyleri düşündüğü esnada çizdiği gerçek ceset parçalarını atölyenin ötesine berisine serpiştirmiştir (Leppert, 2017, s. 227).[6] Bu resimler, salın üzerindeki çarpışmalar sonucu ortaya çıkmış olan manzarayı duyumsamak ve resmi oluşturacak duygu yoğunluğunu iyice aksettirmek isteğinden kaynaklanıyordu. Bu uzuvların çizimi aynı zamanda Bourbon Restarasyon Döneminde bolca kullanılan giyotin ile idam edilmeye olan karşıtlığını ve idam edilme eyleminin vahşetini de sembolize eder. Tablonun en tepesinde

[3] Barnes, Gericault'un bu tür sahnelere ait ön çalışmalarının olduğunu ancak konuyu en etkili kılacak sahnenin bu olduğuna belirtir. Açıklayıcı olması açısından dinsel bir konuya da atıfta bulunarak, Tanrı'yı en iyi betimleyecek sahnenin Tufan öyküsü olmadığını daha çok Meryem'e Müjde, Cennettten Kovulma, Kıyamet Günü, gibi sahnelerin Tanrıyı betimlemede daha etkili olduğuna vurgu yapar. Bakınız: Julian Barnes, Gözünü Açık Tutmak, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018.

[4] Dönemde anlık veya hareketli görüntüleri kaydeden cihazlar olmadığından, sanatçı trajediye tanıklık eden kişilerin bilgisine başvuracaktı.

[5] Savigny, Correard ve Salı inşa eden marangozun portreleri nihai tabloda yer almaktadır. Barnes, kaza sürecinde yaşadıklarını ızdırabı canlandırırken ne hissettikleri sorusunu parantez içerisinde okuyucuya sorar.

[6] Richard Leppert bu ceset parçalarının çizimleri ile ilgili Kallmyer'in farklı görüşlerinin olduğundan söz ediyor. Bakınız: Nina Altharassoglou Kallmyer, 'Gericault's Severed Heads and Limbs: The Politics and Aesthetics of Scaffod', Art Bullettin 74, 1992, s. 599-618.

elinde beyaz bez parçasını sallayan kişinin Zenci kökenli olması sanatçının Fransız yayılmacılığına, sömürgeciliğine karşı bir tavrı olarak da yorumlanabilir.

Resimde o halde tam olarak ne resmedildi. Resimden ve olay örgüsünden de açık bir şekilde de anlaşılacağı gibi, umudunu yitirenler geride kaldı, onlar resmedilmedi. Umudunu yitirmeyenler, yaşama sıkı sıkı sarılanlar resimde betimlendi (Barnes, 2018). Tablonun en altından başlayan umutsuzluk, Rönesans'tan beri aşına olduğumuz üçgen kompozisyonun tepesinde yerini umuda bırakır.[7] Tablo, aynı anda hem umut hem umutsuzluk duygularını üzerinde barındırır.. Geminin onları görmeden gitme ihtimaline karşı acı, kazazedelerin kendilerini gördürtme çabalarının hissedildiği hem panik hem de sevinç atmosferi vardır.

Medusa'nın salında olanlar "Kierkegaard'ın umudun sonsuz olanı ortaya çıkarması, gelecekle bağ kurması ve kişinin kendisi olması görüşü" paralelinde incelenebilir (Gülten, 2014). Kurtuluş umudunu taşıyan kazazedeler, saldaki çarpışmalara, şiddetli fırtınalara göğüs germiş, umudunu yitirenler ise ya kendi istekleri ile okyanus sularına atlamış ya da çarpışmalarda yaşamını yitirmiştir. Kişinin kendisi olması sadece bireyselliğin ön plana çıkarılması şeklinde değil, insanın bilinçaltında yatan vahşiliğin, saldırganlığın ve şiddetin gün yüzüne çıkması olarak ta algılanmalıdır. "Gabriel Marcel; kişinin umut veya umutsuzluk arasında bir seçim yaptığı, umutsuzluğa düşen kişinin de güven duygusundan yoksun olacağını ve kendi beninden uzaklaşacağından bahseder" (Koç, 2008, s. 172). Salda yaşanan trajedi Marcel'in bu tespitini doğrular.

Umutsuzluk durumu Marcel'de karanlıktan aydınlığa çıkma durumudur. Son kertede kaza hikayesinde belirtilen karanlık fırtınalı gecelerin, uzun aç ve susuz günlerin ardından uzakta görülen bir geminin kazazedeler üzerinde yarattığı etkisi, kazazedelerin yönelimi, hareketi, umutsuzluktan umuda yönelimleri tıpkı karanlıktan aydınlığa çıkma anını betimler.[8] Marcel; "Her umut kurtuluşa yönelik umuttur." der (Koç, 2008, s. 178). Umut, sonunda ortaya çıkacak şeye yöneliktir. İki boyut (harekete geçme ve sonuç) birlikte ele alınır. Biri olmadan ötekisi zaten ele alınamaz.

3.3. Hatay'ın Anavatan'a Hasreti

İngiltere ve Fransa; Birinci Dünya Savaşı sırasında karşılıklı imzalamış oldukları Sykes Picot Antlaşması ile Suriye, Lübnan ve Hatay (İskenderun) Fransa'ya bırakılmıştı. 1918 de Mondros Antlaşması ve 1920 tarihli Misak-ı Milli'ye göre bu bölgenin Türkiye'nin ulusal sınırları içerisinde kalması gerekmiştir. Savaşın getirmiş olduğu koşullar nedeniyle Hatay 20 Ekim 1921 tarihli Ankara Antlaşması ile Suriye sınırları içerisinde bırakılmıştır. Bu antlaşmaya göre Hatay'da Türkçe resmi dil olarak kullanılacak, Türk nüfusun kültürü korunacak ve geliştirilecektir (Atabey, 2015, s. 193). Bu antlaşma ve maddeleri Türkiye'nin Hatay üzerinde daha sonra hak iddia etmesinin önünü açmıştır. Türk Kültürünün geliştirilmesi maddesi, Hatay'ın çoğunluğunu oluşturan Türklerin kendi benliklerinin korumalarını sağlamıştır. Süreç içerisinde Hatay Türkleri, Türkiye'ye katılma isteklerini sürekli dile getirmiş ama bu istek Fransız makamlar tarafından şiddetle reddedilmiştir.

Jeopolitik bir konuma sahip olan Hatay, 1936'da başlayan tartışmalı süreçte, başarılı bir dış politika izlenerek, önce Hatay'a bağımsızlık verilmesi, 1939'da da Anavatan'a bağlanması gibi çift planlı bir yol izlenmiştir (Karakoç, 2009). Atatürk'ün deyişiyle 40 asırlık Türk yurdunun Türkiye sınırları dışında bırakılması, batının orayı başka bir coğrafyaymış gibi algılamalarının aksine, bu Türk yurdunun sahipleri kendi benliklerini koruyarak bir zamanlar bağlı oldukları Anavatan'a karşı özlemleri ve ona katılıp bütünleşme umutları hiç bitmemiştir. Oluşan bu kısa süreli ayrılık, duygusal olarak bir enerji yaratmıştır. Bu duruma sanatçılarda kayıtsız kalmamışlardır.

İnsan doğasının en önemli tarafı, hikaye anlatımı gibi köklü içsel gereksinimlerinin olmasıdır. Bu hikayecilik sadece dil üzerinde yürümez. İlk mağara resimleri, Ortaçağ heykelleri, romantik manzaralar, expressif ağaç oymalar hep bu ifade isteği ile inşa edilmiştir. Resim sanatının konularının başında gelen 'Alegori' göründüğünden daha derin anlamları olan görsel temsillerdir. Alegori bize görünen görüntünün ötesinde ki anlamları tanıdık imgelerle bize sunar. "Alegori, betimlenecek olan şeyin, bireyselleştirilerek doğada onu reel olarak temsil etmeyen biçimlerde gösterilmesidir" (Turani, 2015, s. 10). Konuyu ve kompozisyonu oluşturan öğeler yaşam, ölüm, aşk, erdem, adalet gibi konuları daha derin ahlaki ve manevi anlamı sembolize etmesi için kullanılır.

Kendini ve sanatını ülkesine adamış olan İbrahim Çallı; 1933 yılında kendini Hatay'ın yerine koyarak onunla özdeşleşmiş onu Anavatan'ına bakar vaziyette bir Anadolu kadını olarak, alegorik olarak resmetmiştir. (Görsel 2) Bu resimde Çallı'nın bize yansıtmış olduğu bireysel bir tavır olmaktan çıkar, o dönemde tüm Hatay'da hissedilen

[7] Resimdeki tasvirde ressam kompozisyona olan katkısı ve yaşanan trajediyi daha etkili kılabilmek için salın ön taraflarına serpiştirdiği 4 ceset bulunmaktadır. Kazazedeler kurtarıldığında bu cesetler salın üzerinde yoktu, ressam bunları sonradan eklemiştir.

[8] Resimde bu açıkça bellidir. Koyu alanlardan güneşin doğduğunun veya battığının tam olarak anlaşılamadığı bir aydınlığa doğru gider. Argus'ta bu aydınlık içerisinde bir kurtarıcı olarak beliriyor. Resmin altında başlayan, umutsuzluğu yansıtan göstergeler, resmin tepesinde yerini heyecana, harekete ve umuda bırakır.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 1-9 - DOI: 10.32547/ataunigsed.675188

Anavatan'a katılmak için atılan sessiz çığlığın görsel bir imge vasıtası ile yerel-ulusal bir temsil ile aktarılmasına dayanır.



Görsel 2. İbrahim Çallı, "Hatay'ın Anavatan'a Hasreti", TÜY, 1933

Gabriel Marcel'e göre kişi umutsuzluğu kendini sınırlama ve tutsaklık olarak gördüğünde, umutsuz durum doğal olarak ortaya çıkar. Kişinin bu duruma karşı tepki şiddeti ne kadar fazla ise umut o kadar artar, kendini tutsak ve sınırlanmış hissetmesi ne kadar az ise umudun şiddeti de o kadar azalır (Koç, 2008, s. 178). "Hatay'ın Anavatan'a Hasreti" yapıtında da umut kavramı şiddetli, canlı nihai amacına ulaşmak için sabırsız ve bir o kadar da ağırbaşlı bir imge sunar. İmge, içinde bulunulan duruma karşı bir harekete geçme, mevcut durumuna karşı bir başkaldırı olarak yorumlanabilir. Hatay alegorisi de olması gereken durumuna, ait olduğu yere kavuşabilmesi için bir şeyler yapılması gerektiği, içinde olduğu durumun pek te kabul edilebilir bir şey olmadığını olumlu bir umut enerjisi, ağır başlı, dingin ve kararlı bir şekilde sunar. Hatay'ın alegorisi isteklidir, karşısına çıkabilecek engellere karşı 'aktif bir bekleyiş' halindedir. Düşündüğü, hayal ettiği ve kavuşma umudu sadece kalbi veya zihni bir eylem olarak kalmayacak, onun ötesine geçecektir. Nitekim Hatay'ın bekleyişi de uzun sürmeyecek 6 yıl sonra Anavatan'a katılacaktır.

3.4. Umut Yolcuları: Mülteciler

28 Ocak 2011 tarihinde Suriye'de başlayan kitlesel gösteri hareketleri, aynı yılın ağustos ayında iç savaşa dönüştü. Ülkedeki rejim karşıtı güçlerin oluşturduğu oluşumlar ile rejim güçleri arasında yaşanan çatışmalar halen devam etmektedir.

BM'ye göre şu ana kadar 400.000'den fazla masum insan öldürüldü, Ocak 2019'a kadar 5,6 milyon kişi ülke dışına kaçmak zorunda kaldı. 6 milyondan fazla kişide yerinden edildi. 3.400.000 kişiye sınırlarını açan Türkiye başta olmak üzere Lübnan ve Ürdün'de ciddi bir mülteci kitlesine sahip. Türkiye'ye gelen bir kısım mültecide (Bu mültecilerin önemli bir kısmını Afganistan ve Pakistan kökenliler oluşturmaktadır) Ege denizinden Yunanistan'a geçerek Avrupa'ya ulaşmak için çabalamaktadır ("Global Conflict Tracker", 2019). İç savaş kuşkusuz insanların daha güvenli ve daha iyi bir yaşam vaadinde bulunan bölgelere gitme hareketliliğini getirmiştir. Bu yer değiştirme yolculukları kendisi ile birlikte birçok trajedinin de yaşanmasına sebep olmuştur ve olmaktadır.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 1-9 - DOI: 10.32547/ataunigsed.675188



Görsel 3. Will Rose'un Ege Denizinde çekmiş olduğu mülteci botu, 2015

Robert Longo'nun Theodore Gericault'un "Medusa'nın Salı" nı çok iyi bildiğini biliyoruz. Ancak bu sefer bir gemiden geriye kalan trajedi değil, bir fotoğrafçının karesine yansıyan, sonsuz gibi görünen Ege Denizindeki mültecileri gösteriyor. Longo ayrıca bir mültecinin sala binebilmesi için en az 2000 dolar ödemesi gerektiğini biliyor. Longo; resmindeki mülteciler ile izleyiciler arasındaki sınırı kaldırarak, izleyiciyi de ücretsiz sala binmeye davet ediyor (Dan, 2017).



Görsel 4. Robert Longo, "İsimsiz (Denizde Sal)", 355.6 x 713.74 cm, Kağıt Üzerine Kömür Kalem, 2017

Marcel; insanın kendi tutsaklığının üstesinden gelmek için harekete geçmenin gerekliliğinden bahseder. Bizi ilgilendiren şeylerin tehlikeye girmesi ile birlikte kişilerin risk alması ve bir şeyler yapması gerektiğini ileri sürer (Koç, 2008, s. 178). Bu durumu yaşayan insanlar için umut etme süreci de başlamış olur. Longo'nun eseri, kendi durumlarından rahatsız olan, hayatlarının pahasına da olsa risk alarak çıkmış oldukları yolculuğun sonucunda umut ettikleri şeye ulaşmaya çalışan kişileri temsil ediyor. Saldaki mültecilerin aktif olarak içinde oldukları durum, hayal ettikleri şeyi aşmıştır. Çünkü umut edilen şeyin hayalin ötesine geçmesi gerekir. Bunun için bir yolculuğa, umut yolculuğuna çıkmışlardır. Saldakilerin umut veya umutsuzluk arasında yapmış oldukları seçim, onları umut ettiklerine kavuşturacak veya kısır anlayışlar, sınırlar, ayrımcılık ile farklı bir trajediye bürünüp yeni umutları kendisi ile birlikte getirmesi olasılığını da bünyesinde barındıracaktır.

4. Sonuç

İnsanlık tarihi yaşanan olaylar ve sonrasında ortaya çıkan, insan varlığını tehdit eden olaylar ve durumlar nedeni ile kendine bir çıkış arayan insanlar, umudu kendi benliğinde doğal olarak hissettiği bir içsel durum olarak ortaya çıkmış, tarihin hangi durağında olursa olsun harekete geçirici en büyük güç olmuştur. Umudun harekete geçirdiği insanlar kendi yazgılarını değiştirmek için, her türlü riski ve engeli göz önüne alarak kendi kaderini tayin etmiştir.

Tarihi süreç işte bu umut ve umutları uğruna harekete geçen insan hikayeleri ile doludur. Umudun harekete geçirdiği kişiler ve topluluklar yazgılarını kendileri yazmış, olumlu veya olumsuz sonuçlarına katlanmıştır.

Tarihteki bazı örnekleri anlayabilmek ve temellendirebilmek için harekete geçirici güçleri bilmek gerekmektedir. Süreçte ortaya çıkan örneklerine baktığımızda hepsi başlangıçta birbirinden farklı görünse de hepsinin ortak olduğu nokta, eylem ve hareket sonucunda ortaya çıkması beklenilen, umut edilen şey olduğunu görürüz.

Yaşanmış hikayeler umut kavramının nasıl ortaya çıktığını örnekler ve ona her kişide, toplulukta, ulusta ayırıcı bir kimlik kazandırır. İnsanoğlunun, daha iyi bir yaşam, tehlikelerden uzaklaşma, kendi güvenliğini sağlama, içinde bulunduğu, yaşadığı yazgıyı değiştirme dürtüsü hep umut ile güç kazanmış ve onu harekete geçirmiştir.

Tarih umudu doğuran koşulları yaratır, felsefeciler insanın umut konusunda eylem ve düşüncelerine ilişkin yargılar ileri sürerek kavramın içini teorik anlamda doldururlar. Kimisi umudun zararlı bir şey olduğunu düşünmüş, kimisi de onun insanı tamamlayan doğal bir parçası olduğunu ileri sürmüştür. Sanatçılar ise insanın, insanlığın umuda olan yönelimlerini ifade etmek için görsel temsilleri kullanmışlardır. Bazen üstü kapalı ve bazen de apaçık olarak bunu yapmışlardır. Hangi dönemde olursa olsun sanatçı duyarlığı olaylar karşısında kendi konumunu belirlemiştir. Hissettikleri ve yansıttığı sadece o anı yaşayanlarla sınırlamamış, o kişilerin, topluluğun, ulusun o an umuda yönelik duygu ve hislerini evrensel bir dille temsilini sunmuştur.

Umudu betimleyen sanatçılar; kendi beninden, içerisinde yaşadıkları toplumdan veya başkalarının yaşadıkları gerçekliklerden hareketle, onların umuda bakışları, yönelimleri, duyguları ile özdeşleşerek kendi pencerelerinden resmetmişlerdir. Gericault, talihsiz bir deniz kazasında ölüm kalım mücadelesi veren kişilerin mevcut durumlarından kurtuluşları için taşıdıkları umudun doruk noktasına ulaştığı, bu umut anının yoğun olarak hissedildiği bir temsil sunarken, İbrahim Çallı; Türk Ulusunun topraklarının bir parçası olan Hatay'ın, Anavatan'a özlemi ve onunla bütünleşme umudunu taşıyan alegorik bir imge üzerinden tüm ulusun duygularını bizlere yansıtır. Robert Longo ise; evrensel kronik bir sorun haline gelmiş mülteciler ve göç konusunu ele almıştır. Kişileri, umut ettikleri yeni bir yaşam için koyuldukları bu zorlu yolda betimler. Salın üzerindekiler umut ettiklerini bilir ancak ulaşıp ulaşamayacaklarını bilmez haldedirler. Longo bu duyguya izleyiciyi de davet ederek ortak eder. Longo ve Gericault'ta umut algısı bir topluluk ve bu topluluğun parçası olan kişiler üzerinden betimlenirken, Çallı bir ulusun kollektif umudunu kişileştirerek daha kapsamlı bir betim sunar. Gericault, kişilerin kurtuluşları için taşıdıkları umuda, Longo, umut ederek harekete geçmiş kişilerin çıktığı yolculuğa, Çallı ise birbirinin parçası olan ve tekrar bir araya gelmeyi umut eden bir toplumun tümünün taşıdığı umut anlayışına vurgu yapar.

Kaynakça

Atabey, F. (2015). Hatay'ın anavatana katılma süreci. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi, 4*(7), 192-209. doi: https://doi.org/10.33692/avrasyad.509271

Barnes, J. (2018). *Gözünü açık tutmak, sanat üzerine denemeler.* (S. R. Kırkoğlu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Baxandal, M. (2015). *15. yüzyılda sanat ve deneyim stilin toplumsal tarihine giriş.* (A. Artun, Dü., & Z. Rona, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Burke, P. (2003). *Avrupa'da rönesans-merkezler ve çeperler.* (U. Abacı, Çev.). İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Dan, D. (2017, 31 Temmuz). Robert Longo ile söyleşi. *Garage Magazine.* Erişim Adresi: https://www.robertlongo.com/exhibitions/2016_Garage/2016-Garageinterview.pdf

Global Conflict Tracker. (2019, 23 Kasım). Civil war in Syria. Erişim Adresi: https://www.cfr.org/interactive/global-conflict-tracker/conflict/civil-war-syria

Gülten, N. (2014). *Kierkegaard'ta umutsuzluk, iman ve umut* (Doktora Tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi (Tez No: 356719).

Hauser, A. (2006). *Sanatın toplumsal tarihi (Cilt 2)*. (Y. Gölönü, Çev.). Ankara: Deniz Kitapevi.

Humphrey, N. (1998). Cave art, autism, and the evolution of the human mind. *Cambridge Archaeological Journal*, *8*(2) 165-191. doi: https://doi.org/10.1017/S0959774300001827

Karakoç, E. (2009). Atatürk'ün Hatay davası. *Bilig*, 50, 97-118. Erişim Adresi: http://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423873181.pdf

Koç, E. (2008). Bir Umut Metafiziği Olarak Gabriel Marcel Felsefesi. *SDÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 18, 171-194. Erişim Adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/118000

Lee, G. K. (2012). All at sea: Romaticism in Gericault's Raft of the Medusa. *Australien National Universty Undergraduate Research Journal*. Erişim Adresi: https://press-files.anu. edu.au/ downloads/press / n 1674/pdf/book.pdf

Leppert, R. (2017). *Sanatta anlamın görüntüsü.* (3. Baskı). (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Read, H. (2018). *Sanat ve toplum.* (E. Kök, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Russ, J. (2011). *Avrupa düşüncesinin serüveni.* (4. Baskı). (Ö. Doğan, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Shiner, L. (2017). *Sanatın icadı-Bir kültür tarihi.* (4. Baskı). (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tan, N. (2014). Ne Umabilirim? Kant'ın Ahlak Felsefesinde Umut Kavramı. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, *19*(2), 49-66. Erişim Adresi: http://ilahiyat.firat.edu.tr/sites /ilahiyat.firat.edu.tr /files /dizgi 4%2B%20necmettin%20tan.pdf

Toral, B. (2019, 10 20). Umut nedir ve neden kötüdür?. *DÜŞÜN-Ü-YORUM*. Erişim Adresi: http://www.dusunuyorumdergisi.com/umut-nedir-ve-neden-kotudur/?h=UMUT%20NED%C4%B0R

Turani, A. (2015). *Sanat terimleri sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türk Dil Kurumu. (2019, 20 Ekim). Şehit. Erişim Adresi: https://sozluk.gov.tr/?kelime=

Uygur, E., & Uygur, F. (2014). Fransız sömürgecilik tarihi üzerine bir araştırma. *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *173*(173), 273-286. Erişim Adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/200454

Yılmazok, Ö. (2019, 12 12). Medusa'nın salı-Gericault. *Sanata Başla!*. Erişim Adresi: https://www.sanatabasla. com/2014/10/medusanin-sali-the-raft-of-the-medusa-gericault/

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Gericault, T. (Sanatçı). (1817-18). Medusa'nın Salı [Tuval Üzerine Yağlı Boya]. Erişim Adresi: https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/raft-medusa

Görsel 2. Çallı, İ. (Sanatçı). (1933). Hatay'ın Anavatan'a Hasreti [Tuval Üzerine Yağlı Boya]. Erişim Adresi: http://ressamlar.grafiksaati.org/ ibrahim%20calli/ibrahim_calli_5.htm

Görsel 3. Rose, W. (Gazeteci). (2015). Ege Denizinde Mülteci Botu [Fotoğraf]. Erişim Adresi: http://www.rosesjolander.com/lesvos

Görsel 4. Longo, R. (Sanatçı). (2017). İsimsiz (Denizde Sal) [Kağıt Üzerine Kömür Kalem]. Erişim Adresi: https://www.artsy.net/artwork/robert-longo-untitled-raft-at-sea

GSED, Cilt: 26, Sayı: 44: 10-20 - DOI: https://doi.org/10.32547/ataunigsed.541929

The Reflection of Florentine (Firenze) School of Painting on Muralpaintings of Ottoman Architecture in Balkans in The 19th Century*

19. Yüzyılda Floransa (Firenze) Resim Ekolünün Balkanlar'da Osmanlı Mimarisindeki Duvar Resimlerine Yansımaları

Mehmet Zeki İbrahimgil
Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
email: mzeki@hbv.edu.tr ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7630-9720

Funda Naldan
Dr. Öğr. Üyesi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı

email: fnaldan@gmail.com ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2722-4269

*Bu çalışma, 19-22 Eylül 2005 tarihinde Napoli-İtalya'da gerçekleştirilen 15. Türk Sanatları Kongresi'nde bildiri olarak sunulmuştur.

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)
İbrahimgil, M. Z., & Naldan, F. (2019). The reflection of Florentine (Firenze) school of painting on mural paintings of Ottoman architecture in Balkans in the 19th century. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26* (44), 10-20. doi: https://doi.org/10.32547/ataunigsed.541929

Makale Gönderim Tarihi (Received): 19/03/2019
Makale Kabul Tarihi (Accepted): 08/10/2019
Makale Yayın Tarihi (Published): 19/03/2020

Research Article/Araştırma Makalesi

Abstract

Wall paintings have an important place in the transition to painting with the western effect in the Ottoman period. From the second half of the 18th century, these paintings were scattered throughout the Ottoman Empire in the capital city, İstanbul, Anatolia and the Balkans, and simultaneously to all provinces and centers of the Ottoman Empire.

The following structures can be evaluated as the examples of the wall paintings in Balkans influenced by the Florentine Paintings: Tiran Ethem Bey Mosque in Albania, Berat Bekarlar (Suleyman Pasha) Mosque, Kalkandelen Alaca Mosque in Macedonia. In Balkan countries, especially in Western Macedonia Tetovo, Alaca Mosque, Harabati Baba Tekke, Skopje Isa Bey Mosque, Sultan Murat Mosque in the last congregation place and home architecture examples, especially in the 19th century, the paintings of the Florence School and it is possible to see in terms of style.

At the end of the 18th century in Florence, especially the fresco-secco technique introduced a new understanding of not only the interiors, but also the outer wall surfaces, the paintings in a rectangular frame, the cartridges surrounded by baroque style. Since the beginning of the 19th century, it is known that the artists who grew up in Florence painting workshops worked in religious and civil architectural decoration in the Balkans. These artist groups applied their art not only in Balkan countries but also in different regions of central Istanbul and Anatolia. In this way, the artists in the understanding of the Florence School contributed to the expansion, development of Western style murals in the Ottoman geography and the development of local artists in this style.

Keywords: Ottoman, Floransa, Wall painting, Balkans

Öz

Duvar resimleri, Osmanlı döneminde batı etkisi ile resme geçişte önemli bir yer tutar. Bu resimler, 18.yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul başkentte ve Anadolu ve Balkanlar'da eş zamanlı olarak, Osmanlı İmparatorluğu'nun tüm il ve merkezlerine dağılmıştır.

Aşağıdaki yapılar Floransa resim ekolünden etkilenen Balkanlardaki duvar resimlerine örnek olarak değerlendirilebilir: Arnavutluk Tiran Ethem Bey Camii, Berat Bekarlar (SüleymanPaşa) Camii, KalkandelenAlacaCamii. Balkan ülkelerinde, özellikle Batı Makedonya'da Tetovo Alaca Camii, Harabati Baba Tekke, Üsküp İsa Bey Camii, Sultan Murat Camii cemaat yeri ve ev mimarisi örneklerinde, özellikle 19. yüzyılda, Floransa Okulu resimlerini ve stilini görmek mümkündür.

18. yüzyılın sonunda Floransa'da, özellikle fresk-secco tekniği sadece iç mekânları değil, aynı zamanda dış duvar yüzeylerini, dikdörtgen bir çerçevede resimlerin tanıtılması, barok stille çevrili kartuşlar yeni bir anlayış tarzını ortaya koymaktaydı. 19. Yüzyılın başından beri, Floransa resim atölyelerinde büyüyen sanatçıların, Balkanlardaki dini ve sivil mimari dekorasyonunda çalıştığı bilinmektedir. Bu sanatçı grupları kendi sanatlarını sadece Balkan ülkelerinde değil aynı zamanda merkez İstanbul ve Anadolu'nun farklı bölgelerinde uyguladı. Bu sayede, Floransa Okulu anlayışındaki sanatçılar, Osmanlı coğrafyasında Batı tarzı duvar resimlerinin genişlemesine, gelişmesine ve bu tarzda yerel sanatçıların gelişimine katkıda bulunmuştur.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı, Floransa, Duvar resmi, Balkanlar

1. Introduction

Renaissance movement awakened by the classical art movement in the 15th century in Europe and especially in Italy and shaking all of Europe afterwards was inspired by the classical Greek and Roman artifacts. The influence of Renaissance was firstly seen in Italy especially in Florence and spread all over Italy at the end of 15th century (Kuban, 1958, s. 39). Florence is the birthplace of the movement since the city has a rich community that had wealth through trade and banking. "Florentine School" led by the painter Cimabue and Giotto in Florence has characteristics connecting the periods of Late Gothic and Early Renaissance. Painting tradition of this school created the basis of Renaissance plastic arts that would last for 200 years (Stanley, Rosser Owen, and Vernoit, 2004, p. 305-324). Florentine school of art has brought humanitarian values reminiscent of Ancient Greece to the history of art. Florentine school made two dramatic innovations in the painting technique (Tihiç, 1979, p. 305-324).

-Perspective was discovered.

-Natural coloration became more of an issue.

Adding a third dimension to the painting, Florentine school diverted the painting art from the usual manner. It formed three-dimensional world in two dimensions with an illusion. In the process, the school did not only benefit from the perspective, it also created the dimension using the tints and shades. Thus two essential methods were found in order to enhance relief effect. The Florentine School; therefore, saved itself from the idealism and abstractionism of Middle Ages and came closer to reality or realistic painting. In this period, two techniques were used: mosaic and fresco. Fresco paintings are executed on plaster, which ensures the mural painting to be perceived and improved as a tableau.

Two motives developed the Renaissance art. The first was the desire of using the elements fallen from favor in Ancient Greek and Roman art and keeping them alive; and the second was the desire of applying newly-found perspective technique. Perspective was reflected on both painting and architecture while the Ancient art was only reflected on the architecture. Here the main purpose is to reflect the space, i.e. a three-dimensional object on paper, to turn into a single plane and to create a perspective in a place. Perspective was derived from a place which enables you to draw a structure on paper "as seen by people". Therefore, it requires having a focal point in structures, which ultimately presupposes symmetry.

In the early 18th century, the orientation towards Westernization starting with Ahmad III, resulted in a social change spreading from upper class to lower class in the society until the end of the century. The lower class subsequently joined to the upper class with higher income, which was influenced by Western culture around the palace. Foreign elements in exterior walls and interior decoration of mansions, pavilions and waterfront mansions of rich people especially from Istanbul, could spread over provincial cities only in 19th century. Foreign decoration materials, firstly seen in the Tulip Period primarily became evident in public fountains.

In a short time, both Anatolia and Balkans were under the influence of Renaissance, in-other-words Westernization movement, beginning with the Tulip Period[1]. Since the Ottoman Empire had multiple relations with European countries in commercial, social, cultural and artistic fields as well as the military field, Western decoration and painting culture influenced the Ottoman world. Over time, classic Ottoman perception and taste changed and approach towards art was reformed (Arık, 2001, p. 71-96). European artistic styles including baroque and rococo that look more pleasant and cheerful comparing to the Classic Ottoman art, began to be applied in Turkish art in different ways (Godine, 1972, p. 24). This new perception could be observed in mosque, lodge and house architectures, as seen in all other branches of art. Most of the constructions in the Ottoman Empire were built represents 'Westernization' movement in art after the 18th century. This new understanding emerged more explicitly in Balkan countries. The biggest reform in the embellishments of this period was that the wall paintings appeared intensely. The main plan and purpose of the structures built in this period remained unchanged; however, themes and compositions including Western motifs such as the baroque cartridge, acanthus, vases, still life, 'C' and 'S' branch folds, flowers, landscapes and seascapes, architectural structures and ship depictions were outstanding in terms of ornament and wall paintings (İbrahimgil, 2007, p. 233). Imaginary places along with religious, historical, cultural values that linger in the minds of society were also depicted on the wall paintings. In terms of general paint application, wall painting art is a folk art. Therefore, wall painting art does not belong to one particular nation, but all the society adopt and contribute to it. The fact that there are different styles and approaches in the wall paintings and artists from different cultures and environments shows that they come from different workshops.

[1] "Tulip Era" is considered to have started in 1725 in the Ottoman Empire.

2. Method

Descriptive method was used in the research.Literature review was conducted in the lite and written materials were analyzed one by one. The following structures can be evaluated as the examples of the wall paintings in Balkans for individual studies, influenced by the Florentine Paintings: Tiran Ethem Bey Mosque in Albania, Berat Bekarlar (Suleyman Pasha) Mosque, Berat Emperor's Mosque and Library, Kruje (Akçahisar), Dolma Lodge, Kalkan Delen Alaca Mosque in Macedonia and Harabati Baba Lodge, Suleyman Pasha Mosque in Travnik, Bosnia and Herzegovina and Bayraklı Samakov Mosque in Bulgaria. However, this study only dwells on the wall paintings of Tiran Ethem Bey Mosque, Berat Bachelors' Mosque and Kalkan Delen Alaca Mosque in a chronological order. It should be noted that these three constructions were built closely in terms of location between the years 1820 and 1833.

3. Tiran Ethem Bey Mosque

3. 1. History and Architectural Description

Today, Ethem Bey Mosque in Tirana, once known as Pazar Yeri, is located at the heart of the city. Tiran Ethem Bey Mosque is the only mosque that sustained the principal purpose, even in the Enver Hodja period in Albania nominally. Today, it is open to worship. The mosque has two inscriptions. One inscription is on the gate of narthex and the other is on the entrance gate of sanctuary. Each inscription dating back to different times indicates the date of construction of that particular section. First, it is understood from the 1208 Hijri dated (1798 CE -1794 CE) inscription on the entrance gate of the sanctuary that Ethem Bey's father Molla Bey completed the construction. The inscription on the entrance gate of sanctuary clearly indicates in the following verse that the mosque including the dome was completed but he could not live enough to construct and decorate ashlar minaret:

"*Şeref yâb oldu itmamıyla iş bu kubbenin lâyıkin / Muvaffak olamadı itmamına minarenin amma / Dahi tekmil ve tezyin etmeden azzam-I bekâ kıldı / Hüdâ canın cinanda dem-bedem şâd ede bi-gervâ".*

After 26 years (AH 1236 / Gregorian on 1820), Ethem Bey, son of Molla Bey, added a porch section with marble pillars that ties the minaret of the mosque and "L" shaped arches in north and south facades. In this extension process of the mosque, all the wall paintings and decorations both in this extension and the interior of the mosque were completed in 1236 Hijri and 1820-21 CE.

The mosque has a square plan measuring 10.35x10.35 m. The mosque built up with masonry stone is covered with a dome that rests on an octagonal base. A basement concrete was installed slightly above the "L" shaped narthex with a porch that was completed after the mosque and three- or four-step stairs need to be climbed to reach the narthex. The porch surrounding north and east facades of the mosque was covered with a wooden hip roof and gave the appearance of an extension structure. Stones, woods and plasters were used in the construction of the mosque in terms of material. Stone materials were used in pillar porch, minaret and main walls of the mosque. Wood was used in minbar, the gathering-place and wings of gates and windows. The mosque is famous for its frescoes rather than the architecture.



Visual 1. Inscription on the gate of sanctuary in the Tiran Ethem Bey Mosque

The transcription of the inscription on the gate of sanctuary in the mosque:

-Cenabı mîr-i a'zam sahibu'l-hayrat Molla Bey / Edub tarh-ı ibadetgâhı can-bahşah
- O mîr-i hüve'l-kerem hemcâhı âli himmeta cûdi / Bu dergâhın binasıyla bu şehri eyledi ihya
-Şeref yâb oldu itmamıyla iş bu kubbenin lâyıkin / Muvaffak olamadı itmamına minarenin amma
-Dahi tekmil ve tezyin etmeden azzam-ı bekâ kıldı / Hüdâ canın cinanda dem-bedem şâd ede bi-gervâ
- Zehî dergâhı dilkeş züyûru bildirir kim / Müferrah câygâhta oldu ta'ungâhı rami fersah
- Dedi t'esisinin bu caminin tarihini müznib (günahkâr) / Ziyâlı-i 'ayn ehli dil olub bu cami izîbâ

The year of 1208 Hijri corresponding to **1793-1794 CE** was reduced by Abjad calculation.

The Inscription on The Entrance Gate of Narthex in Ethem Bey Mosque:



Visual 2. Inscription on the entrance gate of nartex Tiran Ethem Bey Mosque

The transcription of the inscription on the entrance gate of nartex:

-Mekârimkâr bü'l-hayratkân Lutfi Monla Beg / Hülûs-I niyyet-ile böyle hayra eyledi ağaz
- Esasen tarh u kubbenin binasını eyleyüb tekmîl / Veli olamayub birûn u enderûn tezyinsâz
-Dedim bâ med bismillah mücevher târihi rihlet / Şafâgâhı cinâna murg-ı rûhi eyledi pervâzs ene 1223
- Bi-hamdüli'llâh 'irfân u kemâl-icâh u devlet ile / Bu dem mahdum Hacı Bey yerine eyledi ihrâz
Bu cami'in minaresin nukûş u sakfı soffasın / Muvaffak oldu hatmine okunur hamseye avâz
-.Binânın tarh-ı te'sîsine hem itmamına târîh / Edübdür hâme-i sûzi birer mısraların perdâz
- Bu cami'i a'cibü'n-nakş âli kubbe rühefzâ sene 1208 / Kılub mânend-i Ayasofya bu şehri mehâsinsâz sene 1236

In the inscription, Hijri 1208 corresponds to Gregorian 1793-94; Hijri 1236 corresponds to Gregorian 1820-21.

The Transcription of The Inscription on The Wall Paintings on Plaster in Ethem Bey Mosque:



Visual 3. Inscription on attic plaster on the entrance door of narthex in Ethem Bey Mosque

The transcription of the inscription on attic plaster on the entrance door of narthex in Ethem Bey Mosque:

-*Mâşâellah 1238* corresponds to the 1822-1823 CE.

Description: it can be considered as Completion date of the mosque wall decorations.

3. 2. Decoration

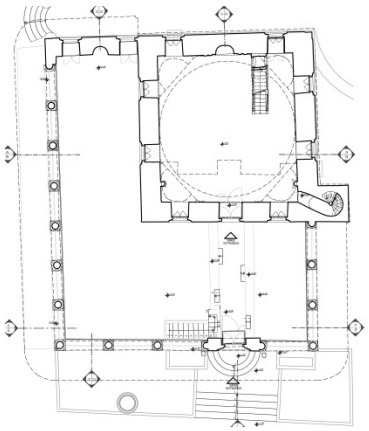
All the wall paintings and decorations in the mosque encircle the entire surface of the interior walls and the entire surface of "L" shaped porch which was added 26 years after the mosque was completed. The surface of the exterior wall facing the porch was decorated with still life, baroque style decorations of "C" and "S" folds and floral motifs of vases along with a view and mosque depictions by constructing a large panel around the first row of the windows and the wooden roof. A second mihrab (niche of a mosque indicating the direction of mecca) was located on the south wall of the porch in the east side. Mostly floral motifs were closely used inside the rectangle panels in the sanctuary of the mosque. There are some view depictions on the pediments of both entrance gates of the porch and sanctuary, on the pediments of windows and in medallions.

A lime plaster was used on the surface of the interior walls of the mosque.

A three-dimensional view of Istanbul, depictions of imaginary or not known villages are located in the wall paintings divided into rectangle boards. A curtain motif was used in some places. The panels for wall paintings are prepared by dividing the first and the second row of the windows with a straight line. Plenty of flowers, vases, walls and still-lifes along with view, mosques and imaginary depictions are located in the wall paintings. These decorations seen since the beginning of the 19th century, was widely used in the region. Landscape depictions were mostly used on the surface of the porch. The landscape depictions in the mural paintings occupy fewer places in the sanctuary. Small size of two-dimensional landscape paintings that would not draw the attention of prayers was located in the inside the mosque and in only small portion of interior surfaces of squinch near the cornice. On the contrary, there are larger three-dimensional landscape model of depictions on the surface of the exterior walls with porch. Depictions of Istanbul reveal that two-dimensional miniature of Suleymaniye Mosque was used as a model for the wall painting. The Bosphorus was depicted three-dimensionally. Artists in the region are said to paint the murals (Kiel, 1990, p. 254). The building named "Debra School" and wood or wall painting artists can be considered as an example. It is known that these groups working in teams in the Radika river valley handled and completed the construction as a whole.

There are some wall paintings applied onto a dry plaster. Fresco-secco technique, called kalem işi (hand-carved) in Turkish, was used in the wall paintings. Some deterioration in wall paintings on the dry plaster and the intervention of the recent restoration can be observed. All the embellishments have the characteristics of wall paintings of the Westernization Period. The birthplace of this style of murals is the workshops in Florence, Italy. We discovered some repetitions of specific motifs in the mosque. Stencil technique; therefore, could also be used on the paintings with an exception of landscape paintings.

In the mosque, plaster was used in the second and third row of windows. These plaster windows might be a mould casting used in late-period restorations so as to create a stained or colored glass look. In the mosque, a plaster material was used in the second and third row of windows. These plaster windows might be a plaster mould casting used in late-period restorations. Wooden material was used for the minbar and the gathering place. Both were the original construction elements of the mosque. A wooden carved flower motif is located on the surface of transom of the pulpit. Oil paint was used for flower motifs on the bottom surface of wooden gathering-place. The window lids and doors are made of wood.



Visual 4. Plan of Tiran Ethem Bey Mosque



Visual 5. Tiran Ethem Bey Mosque



Visual 6. Tiran Ethem Bey Mosque



Visual 7. Tiran Ethem Bey Mosque



Visual 8. Tiran Ethem Bey Mosque



Visual 9. Tiran Ethem Bey Mosque



Visual 10. Tiran Ethem Bey Mosque



Visual 11. Tiran Ethem Bey Mosque



Visual 12. Tiran Ethem Bey Mosque



Visual 13. An example of the exterior mural painting in Florence Square

4. Berat Bekarlar (Suleyman Pasha) Mosque

4. 1. History and Architectural Description

The mosque situated in Berat, the city in Albania, was commonly referred as Bekarlar Mosque, not as Suleyman Pasha, the name of the architect. The mosque is situated in a location, formerly called Kazancilar Bazaar, near the Osum River that divides the city into two parts. The inscription on the entrance door of narthex, in middle of the north facade informs that Suleyman Pasha built the construction.

The mosque with a rectangle plan measuring 16.90X18.30 m is covered with a hip roof in a way including the narthex. Stone, wood and plaster were used in the mosque for some places. The masonry stone was used in the building in which the ground floor is a shop and the top floor is a mosque. There are two horizontal and seven vertical rows of arches in the narthex on the north facade of the mosque. A larger space was obtained when the narthex did not fit in the main walls of the mosque. The two wood pillars of the destructed gathering-place were tied together with an archway system. Wood archway construction is decorated with hand carved embellishments covered with a plaster or a parget. Both the window frame and wings, and the ceiling of the narthex and the sanctuary and also the pillars of the gathering place are made of wood. However, these structures do not have a significant woodworking or a style. It is seen that all were constructed in the recent restoration processes. Plaster was used in some parts of the mosque including the niche and the upper raw of windows. We estimate that these plaster windows were built in the restoration in 1978. The ceiling and the roof were renewed in the restoration process. Besides, the shop's front porch with four pillars was closed. In 1990's, this section was opened when the shops were brought into use.

4. 2. Decoration

The mosque is decorated with the two-dimensional view of Istanbul and imaginary depictions in rectangle panels both on the entire exterior and interior walls. Two-dimensional depictions of mosque and landscapes, vases with flowers, baroque “C” and “S” branch folds were placed in rectangle boards, 2 m. wide, which encompass the interior walls except the north façade. Entire wall of the sanctuary is decorated with hand carved embellishments. The mosque is famous for its hand carved embellishments. City views, mosques, palaces, mansions and still-lifes are depicted in the baroque style of wall paintings. Hand-carved wall embellishments are located in a large fascia formed board of the facades of the mosque except the north one. The boards for wall paintings are prepared by dividing the first and the second row of the windows with a straight line. Plenty of flowers, vases, walls and still lives along with view, mosques and imaginary depictions are placed in the wall paintings. Fresco-secco technique, called hand-carved (kalem işi) in Turkish, was used in murals. Some deterioration in wall paintings on the dry plaster and the intervention of the recent restoration can be observed.



Visual 14. Samakov Bayrakli Mosque



Visual 15. Kruya Dervish Hüsyindol Lodge



Visual 16. Sample of Florence wall painting



Visual 17. Travnik Alaca Mosque

5. Kalkandelen (Tetovo) Alaca Mosque

5. 1. History and Architectural Description

Alaca Mosque in the city center is called locally either Pasha Mosque or "Šarena Džamija". The mosque was firstly built in 1495 (Bilmenoğlu, 1975, p. 46; Ayverdi, 1981, p. 32), destroyed over time and restored in 1524 (Boşkovic, 1957, p. 58) and 1675 (Zdravkovic, 1964, p. 94). Eventually in 1249 Hijri /1833-1834 CE, the mosque, famous with its wall paintings, was built in the place of the old structure -with the exception of the minaret- by Abdurrahman Pasha, the son of Recep Pasha- the administrator of the region (Bilmenoğlu, 1975, p. 38; İbrahimgil, 1997, p. 251).The mosque built in the place of the old structure is longer in north-south direction than earlier and remainder of the masonry minaret stands in the middle of the west wall and away from the wall line of the mosque. On the entrance gate of the rebuilt mosque, there is a repaired inscription measuring 2,20 x 0,80m, including 42 verses written by Muradi with ta'liq script. The date of restoration was 1249 Hijri / 1833-34 CE according to the Abjad calculation in the inscription. The date of verse in the inscription is as follows: **"***Abdurrahman Paşa rengin yaptı bunu cami (Abdurrahman Pasha made it a mosque)".* The date corresponds to 1254 Hijcri according to the Abjad calculation. However, it is seen that 5 years need to be reduced since the previous verse says "*Gittikçe beş (five gradually)*", which results in the year1249 Hijri corresponds to 1833-34 CE (Muezzinoviç, 1976, p. 30; İbrahimgil, 1997, p. 251).

The mosque built by Abdurrahman Pasha has a square plan measuring 10.12 x 10.05 according to interior sizes. The mosque is covered with a wooden dome and a hip roof. Although the mosques receives light from the windows that are placed; 4 in the bottom and 4 on the top on the north façade, 4 on the bottom, 6 on the top on east façade and 3 on bottom, 3 on top on the west façade and thirty five in total, it still has dim look. The mosque has a 4.8 m. wide two-storey narthex. In this section, a gathering place for women near the sanctuary there are three balconies with semi-circular railings. There are wood stairs from the narthex to the gathering place on the second floor.

5. 2. Decoration

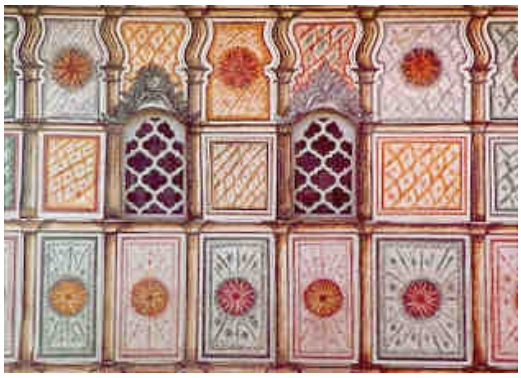
Alaca mosque is famous for the wall paintings rather than the architectural characteristics. The most important characteristic of the mosque is the ornaments on the surface of interior and exterior walls. In terms of technique, coloring and style, the wall paintings share some similarities with the paintings in the workshops of Florence (Petković, 1965, p. 37). Having a non-Muslim character and falling away from the notion of traditional Turkish wall painting, it is highly possible that artists or craftsmen were non-Muslim.

The entire surface of the exterior walls, narthex, archways and ceilings; and the interior walls of the gathering-place for women and dome and the foot of the dome all were decorated with fresco-secco technique. Very colorful and appealing embellishment plan of the four-tiered rectangle panels appears. A sixteen-sided star motif is placed in the rectangle panels.

The interior walls of narthex are embellished with acanthus, motifs of vases with flowers and the names of the prophets in the boards. There are 30 cm. wide landscape pictures surrounding the cornice. Depictions of the seas painted imagining the view depictions of Istanbul in a bridge structure connecting the seas together. However, these view depictions resemble the views of Florence and Venice rather than Istanbul's. Western architecture can be observed in the landscape paintings with mansion, palace and public fountain figures. Depictions of structures and still-lifes between curved acanthus leaves and various flowers in twelve round boards in total were alternately placed. With all these embellishments, Alaca Mosque is the only example of Turkish Islamic art.



Visual 18. General Appearance of Kalkan Delen Alaca Mosque



Visual 19. Exterior wall of Kalkan Delen Alaca Mosque



Visual 20. The detail of Kalkan Delen Alaca Mosque



Visual 21. The detail of Kalkan Delen Alaca Mosque

6. Comparison and Results

The similar examples of these embellishments can be also observed since the beginning of the 19th century in Balkans in Tiran Ethem Bey Mosque in Albania, Berat Bekarlar (Suleyman Pasha) Mosque, Berat Emperor's Mosque and Library, Kruje (Akçahisar), Dolma Lodge, Kalkan Delen Alaca Mosque in Macedonia and Harabati Baba Lodge, Suleman Pasha Mosque in Travnik, Bosnia and Herzegovina and Bayrakli Samakov Mosque in Bulgaria. All the constructions mentioned above are simple structures with a rectangle plan and have no special architectural characteristics. Although Tiran Ethem Bey Mosque is covered by a dome resting on an octagonal base, Kalkan Delen Alaca Mosque has a wooden dome under the roof. A simple wooden ceiling was used in the Berat Bekarlar Mosque. While the Ethem Bey Mosque has porch with marble pillars in the shape of "L" that encompasses the north and east facade, the Bekarlar and Alaca Mosques have narthex only on the north facade. While Kalkan Delen Alaca Mosque has a narthex, the others have a porch.

Two other structures, rather than Tiran Ethem Bey mosque discussed in the notice, are covered with a large wooden roof fascia. All three structures were built in the form of a house plan rather than a mosque plan. Each of three mosques has wall paintings on surface of the interior and exterior walls. Although there are some similarities in terms of style and technique applied in three structures, paints and construction styles differ from one another. Symmetry in the wall paintings was prioritized in all three mosques. Geometrical figures, vases with flowers, still-lifes, objects, architectural structures and view depictions in a rectangle board are included in all the structures. While there are wall paintings on the each façade of the Kalkan Delen Alaca Mosque, only north and west facades

of the two other structures have wall paintings. While there are predominantly baroque paintings on the walls of Alaca Mosque and Berat Bekarlar Mosque, rococo style with flower paintings are used in Tiran Ethem Bey Mosque.

There are some differences between the structures and themes of the paintings. Depictions of Istanbul and some significant religious buildings in Istanbul such as Suleymaniye Mosque, Sultan Ahmad Mosque etc. and rustic views in the region are included in Tiran Ethem Bey Mosque and Berat Bekarlar Mosque. On the contrary, the depictions of the views in Kalkan Delen Alaca Mosque were intended to represent Istanbul but remind of Florence and Venice or imaginary depictions rather than Istanbul. The fact that too many mansions, palaces and public fountains and minarets were placed in the landscape depictions located in the roof cornice of the mosque clearly shows that the depiction of Istanbul was intended. Moreover, the depiction of Ka'ba, the most important place for Muslims, was also placed unlike other two mosques. Fruit preferences of still-lifes in wall paintings also differ from the others. The fruits of the region were not prioritized.

The so-called embellishments on which we focus on the paper have characteristics of the paintings of Western Period. The birthplace of this style of wall paintings is the workshops in Florence, Italy. Fresco-Secco or hand-carved techniques were used for the embellishments of the interior and exterior walls of the mosque. There are different opinions on the working styles and techniques of the painters, in wall paintings. All three examples give the impression that the stencil technique could be used in the current wall paintings. The same or the similar models were used repeatedly. The same or similar compositions in different structures reveal the presence of stencil tradition. The same size flowers, still-life, vases, floral figures such as a tree or a leaf and geometric figures prove the presence of the templates. Because of the stencils, sometimes colors change but the shape remains the same.

Stencils could not be used in the brush strokes with hand-made look in the view depictions of all the three mosques. Therefore, there are some wall painting examples that visual materials were used as a second method (Tekinalp Şahin, 2010, p. 718) the miniatures and gravures are the examples of the visual materials. Photograph was not used as a visual material, since it was discovered in 1839. The so-called view painting was earlier (Tekinalp Şahin, 2010, p. 137) perspective and depth were tried to be created in the all view paintings. As seen in the example of Alaca Mosque, Ka'ba was depicted two dimensionally as the miniature was used as a model.

While the Christianity themes and figures of saints were common in the wall paintings in Florence, the view of Istanbul and other significant structures, floral embellishments and geometric figures were preferred. In wall painting compositions, the pursuit of a space in a balanced symmetric surface is remarkable despite the perspective and depth concerns in the background. Figures in the archways or presence of a gold bronze in the background are considerable steps for the awareness of space. The wall paintings were realized by regional artists, regardless of the ethnics and beliefs of the craftsman or artists. The artists only adopted and used three dimensions in view compositions since the artists of the region were educated or worked in Italy, especially in Florence, they reflect these experiences on their works.

19th century brought a new conception of embellishment in Ottoman architecture. It is known that the artists educated in Florence painting workshops work in groups to decorate civil and religious architecture in Balkans since the early 19th century. These traveler artist groups produced their own works of art in the center of Istanbul and in various regions of Anatolia (Bağcı, Çağman, Renda & Tanındı 2006, p. 296). Thus artists adopting Florentine painting contributed to educate the artists of the region by spreading the Western culture of wall painting over the Ottoman territories.

References

Arık, R. (2001). Sanatta batılılaşma sürecinde Balkan Anadolu beraberliği. (Kolektif, Ed.), In *Balkanlarda kültürel etkileşim ve Türk mimarisi sempozyumu bildirileri Cilt. I* (pp. 71-96). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Ayverdi, E. H. (1981). *Avrupa'da Osmanlı mimari eserleri, Yugoslavya*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G. ve Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Bilmenoğlu,N. (1975). *Kalkandelen*. İstanbul: Kalkandelenliler Yardımlaşma ve Kalkındırma Derneği Bülteni.

Boşkovic, T. (1957). *Architectura Srednieg Vk*. Initial Beograd.

Godine, N. (1972). *Starine XIII, Godišnjak Zavodazazaštitus pomenika culture SR*. Bosne i Hercegovine: Zemaljski Muzej NR.

İbrahimgil, M. Z. (1997). Kalkandelen (Tetovo) Alaca Paşa Camii. *Vakıflar Dergisi*, 26, 249-266. Retrieved from http://www.vgm.gov.tr/vgmdergi/dergiindex.aspx?Id=1

İbrahimgil, M. Z. (2007). Balkanlar'daki Türk eserlerinde duvar süslemelerinden örnekler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Dergisi,* 43, 1-9. Retrieved from http://hbvdergisi.gazi.edu.tr/index.php/TKHBVD/issue/view/51

Kiel, M. (1990). *Ottoman architecture in Albania 1385-1912*. İstanbul: IRCICA.

Kuban, D. (1958). *Osmanlı dini mimarisinde iç mekân teşekkülü, Rönesans'la bir mukayese*. İstanbul: İTÜ Yayınları.

Muezzinoviç, M. (1976). Natpisot Alaca Camija u Tetovo*, İslamska Misao*, 52, 18-23. Retrieved from https://unsa-ba.academia.edu/IslamskaMisao

Petković, S. (1965) *Zidno slikarstvo na području Pećke patrijaršije1557–1614.* Novi Sad: Matica srpska.

Stanley, T., Rosser Owen, M. and Vernoit S. (2004). *Palace and Mosque: Islamic Art from the Middle East, London:* V & A Publications

Tekinalp Şahin, P. (2010). Batılılaşma dönemi duvar resmi. (H. C. Güzel, Ed.), In *Türkler Ansiklopedisi Cilt 15* (pp. 440-448). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Tihiç, S. (1979). Islamska umjetnost na tlu Yugoslaviye. (U. B. Lewis, Ed.), In *Svijet Islama* (pp.305-324). Beograd: Jugoslovenska Revija, Vuk Karadzic.

Zdravkovic, I. (1964). *İzbor Gradze Za prouçavanje spomenika İslamske architecture u Jugoslavije.* Beograd: Jugoslavenski Institut za Zastitu Spomenika Kulture.

Visual References

All images used in the research are the authors' own shots.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 21-37 - DOI: 10.32547/ataunigsed.670754

1924 Yılından Günümüze Ordu-Ünye Çömlekçiliği

Ordu-Ünye Pottery from 1924 to The Present

Filiz Öztürk
Dr. Öğr. Üyesi, Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
email: zfilizozturk@gmail.com ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6317-1833

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Öztürk, F. (2020). 1924 yılından günümüze Ordu-Ünye çömlekçiliği. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 21-37. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.670754

Makale Gönderim Tarihi/Received: 28/12/2019
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 11/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

Ordu-Ünye'de çömlekçilik yapan Rumların 1924 yılı Türkiye-Yunanistan mübadelesi ile gitmeleri, çömlekçi atölyelerinin boş kalmasına neden olmuştur. Dönemin ileri gelen girişimcilerinden İlyasoğlu Ahmet Yıldız, atölyeleri işletmek için çömlekçilikten anlayanları araştırmış ve 93 Harbi (1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı) sırasında Artvin-Borçka'dan Trabzon'un Of ilçesine göç etmiş Ellibeş ailesine ulaşmıştır. Bu ailenin, Borçka'da yaşayan diğer akrabaları, Ünye'ye yeni çırak ve ustalar yetiştirmesi için davet edilmiştir. Ünye çömlekçiliğinin canlandırılması girişimleri başarılı olmuş ve atölyelerin ürettiği ürünlere talep artmıştır. Borçkalı çömlek ustaları,1927 sonrası yeni çırak ve ustalarını yetiştirmiş ve uzunca bir süre Ünye çömlekçiliği üzerinde etkili olmuştur. Tüm bu çabalarla Ünye, 1927-1980 yılları arasında önemli bir çömlek üretim ve satış merkezi haline gelmiştir. Ancak ucuz endüstriyel ürünlerin ortaya çıkması ve kullanımının yaygınlaşması, çoğu el sanatının yok olmasına sebep olmuştur. Bu sürecin ortaya çıkardığı ekonomik sürdürülebilirlik sorunu Ünye çömlekçiliğinin de sonunu getirmiştir. Uzunca bir süre Doğu Karadeniz bölgesi için önem arz eden Ünye çömlekçiliğinin incelenmesi için bir saha araştırması yapılmıştır. Çalışmada elde edilen bilgilerle, 1927 sonrası Borçkalı ustalar tarafından yeniden şekillenen Ünye çömlekçiliği özelliklerinin araştırılması ve belgelenmesi amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ünye, Borçka, Burunucu, Çömlekçilik, Mübadele, Sahilköy, Şükrü Ellibeş

Abstract

The fact that Greeks who were potter in Ordu-Unye went with the exchange of the Turkey-Greece in 1924 caused potter's ateliers to become empty. İlyasoglu Ahmet Yildiz, who was one of the leading entrepreneurs of the period, researched those who had knowledge about pottery to run ateliers and he reached Ellibes family who emigrated from Artvin-Borcka to Of district of Trabzon during the 93 War (the years between 1877 and 1878 Ottoman-Russian War). Other relatives of this family living in Borcka were invited to Unye to train new apprentices and craftsmen. Attempts to revive Unye pottery succeeded and the demand for the products produced in the ateliers increased. The pottery craftsmen of Borcka trained new apprentices and craftsmen after 1927 and were effective on Unye pottery for a long time. With all these efforts, Unye became an important pottery production and sales center between the years 1927 and 1980. However, the emergence and widespread use of cheap industrial products caused the destruction of most handicrafts. The economic sustainability problem posed by this process also brought the end of Unye pottery. A field study was carried out to search the Unye pottery, which was important for the Eastern Black Sea region for a long time. With the information obtained in the study, it was aimed to research the characteristics of Unye pottery which was reshaped by the craftsmen of Borcka after 1927 to document.

Keywords: Unye, Borcka, Burunucu, Pottery, Exchange, Sahilköy, Şükrü Ellibeş

1. Giriş

Eylül 2018'de Borçka çömlekçiliği hakkında araştırma yapmak üzere bir saha çalışması gerçekleştirilmiştir. 1940-1960 yılları arasında Ünye'den, Borçka'ya çalışmak üzere birçok çömlekçi ustasının geldiği öğrenilmiştir. Araştırma derinleştirildiğinde 1927-1935 yılları arasında Borçka'dan da çömlekçi ustalarının Ünye'ye gittiği bilgisine ulaşılmıştır. Her iki yöre çömlekçilerinin yer değişikliğinin sebepleri araştırıldığında ise Borçkalı ustaların 1927-1935 yılları arasında Ünye'ye gelişinin, 1924 yılında Türkiye ile Yunanistan arasında gerçekleşen mübadele ile ilişkili olduğu öğrenilmiştir. Bu tarihlerde mübadele ile Ünye'den gidenler arasında Rum çömlekçiler de vardır. Cumhuriyet'in ilk yıllarına denk gelen bu süreçte birçok alanda kalkınma ve ilerleme çabalarına girişildiği bilinmektedir. Bu çabalar çerçevesinde Ünye'de, Rum çömlekçilerin geride bıraktığı atölyelerin işletilmesi için çeşitli düşünceler geliştirilir. 1927'de dönemin ileri gelen girişimcilerinden İlyasoğlu Ahmet Yıldız bu amaca yönelik çalışmalara başlar ve öncelikle yörede çömlekçi ustası arayışına girer. Yörede bulunan usta ve çırak sayısı atölyeleri işletmeye yeterli değildir. Bu arayışta 93 Harbi (1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı) zamanında Artvin-Borçka'dan Trabzon'un Of ilçesine göç eden "Ellibeşler" diye bilinen aileye ulaşılır. Bu aileden çömlekçi Şükrü Usta, çırak ve usta yetiştirmesi için Ünye'ye davet edilir. Eğitimlere yoğun talep olması nedeniyle Şükrü Usta, Borçka'dan çömlek ustası olan kardeşi Hasan Ellibeş'i çağırır, usta ve çırak eğitimine birlikte devam ederler. O dönemlerde bu eğitimleri veren ustalara çok yüksek maaşlar ödenir ve ustalar çok önemsenir [A. D. Varilci (kişisel iletişim, Nisan-Kasım 2019); A. Kabayel (kişisel iletişim, Nisan-Kasım 2019)]. İlyasoğlu Ahmet Bey'in yanında çalışan Şükrü Usta, zamanla kendi işletmesini açar ve Borçka'dan

akrabalarını getirterek, birlikte çömlek üretmeye devam eder. İlyasoğlu Ahmet Bey ise atölyesini devam ettirmek için Adil Dilek ve Haydar Dilek ustalar ile anlaşır.

Ünye çömlekçiliğinin yeniden canlanması sürecini daha iyi anlamak için Şükrü Ellibeş ve Hasan Ellibeş'in yakınlarına ulaşılmıştır. Hasan Usta'nın oğlu Yusuf Ellibeş ile görüşülmüş, kendisinden Ünye'de doğduğu ve 1952 yılında 12 yaşına geldiğinde ise ailece Borçka'ya geri döndükleri bilgisi alınmıştır [Y. Ellibeş (kişisel iletişim, Kasım 2019)]. O sıralarda Şükrü Usta, Ünye Belediye Başkanı olmuş, bu süreçte atölyesini işletmeye devam etmiştir. Borçka'ya dönen Hasan Usta çömlekçiliği bırakmış ve çömlek yapımına oğlu Yusuf Usta başlamıştır. Hasan Usta ve Yusuf Usta, Borçka'da sarma ile biçimlendirmede kullanılan ayak çarkı ile az sayıda ürün üretilmesi sebebiyle Ünye'de öğrendikleri çarkın aynısını Borçka'da yapar ve kullanırlar. Bu sebeple 1940-1960 yılları arasında Ünye'den Borçka'ya ustalar gelir ve çalışır, ancak Borçka'nın suyu sevmeyen çamur yapısı nedeniyle yörenin kendine has çarkı daha çok kullanılmaya devam edilir (Öztürk, 2018, s. 989)

Şükrü Usta'nın oğlu Aydın Ellibeş ile yapılan görüşmede, ortaokul dönemlerinde hemen hemen herkesin çömlekçilik yaptığını, atölyelerin siparişlere yetişemediği bilgisi alınmıştır. Yöredeki çoğu genç gibi kendisi de okuldan sonra ve yaz aylarında babasının atölyesinde çamur hazırlama ve topaç yapma gibi işlerde çalıştığını ve harçlık aldığını belirmiştir [A. Ellibeş (kişisel iletişim, Kasım 2019)].

2. Yöntem

Kaynak incelemesi ve aynı zamanda saha araştırmasında derinlemesine görüşmeler yapılmıştır. 1927-1980 yılları arasında, ailesinde çömlekçilik yapan kişilere ulaşılmış ve kişisel görüşmeler yapılmıştır. Nitel araştırma yöntemleri çerçevesinde ulaşılan bilgilerin kaynaklarına erişilerek elde edilen bulgular kayıt altına alınmıştır.

3. Ünye Çömlekçiliği

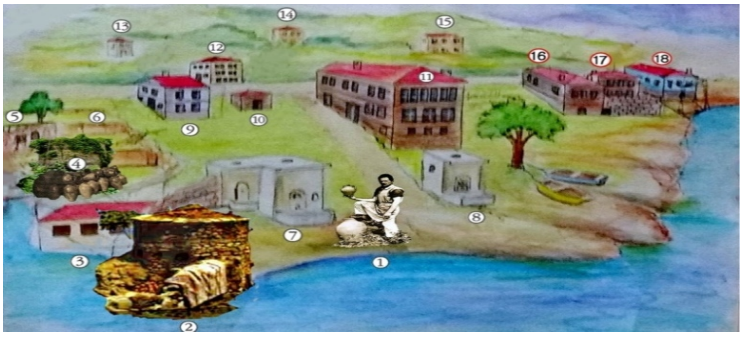
3.1. Atölyeler ve Ustalar

Ünye'de Rumlardan sadece üç adet fırın kaldığı, diğer fırınların ve atölyelerin 1927 yılından sonra yapıldığı bilgisine ulaşılmıştır [A. D. Varilci (kişisel iletişim, Nisan-Kasım 2019; Y. Ellibeş (kişisel iletişim, Kasım 2019)]. Geçmişte Burunucu Çömlekçi Mahallesi'nde 19 ila 24 kadar çömlekçi atölyesinden söz edilirken, Güngör Güner, 1972-1977 yılları arasını kapsayan "Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik" isimli kitabında, Ünye'de altı çömlekçi atölyesi bulunduğunu bildirmiştir. Yine aynı eserde biçimlendirmede kullanılan çarkların tamamının elektrikle çalıştığı bilgisini de vermiştir (Güner, 1988, s. 91).

Ünye'de büyük çömlekçi atölyelerine fabrika denilmiş ve bu fabrikalarda üç ya da dört çömlekçi birlikte seri üretim yapmıştır. Salih Usta'nın belirttiğine göre 1960'lı yıllarda gelen siparişlere yetişmekte sıkıntı çekilmiştir. Bu dönemlerde Ünye'de çömlekçi atölyelerinde çalışanların sayısının 300 kişinin üzerinde olduğu ve çömlek üretimi dışındaki işlerde kadınların da çalıştığı öğrenilmiştir [S. Karayiğit (kişisel iletişim, Ekim 2019); Y. Ellibeş (kişisel iletişim, Kasım 2019)].



Görsel 1. Burunucu mahallesi



Görsel 2. Burunucu mahallesi çömlekçi atölyeleri ve fırınlar 1959 yılı öncesi

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 21-37 - DOI: 10.32547/ataunigsed.670754

Yörede 1927-1980 yılları arası çömlekçilik yapan ustaların isimleri şöyledir: Ahmet Ellibeş, Şükrü Ellibeş, Hasan Ellibeş, Hüseyin Ellibeş, Espas Usta, Babucoğlu Ahmet, Bekir Çağlar, Hamza Çağlar, İbrahim Öztürk, Adil Dilek, Haydar Dilek, Hasan Çil, Ahmet Çil, Şükrü Şevket Yeğin, İbrahim Şen, Mahmut Şen, (Hanumcuk) Hasan Öztürk, Mustafa Öztürk, Emin Necati Güvenç, Hacı Hüseyin Adalı, İbrahim Adalı, Adnan Adalı, Edip Adalı, Batumlu Mehmet Efendi, Yakup Kaya, Mustafa Kaya, Afyonlu İbrahim Usta, Sivaslı Kara Mehmet, İbrahim Karayiğit, Nihat Mutlu, Bahri Çiçek, Bilal Kocatoros, Ahmet Kocatoros, Faruk Yıldız, Haluk Yıldız, Mahmut Tabak, Mehmet Tabak, Kemal Tabak, Hasan Hilmi Saka, İsmail Kök, Hüseyin Mistepe (Taşçı Hüseyin), Salih Karaosmanoğlu, Mehmet Kavaklı, Mevlüt Kabayel, İbrahim Şenalp, Şerafettin Denizci, Şükrü Denizci (Memiş Kaptan), Osman Karayiğit, Salih Karayiğit [A. Kabayel (kişisel iletişim, Nisan-Kasım 2019); A. D. Varilci (kişisel iletişim, Nisan-Kasım 2019); M. U. Mistepe (kişisel iletişim, Kasım 2019); S. Karayiğit (kişisel iletişim, Ekim 2019)].



Görsel 3. Burunucu sahili'nde 1950'li yıllarda çömlekçi çamuru hazırlama işlemi

Tablo 1
Ufuk Mistepe ve Hüseyin Mistepe'nin hazırladığı çömlekçi fırınları listesi ("Çanak çömlek", 2019)

ÜNYE'DE ÇÖMLEK FIRINLARI (FABRİKALARI) Kaynak : Çömlekçi Başustası Hüseyin MİSTEPE (1920 - 1980 arası)	
1) Rumlar'ın Çömlek İmalâthaneleri	Nüfus Müdürü Galip Keşaplı'nın Orta Mah., Keşaplı Sokak'taki evlerinin karşısındaki bahçede.. 2 adet.
2) Rumlar'ın Çömlek İmalâthanesi	Lâmbabiciler'in Makinist Osman'ın Evlerinin Yanında 1 Çömlek Fırını.
3) İlyasoğlu Ahmet'in İmalâthanesi	Ünye - Samsun Karayolu üzerinde, sol üstte ve Berber Enver'in evinin 3 ev çarşı istikametinde 2 adet Çömlek Fırını ve 1 adet Atölye.
4) Adil / Haydar - Rasiye Dilek'in İmalâthanesi	Orta Mahalle ile Burunucu Mahallesi arasında Dereboğazı Mevkii'nde 1 Atölye ve 1 Fırın.
5) Lâzzâde Ruşen Efendi'nin İmalâthanesi	Köprübaşı mevkiindedir.
6) Ahmet Kavaklıoğlu'nun İmalâthanesi	Köprübaşı mevkiindedir.
7) Adil - Haydar Dilek'in İmalâthanesi	Hanboğazı - Yasemin Eczanesi'ne varmadan.
8) Afyonlu İbrahim Usta'nın İmalâthanesi	Hanboğazı - Yasemin Eczanesi'nin az ilerisinde.
9) Daşçı İsiin Usta (Hüseyin MİSTEPE) İml.	Ortaokul arkası, Dereağzı mevkii (3 adet).
10) İlyasoğlu Ahmet'in İmalâthanesi	Çömlekçi Mahallesi, Dereağzı mevkii, deniz kenarı.

Tablo 1'in devamı

11) Bekir - Hamza'nın İmalâthanesi	Burunucu Mahallesi, Tillâ Çayevi mevkii.
12) Piştirik İbrahim'in İmalâthanesi	Burunucu Mahallesi, Tillâ Çayevi mevkii.
13) Faruk - Haluk Yıldız'ın İmalâthanesi	Burunucu Mahallesi, Tillâ Çayevi karşısı.
14) Mevlüt Kabayel'in İmalâthanesi	Burunucu Mahallesi, Tillâ Çayevi bitişiği.
15) Borçkalı Şükrü Ellibeş'in İmalâthanesi	Burunucu Mahallesi, 55 Apt. karşısı, deniz kenarı.
16) Hanımcık Hasan Öztürk'ün İmalâthanesi	Burunucu Mahallesi, Mağaza Önü mevkii.
17) Hacı İbrahim Adalı'nın İmalâthanesi	Burunucu Mahallesi, Mağaza Önü mevkii.
18) Hamdi Usta'nın İmalâthanesi	Burunucu Mahallesi, Mağaza Önü mevkii.
19) Necati Usta'nın İmalâthanesi	Burunucu Mahallesi, Mağaza Önü mevkii.
20) Pabuçoğlu Ahmet'in İmalâthanesi	Burunucu Mahallesi, Atatürk İlkokulu arkası.
21) Borçkalı Şükrü Ellibeş'in İmalâthanesi	Burunucu Mahallesi, Çamlık karşısı.
22) İsmail - İbrahim Kök'lerin İmalâthanesi	Burunucu Mahallesi, Çamlık karşısı.
23) Adil - Haydar Dilek'in İmalâthanesi	Burunucu Mahallesi Mezarlık mevkii.
24) Borçkalı Şükrü Ellibeş'in İmalâthanesi	Aynikola mevkii.

Tablo 2
Ufuk Mistepe ve Salih Karayiğit'in verdiği bilgilere göre oluşturulan yıllara göre atölyeler ve ustaları

Atölye	Usta ve Çıraklar	Form/Üretim Biçimleri
İlyasoğlu Ahmet Yıldız atölyesi 1927-1985	Bekir Çağlar Espas Usta Ahmet Ellibeş Şükrü Ellibeş Trabzonlu Haydar Dilek ve Adil Dilek Ahmet Ellibeş Şükrü Ellibeş Hüseyin Mistepe Faruk Yıldız İbrahim Adalı Haluk Yıldız Mehmet Yıldız Hasan Öztürk Şükrü Yeğin Mehmet Tabak	Ahmet Yıldız'ın atölyesinde geleneksel formlar üretilmiştir. Biçimlendirmede ayak çarkı ile birlikte Şükrü Ellibeş; Borçka'da kullanılan çark tipini de Ünye'de kullanmıştır. Borçka'ya has küp ve güveç gibi formlar üretilmiştir. İçleri ziftle (sakızlı küp) kaplanmış büyük turşu küpleri yapılmıştır. Espas Usta, yeni formlar üretmiştir; lazımlık, öveç (testi), düdük, pöğrek (boru), saksı, biblo vs. Espas Usta'nın sır uygulamayı bildiğini ancak diğer çömlekçilere öğretmediği bilgisi Salih Karayiğit'ten alınmıştır. Ellibeşlerin atölyesinde 1952-1960 yılları arasında Marsilya kiremidi üretilmiştir. Kiremit makinası Avrupa'dan getirtilmiştir. Manika insan gücü ile çalıştırılmıştır.
Şükrü Ellibeş Atölyesi 1930-1958	Şükrü Ellibeş Hasan Ellibeş Hüseyin Ellibeş İbrahim Karayiğit Espas Usta Hüseyin Mistepe Faruk Yıldız Haydar Dilek Adil Dilek Bekir Çağlar İbrahim Adalı Hasan Ellibeş Haluk Yıldız Mustafa Öztürk Hasan Öztürk Şükrü Yeğin	Geleneksel formlar üretilmiştir. İlk motorlu çamur çekme makinasını kullanan atölyedir. Biçimlendirmede ayak çarkı ile birlikte Borçka'ya has çark kullanılmıştır. İbrahim Karayiğit, Şükrü Ellibeş'in atölyesinde çalıştığı dönemde geleneksel formları üretilmesinin yanında kalıp ile biçimlendirme de yapılmıştır (1944yılı itibari ile). İbrahim Usta kalıp ile şekillendirme ve sırlama işlemlerini Afyon ve Kütahya'daki seramik atölyelerde öğrenmiştir. Fincan, çaydanlık gibi formlar üretmiştir. Sırlamada sülyen, soda ve boraks ilaveli bulamaç kullanılmıştır. Astarlı ürünler de üretilmiştir. Ağırlıklı olarak büyük ebatlı çömlek imalâtı yapılmıştır. Özellikle içleri ziftle (sakızlı küp) kaplanmış büyük turşu küpleri üretilmiştir. Saksı, vazo, pöğrek (boru), ibrik, baca borusu gibi küçük ebatlı ürünler az miktarda yapılmıştır.

Tablo 2'nin devamı

Atölye	Usta ve Çıraklar	Form/Üretim Biçimleri
Bekir Çağlar Atölyesi 1931 - 1959	Bekir Çağlar Zeki Ergün Hüseyin Mistepe	Bekir Usta, çömlekçiliği Bulgar Espas Usta'dan öğrenmiştir. Fırını, Selanik göçmeni Hürmüsa Hanım'dan satın almıştır. Biçimlendirmede ayak çarkı kullanılmıştır. Bekir Usta'nın atölyesinde geleneksel astarlı ve sırlı formlar üretilmiştir. Sırlamada sülyen, soda ve boraks ilaveli bulamaç kullanılmıştır. Büyük ve küçük ebatlı çömlek üretimi yapılmıştır. Zeki Ergün, Bekir Usta'nın atölyesinde pöğrek kalıbında boru kesme işleminde çalışmıştır. Hüseyin Mistepe'de kısa bir süre Bekir Usta'nın yanında çalışmıştır.
Tahsin Usta 1930-1980	Tahsin Usta (Rüşanların Tahsin) İbrahim Karayiğit	Geleneksel formlar üretilmiştir. Biçimlendirmede ayak çarkı kullanılmıştır. Sırlı ürünler genellikle İbrahim Usta tarafından yapılmıştır. Sırlamada sülyen, soda ve boraks ilaveli bulamaç kullanılmıştır. İçleri ziftle (sakızlı küp) kaplanmış büyük turşu küpleri yapılmıştır. Tahsin Usta, 1955-1967 İtalya'dan delikli tuğla makinası getirtmiştir. Tuğla makinası, Ünye'de liman olmadığı için açıkta demir atan gemiden çapar teknesi ile Ünye sahiline indirilmiştir. Makine elektriksizdir ve 2-3 işçi kuvveti ile çalıştırılmıştır. 6-8 delikli tuğla üretimi yapılmıştır. Tahsin Usta'nın atölyesi, delikli tuğla, takoz tuğla, çömlek üretimi ve kireç üretiminin yapıldığı dört bölümden oluşturulmuştur.
Adil Dilek Haydar Dilek Rasiye Dilek Atölyesi 1930 - 1975	Adil Dilek Haydar Dilek Hüseyin Mistepe Mehmet Tabak Celal Karadayı	Geleneksel astarlı ve sırlı formlar üretilmiştir. Biçimlendirmede ayak çarkı kullanılmıştır. Sırlamada sülyen, soda ve boraks ilaveli bulamaç kullanılmıştır. Büyük ebatlı çömlek imalâtı yapılmıştır. İçleri ziftle (sakızlı küp) kaplanmış büyük turşu küpleri yapılmıştır.
Faruk Yılmaz Atölyesi 1955-1975	Faruk Yıldız Hamdi Kaya İbrahim Karayiğit	Geleneksel formlar üretilmiştir. Biçimlendirmede ayak çarkı kullanılmıştır. İçleri ziftle (sakızlı küp) kaplanmış büyük turşu küpleri yapılmıştır. İbrahim Karayiğit, Faruk Yıldız'ın atölyesinde çalıştığı dönemde ürün sırlama ile ustalaşmıştır. Sırlamada sülyen, soda ve boraks ilaveli bulamaç kullanılmıştır. Sırlı reçel ve bal kavanozları üretilmiştir. Salih Karayiğit, en iyi sırlamanın Faruk Yıldız atölyesinde yapıldığı bilgisini vermiştir.
Hüseyin MİstepeHüseyin Mistepe (Taşçı Hüseyin) Atölyesi 1945-1980	Hüseyin Mistepe	Hüseyin Usta, biçimlendirmede ayak çarkı kullanmıştır. Espas ve Şükrü Usta'nın yanında yetişmiştir. Çapulacılık, Marangozluk, Taşçılık, Çömlekçilik yapmıştır. Hemen hemen tüm ustalarla birlikte çalışmış ve yeni nesil çırakların birçoğuna ustalık etmiştir. Hüseyin Usta geleneksel form üretimi yanı sıra kendi tasarımlarını yaparak, üretmiştir. Alçı kalıp ile biçimlendirme ve seramik yüzeyler için üzüm ve çiçek kabartmaları yapmıştır. Döküm kili olarak geleneksel Ünye çömlekçiliğinde kullanılan toprağı ve dışarıdan getirttiği daha açık renkli toprağı döküm çamuru olarak hazırlamıştır. Alçı kalıba çamur basma yöntemi ile de üretim yapmıştır. Çömleklerin pişiriminde, evinin bahçesinde kendi yaptığı üç çömlek fırınını kullanmıştır. Küçük ebatlı sırlı ve astarlı çömlek üretimi yapmıştır. Hüseyin usta atölyesinde deneysel çalışmıştır.
Salih Karayiğit 1970-Hala devam ediyor	Salih Karayiğit	Atölyesini kurmadan önce babası İbrahim Karabulut ve Tahsin ustanın yanında çalışmıştır. 1970'de motorlu çark, sadece Mahmut Şen ve Salih usta tarafından kullanılmıştır. Salih Usta atölyesinde tuğla ve kiremit dışındaki bütün sırlı-sırsız geleneksel formları üretmiştir. Günümüzde atölyesinde az da olsa sipariş üzerine ürün yapmaktadır. Salih Usta, valilik ve belediyenin organizasyonlarında çömlekçi çarkında çömlek yaparak geleneksel çömlekçiliğin tanıtımına katkıda bulunmaktadır.

3.2.Ünye Çömlekçiliğinin Özellikleri

3.2.1. Hammadde Temini ve Çamur Hazırlama

Atölyelerde üretim Mart-Kasım ayları arasında gerçekleştirilmiş, kış aylarında üretim yapılmamıştır. Günümüzde ise Salih Usta, atölyesini 12 ay açık tutmaktadır. Seri bir şekilde çömlek üretimi yapmadığından hazırladığı çamurun tüm yıl boyunca yeterli geldiğini belirtmiştir.

Çömlek yapımında kullanılan "cilim ya da celim" denilen toprak, önceleri Burunucu Mahallesi Çamlık Mevkii'nden getirilirken günümüzde Atatürk Mahallesi'nde bulunan Laz Selahattin'in fındıklığından ya da civarından getirilmektedir. Çamur hazırlama işlemine üretim sezonundan yaklaşık bir ay kadar önce başlanır. Çömlek yapımına uygun toprak, yüzeyin 15-20 cm kadar kazılmasından sonra elde edilir. Uygun toprak, Salih Usta tarafından, "killi, kaymak gibi temiz ve pürüzsüz olmalı" şeklinde tarif edilmiştir. Çamur hazırlama alanına getirilen toprak, önce tokmakla ufalanır ve su ile karıştırılır. Toprağın ıslatılarak bekletildiği havuza "yalak" (Görsel 4) denilir. Çamurun yalakta bekletilmesinin önemi, çömlekçiler tarafından kullanılan "çamur yalakta pişer" deyimiyle açıklanabilir. Çömlekçiliğin aktif yapıldığı dönemlerde toprak elenmeden ıslatılır, içindeki taş ve yabancı maddeler kadınlar tarafından ayıklanırken, Salih Usta günümüzde toprağı eleyerek kullanmaktadır.

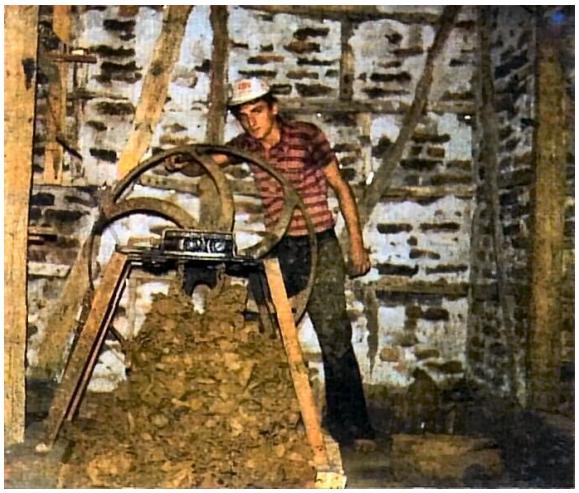
Bekleme süresince çamur yığını nemini kaybetmesin diye ara ara sulanır ve çürümeye bırakılır. Çamur önceden ayakla ezilirken (Görsel 5) sonraları elektrikli çamur ezme makineleri kullanılmıştır. Günümüzde ise vakum-presten (Görsel 6) geçirilir ve topaçlar (künde) halinde çarkta biçimlendirilmeye hazır hale getirilir.



Görsel 4. Salih Usta-Çamur hazırlama



Görsel 5. 1950-1960 çamur hazırlama işlemi



Görsel 6. Çamurun presten geçirilmesi



Görsel 7. Salih Karayiğit atölyesi



Görsel 8. Çömlek ustaları Abdullah Güney ve Faruk Yıldız

3.2.2. Biçimlendirme

Çamur biçimlendirmede, elektrikli çarklar ortaya çıkana kadar ayakla döndürülen çarklar kullanılmıştır. Salih Usta'nın atölyesinde hem ayakla döndürülen hem de elektrikli çark bulunmaktadır. Usta, atölye üretimlerini elektrikli çark (Görsel 11) ile yaparken festival ve etkinliklerde tanıtım amaçlı ayakla döndürülen çarkı (Görsel 10) kullanmaktadır. Çarkların tezgahları kapalıdır ve çark oturağına tezgâh üzerine çıkılarak geçilmektedir. Geçmişte üretim için kullanılan çarklara, fabrika tipi çark denilir. Bu tür tezgâhın kullanımının, seri şekilde üretilen ürünlerin konulacağı alanın geniş tutulma ihtiyacından kaynaklandığı belirtilmiştir [S. Karayiğit (kişisel iletişim, Ekim 2019)].

Geçmişte yörede ayakla döndürülen çarkla birlikte, Şükrü Usta aracılığı ile Borçka'nın kendine has ayakla döndürülen çarkı da (Görsel 9) kullanılmıştır. Borçkalı ustalar, yöre çömlekçiliği üzerinde etkili olduğu sürece her iki çarkın da kullanımının devam ettiği bilgisine ulaşılmıştır [Y. Ellibeş (kişisel iletişim, Kasım 2019)]. Salih Usta, 1950'li yıllara kadar Hasan Ellibeş'in sarma yöntemini kullanarak büyük küpler yaptığını, babasının gördüğünü ancak kendisinin Hasan Usta dönemine yetişemediği bilgisini vermiştir. Ünye'de ve Borçka'da üretilen büyük küpler "cadı küpü" ya da "cazı küpü" olarak isimlendirilir ("cadı" ya da "cadi" aynı zamanda mısır unu için de kullanılır). Üretim şekilleri ve süreleri aynıdır. Bu küplerin yapıldığı çark tipinin Ünye'de de kullanıldığı bilgisi Ahmet Derya Varilci, Yusuf Ellibeş ve Salih Usta tarafından teyit edilmiştir.



Görsel 9. Borçka'da kullanılan çark

Cadı küpleri büyüklüklerine göre üç parça halinde biçimlendirilir. Boyutlarına göre değişen ölçülerdeki dip kısımları, çarkta 20-30 cm kadar yükseldikten sonra bir gün bekletilip bu süre içinde ek yapılacak kısımları kurumaması için incir yaprağı ile sarılır ya da "malez" (balçık) sürülerek kuruması engellenir. İkinci gün üçte ikisi bitecek şekilde yükseltilir ve aynı işlemler uygulanır. Üçüncü gün son parça eklenerek biçimlendirme işlemi tamamlanır. Çömleklere ayrıca bir rötuş işlemi uygulanmaz. Kulp ve ağızlık gibi ekler biçimlendirmeden bir gün sonra dayanıklılık kazandığında eklenir. Daha önce takılması durumunda ek yapılan yerin deforme olması ya da eklenen parçanın düşmesi gibi sorunlarla karşılaşılması söz konusudur.



Görsel 10. Ayakla döndürülen çark, Ünye



Görsel 11. Ünye'de kullanılan elektrikli çark ve seri üretimlerde kullanılan kapalı tezgah,



Görsel 12. Biçimlendirmede kullanılan plastik ve metal aletler

1944 yılında Afyon'dan Ünye'ye gelen İbrahim Karayiğit, Afyon ve Kütahya'da seramik fabrikalarında çalışmıştır. Bu nedenle alçı kalıpla seramik üretmeyi ve sırlamayı bilmektedir. Çalıştığı atölyelerde alçı kalıp ile çaydanlık ve fincan gibi formlar üretmiştir. Hüseyin Mistepe, İbrahim ustadan alçıdan model, kalıp yapmayı ve form üretmeyi öğrenmiş, sonrasında ise daha da geliştirmiştir. Ancak Ünye çömlekçiliğinde alçı kalıp ile form üretimi yaygın ve yoğun bir biçimde yapılmamıştır. Alçı kalıplarda, geleneksel Ünye çamuru ve civar bölgeden getirilen açık renkli toprak kullanılmıştır. Salih Usta tarafından alçı kalıplarda kullanılan çamurların yapısı, iyice süzülmüş, işlenmiş bulamaç şeklinde tarif edilmiştir.

3.2.3. Üretilen Formlar

Ünye'deki çömlekçi atölyelerinde üretilen formlar, günlük kullanım ev araç-gereçleri (yiyecek-içecek kabı, saksı vb.) ve yapı malzemeleri olarak iki gruba ayrılabilir. Her iki gruptaki ürünler 1927-1980 yılları arasında geleneksel yöntemlerle üretilmiştir. Üretim yoğunluğu nedeniyle büyük atölyeler fabrika gibi çalışmış ve üretim yapmıştır.

Yiyecek içecek için kullanılan ürünlerin en büyük özelliği su sızdırmaz olmasıdır. Salih Usta, su sızdıran çömlekçi çamurunu tanımlarken "lığ toprak" deyimini kullanmıştır. Ünye'nin çömlekçi çamurunun ise "lığ" olmadığını belirtmiştir. Yörede günlük kullanım için üretilen formlar; yayık, testi, çeşitli boylarda güveç, çeşitli boylarda küp, vazo, saksı, kumbara, ibrik, mangal, sibek (lazımlık), düdük, kül yalağı, tabak, delikli keş kabı gibi malzemelerdir. Ayrıca Borçka'da şarap ve tahıl saklamak için yapılmış 18 kg'lık 17 adet tenekeyi alabilen büyük küpler yapılmıştır. Borçka'da bu küpler sıvı doluyken insan düşerse ölebileceği düşüncesi yaygındır ve bu nedenle "cadı küpü ya da cazı küpü" olarak isimlendirilmiştir.

Yöre çömlekçiliğinde en az miktarda yiyecek alan kapların başına çocuk ismi getirilmiş, en fazla miktarda yiyecek alan kaplar için de 18 kiloluk teneke (bir teneke alana birli küp denilir) sayısına göre isim verilmiştir. Bu ölçü Borçka'daki küpler içinde kullanılmaktadır. Küpler, "birli küp", "ikili küp", "üçlü küp", "dörtlü küp", "beşli küp" ve daha büyükleri de "cadı küpü" ya da "cazı küpü" şeklinde isim almıştır. İki saplı küpler, "küçük lima küpü" (2 teneke alır) ve "büyük lima küpü" (3 teneke alır) olarak isimlendirilmiştir. İbrik ölçüleri, "çocuk ibrik", "on beşlik ibrik", "yarımlık ibrik" şeklinde belirtilmiştir. Çömlekler (güveç) ise "çocuk çömlek", "on beşlik çömlek", "yarımlık çömlek" şeklindedir. Üç boy üretilen çömleklerin dip kısımları dar yapılır (Görsel 13) ve ateşe oturtulur. Ünye çömlekleri su sızdırmaz özellikte olduğu için ilk pişirimden önce yağlanmaya ihtiyaç duymazlar ancak çömlekler ateşe içi yiyecek ve su doldurularak konulmalıdır, aksi takdirde patlayabilmektedir. Ayrıca "yarımlık su testisi", "büyük su testisi", "hanıştıra su testisi" (en az iki teneke su alır) (Görsel 16-17), yandan tek saplı 1,5 teneke bal alan bal küpü, "testi öveci" (turşu kabı), "ağzı geniş testi öveci" (ayran kabı) gibi kullanım alanına göre formlar da üretilmiştir. Turşu testileri su sızdırmaması için ziftleme işlemine tabi tutulmuştur. Turşu küpleri bisküvi pişirimi yapıldıktan sonra ateşte belli bir sıcaklığa kadar kızdırılır ve içine iki kepçe kaynar zift dökülerek çalkalanır, ağız kısmına kadar zifte bulaştırılır. Bu işlem küpün su sızdırmasını önler. Ziftli küplere "sakızlı küp" denilir.

Yapı malzemesi olarak, tuğla, kiremit, pöğrek (temiz ve pis su borusu) (Görsel 19), baca tepeliği, soba borusu, boru dirseği, nefeslik (sigara içilen yerlerde içerideki havayı temizlemek için bacaya takılır) (Görsel 20) gibi

formlar üretilmiştir. Tuğla ve kiremit üretimi hem yörenin kendi ihtiyacı hem de civar illerin ihtiyacını karşılamıştır. Çömlek yapımında kullanılan çamur ile tuğla ve kiremit yapımında kullanılan çamur farklıdır. Çömlek yapımında daha plastik çamur kullanılmıştır.



Görsel 13. İlyasoğlu Ahmet Yıldız 1925-1935 Ünye'de üretilen formlar



Görsel 14. 1972-1977 yılları arası Ünye'de üretilen formlar



Görsel 15. Ünye'nin çömlekçi ustaları



Görsel 16. Çömlekçi çırağının omuzundaki üçlü küp, sağdaki çömlekler hanıştıra su testisi



Görsel 17. 1- Abdest testisi, 2- Birli küp, 3- Hanıştıra su testisi



Görsel 18. Yakın zamanda (2011) Ünye'de yapılan güveçler



Görsel 19. Pöğrek (boru)



Görsel 20. İbrahim Adalı Usta, 1- Sürahi, 2- Künk, 3 ve 4- Küçük-büyük baca havalandırma kapağı (nefeslik), 5- Boru dirseği



Görsel 21. Ünye'de üretilen sırlı formlar



Görsel 22. Hüseyin Mistepe Usta'nın tasarladığı saksı



Görsel 23. Hüseyin Mistepe ürettiği sırlı saksı



Görsel 24. Ünye'de üretilen sırlı formlar



Görsel 25. Hüseyin Mistepe üretimi 1- Çökelek kabı, 2- Et kavurma ve tuzlu balık saklama kabı, 3- Tereyağı kabı



Görsel 26. Ünye'de üretilen sırlı formlar



Görsel 27. Hüseyin Mistepe'nin tasarladığı vazo, çaydanlık ve alçı kalıpları

3.2.4. Kurutma

Biçimlendirmesi tamamlanan formlar, kurutulmak için güneş ve rüzgar almayan depo denilen kurutma odalarında bekletilir. Havanın durumuna göre yirmi gün ile bir ay arasında kuruyan çömlekler pişirim işlemi için fırına taşınır.

3.2.5. Pişirim

Salih Usta, fırın yapımında kullanılan taşları, "erimeyen taşlardan seçilirdi" şeklinde anlatmıştır. Çömlek pişiriminde kullanılan fırına "kara fırın" denilir. Fırın tabanı, Borçka'nın geleneksel kara fırını gibi çökmelere karşı bombelidir. Salih Usta'nın günümüzde kullandığı fırının tabanı ise düzdür. Ünye'de geçmişte kullanılan fırınlar yuvarlak planlıdır ve çapı 3-5 metre arasında değişmektedir. Tepesi açık, yanlarında ise geniş bir kapı ve iki ya da üç pencere bulunur. Ürünler fırına belli bir yüksekliğe kadar kapıdan, sonrasında ise üstten yüklenir. En büyük boy küpler ise kapının kenarındaki tuğlalar sökülerek yüklenir ve sonra tekrar örülerek (Görsel 28), çamurla sıvanır.



Görsel 28. Fırına ürünler yüklendikten sonra kapısı tuğla ile örülür

Kurutulan çömlekler pişirim işlemi için 8 ya da 10 kadın işçi tarafından fırına yerleştirilir. Ürünler belli bir yüksekliğe kadar fırının yan pencereden doldurulur, daha sonra da üstten doldurulmaya devam edilir. Büyük küpler en alta dizildikten sonra araları küçük testi ya da güveçlerle doldurulur. Fırın tamamen doldurulduktan sonra yanlardaki pencereler tuğla ile örülür ve çamurla sıvanır. Bu pencerelerde yanmayı kolaylaştırmak için çok küçük aralıklar bırakılır. Fırın tepeleme doldurulduktan sonra üstü kiremit ve çömlek parçaları ile kapatılır, açık kalan aralıklar hava almaması için çamurla sıvanır. Hazır olan fırın, ateşliğine atılan ince ağaç parçaları ve dallarla ısıtılmaya başlanır ve 3-5 gün arası süreyle fırın sıcaklığı kontrollü bir şekilde yükseltilir. Pişirimde gürgen ve meşe gibi ağaç türleri kullanılır. Pişirimin son gününde ateşin harlanması anlamına gelen ve "fayrap" denilen aşamaya geçilir ve fırının en üstündeki ürünler kor haline gelene kadar 12 saat daha yakılır. Pişirim bitirildikten sonra fırın soğumaya bırakılır. Ürünlerin fırından boşaltılması ve sevkiyata hazırlanması yine kadın işçiler tarafından yapılır [Y. Ellibeş (kişisel iletişim, Kasım 2019); A. Ellibeş (kişisel iletişim, Kasım 2019); M. U. Mistepe (kişisel iletişim, Kasım 2019)].



Görsel 29. İlyasoğlu Ahmet Yıldız'ın kullandığı çömlekçi fırını



Görsel 30. Adil Usta'nın kullandığı çömlekçi fırını



Görsel 31. a- Salih Usta'nın inşa ettiği kara fırın, b- Ateşlik bölümü, c- Fırın tabanı (Öztürk, 2019)

3.2.6. Sırlama

Geçmişte yörede sülyen, soda ve boraks kullanılarak sırlama işlemi yapılmıştır. Renklendirici olarak ise bakır oksit kullanılmıştır. Sırlama işlemi, bisküvisi yapılmış çömleğin üzerine damlatılarak; ya da sır içine daldırılarak yapılmıştır. Damlatma, manda boynuzu içine doldurulan çeşitli oksit boya ya da sırın çarkta dönen çömleğin üzerine serpilmesi ile gerçekleştirilmiştir. Borçka'ya dönen Yusuf Ellibeş, sırlama işlemini burada yaptıklarını ancak olumlu sonuçlar alınamadığından devam ettirmedikleri bilgisini vermiştir.

Salih Karayiğit'in vermiş olduğu sır harmanı şu şekildedir;

1 kg Boraks

1 kg Sülyen

250 gr Soda

300 gr Buğday unu

300 gr soda suda eritilir, içene boraks, sülyen, buğday unu eklenir ve karıştırılır. Buğday unu günümüzde sırların içine konulan seliloz yenine kullanılmıştır. İyice karıştırıldıktan sonra formlar sırlanır. Sırlama aşamasında sülyen dibe çökmesin diye iki-üç form sırlandıktan sonra karıştırılır. Sırlanan çömlekler, 24 saat süren ikinci bir pişirim yaplmıştır. Artan sır sonraki ürünlerde kullanılmak üzere saklanır.

3.2.7.Sevkiyat

Hazır hale gelen ürünler açıkta bekleyen motorlara yüklenerek Sinop-Ayancık gibi civar illere ve ilçelere sevk edilir. 1950'li yıllarda Devlet Su İşleri'nin siparişi üzerine Giresun ili için uzunca bir süre temiz su borusu imalatı yapılmıştır. 1950 ve sonrası ürün sevkiyatı, deniz yolu yanı sıra karayolu ile yapılmıştır.

4. Sonuç

1924 sonrası Ünye çömlekçiliği araştırıldığında, Burunucu Mahallesi'nden mübadele ile giden Rumlardan kalan çömlekçi atölyelerinin, yörenin ileri gelen tüccarlarından İlyasoğlu Ahmet Yıldız'ın girişimleri ile yeniden canlandırdığı bilgisine ulaşılmıştır. Araştırmada elde edilen diğer önemli bir bilgi de yeni ustaların yetiştirilmesi ve ocakların kurulmasında bilgi ve birikimi ile Borçkalı Şükrü Ellibeş Usta'nın önemli bir rol oynamış olmasıdır. Şükrü Usta Borçka'dan gelen kardeşi Hasan Usta ile uzunca bir süre yörede çömlek üretmiş ve yeni çıraklar yetiştirmiştir. 1952 yılında Borçka'ya ailesi ile birlikte geri dönen Hasan Usta, çömlekçiliği bırakmış ama oğlu Yusuf Usta çömlekçiliğe başlamıştır. Yusuf Usta, daha seri ve fazla sayıda ürün yapılabilmesi nedeniyle Ünye'de kullanılan çarkı kullanmaya başlamış ve Borçkalı ustalara da öğretmiştir. Ancak Borçka'da çömlek üretiminde kullanılan çamurun yapısının Ünye'de kullanılan çark tipine uygun olmadığı Borçka çömlekçiliğini araştırmak için yapılan saha çalışmasında öğrenilmiştir. Bu nedenle 1950 sonrası Borçka'da iki çark birden kullanılmıştır. 1927 sonrası Borçkalı ustaların Ünye çömlekçiliğini etkilediği gibi, Ünyeli ustalar da Borçka çömlekçiliğini etkilemiştir.

1927-1980'li yıllar arasında önemli bir çömlek üretim ve satış merkezi olan Ünye'de günümüzde çömlekçilik yapılmamaktadır. Salih Karayiğit isimli çömlekçi ise Sahilköy Mahallesi'ndeki atölyesinde tanıtım etkinlikleri yapmakta ve özel siparişler için çömlek üretmektedir. Günümüzde Ünye'de Salih Karayiğit dışında çömlek üretimi yapan yoktur. Eski çömlekçilerin birçoğu da hayatta değildir.

Ünye Çömlekçiliği hakkındaki bilgiler, Burunucu Mahallesi muhtarı Kemal Özdemir, Sahilköy Mahallesi muhtarı Mehmet Şensoy, Ünye tarihi hakkında araştırmalar yapan Ahmet Kabayel ve Ahmet Derya Varilci, Ufuk Mistepe, Ünye Belediyesi Projeler Sorumlusu Sibel Cerrahoğlu, Şükrü Ellibeş'in oğlu Aydın Ellibeş ve Hasan Ellibeş'in oğlu Yusuf Ellibeş ile yapılan görüşmeler sonucu alınmıştır. Nihat Mutlu ve Ömer Kaya'ya ait kaynak fotoğraflar, Kabayel ve Varilci vasıtası ile elde edilmiştir.

Ünye Belediyesi'nden alınan bilgiye göre ilçede yapılacak "Kültür Yolu Projesi" kapsamında geleneksel çömlekçiliğin unutulmasını önlemek için çömlek atölyesi kurulması ve yeni ustaların yetiştirilmesi planlanmaktadır. Proje, DOKAP 5393 sayılı belediye kanunu madde 73, Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu ve 2634 sayılı Turizmi Teşvik Kanunu kapsamında, kültür ve turizm koruma ve gelişim bölgeleri ile turizm merkezlerinin belirlenmesine ve ilanına ilişkin yönetmelik doğrultusunda Ünye Belediyesi Kültür Yolu Proje ekibi tarafından hazırlanmıştır (www.unye.bel.tr, 2020). Burunucu mahallesi muhtarı Kemal Özdemir tarafından kurulan atölyelerde yetiştirilen ustaların, hediyelik eşya üretmesi ve workshop yapması ile bu el sanatının canlanması ve unutulmamasının hedeflendiği belirtilmiştir. Projenin başarılı olması, belediyenin ve çalışan ustaların maddi kazanç elde etmesi ile bu el sanatının sürdürülebilirliği sağlanabilir. Ayrıca bu projenin hayata geçmesi, yörede kalan son ustanın bilgilerinden istifade etmek için önem arz etmektedir.

Türkiye'deki önemli çömlek üretim merkezlerinde yaşanan benzer sıkıntıları Ünye çömlekçiliği de yaşamıştır. Faal yapıldığı dönemde Ünye'de neredeyse çömlekçilikle uğraşmayan kimse kalmamışken, 1970'lerden günümüze, ucuz ve dayanıklı malzemelerin yaygınlaşması el emeğine dayalı üretilen malzemelerin gözden düşmesine sebep olmuştur. Diğer önemli çömlek üretim merkezleri gibi Ünye de bu durumla başa çıkamamış ve ekonomik getirilerin doğrultusunda varlığını devam ettirememiştir. Günümüzde birçok el sanatlarını tekrar canlandırmak ya da son bulmak üzere olanları desteklemek için çeşitli çalışmalar bulunmaktadır. Ancak her alanda olduğu gibi sürdürülebilirliği sağlamadan hatta garantilemeden hiçbir el sanatının devam etmesi mümkün görünmemektedir.

Kaynakça

Burunucu istimlak mahalli. (2019, 31 Mayıs). Erişim adresi: http://unyezile.com/burunucu.htm

Çağın gelişmişliğine direnen sanat. (2019, 31 Mayıs). Erişim adresi: http://unyezile.com/comlek.htm

Çanak çömlek kültürü. (2019, 31 Mayıs). Erişim adresi: http://unyezile.com/comlekci.htm

Güner, G. (1988). *Anadolu'da yaşamakta olan ilkel çömlekçilik.* İstanbul: Ak Yayınları

İpek, N. (2000). *Mübadele ve Samsun*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi

Öztürk, F. (2018). *Borçka çömlekçiliği ve günümüzdeki durumu*. Uluslararası Artvin Sempozyumunda sunulan bildiri, Artvin Çoruh Üniversitesi, Artvin.

Ünye Belediyesi. (2020). Kültür Yolu. Erişim adresi: https://www.unye.bel.tr/icerik.php?icerik=915&Kategori=1013

Görüşmeler

Cerrahoğlu, S. (Nisan 2019). Ünye Belediyesi Projeler Müdürü Sibel Cerrahoğlu ile yapılan söyleşi, Ordu-Ünye

Ellibeş, A. (Kasım 2019). Şükrü Ellibeş'in oğlu Aydın Ellibeş ile yapılan yapılan, Ordu- Ünye

Ellibeş, S. (Kasım 2019). Şükrü Ellibeş'in akrabası Süheyla Ellibeş ile yapılan ksöyleşi, Artvin-Borçka

Ellibeş, Y. (Kasım 2019). Şükrü Ellibeş'in akrabası Yusuf Ellibeş ile yapılan söyleşi, Artvin-Borçka

Erdem, M. (Kasım 2019). Borçkalı Muhammet Erdem ile yapılan söyleşi, Artvin-Borçka

Kabayel, A. (Nisan-Kasım 2019). Tarih Araştırma Grubu üyesi Ahmet Kabayel ile yapılan söyleşi, Ordu-Ünye

Karayiğit, S. (Ekim 2019). Çömlek ustası Salih Karayiğit ile yapılan söyleşi, Ordu-Ünye, Sahilköy

Mistepe, M. U. (Kasım 2019). M.Ufuk Mistepe ile yapılan söyleşi, Ordu-Ünye

Özdemir, K. (Aralık 2019). Burunucu Mah. muhtarı Kemal Özdemir ile yapılan söyleşi, Ordu-Ünye

Şahin, Y. (Eylül-Ekim 2018- Eylül 2019). Çömlekçi Ustası Yüksel Şahin ile yapılan söyleşi, Artvin-Borçka

Şensoy, M. (Nisan-Aralık 2019). Sahilköy Mah. muhtarı Mehmet Şensoy ile yapılan söyleşi, Ordu-Ünye

Varilci, A. D. (Nisan-Kasım 2019). Tarih Araştırma Grubu Ahmet Derya Varilci ile yapılan söyleşi, Ordu-Ünye

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Burunucu Mahallesi. (2019). Kaynak: Ufuk Mistepe kişisel arşivi

Görsel 2. Burunucu mahallesi çömlekçi atölyeleri ve fırınlar 1959 yılı öncesi. (2019). Kaynak: Ayşe Çağlar arşivi, http://www.unyezile.com

Görsel 3. Burunucu Sahili'nde 1950'li yıllarda çömlekçi çamuru hazırlama işlemi. (2019). Kaynak: Ufuk Mistepe kişisel arşivi

Görsel 4. Salih Usta-Çamur hazırlama, Salih Usta'nın atölyesi ziyareti. (2019). Kaynak: Filiz Öztürk kişisel arşivi

Görsel 5. 1950-1960 çamur hazırlama işlemi. (2019). Kaynak: Ufuk Mistepe kişisel arşivi

Görsel 6. Çamurun presten geçirilmesi. (2019). Kaynak: Ufuk Mistepe kişisel arşivi

Görsel 7. Salih Karayiğit atölyesindeki çamur ezme makinası. (2019). Filiz Öztürk kişisel arşivi

Görsel 8. Çömlek ustaları Abdullah Güney ve Faruk Yıldız. (2019). Ufuk Mistepe kişisel arşivi

Görsel 9. Borçka'da kullanılan çark. (2018). Kaynak: Esra Çora kişisel arşivi

Görsel 10. Ayakla döndürülen çark, Ünye. (2019). Kaynak: Filiz Öztürk kişisel arşivi

Görsel 11. Ünye'de kullanılan elektrikli çark ve seri üretimlerde kullanılan kapalı tezgah. (2019). Kaynak: Filiz Öztürk kişisel arşivi

Görsel 12. Biçimlendirmede kullanılan plastik ve metal aletler. (2019). Kaynak: Filiz Öztürk kişisel arşivi

Görsel 13. İlyasoğlu Ahmet Yıldız 1925-1935 Ünye'de üretilen formlar. (2019). Kaynak: Tarih Araştırma Grubu üyeleri Ahmet Derya Varilci ve Ahmet Kabayel arşivi

Görsel 14. 1972-1977 yılları arası Ünye'de üretilen formlar. (1988). Kaynak: Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik. s.91. İstanbul: Ak Yayınları.

Görsel 15. Ünye'nin çömlekçi ustaları. (2019). Kaynak: Ufuk Mistepe kişisel arşivi

Görsel 16. çömlekçi çırağının omuzundaki üçlü küp, sağdaki çömlekler hanıştıra su testisi. (2019). Kaynak: Ufuk Mistepe kişisel arşivi

Görsel 17. 1). Abdest testisi, 2). Birli küp, 3). Hanıştıra su testisi. (2020). Kaynak: Ufuk Mistepe kişisel arşivi

Görsel 18. Yakın zamanda Ünye'de yapılan güveçler. (2020). Kaynak: Ufuk Mistepe kişisel arşivi

Görsel 19. Pöğrek (boru). (2020). Kaynak: Ufuk Mistepe kişisel arşivi

Görsel 20. İbrahim Adalı Usta, 1- Sürahi, 2- Künk, 3ve 4- Küçük-büyük baca havalandırma kapağı (nefeslik), 5- Boru dirseği. (2020). Kaynak: Ufuk Mistepe kişisel arşivi

Görsel 21. Ünye'de üretilen sırlı formlar. (2019). Kaynak: Ufuk Mistepe kişisel arşivi

Görsel 22. Hüseyin Mistepe Usta'nın tasarladığı saksı. (2019). Kaynak: Ufuk Mistepe kişisel arşivi

Görsel 23. Hüseyin Mistepe ürettiği sırlı saksı. (2019). Kaynak: Ufuk Mistepe kişisel arşivi

Görsel 24. Ünye'de üretilen sırlı formlar. (2019). Kaynak: Ufuk Mistepe kişisel arşivi

Görsel 25. Hüseyin Mistepe üretimi. 1- Çökelek kabı, 2- Et kavurma ve tuzlu balık saklama kabı, 3- Tereyağı kabı . (2019). Kaynak: Ufuk Mistepe kişisel arşivi

Görsel 26. Ünye'de üretilen sırlı formlar. (2019). Kaynak: Ufuk Mistepe kişisel arşivi

Görsel 27. Hüseyin Mistepe'nin tasarladığı vazo, çaydanlık ve alçı kalıpları. (2019). Kaynak: Ufuk Mistepe kişisel arşivi

Görsel 28. Fırına ürünler yüklendikten sonra kapısı tuğla ile örülür. (2019). Kaynak Filiz Öztürk kişisel arşivi

Görsel 29. İlyasoğlu Ahmet Yıldız'ın kullandığı çömlekçi fırını. (2019). Kaynak: Tarih Araştıma Grubu üyeleri Ahmet Derya Varilci ve Ahmet Kabayel arşivi

Görsel 30. (Sağ) Adil Usta'nın kullandığı çömlekçi fırını. (2019). Kaynak: Tarih Araştıma Grubu üyeleri Ahmet Derya Varilci ve Ahmet Kabayel arşivi

Görsel 31. a- Salih Usta'nın inşa ettiği kara fırın, b- Ateşlik bölümü, c- Fırın tabanı. (2019). Kaynak: Filiz Öztürk kişisel arşivi

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 38-48 - DOI: 10.32547/ataunigsed.626267

Anadolu Selçuklu Taçkapılarında Ana Bordür Tasarımları

Main Border Designs in Anatolian Seljuk Portals

Mustafa Bulut
Dr.
email: blt8@hotmail.com ORCID ID: hhttps://orcid.org/0000-0002-1891-5220

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Bulut, M. (2020). Anadolu Selçuklu taçkapılarında ana bordür tasarımları. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 38-48. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.626267

Makale Gönderim Tarihi/Received: 28/09/2019
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 11/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Research Article/Araştırma Makalesi

Öz

Anadolu Selçuklu yapılarında taçkapılar, beden duvarlarından dışa taşkın ve yapıyı aşan ölçüleri, geometrik ve bitkisel süslemeli bordürleriyle dikkati çekmektedir. Taçkapı yüzeyinin üç tarafını çeviren bordürler farklı genişlikte tasarlanmışlar ve üzerlerine çok çeşitli süslemeler yapılmıştır. Bu bordürlerin en büyük ve en dikkat çekeni ana bordürdür. Bordür bezemelerinde 13. yüzyıl ilk yarısına kadar geometrik süsleme kullanılmıştır. 13. yüzyıl ikinci yarısından itibaren geometrik ve bitkisel kompozisyonların birlikte kullanıldığı taçkapı ana bordürlerinde yüzyıl sonlarına doğru ise bitkisel kompozisyonların hâkim olduğu görülmektedir.

Geometrik süslemeye sahip ana bordürlerin süslemelerinde çokgenlerin kenar sayılarının kronolojik olarak arttığı izlenebilmektedir. İlk yapılarda genel olarak sekiz veya on olan kenar sayıları zamanla onikiye, onaltıya çıkmıştır. Bu artış ana bordür genişliklerinin artmasını da beraberinde getirmiştir. Geometrik kompozisyonlar içerisinde kullanılan bitkisel süsleme, Anadolu Selçuklu sanatında az sayıdaki iki eksenli sonsuz karakterli bitkisel süsleme örneklerini bünyesinde barındırması nedeniyle özel bir konuma sahiptir. 13. yüzyıl sonuna doğru yapılan yapıların ana bordürlerinde ise sınırlı veya tek eksenli sonsuz karakterli bitkisel kompozisyonlar tercih edilmiştir.

Anadolu Selçuklu taçkapılarının özellikle kavsara kemeri üzerindeki bölümlerinin yıkılması nedeniyle bu bölümdeki süslemelerin ne şekilde oldukları hakkındaki bilgiler sınırlı kalmaktadır. Bazı taçkapı ana bordürlerinde de görülebileceği üzere taçkapıların ana bordürlerinde her zaman düşeyde düzenlenen kompozisyonla yatayda düzenlenen kompozisyonun raport özellikleri aynı değildir. Araştırmada ana bordürlerdeki kompozisyonların çokgen ve raport özelliklerine de yer verilmiş ve üst bölümü yıkılan bu taçkapıların ne şekilde restitüsyonlarının yapılacağına dair öneriler sunulmuştur.

Anahtar kelimeler: Anadolu Selçuklu, Taçkapı, Ana Bordür, Geometrik Süsleme, Bitkisel Süsleme

Abstract

Portals in the Anatolian Seljuk buildings attract attention with their geometrical and floral ornaments and their overflowing dimensions from the body walls. Borders, which rotate three sides of the portal's surface, are designed in different widths and are decorated with various kinds of decorations. The biggest and most remarkable of these borders is the main border. Geometric ornaments were used in border decoration until the first half of the 13th century. Since the second half of the 13th century, the geometric and floral compositions have been used together, however, towards the end of the 20th century, it is seen that herbal compositions are dominant.

It can be observed that the number of edges of polygons increased chronologically in the ornaments of the main borders with geometric ornaments. In the first buildings, the numbers of edges are generally eight or ten, and then they increased to twelve and sixteen. This increase brought about the increase in the main border widths. Herbal ornament used in geometric compositions has a special position in Anatolian Seljuk art because it contains a few numbers of biaxial endless characters. In the main borders of the buildings constructed towards the end of the 13th century, limited or uniaxial herbal compositions with infinite character were preferred.

Due to the destruction of the parts of the Anatolian Seljuk portals, especially on the recessed (Kavsara) Arch, information about the decorations in this section remains limited. As can be seen in some of the main borders of the portals, the report characteristic of the vertical border composition of the crown gate is not always same with the characteristic of the horizontal composition. In the research, polygon and rapport characteristics of the compositions in the main borders were also included and suggestions were made about the restitutions of these portals whose upper part was demolished.

Keywords: Anatolian Seljuk, Portal, Mainborder, Geometric Ornament, Herbal Ornament

1. Giriş

Anadolu Selçuklu taçkapılarının en dikkat çeken unsurları ana bordürlerdir. Taçkapı kanatlarında kaide üzerinden başlayan ana bordürler taçkapıyı çevreleyecek şekilde tasarlanmışlardır. En geniş bordür olmaları nedeniyle asıl önem bu bordürlere verilmiş, diğer bordürler ana bordürü destekler nitelikte etrafında şekillendirilmiştir.

İncelenen 50 taçkapıda bordür sayıları bir ile altı arasında değişmektedir. Bordür sayısının artmasının yapının önemi ve büyüklüğüyle birlikte kronolojik olarak da gerçekleştiği rahatlıkla söylenebilir. İlk yapılarda tek olan bordür sayısı zamanla artmıştır. Kompozisyon repertuvarının gelişmesinin de bu durum üzerinde etkili olduğu söylenebilir.

Anadolu Selçuklu taçkapılarındaki ana bordürlerin büyük çoğunluğunun geometrik süslemeye sahip olduğu söylenebilir. İlk defa Divriği Ulu Camii (1228) batı ve doğu taçkapısında bordürler içerisinde bitkisel kompozisyonlar görülmektedir. Batı taçkapıdaki ince bir bordür olarak verilirken doğu taçkapıdaki bitkisel süslemeli bordürün ana bordüre yaklaşan ölçüleri dikkat çekmektedir. Ancak bu iki taçkapının daha geç tarihlerde yapılmış olduğu düşünülür (Kuban, 1999, s. 127-133). Farklı görüşler olsa da (Önkol Ertunç, 2016, s. 129) Sırçalı Medrese (1242) taçkapısında ince bir bordürde kullanılan bitkisel kompozisyonlar zamanla Kırşehir Melik Gazi Medresesi (1246-47) (Sözen, 1972, s. 130) ve Kayseri Hacı Kılıç Camii (1249) taçkapısında olduğu gibi ana bordüre yaklaşan ölçülerde kullanılmaya başlanmıştır. Kayseri Hacı Kılıç Camii taçkapısındaki bitkisel süslemeli bordürün ilk defa olarak taçkapı cephesindeki bordürde geometrik süsleme ile birlikte verilmesi ayrıca önemlidir. Bir süre sonra Buruciye Medresesi (1271) ve Sivas Çifte Minareli Medrese (1271) taçkapısı ana bordürlerinde olduğu gibi geometrik kompozisyonlarla birlikte kullanılacak, ardından da Erzurum Çifte Minareli Medrese (1285-90), Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1299) ve Amasya Şifahanesi (1308) taçkapısı ana bordürlerinde görüldüğü gibi taçkapıya hâkim olacaklardır.

Anadolu Selçuklu taçkapılarındaki ana bordürler, taçkapıların yükseklik ve en ölçülerini doğrudan etkilemektedir. Bu durum özellikle kesme taş yüksekliklerinin eşit olduğu ve kompozisyon-derz ilişkisi (Bulut, 2019, s. 254-265) ile yapılan taçkapılarda kendisini göstermektedir. Taçkapı kanatlarındaki düşeyde düzenlenen ana bordürlerin raportlarının bölünmeden üst çerçevedeki bordürle birleşimi taçkapının yüksekliğini verirken, üst bölümdeki ana bordürün yine raportlarının bölünmeden yan çerçevelerdeki bordürlerle birleşimi de taçkapının enini vermektedir. Anadolu Selçuklu dönemi yapılarının özellikle kavsara kemeri üzerindeki ve zemine yakın olan bölümlerinin en fazla tahribata uğrayan bölgeler olduğu rahatlıkla görülebilir. Zeminde deformasyona uğramayan taçkapılardan tespit edilebildiği kadarıyla bordürler kompozisyonun herhangi bir bölümünden değil, raport sınırlarından başlatılmıştır. Estetik bir görünüş ve başarılı bir tasarım; ana bordürde zeminden başlayan raportla, kompozisyonun taçkapının çevresini kesintisiz bir şekilde dolaşarak diğer kanatta yine raportla bitmesine bağlıdır. Anadolu Selçuklularının çok sayıda taçkapısı bu anlayışla tasarlanmıştır. Kompozisyon-derz ilişkisinin olmadığı yapılarda ise taçkapının üst bölümündeki bordürlerin raportlarında küçük ölçekli değişikliklerin yapılmasının zorunlu olduğu Aksaray Sultan Hanı avlu ve Konya Sırçalı Medrese taçkapıları gibi bazı taçkapılarda tespit edilmiştir (Bulut, 2018, s. 243). Araştırmada; taçkapıların ana bordürleri üzerinde bulunan kompozisyonların özellikleri, kanatlarda bulunan düşeydeki ana bordürlerin, yıkılan üst bölümlerde yer alan yataydaki bordürlerle birleşiminin ne şekilde olabileceği, bu bölümlerdeki bordürlerin farklılaşan ölçüleri üzerine değerlendirmelerde bulunulacaktır.

2. Yöntem

Bu çalışmada Betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Konuya ilişkin literatür taraması yapılmış, konu etraflıca tanımlanmaya çalışılmıştır. Örnekler ile karşılaştırmalı olarak ortaya konulmaya çalışılan bu araştırmada Olay-Vaka (Anekdot) Kaydı yöntemi ile konu araştırılmak üzere fotoğraf ve dökümanlar elde edilerek gözlemin objektif bir biçimde kaydedilmesi sağlanmıştır.

3. Bulgular

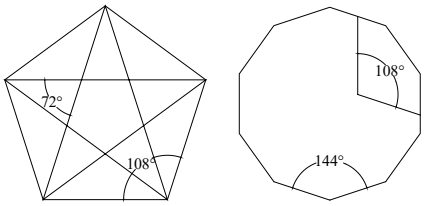
Anadolu Selçuklu taçkapılarında ana bordürlerdeki geometrik kompozisyonlar beşgen-ongen, altıgen, sekizgen, onikigen, ondörtgen ve onaltıgen şeklinde gruplandırılabilir. Bu grupların her birinin kendine has özellikleri vardır. Kompozisyon özellikleri, bordür özellikleri gibi konuları kullanılan çokgenler doğrudan etkilemektedir (Bulut, 2017, s. 31).

Beşgen-ongen kompozisyonlar büyük oranda birbirlerinin açılarını kullandıkları için aynı grupta değerlendirilmişlerdir. Kendi arasında bir ayrım yapmak gerekirse Anadolu Selçuklu taçkapılarının ana bordürlerinden yedisinde beşgen kompozisyonlar kullanılmıştır. Bu taçkapılar; Tercan Mama Hatun Türbesi (1192-1202), Hunat Hatun Medresesi(1238), Hunat Hatun Camii batı(1238), İshaklı Han avlu (1249), Kırşehir Melik Gazi Medresesi (1246-47), Hacı Kılıç Medresesi (1249) ve Kayseri Sahibiye Medresesi (1268) taçkapılarıdır. Bu taçkapıların ana bordürlerindeki kompozisyonların tamamı bir merkez etrafında gelişmeyen kompozisyonlardır ve bu yapılardan dördü Kayseri yapısıdır.

Beşgenin temel alınarak yapıldığı kompozisyonlar 72º ve 108º açılara sahiptir. (Görsel 1) Bazı beşgen kompozisyonlarda 144º açılar da kullanılmaktadır. 18º katlarındaki açıların kullanıldığı bu kompozisyonlar 36º ve 72º açılardaki eksenlerde kendini tekrar etmektedirler.

Ongenin temel alınarak yapıldığı kompozisyonlar 108º ve 144º açılara sahiptir. (Görsel 1) Anadolu Selçuklu taçkapı ana bordürlerinde ongen kompozisyonlar; Evdir Han (1215-19), Divriği Ulu Camii batı (1228), Aksaray Sultan Hanı kapalı kısım (1229), Kayseri Sultan Hanı avlu ve kapalı kısım (1230-34), Ağzıkara Han kapalı kısım (1231-37), Hunat Hatun Camii batı (1238), Karatay Han kapalı kısım (1240), Antalya Karatay Medresesi (1250-52), Konya Sahipata Hanikahı (1279), Tokat Gök Medrese (1270) ve Buruciye Medresesi (1271) taçkapılarında kullanılmıştır. Bu taçkapıların da beşi yine Kayseri yapısıdır.

Kayseri yapılarını tasarlayan mimarların en çok kullandıkları kompozisyonun beşgen-ongen kompozisyonlar olduğu, bu durumu taçkapı ana bordürleriyle birlikte bütün bezeme alanlarına uyguladıkları görülür. Çifte Medrese (1205) hariç Kayseri şehir içi yapılarındaki kompozisyonların en az yarısı beşgen-ongen kompozisyonlardan oluşmaktadır. Bu bilgiler ışığında birbirlerine yakın tarihlerde yapılan Kayseri yapılarının geometrik kompozisyonlarını tasarlayanların aynı ekolden geldiği (Mülayim, 1982, s. 34; Ögel, 1966, s. 69; Kuban, 2008, s. 148) ve Kayseri il sınırları içerisinde hizmet verdikleri söylenebilir. Kırşehir Melik Gazi Medresesi taçkapısı bu konudaki tek istisnadır. Muhtemelen bu yapı da aynı ekolden sanatçıların yaptığı bir yapıdır. Anadolu Selçuklu yapılarında kullanım yoğunluğu açısından beşgen-ongen kompozisyonlar, sekizgen ve altıgen kompozisyonlardan sonra üçüncü sırada yer almaktadır.



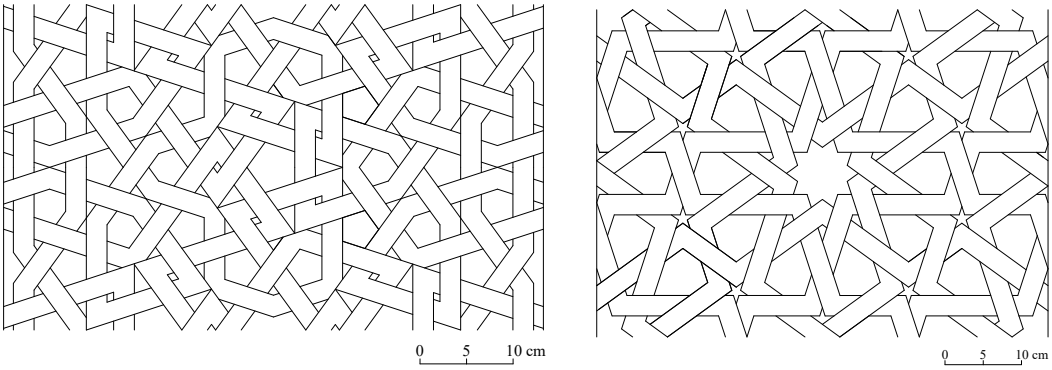
Görsel 1. Beşgen-ongenlerin açısal özelikleri

Beşgen-ongenlerin (Cromwell, 2009, s. 36-56) temel alınarak yapıldığı kompozisyonların raportları dikdörtgen şeklindedir. (Görsel 2) Taçkapılarda ana bordürün kalınlığının üstte de aynı şekilde devam ettiği düşünüldüğünde düşeyde düzenlenen kompozisyon raportunun, taçkapı üstünde yatayda raport halinde düzenlenmesi imkânsız olmaktadır. Dolayısıyla Anadolu Selçuklu sanatçısı beşgen-ongen kompozisyonlarının olduğu taçkapılardan bazılarının üstündeki ana bordürü raport sınırından vermemişlerdir. (Görsel 3) Bu bölümler, taçkapının oldukça üst kısımlarında olması nedeniyle araştırmacıların dikkatini çekmemiştir. Kavsara kemerinden üst bölümü günümüze özgün haliyle gelebilen Hunat Hatun Camii doğu ve batı taçkapıları bu duruma en iyi iki örnektir (Görsel 3). Benzer durum Hacı Kılıç Medresesi taçkapısının eski fotoğrafında da izlenebilmektedir (Gabriel, 1931).

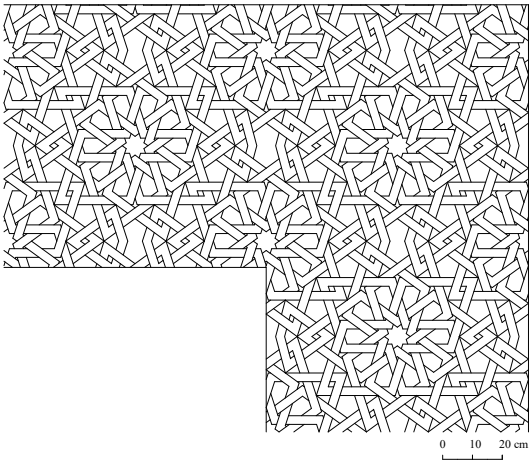
Tercan Mama Hatun Türbesi taçkapısında ana bordürün üstte iki raport halinde tekrarlandığını düşündüren bir silme bulunmaktadır. (Görsel 4) Yapılan restorasyonun yapının özgün haline uygun olduğu düşünülürse Anadolu Selçuklu taçkapılarında, bordür kalınlığının değişerek raport sınırlarından kompozisyonun verilmesi uygulamasının olduğu da söylenebilir. Benzer durum Divriği Sitte Melik Türbesi (1195) taçkapısında da söz konusudur.

Bununla birlikte az sayıda yapılan tek eksenli sonsuz karakterli beşgen-ongen kompozisyonlardan bir örnek (Görsel 5) Ağzıkara Han (1231-37) kapalı kısım taçkapısının ana bordürünü süslemektedir. Kompozisyon tek eksenli sonsuz karakterli olduğu için kareye yakın bir raport halinde verilmiş ve taçkapının üst bordüründe de yandaki bordürde kullanıldığı şekliyle yapılabilmiştir. Ancak tek eksenli sonsuz karakterli bir kompozisyonun taçkapıyı üç yönden çevreleyen ana bordür üzerinde kullanılması kompozisyon özellikleri dâhilinde imkânsızdır. Bu nedenle düşey bordürdeki kompozisyonun yatay bordürdeki kompozisyonla birleştirilmesi raport içerisinde verilen kurallar dışındaki bir sistemle gerçekleştirilmiştir (Görsel 5). Bununla birlikte Erdmann'ın çizdiği kompozisyon Ağzıkara Han kapalı kısım taçkapı ana bordürü değil, Antalya Karatay Medresesi taçkapı bordürü ve Keykubadiye Sarayı çini malzeme üzerinde bulunan kompozisyondur. (Erdmann ve Erdmann, 1976, s. 51).

İshaklı Han avlu taçkapısı ana bordüründe genelde gözlerden kaçmış (Yavaş, 2015, s. 22; Uysal vd., 2006, s. 77-112) ve taçkapılarda alışılagelmiş düzenlemelerdeki kompozisyonların aksine ana bordürde kullanılması düşündürücü olan bir tasarım bulunur (Görsel 6). Anadolu Selçuklu taçkapılarında düşeyde tek raportluk haliyle ensiz bordürlerde sıkça karşılaştığımız bu kompozisyon İshaklı Han avlu taçkapısı ana bordüründe düşeyde dört raport bir araya getirilerek oluşturulmuş ve sadece sağ kanattaki zeminde bulunan taş blok üzerine işlenmiş, devamı getirilmemiştir. Taçkapının ilk bordürünün tamamlanması, yapının süsleme bazında da olsa yarım bırakılmadığını akla getirmektedir Dolayısıyla ana bordürdeki tasarımın taçkapı ana bordürüne düzenlenebilecek şekilde bir tasarım olmadığının kompozisyonun işlenmesinden sonra anlaşıldığı düşünülebilir. Bununla birlikte bu raportun yan yana tekrar ettirilmesiyle oluşacak taçkapı üstündeki bordürün de başarılı bir tasarım olmayacağı açıktır.



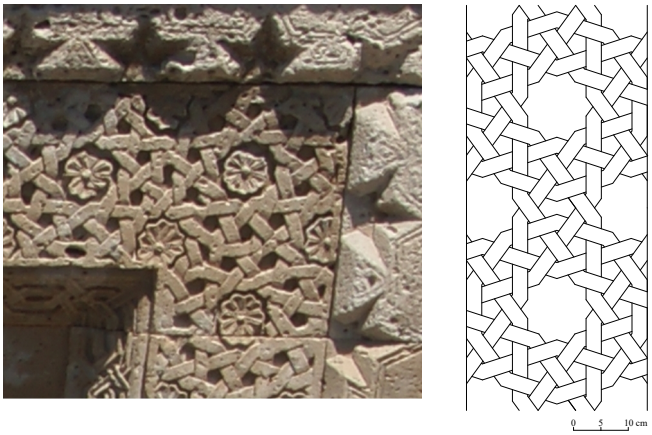
Görsel 2. Hacı Kılıç Medresesi (1247) ve Evdir Han (1215-19) taçkapı ana bordürleri



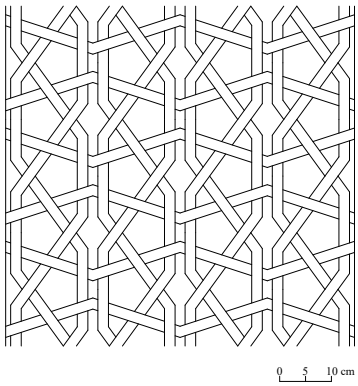
Görsel 3. Hunat Hatun Camii (1238) batı taçkapısı ana bordür köşe birleşimi. Düşeydeki bölüm raportlar halinde sıralanmışken yataydaki bölüm raport sınırından değil, bordür sınırından kesilmiştir.



Görsel 4. Tercan Mama Hatun Türbesi düşeyde bir sıra olan ana bordür yatayda iki sıra şeklinde düzenlenmiştir. Benzer durum Divriği Sitte Melik Türbesi'nde de görülür.

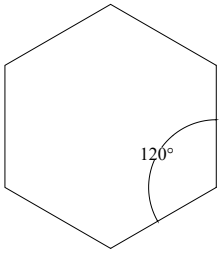


Görsel 5. Ağzıkara Han (1231-37) kapalı kısım taçkapısı ana bordür köşe birleşimindeki düzensizlik ve taçkapı ana bordürü



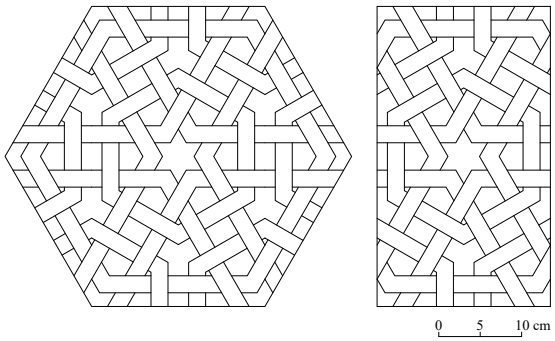
Görsel 6. İshaklı Han (1249) avlu taçkapısı ana bordürü

Altıgenin temel alınarak yapıldığı kompozisyonlar 120º açıya sahiptir. Onikigenlerle kullanıldığı kompozisyonlarda 60º ve 150º açılar da kullanılmaktadır. Yatay eksen, düşey eksen, 30º ve 60º eksenlerde altıgenler tekrarlanabilir (Görsel 7).



Görsel 7. Altıgenlerin açısal özelikleri

Altıgenlerin yan yana getirilerek sonsuz bir alan oluşturulması nedeniyle altıgen kompozisyonların raportu altıgen olarak alınabilir (Görsel 8). Bununla birlikte altıgen içerisinden dikdörtgen (Görsel 8) bir raport da çıkarılabilir ki bu dikdörtgen 1,73 oranıdır.



Görsel 8. Ağzıkara Han (1231-37) avlu taçkapısı niş üstü bordürü-Altıgen kompozisyonun altıgen ve dikdörtgen raportları

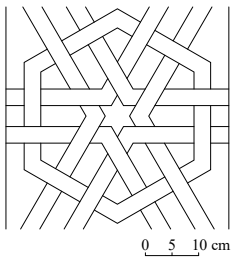
Altıgenin temel alınarak yapıldığı ana bordürlerdeki kompozisyonlar üç taçkapıda görülmektedir. Bunlar; Hacı Ferruh Mescidi (1215), Pazar Hatun Han avlu (1238) ve Konya Karatay Medresesi (1251) taçkapılarıdır. Sivas Gök Medrese (1271) taçkapısı ana bordürü ise bitkisel süslemeli olup altıgen bir bordürün ana bordür ile çok yakın ölçülerde olması dikkati çeker.

Hacı Ferruh Mescidi ana bordüründe raportlar kare içerisinde verilmiştir (Görsel 9). Dolayısıyla üstteki bordürle birleşimi düzenlidir.

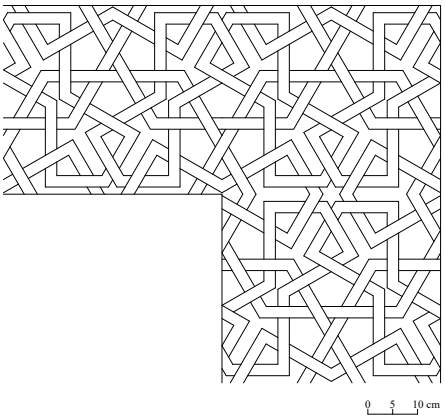
Pazar Hatun Han taçkapı ana bordürünün raportları dikdörtgendir. Bu nedenle üst bordürle birleşiminde yarım raport kullanılması (Görsel 10) ya da Hunat Hatun Camii batı taçkapısı ana bordüründe olduğu gibi raport sınırları dışında bir bölümden kompozisyonun kesilmesi gerekmektedir.

Konya Karatay Medresesi taçkapı ana bordürü ½ oranında bir dikdörtgene sahip olması nedeniyle üst bordürle birleşimi düzenlidir (Görsel 11). Aynı zmanda bu bordürde altıgen açılarla birlikte sekizgen açılar da kullanılmıştır.

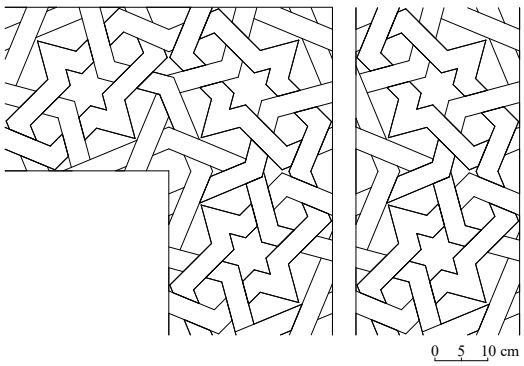
Sivas Gök Medrese (1271) taçkapı bordürü dikdörtgen bir raporta sahip olmakla birlikte köşe birleşimi sorunsuzdur. Taçkapıda ana bordürün yataydaki kolları düşeydeki kollarından biraz daha kalın şekilde düzenlenmiştir (Görsel 12).



Görsel 9. Konya Hacı Ferruh Mescidi (1215) taçkapı ana bordür raportu



Görsel 10. Pazar Hatun Han (1238) avlu taçkapısı ana bordürün yarım raport tasarımı

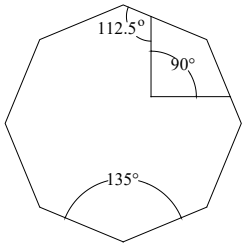


Görsel 11. Konya Karatay Medresesi (1251) ana bordür raportu ve üst bordürle birleşimi.



Görsel 12. Sivas Gök Medrese (1271) bordürü köşe birleşimi

Sekizgenin temel alınarak yapıldığı kompozisyonlar 90º, 112,5º ve 135º açılara sahiptir. Yatay eksen, düşey eksen ve çapraz eksenlerde sekizgenler tekrarlanabilir (Görsel 13).

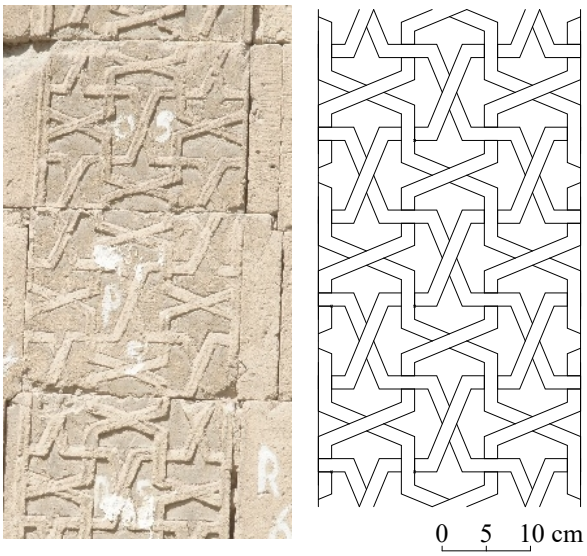


Görsel 13. Sekizgenlerin açısal özelikleri

Anadolu Selçuklu sanatında en fazla sekizgenlerle süsleme yapılmıştır. Sekizgen kompozisyonların büyük çoğunluğunu iki eksenli sonsuz karakterli geometrik kompozisyonlar oluşturur. Altıgen ve onikigen kompozisyonlarla bir arada kullanılabilmektedir.

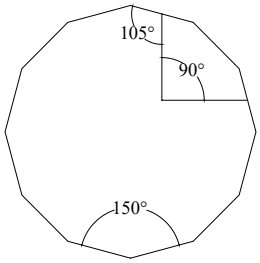
Sekizgen kompozisyonların raportları kare şeklindedir. Dolayısıyla ana bordürlerdeki köşe birleşimleri her zaman düzenli bir şekilde yapılabilmektedir. Sekizgenin temel alınarak yapıldığı ana bordürlerdeki kompozisyonlar on taçkapıda uygulanmıştır. Bu taçkapılar; Divriği Kale Camii (1180), Alay Han (1156-92), Divriği Sitte Melik Türbesi (1195), Kayseri Çifte Medrese (1205), Kölük Camii (1135-42), Amasya Halifet Gazi Türbesi (1210), Niğde Alaaddin Camii doğu ve kuzey (1223), Akhan (1254) ve Amasya Gök Medrese Camii (1266-67) taçkapılarıdır. Bu taçkapılardan Divriği Sitte Melik Türbesi taçkapısı ve Amasya Halifet Gazi Türbesi taçkapıları hariç diğer taçkapıların köşe birleşimleri düzenlidir.

Divriği Sitte Melik Türbesi taçkapı ana bordürü köşe birleşimi düzenli bir şekilde yapılmıştır ancak düşeydeki bordürler tek raportken yataydaki bordür iki raportu biraz geçmektedir. Amasya Halifet Gazi Türbesi taçkapısı ise yine düzenli bir şekilde köşe birleşimi yapabilecek bir kompozisyondur (Görsel 14). Ancak ana bordürün düşeyde kurallı bir şekilde kompozisyon oluşturmadığı düşünülürse (Görsel 14) günümüze ulaşmayan köşe birleşimi ve yataydaki bordürün de düzenli yapılmadığı düşünülebilir. Taş bloklara kompozisyon raport sınırları dâhilinde işlenmediği için kompozisyonda düzensizlik dikkati çekmektedir.



Görsel 14. Amasya Halifet Gazi Türbesi (1210) taçkapı ana bordürü ve taçkapı ana bordürü kompozisyonun doğru çizimi

Sekizgen kompozisyona sahip taçkapılardan sekiz tanesinin 1228 tarihinden öncesine ait olması erken devirlerde sevilerek kullanıldığını göstermektedir. Bu dönem aynı zamanda kompozisyon repertuvarının tam olarak gelişmediği bir dönemdir. Onikigenin temel alınarak yapıldığı kompozisyonlar 90º, 105º ve 150º açılara sahiptir. Düşey eksen, yatay eksen, 30º, 45º ve 60º eksenlerde onikigenler tekrarlanabilir (Görsel 15).



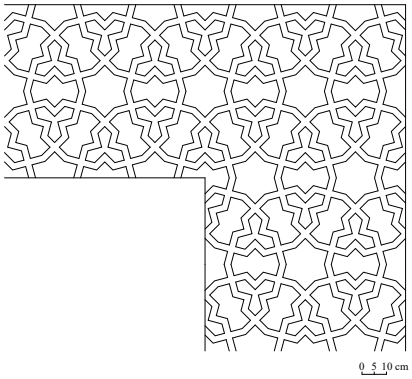
Görsel 15. Onikigenlerin açısal özelikleri

Onikgenlerden sınırlı kompozisyon ve kapalı kompozisyon yapılmışsa da tek eksenli sonsuz karakterli kompozisyon tasarlanmamıştır. Bu duruma daha çok bu çokgenden yapılan kompozisyonların yapıların ana bordürlerinde yer verilmesinin neden olduğu söylenebilir.

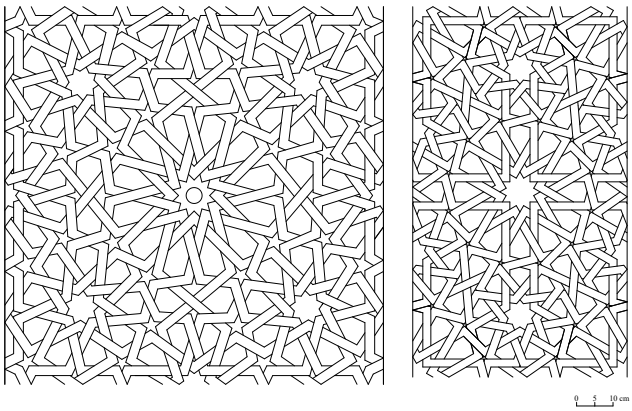
Onikigenler hem kendileri hem de sekizgenlerle kurallı kompozisyonlar oluşturmaktadır. Ongen ve onbirgenlerle birleşiminden oluşan kompozisyonlarda, kırık çizgi sistemlerinin bazı açılarının değiştirilmesi söz konusudur. Ancak merkezde onikigen kompozisyonun yer almasından dolayı bu açı değişimleri kompozisyonun genelini etkilememektedir.

Onikigen kompozisyonların raportları altıgenler gibi altıgen veya dikdörtgen olduğu gibi sekizgenler gibi kare şeklinde de olabilir. Anadolu Selçuklu dönemindeki on yapının taçkapılarının ana bordürlerine onikigen kompozisyon düzenlenmiştir. Bu taçkapılar Divriği Ulu Camii doğu (1228), Eğirdir Han (1229-36), Ağzıkara Han avlu (1231-37), Karatay Han avlu (1240), Hızır İlyas Köşkü (1241), Sırçalı Medrese (1242), Susuz Han (1244-46), Hacı Kılıç Camii (1249), Avanos Sarıhan avlu (1249) ve Sivas Çifte Minareli Medrese (1271) taçkapılarıdır. Divriği Ulu Camii doğu, Ağzıkara Han avlu ve Sırçalı Medrese taçkapılarındaki bordürlerin raportları kare, diğer yapılardaki kompozisyonların raportları ise dikdörtgendir.

Onikigen kompozisyonlardan sekizgen, dokuzgen, ongen ve onbirgenlerle birlikte kullanıldığı bazı örnekler bulunmaktadır. Bu örneklerde raportlar büyümektedir. Böyle durumlarda ana bordürlerde bazen yarım raportların tercih edildiği görülmektedir. Onikigen kompozisyonların yarım raport olarak verildiği yapılar Karatay Han avlu, Hızır İlyas Köşkü ve Avanos Sarıhan avlu taçkapılarıdır (Ünal, 1982, s. 90).

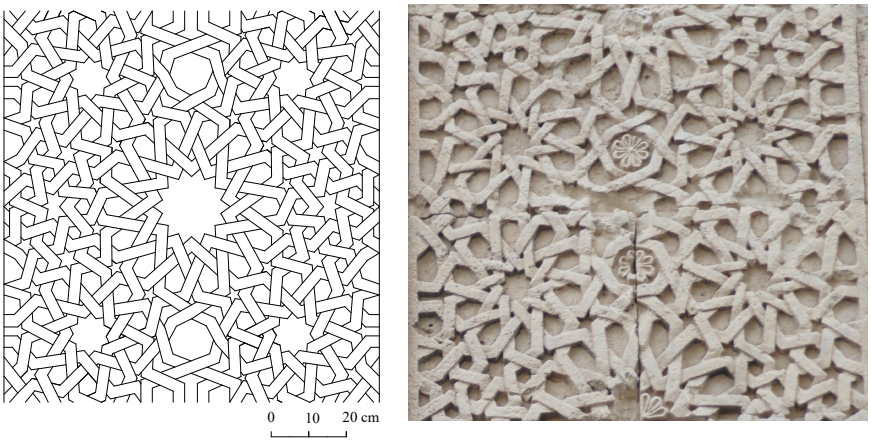


Görsel 16. Sivas Çifte Minareleli Medrese taçkapısı ana bordürü



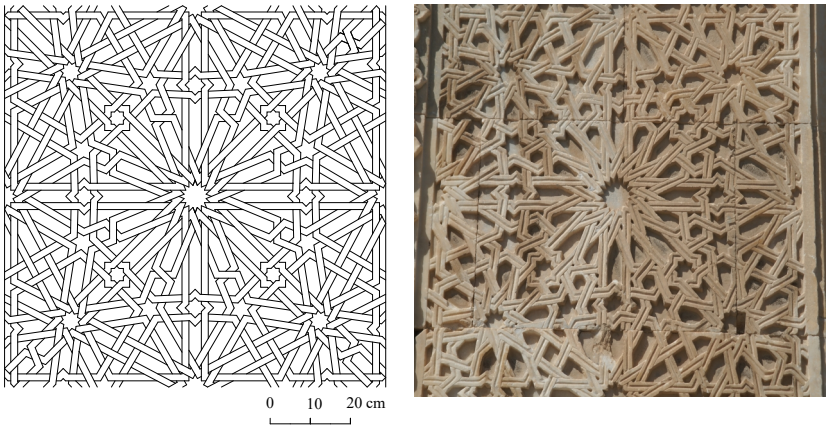
Görsel 17. Ağzıkara Han avlu taçkapısı kare raportu ve Eğirdir Han kapalı kısım taçkapısı dikdörtgen raportu

İzzettin Keykavus Şifahanesi (1217) taçkapısının ana bordüründe ondörtgenin (Bonner ve Pelletier, 2012, s.157-164) temel alınarak yapıldığı bir kompozisyon kullanılmıştır (Görsel 18). Kareye yakın bir raporta sahip olan kompozisyonun düşeydeki bordür kalınlığı 0,97 m. iken yataydaki bordür kalınlığı 1,01 m. ölçüsündedir.



Görsel 18. İzzettin Keykavus Şifahanesi (1217) taçkapısı ana bordürü

Bir diğer ünik örnek Aksaray Sultan Han (1229) avlu taçkapısı ana bordürüdür. Onaltıgenin temel alınarak yapıldığı kompozisyon kare raporta sahiptir ve üst bordürle birleşimi sorunsuz olarak gerçekleştirilebilmektedir (Görsel 19) (Bulut, 2018, s. 246).



Görsel 19. Aksaray Sultan Han (1229) avlu taçkapısı ana bordürü

Sahipata Camii taçkapısı ve İnce Minareli Medrese taçkapılarının ana bordürlerinde yazı kuşağı kullanılmıştır.

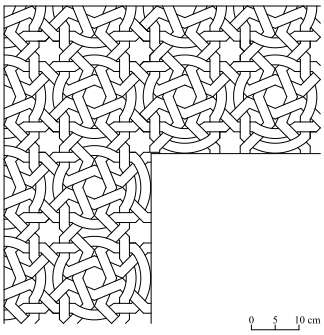
1271 tarihinde yapılan Buruciye Medresesi ve Sivas Gök Medrese taçkapılarının ana bordürlerinde belirli bir yüksekliğe kadar bitkisel süsleme kullanılmıştır. Daha üst düzeyde ve taçkapının üst kısmındaki bordürde ise geometrik kompozisyonla bitkisel süsleme birlikte kullanılmıştır. Tamamen bitkisel süslemeli ana bordürlerin bu yapılardan sonra yapıldığı düşünülürse, bu tasarımların geometrik süslemeden bitkisel süslemeye geçişin başarılı denemeleri oldukları söylenebilir. Bununla birlikte bu iki taçkapıdaki bitkisel süsleme kompozisyonu, aynısı Hunat Hatun Türbesi cephesinde de kullanılan Kayseri Hacı Kılıç Camii (1249) taçkapısının ilk bordürüyle birlikte sınırları açısından değerlendirildiğinde Anadolu Selçuklu bitkisel süslemeleri arasında özel bir yeri olduğu söylenebilir.

Sivas Gök Medrese (1271), Erzurum Çifte Minareli Medrese (1285-90), Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1299) ve Amasya Şifahanesi (1308) taçkapılarının ana bordürlerinde ise bitkisel süsleme hâkimdir. Sivas Gök Medrese, Erzurum Çifte Minareli Medrese ve Beyşehir Eşrefoğlu Camii taçkapılarındaki kompozisyonlar iki eksenlidir ve köşelere düzenlenen simetrik eksendeki bitkisel süsleme ile taçkapı çerçevesini üç yönden çevrelerler. Amasya Şifahanesi taçkapısındaki bitkisel süsleme ise üç farklı kartuş içerisine alınmış ve her kartuşta farklı sınırlı kompozisyonlar kullanılmıştır.

4. Sonuç

Araştırma dâhilinde incelenen 50 Anadolu Selçuklu taçkapısında beşgen-ongen kompozisyon 19, altıgen kompozisyon 3, sekizgen kompozisyon 10, onikigen kompozisyon 10, ondörtgen kompozisyon 1, onaltıgen kompozisyon 1, yazı 2 ve bitkisel kompozisyon 4 taçkapı ana bordüründe kullanılmıştır.

Amasya Halifet Gazi taçkapı ana bordüründeki kompozisyon raport sınırlarından verilmemiştir. Denizli Ak Han avlu ve Ağzıkara Han kapalı kısım taçkapısı ana bordürlerindeki kompozisyonlar ise iki eksenli sonsuz karakterli olarak düzenlenmediğinden üst bordürlerle birleşimi farklı bir tasarım içerecek şekilde yapılmıştır (Görsel 20). Denizli Ak Han avlu taçkapısındaki kompozisyonun üst bordürle birleştiği köşede, kompozisyon Aksaray Sultan Han köşk mescidi kemer alınlıklarındaki kompozisyona dönüştürülmüştür. Aksaray Sultan Hanı kapalı kısım taçkapısı ana bordüründeki kompozisyon iki raport halinde kullanılmıştır. Niğde Alaaddin Camii doğu taçkapısı ana bordürünün ilk iki sırasındaki kompozisyon da iki raport halinde kullanılmıştır.



Görsel 20. Denizli Ak Han avlu ve Ağzıkara Han kapalı kısım taçkapısındaki kompozisyonlar

Beşgen kompozisyonların raportlarının dikdörtgen olması nedeniyle taçkapıların üst bordürlerinde genellikle raport halinde verilmediğini, özgün durumdaki örneklerden anlaşıldığı kadarıyla da bordürlerin düşeyde ve yatayda aynı kalınlıkta oldukları düşünülebilir. Bununla birlikte Tercan Mama Hatun Türbesi taçkapısının üst bölümünde tek kompozisyonun kullanıldığı düşünülürse üstteki bordürün daha ince olduğu, iki kompozisyonun kullanıldığı düşünülürse de üstteki bordürün daha kalın olduğu görülecektir. Ana bordürlerinde ongen kompozisyona sahip olan Divriği Ulu Camii batı, Karatay Han kapalı kısım, Tokat Gök Medrese ve Buruciye Medresesi taçkapılarının bordür kalınlıklarının yatay ve düşeyde farklılıklar gösterdiği anlaşılmaktadır. Divriği Ulu Camii batı, Karatay Han kapalı kısım ve Tokat Gök Medrese taçkapı ana bordürlerinin üst kısımlarında bordürün raport sınırlarından verilmediği dikkati çeker. Ağzıkara Han kapalı kısım, Hunat Hatun Camii batı ve Antalya Karatay Medresesi taçkapılarında bordür kalınlıklarının yatay ve düşeyde eşit olduğu görülmektedir. Hunat Hatun Camii batı ve Antalya Karatay Medresesi taçkapı ana bordürlerinin üst kısımlarında bordürün raport sınırlarından verilmediği anlaşılmıştır.

Altıgen kompozisyonların kare raporta sahip olanlarının yataydaki bordürünün düşeydekilerle aynı özellikte olduğu söylenebilir. Dikdörtgen raporta sahip olan Pazar Hatun Han taçkapı ana bordürünün ise yataydaki bordürünün yarım raport alınarak yapılması başarılı bir tasarıma işaret etse de beşgen-ongen kompozisyonlardaki gibi herhangi bir yerinden kompozisyonun bordür içerisinde verilmesi de uygulanabilir durumdadır.

Sekizgen kompozsyonlara sahip taçkapı ana bordürlerinde, raportların kare olması nedeniyle bordürlerin yatay ve düşeydeki ölçüleri her zaman aynıdır. Sekizgen kompozisyonun bulunduğu taçkapılarda ana bordür düşeyde ve yatayda aynı ölçülerdedir ve raportlar da sınırları dâhilinde verilmiştir. Divriği Sitte Melik Türbesi ve Niğde Alaaddin Camii kuzey taçkapısı ana bordürlerinde ise üst bölümlerin yaklaşık iki raport ölçüsünde verildiği görülmektedir.

Onikigen kompozisyonların bir kısmı kare raporta sahip olmalarından dolayı (Divriği Ulu Camii doğu, Ağzıkara Han avlu ve Sırçalı Medrese taçkapıları) yatay ve düşeydeki ana bordürlerin genişlikleri aynıdır. Dikdörtgen raporta sahip olmalarına rağmen altılı dönel simetriye sahip ve temel alındığı çokgenin merkezde yer almasından dolayı Eğirdir Han kapalı kısım ve Susuz Han taçkapıları ana bordürlerindeki onikigen kompozisyonlarda da bordürlerin aynı kalınlıkta olabilecekleri görülmüştür. Raportları dikdörtgen olan ve yarım yapılan Karatay Han avlu, Hızır İlyas Köşkü ve Avanos Sarıhan avlu taçkapılarında ise yatay ve düşeydeki bordür kalınlığının farklı olması durumu ortaya çıkmaktadır.

Birer örnekle karşılaşılan ondörtgen ve onaltıgen kompozisyonlardan ondörtgen; kareye yakın bir şekildedir ve ana bordürün yatay ve düşeydeki ölçüleri birbirine oldukça yakındır. Onaltıgen kompozisyon ise kare raporta sahip olmasından dolayı ana bordürün yatay ve düşeydeki ölçüleri eşittir.

Anadolu Selçuklu taçkapılarında ana bordürlerin genişlemesi, kullanılan çokgenlerle doğrudan alakalıdır. Daha büyük açılara sahip olmalarından dolayı onikigen ve daha fazla sayıdaki kenara sahip çokgenlerin olduğu ana bordürlerin oldukça geniş oldukları gözlenmektedir.

Ana bordürlerde ağırlıklı olarak bir merkez etrafında şekillenen kompozisyonlar tercih edilmiştir. Bunun yanında özellikle Kayseri bölgesinde sıralı kompozisyonlar diyebileceğimiz, bir merkez etrafında gelişmeyen beşgen kompozisyonlar da ana bordürlerde kendilerine yer bulmuşlardır.

Beşgen-ongen kompozisyonların olduğu taçkapıların yatay ve düşeydeki bordürlerinin genişliklerinin aynı olduğu ve raport sınırlarına dikkat edilmeden süslemenin üst bölümde devam ettirildiği görülmektedir. Beşgen-ongenler dışındaki kompozisyona sahip taçkapılarda ise büyük oranda ana bordür genişliğinin yatay ve düşeyde aynı olduğu ve kompozisyonun raport sınırları dâhilinde verildiği görülmektedir. Bazı taçkapıların ana bordürlerinin ise yatay ve düşeyde genişliklerinin eşit olmasına dikkat edilmeden raport sınırları düşünülerek oluşturulduğu anlaşılmıştır.

Kaynakça

Bonner, J., & Pelletier, M. (2012). A 7-fold system for creating islamic geometric patterns part 1: historical antecedents. *Bridges,* 157-164. Erişim adresi: https://archive.bridgesmathart.org/2012/bridges2012-141.pdf

Bulut, M. (2017). Geometrik sistemin çözümlenmesi Selçuklu örnekleri üzerine birkaç girişim. *Sanat Tarihi Dergisi*, *XXVI*(1), 27-44. doi: https://doi.org/10.29135/std.292044

Bulut, M. (2018). Aksaray Sultan Hanı avlu taçkapısı bir restitüsyon denemesi. *Turkish Studies, 13*(26), 235-250. doi: http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.14163

Bulut, M. (2019). Anadolu Selçuklu Sanatında kompozisyon-derz ilişkisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 42, 254-265. doi: https://doi.org/10.32547/ataunigsed.518278

Cromwell, P. (2009). The search for Quasi-Periodicity in Islamic 5-fold ornament. *The Mathematical Intelligencer,* 31, 36-56. doi: https://doi.org/10.1007/s00283-008-9018-6

Erdmann, K., & Erdmann, H. (1976). *Das Anatolische karavansaray des 13.jahrhunderts, III*. Berlin: Verlag Gebrüder Mann.

Gabriel, A. (1931). *Monuments Turcs D'Anatolie, tome premier: Kayseri-Nigde*. Paris: E.De Boccard.

Kuban, D. (1999). *Divriği mucizesi, Selçuklular çağında İslam bezeme sanatı üzerine bir deneme*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Kuban, D. (2008). *Selçuklu çağında Anadolu sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

Mülayim, S. (1982). *Anadolu Selçuklu mimarisinde geometrik süslemeler, Selçuklu çağı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Ögel, S. (1966). *Anadolu Selçukluları'nın taş tezyinatı*. Ankara: TTK.

Önkol Ertunç, Ç. (2016). Anadolu Selçuklu dönemi taçkapıları süsleme şeritlerinde tezyinat. *Pamukkale Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* 5, 114-131.

Sözen, M. (1972). *Anadolu medreseleri Selçuklu ve beylikler devri*. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi.

Uysal, M., Aydın, D., Çınar, K., & Arat, Y. (2006). Afyon Sultandağı Sahip Ata Kervansarayı. *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, *1*(2), 77-112. Erişim adresi: https://docplayer.biz.tr/128694-Turk-islam-medeniyeti-akademik-arastirmalar-dergisi.html

Ünal, R. H. (1982). *Osmanlı öncesi Anadolu-Türk mimarisinde taçkapılar*. İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Yavaş, A. (2015). *Anadolu Selçuklu Veziri Sahib Ata Fahreddin Ali'nin mimari eserleri*. Ankara: TTK.

Görsel Kaynakçası

Görsellerin tamamı Mustafa Bulut kişisel arşivine aittir.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 49-60 - DOI: 10.32547/ataunigsed.690420

Osmanlı Sarayında Bir Emanet: Uluğ Bey Sandığı

A Trust in The Ottoman Palace: Ulugh Beg's Chest

Gülnihal Küpeli
Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Tezhip/Minyatür ASD
email: gulnihalkupeli@gmail.com ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2055-0427

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Küpeli, G. (2020). Osmanlı sarayında bir emanet: Uluğ Bey sandığı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 49-60. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.690420

Makale Gönderim Tarihi/Received: 17/12/2019
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 25/02/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

Türk dünyasının XV. yüzyılda yetiştirdiği büyük astronomi bilginlerinden Uluğ Bey (ö. 1449), pozitif bilimlere olan merakının yanı sıra dedesi Emir Timûr (ö. 1405) ve babası Şahrûh (ö. 1447) gibi sanat hamiliğini de üstlenmiştir. Sarayın, ilim erbabının toplanıp tartıştığı bir "akademi" kimliği taşıdığı bu dönemde, Semerkant ve Buhara gibi şehirler seçkin mimarî yapıtlarla donatılmıştır. Dahası, sanatkârlara gösterilen büyük ihtimam mimarî ile sınırlı kalmamış, diğer sanat dallarında da son derece önemli eserlerin ortaya çıkmasına vesile olmuştur.

Bu makalede, Uluğ Bey zamanında hazırlanıp, hâl-i hâzırda Topkapı Sarayı Müzesi'nde (Hazine 2/1846) muhafaza edilen ahşap bir sandık üzerinden söz konusu dönemin sanat algısına ve günümüze kadar tevarüs eden Türk/İslam medeniyeti içerisindeki yerine bir nebze ışık tutma amacı güdülmüştür"Uluğ Bey Sandığı" olarak adlandırılan bu yapıt motif, tasarım veya kompozisyon açısından tahlil edilerek ikonografik değerlendirmeye tabi tutulacak, dönemin sanat faaliyetleri bir sanatkâr gözüyle ele alınacaktır.

Anahtar kelimeler: Uluğ Bey Sandığı, Ejder Motifi, Naif Üslup, Ahşap Oymacılığı, Bezeme Sanatı

Abstract

Ulugh Beg (d. 1449) is one of the great astronomy scholars raised by the Turkish world in the 15th century. In addition to his curiosity in positive sciences, he also undertook an art patron like his grandfather Amir Timur (d. 1405) and his father Shahrukh (d. 1447). The cities such as Samarkand and Bukhara were equipped with outstanding architectural works in that period when the supreme palace had the identity of an "academy" where the scientists gathered and debated. Moreover, the great attention to the artists was not limited to architecture, but also caused the appearance of extremely important works in other branches of art.

The aim of this article is to shed light on the art perception of the period and its place in the Turkish/Islamic civilization that has been inherited until now, through the wooden chest prepared for Ulugh Beg and preserved in the Topkapı Palace Museum (H. 2/1846). This artwork called "Ulugh Beg's Chest" will be analyzed in terms of motif, design or composition and will be subjected to iconographic evaluation. Thus, the art activities of the period will be analyzed from the perspective of an artist.

Keywords: Ulugh Beg's Chest, Dragon Motif, Naive Style, Wood Carving, Decoration Art

1. Giriş

Asıl adı Muhammed Turgay ya da Mehmet Taragay olan Uluğ Bey, 1394 tarihinde Sultaniye'de dünyaya geldi. Kendisi Emir Timur'un torunlarından olup, hükümdar Muînüddin Şahruh ile soyu Çağatay asilzadelerine dayanan Gevher Şad'ın büyük oğludur. 1409'da Horasan ve Maveraünnehir eyaletlerine hakan naibi tayin edilmiş, 1446 yılında ise babası Şahruh'un ölümü üzerine tahta çıkmıştır. Saltanat yılları sırasında matematik ve astronomi ile yakından ilgilenerek astronomiye ait çeşitli tablolar hazırlayan ve Eflatun'un bilgisi ile Feridun'un haşmetini üzerinde taşıyan hükümdar vasfıyla anılan Devletşah Uluğ Bey, 55 yaşında iken 1449 yılında kendisine isyan eden oğlu Abdüllatif Mirza tarafından öldürülmüştür (Dizer, 1989, s. 25; Barthold, 1997; Balibeyoğlu, 1997, s. 158-164).

Matematikçi, astronom, tarihçi ve şair sıfatlarını haiz Uluğ Bey, kendisini savaştan daha çok bilime adamış, zamanın Mes'ud el-Kâşî, Bursalı Kadızâde-i Rûmî ve Ali Kuşçu gibi bilginlerini sarayına toplayarak himaye etmiş, kendileriyle sürekli hasbihalde bulunmuştur (Ökten, 2002, s. 15-16; Fazlıoğlu, 2001, s. 98-100; Aslanapa, 1996, s.232). İslam astronomi bilginlerinden Gıyâsuddin Cemşid el-Kâşî'nin Semerkand'den babasına yazdığı mektuptaki ifadeleri bu anlamda oldukça manidardır: "Semerkand bölgesinde farklı olan şart da şu ki, ilim adamlarının en seçkinleri burada toplanmış bulunuyor. Bütün ilim dallarında ders veren müderrisler burada çok sayıda mevcut ve bunların çoğu da matematik ilimler üzerinde çalışıyor" (Sayılı, 1991, s. 78).

Semerkand'da yaptırdığı medrese ve rasathane (Valihocayev, 2003, ss. 19-39) ile çokça anılan Uluğ Bey, tarih ve edebiyatla ilgilenmekle birlikte hayatı boyunca astronomi ilminin gelişmesi için özel bir çaba sarf etmiştir. Bu arada gökyüzünün haritasını çıkarmanın yanı sıra astronomi çalışmalarının temelini teşkil eden trigonometri ilmi üzerinde de geniş araştırmalar yapmıştır. Zîc-i Ulûgî, diğer adı "Gûrgânî Takvimi" olarak adlandırılan bu cetvel, Batlamyus ve Nasîruddin Tûsî'nin çalışmalarından sonra üçüncü büyük yıldız kataloğu olarak kabul görmüştür (Göker, 1979, s. 81-120).

2. Yöntem

Araştırmada Betimsel Yöntem kullanılmıştır. Konu ile ilgili literatür taraması yapılmış olup, ilgili yazılı materyaller tek tek incelenerek analizi yapılmıştır. Araştırma konusuna kaynaklık eden Uluğ Bey Sandığı motif, tasarım veya kompozisyon açısından tahlil edilerek ikonografik bir değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

3. Uluğ Bey Sandığı'nın Bezeme Özellikleri

Uluğ Bey'in bilime ve bilim adamlarını gösterdiği ilgi ve hassasiyetin bütün kültür alanlarını kuşattığını söylemek mümkündür. Sandal ağacından yapılmış olup Topkapı Sarayı Müzesi Hazine 2/1846 numarada muhafaza edilen sandık da (Bilirgen ve Murat, 2000, s. 246-247) bu görüşün doğruluğunu ortaya koyar niteliktedir. 195 x 175 x 315 mm. ebadında, oyma tekniğinde ustalık gerektiren bir işçilikle hazırlanmış, kulpları, kilidi, menteşeleri ve çivi başları altından mamuldür (Görsel 1).



Görsel 1. TSM. Hazine 2/1846, Uluğ Bey sandığı

Saray arşivlerinde "çekmece" olarak kayıtlara geçen ancak çekmeceden ziyade bir sandık görünümü arz eden bu kutu, Timur hanedanına ait olup günümüze ulaşan objeler arasında ahşap oymacılığı ile dikkat çeken eserler arasındadır. Birbirinden müstakil oyulmuş panellerden oluşan sandığın kapak kısmında Uluğ Bey'in isim ve unvanlarını içeren iki adet kartuş bulunmaktadır. Simetrik olan kartuşlar içerisinde sülüs hat ile; "*es-Sultan el-Âzam ve'l- Hakan el-Ekrem Amânü'z-Zaman Uluğ Bey Gürkân"* yazılıdır (Görsel 2). Bu ibare, eserin Uluğ Bey için hazırlandığını tescillemenin dışında yapım tarihi hakkında da tahmini bilgi vermektedir. Uluğ Bey için "Gürkân" unvanı ilk kez Hâfız-ı Ebrû'nun *Zübdetü't-Tevârih* isimli eserinde kullanılmıştır. W. Barthold'un, söz konusu eserin en erken 1417'de yazıldığına dair görüşü kabul edilirse, (Grube, 1988, s. 178-185) sandığın 1417 ile Uluğ Bey'in ölüm tarihi olan 1449 arasında bir tarihte yapıldığı varsayılabilir.



Görsel 2. Üst kapakta yer alan ve sandığın Uluğ Bey için hazırlandığını gösteren yazı

Sandıkta, ahşap ustasının veya desen nakkaşının kim olduğu hakkında herhangi bir kayıt düşülmemiştir. Fakat tarihi kaynaklardan ve günümüze kadar varlığını muhafaza etmiş bazı yapıtlardan hareketle Timurlular Dönemi'nde Semerkand bölgesinde yetenekli ahşap oymacıların bulunduğunu söylemek mümkündür. Hiç kuşkusuz söz konusu yapıtlara en iyi örneklerden biri günümüzde Hermitage Müzesi'nde muhafaza edilen Gûr-i Emir kapılarıdır (Lentz ve Lowry, 1989, s.339; Tekin, 2002, s.872-880). Tarihi kaynaklar gelince, XV. yüzyılda Timurlu sanatı ve sanatkârları hakkında bilgi veren "Arza-dâşt" (Özergin, 1976), dönemin ahşap sanatı açısından da önemli ipuçları içermektedir. Belgenin, Baysungur Mirza'ya kütüphânedeki çalışmalar hakkında bilgi vermek üzere Tebrizli Cafer Baysungurî hattat tarafından muhtemelen 830/1427 yılı Ramazan ayında Herat'ta kaleme alındığı düşünülmektedir. Belgede yer alan maddelerden bir kısmı kitap sanatları ile ilgiliyken bazı maddeler de eşya bezeme, sedefçilik ve ince marangozluk işleri ile alakalıdır. Buradaki kayıttan Mevlânâ Sa'deddîn'in

dönemin ahşap ustalarından olduğunu ve Bigüm'ün sandıkçası üzerinde çalıştığını öğreniyoruz (Özergin, 1976, s. 495)



Görsel 3. Üst kapağın genel görünümü

Bigüm veya Begüm Türklerde soylu hanımlar için kullanılan genel bir unvan olup, belgede kastedilen kişinin kimliğini tam olarak açıklamıyorsa da saraydaki hanımlardan biri olduğunu göstermektedir. Arza-daşt'ın yazılış tarihi ile Uluğ Bey'in sandığı üzerinde gördüğümüz "Gürkan" ünvanını kullanış tarihlerinin örtüşmesi is, bizlere saray erbabı için çalışan usta Mevlânâ Sa'deddîn'in makalemizin konusunu oluşturan Uluğ Bey sandığını da yapmış olma ihtimalinin uzak olmadığını düşündürmektedir.

Tezhipli bir sayfa kadar yoğun desenler içeren sandık ön-arka, iki yan ve üst kapak olmak üzere beş adet büyük panel ile üst kapağı gövdeye bağlayan dört adet ince uzun ara panellerden meydana gelmektedir. Büyük panellerin her biri kendi içerisinde 1/4, ara panel ise üç yöne katlanarak çoğalan ulama/raport kompozisyon düzenine göre tasarlanmıştır (Görsel 3).

Üst kapak, 1/4 simetri kompozisyon esasına göre tasarlanmış olup biri merkezde, diğerleri sağda ve solda olmak üzere üç adet yuvarlak hatlı sekizgen madalyondan ve bu madalyonları birbirine bağlayan, kitap sanatlarında "*kitabeli zencirek*" olarak tanımlanan dikdörtgen kartuşlardan müteşekkildir.

Kapağın tamamında kalın ipliklerle sınırlandırılan paftalar kendi içlerinde müstakil simetrik kompozisyonlar oluşturmaktadır. Sandığın her yüzeyine uygulanmış olan ve "*Naif üslûp*" olarak bilinen (Ettinghausen, 1977, s. 1937-1940) çalışmanın erken örnekleri, Muzafferiler Dönemi'nde (1314-1393) Fars bölgesinde hazırlanan eserler ile Celayiri hükümdarı Şeyh Üveys Dönemi'ndeki Tebriz el yazmalarının bezemelerinde görülmektedir (Tanındı,1999, s. 647-655; Soucek, 1992, s. 116-131; Tanındı, 2009, s. 253). Bazı kaynaklarda daha erken örneklerinin izlerine de rastlanan aynı üslûbu, (Francis, 1997) daha sonra Timurî Herat (TSMK. B.282, Külliyât-ı Hâfız-ı Ebrû), Şiraz (TSMK. H.1511, Şehnâme-i Firdevsî), Semerkand (NK.2559, Mesnevi Görsel 4) hatta Osmanlı saraylarında (TSMK. R.1726, Makâsıdü'l-Elhân; TSMK. YY. 913, Şeyh Hamdullah Mushafı; TSMK. EH.72 Şeyh Hamdullah Mushafı (Küpeli, 2007, s. 40-114-188; Küpeli, 2009, s. 321-341) XVII. yy. başlarına kadar geniş bir coğrafyaya yayılmış olarak görmek mümkündür. Uluğ Bey zamanında bu üslûpta tezhiplenen eser örnekleri TSMK. A.2831, A.2935 ve A.2111 numaralarına kayıtlı yazma eserler üzerinden incelenebilir. Yine 1446 tarihinde Ali b. İskender el-Kuhistanî hattıyla istinsah edilip, Sultan Ali el-Bâverdî tarafından tezhip ve tasvirleri yapılan bir *Hamse-i Nizami* nüshasında da Uluğ Bey Dönemi'ne ait naif üslûp uygulamasına rastlanmaktadır (Tanındı, 2009, s. 254-255).



Resim 4. Mesnevi, Nuruosmaniye Küt. 2559, vr.148b.



Resim 5. Şirvanşahlar Sarayı Türbesi kapı alınlığı (1435-1436) İçeri Şehir, Bakü

Bir noktadan çıkış yapıp aynı yönde hafif "S"ler çizerek devam eden, bulunduğu pafta içerisinde müstakil olarak tasarlanmış olmasından dolayı çoğunlukla serbest kompozisyon etkisi oluşturan üslûp; ahşap, metal, taş işçiliği, kâğıt gibi pek çok farklı malzeme üzerinde görülmektedir (Görsel 5). Genellikle sivri uçlu, ince uzun yapraklardan müteşekkil motifler, topraktan çıkıp, yukarı doğru filiz veren bahar dalları görüntüsündedir. Çiçeklerin bir buket halinde tasarlanmaları, ışık-gölge veya perspektifin kullanılmadığı iki boyutlu yüzey çalışmalarına gerçekçi bir bakış açısı kazandırması ve naif üslûbun temel özelliklerini oluşturması açısından önemlidir.

Üst kapağı oluşturan dikdörtgen alan, naif üslûpla hazırlanmış kitap kabı veya tezhipli sayfalarda görmeye alışık olduğumuz tarzda bir pervaz ile neticelenmektedir (Görsel 6). Burada çiçekler buket tarzı bir düzenlemenin aksine sınırları belirlenmiş, ince uzun bir şerit içerisinde geniş "S"ler çizerek ilerler. Yön belirleyen dalların üzerinde sadece tekrar eden iki goncagül motifinin yer aldığı görülür.

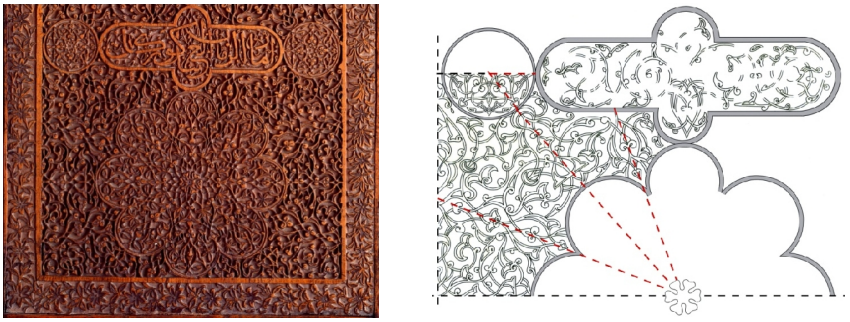


Görsel 6. Üst kapak, pervaz deseni

Üst kapağın merkezinde birbiriyle bağlantılı üç adet sekizgen madalyon yer alır. Ortadaki madalyonunun içinde tek bir ejder figürü yer alırken, diğer ikisinde rûmî ve hatayî grubu motifleri, 1/8 simetrik kompozisyon esasına göre düzenlenmiştir (Resim 3). Madalyonların dışında kalan zemin boşlukları, serbest kompozisyon disiplinine çok daha uygun olmasına rağmen yine simetriye uygun tasarlanmıştır (Görsel 7).

Madalyon tasarımın içi simetrinin en yoğun kullanıldığı alan olup, hatayî grubu ve rûmî motiflerinden oluşan iki helezon üzerine kurgulanır (Görsel 8). Dışında kalan dikdörtgen alan ise kompozisyon açısından biraz karmaşıktır. Tezyin edilecek yüzey, madalyonun merkezi esas alınarak sekiz eşit parçaya bölünmüştür. Desenin simetrik esasa göre başlayıp serbest tasarım esasına göre tamamlanmış olması izleyeni şaşırtan bir detaydır.

Sanatkârın tasarımdaki farklılığını ortaya koyduğu bu kurgu sayesinde köşeleri olan bezeme alanında yuvarlak dönüşler yapılabilmiştir. Sandığın ön, arka veya yan yüzeyleri ile üst kapağında mevcut olan 1/4, 1/8 veya 1/16 simetri kompozisyon sanatkârın sonsuzluğa açılma arzusunun somut bir ifadesi olmalıdır. Diğer bir deyimle, burada titizlikle uygulanan simetrinin, sanatkâr tarafından sadece mükemmelliği yakalamada kullanılan bir araç olmaktan çıktığını, aynı zamanda evreni somut olarak algılayış biçimini de ortaya koyduğunu ifade etmek mümkündür.



Görsel 7. Üst kapak, 1/4simetrik kompozisyon esasına göre tasarlanmış bezeme alanı

Bir düzlemin iki tarafında bulunan şekillerin ölçü ve düzen bakımından birbiri ile aynı olması durumu (tenâzur) olarak tanımlanan simetri, en temel matematiksel kavramlardan eşdeğerlilik ile sıkı ilişki içindedir. Matematikte, iki şey birbirinin aynısı ya da eşdeğeri ise buna eşit denir. Dolayısıyla simetri, şeyler arasındaki eşitliğin bir ifadesidir. Bunlar farklı nesneler veya bir nesnenin farklı parçaları da olabilir (Lederman ve Hill, 2005, s. 13). Tabiatta ise gizli ya da aşikâr olsun simetri, pek çok kez insanı yormayan bir denge unsurudur. Bu nedenledir ki insanlar simetriyi binlerce yıldır içgüdüsel olarak mükemmellikle eş değer tutmuş; simetrinin bizlere sanatsal güdülerimizi ve düşünme biçimimizi düzenleyen prensipler sunduğuna, ayrıca fiziksel dünyayı anlamada oluşturacağımız hipotezler için kaynaklık ettiğine inanmışlardır.

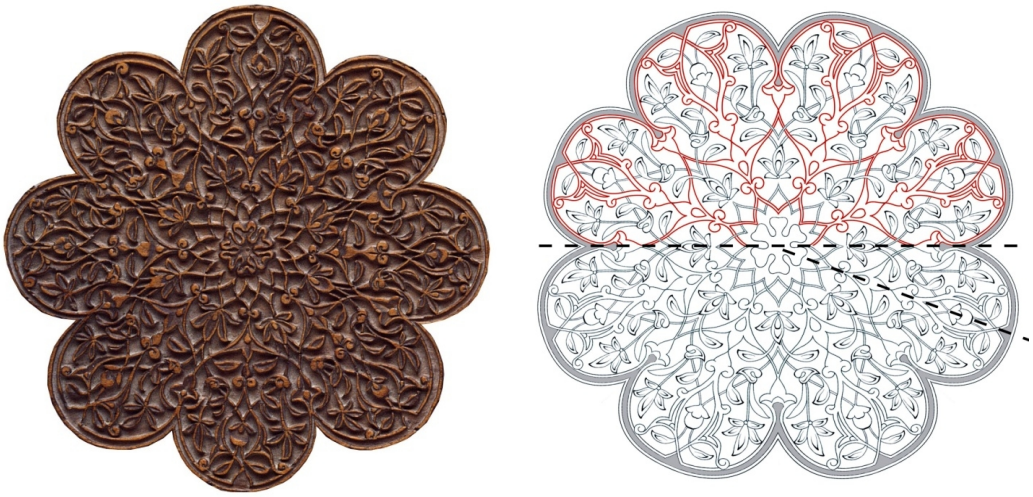
Gök hareketlerine ve matematiğe yakın alaka gösteren Uluğ Bey için hazırlanan sandıkta da sanatkârın, geçmişten gelen bütün bilgi birikimiyle söz konusu düşünceyi göz önünde bulundurduğu kuvvetle muhtemeldir. Sanatkâr, üç boyutlu algıladığı dünyayı iki boyutlu ifade ederken aynı zamanda formların ve biçimlerin sembolik anlatımlarını nazar-ı dikkate almıştır ki yaptığı şey aslında varoluşunu kendi anlatım biçimiyle zamanlar üstü ifade etme gayretidir. Yüzyıllar boyunca sanatkârlar, formlar, biçimler ve onlara yüklenen sembolik ifadeler değişmiş ama yöntem değişmemiştir. Çünkü bu, algılanan evreni anlatabilmenin ortak dilidir. Zira Ortaçağ'ın ruhunda köklü bir yer edinen simetri ilkesi geleneksel İslam sanatlarının da temel niteliklerindendi. Simetrinin

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 49-60 - DOI: 10.32547/ataunigsed.690420

genel sanat tarihi açısından önemine vurgu yapan ve Ortaçağ estetiğinin tam anlamıyla bir oran estetiği olduğuna dikkat çeken Umberto Eco'nun tabiriyle bu ilke, kutsal metinlerden beslenen ikonografik dağarcığın gelişimini dahi belirlemekteydi: "Söz konusu dağarcığın kaynağı, Kitabı Mukaddes, toplu ayinler ve exempla praedicandi idi, ama çoğu zaman simetriye ilişkin gereklilikler geleneğin son derece kesin olarak ilettiği bir sahneyi değiştirmeye, hatta en yaygın alışkanlıkları ve tarihsel gerçekleri ihlal etmeye götürüyordu" (Eco, 1999, s. 64).

Sandık bezemesinde ağırlıklı olarak karşımıza çıkan dörtlü veya sekizli madalyonlar, uzun kubbe formunu anımsatan, belirgin girintilere sahip dendanlar da yukarıda değindiğimiz hususu destekler bir biçimde, bilhassa XIV. yy.'a ait bezemeli Memluk yazmalarında, yine Timur mimarisinde veya yazma eserlerinde görmeye alışık olduğumuz türdendir. (TSMK. EH.1171, Müzehhib İbrahim Âmidî (Tanındı, 2009, s. 253); TSMK. H.2152, v.96b (Lentz, 1993, s. 257). Dolayısıyla Gûr-i Emir'deki uzun dilimli kubbe ile sandığın üst kapağındaki sekizli madalyon formun benzerliğini, dönemin mimari üslûbundan ahşap bezemeciliğine yapılan sanatsal iktibas olarak yorumlamak mümkündür. Burada üç boyutlu kubbenin kuşbakışı görüntüsünün, iki boyutlu yüzeye uygulanışı olan dörtlü veya sekizli madalyonlar ortak bir zevkin ve o dönemin sanat üslûbunun farklı alanlardaki tezahürleridir (Görsel 9).

Söz konusu uygulama dini tefekkür nazarıyla ele alındığında ise, arşı taşıdıklarına inanılan Hamele-i Arş meleklerinin dört adet olması ve bazı kozmik şemalarda köşelerde gösterilmesi faktörü, yön kavramıyla birlikte madalyon bezemenin tercih sebebine farklı bir yönden açıklık kazandıracaktır (Küpeli, 2019, s. 159).



Görsel 8. Üst kapak, 1/16 simetrik kompozisyon esasına göre tasarlanmış madalyon bezeme

Uluğ Bey'in 1417-1421 yılları arasında hem Semerkand hem de Buhara'da inşa ettirdiği ünlü medreselerinde görülen dört yön tasavvuru Uluğ Bey ve zamanın bu fikre hiç de uzak olmadığını göstermektedir. Hatta simetrinin ve yön kavramının kesiştiği en iyi örneklerden sayılan bu medreselerin etkisiyle Timurlular, 1426–1446 yılları arasında inşa ettirdikleri dört ayrı medresenin tasarımlarında da yine dörtlü düzendeki köşe mekânlara yer vermişlerdir (Bergil, 1996, s. 77- 79).



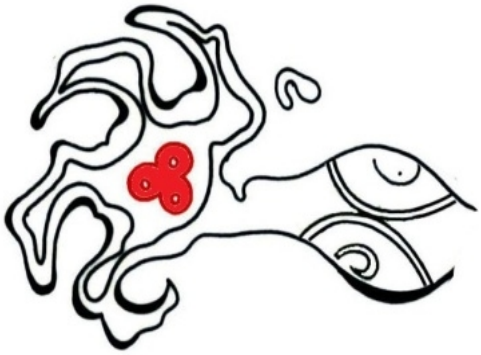
Görsel 9. Gûr-i Emir kubbesi ve kesitinin çizimi, Semerkand, 1400–1404

Üst kapağın merkezinde yer alan madalyon formun içinde bulunan ejder figürü Sandık tasarımda simetrinin kullanılmadığı tek alandır (Görsel 10). İslam sanatında efsanevi hayvan figürü grubunda karşımıza çıkan ejder, tarih boyunca bulundukları kültürlere ve coğrafyaya göre farklı isimler almıştır. Uzak Doğu ve İslam kültüründe

farklı yorumlara konu edilen bu figüre (Öney, 1969, s.171-192; Mahir, 1993, s. 271-294; Görür, 2002, s. 55-61) Moğollar "moghur", Araplar "tannin", Çinliler "lung", İranlılar "ejderha", kadim Türkler ise "evren" adını vermiştir (İnal, 1971, s.154). Kâdim Türklerde ejder, hükümdarların avladığı ve öldürdüğü, bu şekilde kahramanlaştığı ve kişisel gücünün yüksekliğini, mertliğini, yiğitliğini gösterir bir anlam içermektedir. Firdevsi'nin Şahnâmesi'nde Sam'ın ejderha ile savaşı ve Rüstem'in ejderhayı öldürmesi gibi konular uzun uzun anlatılmaktadır. Burada ejderha bir yönüyle yiğitliğin diğer yönüyle ise kötülüğün sembolik ifadesidir (Çoruhlu, 1995, s. 61). Örneğin Kaşgarlı Mahmud *Divan-ı Lûgat-it Türk* adlı eserinde ejderhanın kötülük sembolü olduğu kadar yiğitlik ve güç sembolü olduğundan da bahsetmektedir (Kaşgarlı Mahmud,1986, s. 227-228). Ejderha ile mücadele kötülükle mücadeleyi sembolize ettiği için, adil ve iyi bir yönetimle kötülük ortadan kalkacağından, zaman zaman hükümdarların sembolü olarak kullanılmıştır. Yine eski kültürlerde "ejdarha öldürmek" bazen sadece kahramanlık belirtisi olmaktan öte ebedileşmenin bir yolu olarak da görülmüştür (Yöndemli, 2006, s. 153).



Görsel 10. Üst kapak, merkez madalyon içerisindeki ejder figürü ve çizimi



Görsel 11. Ejder figürünün ayağında yer alan çintemani motifi

Türk sanatı içerisinde ejderin temelde iki çeşit sembolizm ile ifade edilmesi, söz konusu simgenin içerdiği gök ve yer-su tasavvurlarıyla alakalı olmalıdır. Bu ise mutlak zıtlığı değil, birbirini tamamlayan bir mütekabiliyeti ifade etmektedir. Karanlık yer ve parlak gök (Yin-Yang) sembolizmi Türklerdeki temel unsurlardandır ve birbirine zıt gibi görünen bu tasavvurlar aslında birbirlerini tamamlamaktadır (Çoruhlu, 1995, s.43-45). Türklerde ve Çinlilerde müşterek bir tasavvurla ifade edilen karanlık yer ejderi ait olduğu durumdan dolayı toprak veya su içinde yaşayan hayvanlara benzetilmiştir. Yer ejderi Çin mitolojisinde "Li" diye adlandırılan boynuzsuz ejderdir. Denizde yaşayan bu yaratık derinliklerin hâkimi olup, aynı zamanda bilgin ve araştırmacıların da simgesidir. Türklerde fil başlı, sarı renkli ejder yeryüzünün sembolü iken, Çin tasavvurunda dört pençeli ejder dünyevi gücün sembolü olarak ele alınmaktadır (Çoruhlu, 1995, s.45-47).



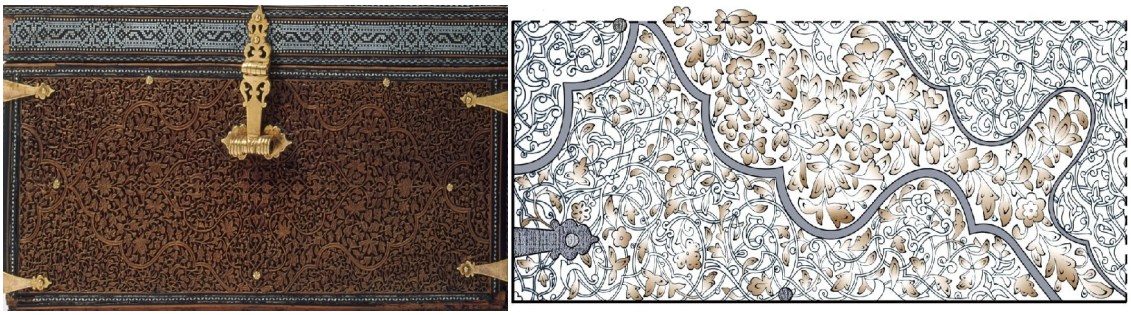
Görsel 12. TSMK. H.2152, vr. 97b, simurg ile mücadele eden ejder figürü ve ayağındaki çintemani detayı

Orta Asya ve Çin sembolizmindeki kanatlı, boynuzlu, pullu ve ayaklı ejder ise parlak gök ejderdir. Örneğin, dört ana yönü temsilen dört renk ve hayvan sembolizmi kullanan Türklerde doğunun sembolü olan "Kök Luu" (Esin, 1969, s. 163). Uygurlarda pullu ve dört ayaklı bir "makara" (timsah) olarak tasvir edilir ve Kök Luu'nun baharda uçma vakti geldiğinde, gök ejderi unsuru olan boynuzlara, pullara ve kanatlara sahip olur (Esin, 1969, s. 164). Gökyüzüne çıkar ve uçmaya başlar. Yıldırım ve rüzgârın rolünü üstlenerek yağmurun yağmasını sağlar. Böylece Türk mitolojisinde gök ejderi aynı zamanda su, bolluk, bereket ve yeniden doğuşun timsali olarak, göğe yükselme teması ile birlikte gücün ve kuvvetin uğurlu sembolü haline dönüşür (Çoruhlu, 1995, s. 48-49).

Yukarıda değinilen ikonografik bilgilere istinaden, Uluğ Bey sandığındaki figürün gök ejderini simgelediği kuvvetle muhtemel kabul edilebilir. Nitekim boynuzları, pulları ve dört ayağının varlığı, yine buluta benzer kıvrımlarla çevrelenmiş olması bu görüşü destekler niteliktedir. Bu arada 14. yy. Şiraz'ında yapılıp, Behram Gûr'un ejder ile mücadelesinin tasvir edildiği bir minyatürdeki (TSMK. H.1511, vr. 203, Şiraz, 1370-71) ejder ile sandıktaki ejderin form itibari ile benzerliğine de değinmek gerekir. Zira bu bir taraftan ejder sembolü için ifade edilen kahramanlık ve alplik tasavvurunu geçerli kılmakta; diğer taraftan ise küçük kafası, büklümlü formu ve gagaya benzer ince uzun burnu dolayısıyla sandık kapağındaki ejderin Şiraz atölyelerinin çizim üslûbunu anımsattığını ortaya koymaktadır (Grube, 1988, s. 178-185). Bunun yanı sıra sandıktaki ejderin iki ayağı üzerinde resmedilen "şâhî benek ya da benek nakşı" sembolü, ejderin kullanılışındaki eski göçebe Türk geleneğinin devamı niteliğinde güç, kuvvet ve iktidar manasını (Doğanay, 2004, s. 193-218) kuvvetlendirmektedir. İktidar simgesi olmasının yanı sıra Reşideddin'in Oğuzname'sinde ejderin bulunduğu yere adalet getirdiğine ya da şifa dağıtıcılığına dair bazı rivayetler de mevcuttur. Örneğin, Buğra Han ile oğlu Qorı Han arasında geçen bir hadisede "Div Qayası" adında yüksek bir dağın eteklerinde bulunun üç ulu ağaç ve bu ağaçların her birinin altındaki ikişer "Mavi Ejder"den bahsedilmektedir. Rivayete göre bir suç ile itham edilen insanlar vücutlarında yaralar açılarak mavi ejderin yanına getirilirdi. İtham olunan kişi suçlu ise ejderler tarafından yenilerek cezalandırılır, masum ise yaraları yine aynı ejderler tarafından yalanarak iyileştirilirdi (Togan, 1982, s. 65-66; Ekiz, 2011, s. 42).

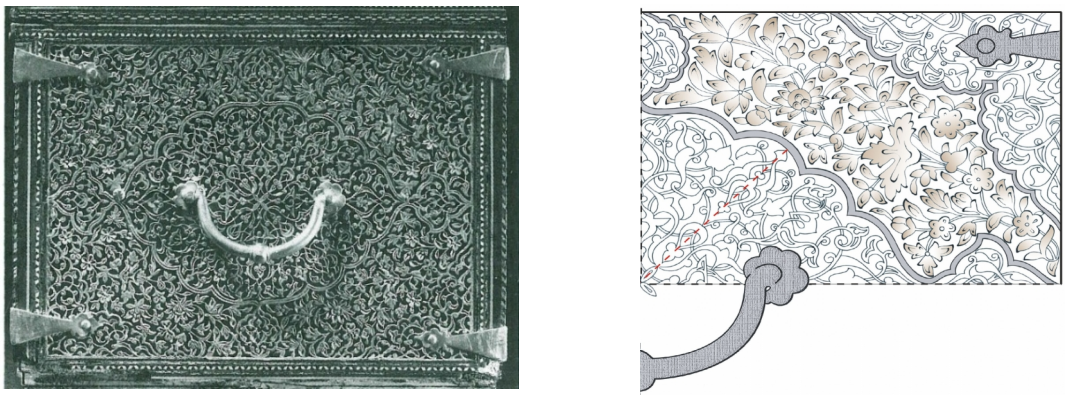
Aslı Sanskritçe olup 10. Yüzyılda Uygur Türkçesine çevrilen *"İyi ve Kötü Prens Öyküsü"* isimli eserde (Orkun, 1940) iyi prensin tüm varlıklara yarar sağlayacak bir "çintemani" mücevherinin peşinde olduğundan bahsedilir. Bu mücevher "Ejderhalar Hanı"nın elindedir ve iyi prens mücevhere ulaşıp onu almak için çeşitli merhalelerden geçecektir (Russell, 2011, s. 37). Buradan hareketle Uluğ Bey sandığının kapağında yer alan ejder figürünün çevresindekileri iyiliklere ulaştırmak isteyen bir hükümdarın iktidarını simgelediği düşünülebilir. Ejderin iki avucunda resmedilen ve Timûrî Dönem sanatında kullanılan bazı motifler gibi eski Çin ve Uygur kültürünün izlerini taşıyan çintemani motifi de bu yorumu kuvvetlendirmektedir (Resim 11). Sandığın bir mücevher kutusu olması çintemani motifini daha da anlamlı kılarken, pençesinde bu motife yer verilen benzer ejderha resmini Topkapı Sarayı Müzesi'nde muhafaza edilen H. 2152 numaralı albüm çizimlerinde görüyoruz**.** Ejder ile Simurg'un mücadelesini yansıtan söz konusu çizimin altına "Kâr-ı Hasan-ı Şîrâzî" imzası düşülmüştür (vr. 97b) (Görsel 12). Yine dört tırnaklı olup, pençesinde çintemani motifine yer verilen benzer ejder motiflerine XIII. Yüzyılın sonlarına tarihlenen Taht-ı Süleyman objelerinde de rastlamak mümkündür (Komaroff, 2002, ss.175-176; Masuya, 2002, s. 95; Kuehn, 2011, s. 216, res. 186a-b).

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 49-60 - DOI: 10.32547/ataunigsed.690420



Görsel 13. Sandığın ön yüzü ve ¼ desen analizi

Sandığın ön ve arka yüzünde iç içe yerleştirilmiş iki adet dendanlı şemse formu bulunmaktadır. Paftalar ardışık olarak rûmî ve hatayî grubu motifleri ile tasarlanmıştır. Her iki şemse formu 1/4 kompozisyon esasına göre düzenlenmiş, iç kısımdaki şemsenin uzun kenarları ise hûrde salbek formu ile neticelendirilmiştir. Bu haliyle bir şemse salbekten müteşekkil kitap kabı görüntüsündedir (Görsel 13). Tasarım içten dışa doğru farklı motif grupları ile oluşturulmuştur.



Görsel 14.Sandığın yan yüzü ve ¼ desen analizi

Merkezde bulunan daha küçük ebatlı şemse ve salbek formunda sadece rûmî motifleri kullanılırken, onun dışında yer alan ikinci şemse, hatayî grubu motifleri ile tasarlanmıştır. Geri kalan tezyini alana ise her iki motif grubunun bir arada uygulandığı alandır. Ön kısmın uzun kenarlarında yarısı görülen dörtlü madalyon formu yine rûmî motifi ile tezyin edilmiştir.

Sandığın yan panellerine uygulanan bezeme, tıpkı kitap kablarında olduğu gibi şemse, dört yöne bakan salbek ve köşebentlerden müteşekkildir. Ön paneldekine benzer biçimde burada da motif grupları ipliklerle ayrılan paftalar içerisinde ayrı ayrı tasarlanmıştır (Görsel 14). Desen hazırlanırken yanlarda bulunan altın kulplar düşünülerek çizilmiş olmalıdır ki bu ayrıntılar desenin akışında herhangi bir sorun oluşturmamaktadır.

Sandığın estetik görünümünü kuvvetlendiren eğimli paneller eserin tamamında olduğu gibi simetrik kompozisyon esasına göredir. İnce uzun dikdörtgenden oluşan bölüm rûmi motifleri ile üç yöne katlanabilen ulama/raport kompozisyon tarzındadır. Diğer parçalarla birleşmesini ise yine kurdele kurtçuk desenli ince pervazlar sağlar (Görsel 15).

Sandık kapağının ön ve yan yüzleri, kitap sanatlarında kurdele kurtçuk adı verilen, ince kakma fildişi bordür ile birbirine bağlanmış; ön-arka ve yan paneller üst kapağa yine fildişi bordürle birleştirilmiştir. Bordürlerde sivri uçları olan iki adet sekizgen formun, yine uçları sivri ince uzun kitabelerle birbirine eklenerek çoğaltıldığı görülmektedir. Açılan kitabelerin içerisinde ise, iki ucu baklava dilimi formu ile neticelendirilen ve dönüşümlü olarak biri aşağı diğeri yukarı bakan uzun ”S” ler yer almaktadır (Görsel 16).



Resim 15. Üst kapağın eğimli parçası ve deseni

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 49-60 - DOI: 10.32547/ataunigsed.690420

Sandığın fildişi kakma desen uygulaması dönemin en çok kullanılan bezeme şekillerindendir. Semerkand'daki Gûr-i Emir'in dış cephesinde görülen mozaik süsleme buna en güzel örnektir (Beksaç, 1996, s.197-199). Ayrıca Osmanlı coğrafyasında, 1472 yılında Fatih Sultan Mehmet tarafından Topkapı Sarayı'nda yaptırılan ilk bina olma özelliğini taşıyan Çinili Köşk'ün kapısının sağ ve sol duvar çinilerinde de aynı tarz bezemeye rastlanır (Görsel 17) Çinili Köşk mozaikleri ve sandıktaki mozaği yapan ustasının kimliği bilinmemekle birlikte, desenleri arasındaki neredeyse birebir benzerlik, Uluğ Bey'in azad ettiği Timurî sanatkârlardan ya da onların yetiştirdiklerinden olma ihtimalini yüksek kılmaktadır. Nitekim Uluğ Bey'in 1411 senesinde verdiği fermanla önceleri Semerkand'den ayrılmaları yasak olan sanatkârlara azatlık verilmiş ve bununla da Timurî üslûbu temsil eden sanat adamlarının İslam dünyasının diğer bölgelerine gidebilmeleri mümkün olmuştur (Lentz ve Lowry, 1989, s. 63).



Görsel 16. Sandığın fildişi kakma bordürü ve desen ayrıntısı



Görsel 17. İstanbul, Çinili köşk bordürleri

İç kısmında küçük bir göz bulunan sandığın, bu göz dâhil bütün iç yüzeyi, o döneme ait olduğu söylenen ipek kumaş ile kaplanmıştır (Bilirgen, t.y., s. 76-84). Kırmızı renkli kumaşın üzerinde gümüş iplik ile dokunan hatayî grubu motifleri dört yöne katlanarak çoğaltılan ulama/raport tarzında tezyin edilmiştir. Katlanan en küçük birim ise kendi içerinde penç motifi merkezli olmak üzere çark-ı felek simetrik kompozisyon esasına göredir (Görsel 18). Kitap sanatlarındaki çift tahrir tekniğinin uygulamasını anımsatan kumaş deseninden, dönem sanatkârlarının ustalığı bir kez daha anlaşılmaktadır.



Görsel 18. Sandığın içi ve ulama/raport tarzındaki ipek kumaşın desen analizi

4. Sonuç

Netice olarak öncelikle şunu belirtelim ki, tıpkı Hermitage müzesinde sergilenen Gûr-i Emir kapıları gibi, Topkapı Saray Müzesi'nde muhafaza edilen Uluğ Bey sandığı da XV. yy.'da Semerkand ve çevresindeki kültür havzalarında oldukça ehil ahşap oyma ustaları bulunduğunun somut kanıtıdır.

Sandığın genel itibariyle tezyinatı 1/4 simetrik kompozisyon şeklindedir. Desen Timurî saraylarında görülen kitap kabı ya da zahriye sayfasındaki gibi oldukça yoğundur. XIV. yy.'da geniş bir coğrafyada hâkim olan naif üslûp ince işçiliği ile hemen göze çarpar. Dört unsur kavramından beslendiğini düşündüğümüz dörtlü ve sekizli madalyonlar ve ejder figürü ile pekiştirilen iktidar imgesi bezemenin ikonografik yapısına gönderme yapar. Bir diğer vurgu; dört parmaklı ejderin iki ayağındaki çintemani ile tebası için her türlü zorluğa göğüs geren adil ve iyi yürekli yöneticiye yapılan vurgudur. Detaylar, incelikle tasarlanmış ve işlenmiştir. Sandık üzerinde, fırçanın kâğıt zeminde gösterdiği incelik kadar hassas ahşap işçilik görülmektedir. Bütün yüzeylerin simetrik kompozisyon anlayışı ile tezyin edilmesi; yine gerek ejder ikonografisini gerekse de yoğun simetri tasarımları ihtiva eden sekizgen madalyonlar, dönemin dinî ve iktidar tasavvurlardan beslenen sanat algısının birer tezahürüdürler.

Tabiî olarak her türlü sanatsal yapıt daha önceden anlamla donatılmış ve düzenlenmiş bir dünyayla, siyasi ve kültürel ilişkiler ağı içerisinde kavranmakta, dolayısıyla da bir sanatkârın eserinde ortaya çıkan en önemli estetik değer onun sahip olduğu bilinçten kaynaklanmaktadır. Bu bakış açısıyla Uluğ Bey sandığı; sultanın günümüze gelen çok az kullanım eşyasından biri olması hasebiyle hem de motif kullanımı, tasarım inceliği ve ifade ettiği sembolik anlamlar ile dönemin estetik bilincini, çeşitli hanedanlar arasındaki kültürel etkileşimi/devamlılığı ve Ortaçağ'a damgasını vurmuş Türk/İslam medeniyetinin ihtişamını gözler önüne seren özgün sanat yapıtlarındandır.

Kaynakça

Aslanapa, O. (1996). *Türk Cumhuriyetleri Mimarlık Abideleri N.7*. Ankara: Türksoy Yayınları.

Balibeyoğlu, L. (1997). Büyük Türk astronomu Uluğ Bey. *Bilig*, 6, 158-164.

Barthold, W. (1997). *Uluğ Beg ve zamanı* (İ. Aka, Çev.). Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Beksaç, E. (1996). Gûr-ı Emîr. *İslam Ansiklopedisi 14.Cilt* (s.197-199) içinde. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. Erişim adresi: https://islamansiklopedisi.org.tr/gur-i-emir

Bergil, M. S. (1996). Uluğ Bey'in medreselerindeki dört yönlü köşe mekânlarının geçmişimizdeki yeri. S. Boybeyi (Ed.), *Uluğ Bey ve Çevresi Uluslararası Sempozyumu Bildirileri* (s. 67-88) içinde. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.

Bilirgen, E. (t.y). Saray koleksiyonundan çekmece ve kutular. *Antik Dekor*, 85, 76-84.

Bilirgen, E., & Murat, S. (2000). *İmparatorluk hazinesi*. Topkapı sarayı (s. 198-253) içinde. İstanbul: Akbank Yayınları.

Çoruhlu, Y. (1995). *Türk resim sanatında hayvan sembolizmi*. İstanbul: Seyran Kitap.

Dizer, M. (1989). *Uluğ bey*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Doğanay, A. (2004). Türk sanatında pelengi ve şahi benek ya da çintemani yanılgısı. *Divan*, *2*(17), 193-218.

Eco, U. (1999). *Ortaçağ estetiğinde sanat ve güzellik* (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Ekiz, M. (2011). Niğde'deki Hıristiyan Türk kiliselerinde yer alan ejder figürleri: İkonografik açıdan bir bakış. *Sanat Tarihi Dergisi*, *1*(20), 39-62.

Esin, E. (1969). Selçuklu sanatı evren tasvirinin türk ikonografisindeki menşe'leri. *Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, 1, 161-182.

Ettinghausen, R. (1977). *Manuscript illumination*. A. U. Pope ve P. Ackerman (Ed.), A survey of art from prehistoric times to the present (3.Cilt) (s. 1936-1974) içinde. Tahran: Soroush Press.

Fazlıoğlu, İ. (2001). Kadızâde-i Rûmî. *İslam ansiklopedisi (24.Cilt)* (s. 98-100) içinde. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. Erişim adresi : https://islamansiklopedisi.org.tr/kadizade-i-rumi

Göker, L. (1979). *Uluğ bey: Rasathanesi ve medresesi*. Ankara: Elif Matbaacılık.

Görür, M. (2002). *Beylikler dönemi mimarisinde figürlü süsleme*. Türkler (8.Cilt) (s.55-61) içinde. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Grube, E. J. (1988). *Notes on the decorative arts of the Timurid period II*. E. J. Grube ve E. G. Sims (Ed.), Islamic art: An annual dedicated to the art and culture of the Muslim world (s. 175-208) içinde. New York: The Islamic Art Foundation.

İnal, G. (1971). Susuz han'daki ejderli kabartmanın Asya kültür çevresi içindeki yeri. *Journal of Arts*, 153-184.

Kaşgarlı Mahmud (1986). *Divan-ı Lûgati't-Türk tercümesi (3.Cilt)* (B. Atalay, Çev.). Ankara: Türk Dil Kurumu.

Küpeli G. (2007). *II. Bayezid Dönemi Tezhip Sanatı* (Sanatta Yeterlik Tezi). YÖK veri tabanından erişildi (Tez No. 261440).

Küpeli, G. (2009). *Tezhip sanatında yenilik arayışları: II. Bâyezid dönemi (1481-1512)*. A. R. Özcan (Ed.), Hat ve tezhip Sanatı (s. 321-341) içinde. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Küpeli, G. (2019). Notes on the formation of hilya design: Calligraphy-illumination interaction and numeral symbolism. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2*(Fuad Sezgin Özel Sayısı), 155-176. doi: https://doi.org/10.9775/kausbed.2019.024

Lederman, L. M., & Hill, C. T. (2005). *Simetri ve Evrenin görkemli güzelliğini anlamak.* B. Akalın (Çev.). İstanbul: Güncel Yayıncılık.

Lentz, T. W., & Lowry, G. D. (1989). *Timur and the princely vision: Persian art and culture in the Fifteenth Century.* Los Angles: Los Angles Country Museum Of Art.

Lentz, T. W. (1993). Dynastic imagery in early Timurid wall painting. *Muqarnas*,10, 253-265.

Mahir, B. (1993). *Osmanlı saz üslubu resimlerinde ejder ikonografisi*. Sanat tarihinde ikonografik araştırmalar: Güner İnal'a armağan (s. 271-294) içinde. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

Orkun, H. N. (1940). *Prens Kalyanamkara ve Papamkara hikayesinin Uygurcası*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ökten, S. (2002). Kâşî. *İslam ansiklopedisi* (25.Cilt) (s.15-16) içinde. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.Erişim adresi: https://islamansiklopedisi.org.tr/kasi

Öney, G. (1969) Anadolu selçuklu sanatında ejder figürleri. *Belleten*, *33*(130), 171-192. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Özergin, M. K. (1976). Temürlü sanatına âit eski bir belge: Tebrizli, Ca'fer'in bir arzı. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 6, 471-518.

Russell, H. J. (2011). *İyi kötü prens öyküsü*. V. Köken (Çev.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Sayılı, A. (Ed.). (1991). *Uluğ Bey ve Semerkand'deki ilim faaliyeti hakkında Gıyâsuddin-i Kâşî'nin mektubu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Soucek, P. P. (1992). The manuscript of Iskender Sultan: Structure and content. *Muqarnas*, 6, 116-131.

Tanındı, Z. (1999). An illuminated manuscript of the wandering scholar Ibn al-Jazari and wandering illuminators between Tabriz, Shiraz, Herat, Bursa, Edirne, Istanbul in the 15th Century. *Turkish art 10th international congress of Turkish art 1995* (s. 236-241) içinde. Geneve: Fondation Max van Berchem.

Tanındı, Z. (2009). *Başlangıcından Osmanlı'ya tezhip sanatı*. A. R. Özcan (Ed.), Hat ve tezhip sanatı (s. 243-281) içinde. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Tekin, B. B. (2002). *Timur dönemi ahşap kapıları*. Türkler (8.Cilt) (s. 871-880) içinde. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Togan, Z. V. (1982). *Oğuz Destanı Reşideddin Oğuznâmesi Tercüme ve Tahlili*. İstanbul.

Valihocayev, B. (2003). *Uluğ Bey devri medreseleri*. K. Eshenkulova (Çev.). İstanbul: İSAR.

Yöndemli, F. (2006). *Hayat ağacı ejder yılan*. İstanbul: NKM.

Görsel Kaynakçası

Görsellerin bir kısmı resmi başvuru sonucunda künyeleri belirtilen kütüphanelerden alınmış, bir kısmı ise araştırmacı tarafından çekilmiştir. Çizimlerin tamamı Gülnihal Küpeli' nin şahsi arşivine aittir.

Görsel 1. TSM. Hazine 2/1846, Uluğ Bey Sandığı (TSMK Arşivi, 2012).

Görsel 2. Üst kapakta yer alan ve sandığın Uluğ Bey için hazırlandığını gösteren yazı (TSMK Arşivi, 2012).

Görsel 3. Üst kapak genel görünümü (TSMK Arşivi, 2012).

Görsel 4. Mesnevi, Nuruosmaniye Kütüphanesi 2559, v. 148b (Süleymaniye Küt. Arşivi, 2012).

Görsel 5. Şirvanşahlar Sarayı Türbesi kapı alınlığı (1435-1436) İçeri Şehir, Bakü (G. Küpeli, 2012).

Görsel 6. Üst kapak, pervaz deseni (TSMK Arşivi; G. Küpeli, 2012).

Görsel 7. Üst kapak, 1/4 simetrik kompozisyon esasına göre tasarlanmış bezeme alanı (TSMK Arşivi; G. Küpeli, 2012).

Görsel 8. Üst kapak, 1/16 simetrik kompozisyon esasına göre tasarlanmış madalyon bezeme (TSMK Arşivi; G. Küpeli, 2012).

Görsel 9. Gûr-i Emir kubbesi ve kesitinin çizimi, Semerkand, 1400–1404 (G. Küpeli, 2012).

Görsel 10. Üst kapak, merkez madalyon içerisindeki ejder figürü ve çizimi (TSMK. Arşivi; G. Küpeli, 2012).

Görsel 11. Ejder figürünün ayağında yer alan çintemani motifi (G. Küpeli, 2012).

Görsel 12. TSMK. H.2152, vr. 97b, simurg ile mücadele eden ejder figürü ve ayağındaki çintemani detayı (TSMK Arşivi, 2019).

Görsel 13. Sandığın ön yüzü ve ¼ desen analizi (TSMK. Arşivi; G. Küpeli, 2012).

Görsel 14. Sandığın yan yüzü ve ¼ desen analizi (TSMK. Arşivi; G. Küpeli, 2012).

Görsel 15. Üst kapağın eğimli parçası ve deseni (TSMK. Arşivi; G. Küpeli, 2012).

Görsel 16. Sandığın fildişi kakma bordürü ve desen ayrıntısı (TSMK. Arşivi; G. Küpeli, 2012).

Görsel 17. İstanbul, Çinili köşk bordürleri (G. Küpeli, 2012).

Görsel 18. Sandığın içi ve ulama/raport tarzındaki ipek kumaşın desen analizi (TSMK. Arşivi; G. Küpeli, 2012).

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 61-72 - DOI: 10.32547/ataunigsed.669556

Antik Dönem Ege Uygarlıkları Seramiklerinde Homeros'un İlyada Destanından Seçilmiş Sahne Tasvirleri

Descriptions of the Selected Scenes of Homer's Iliad in Ancient Aegean Civilizations Ceramics

Sevinç Köseoğlu Ulubatlı
Araştırma Görevlisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Seramik Tasarımı Bölümü
email: sevinc.koseoglu@hbv.edu.tr ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1369-2395

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Köseoğlu Ulubatlı, S. (2020). Antik dönem Ege uygarlıkları seramiklerinde Homeros'un İlyada destanından seçilmiş sahne tasvirleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 61-72. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.669556

Makale Gönderim Tarihi/Received: 02/01/2020
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 12/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Review Article / Derleme Makalesi

Öz

Homeros'un İlyada Destanında anlatılan olaylar ve kahramanlar, antik dönem sanatına ve özellikle orta çağdan itibaren de resim sanatına ilham kaynağı olmuş ve İlyada'dan alınan temalar yoğun bir şekilde seramik kaplar, heykeller, duvar resimleri, metal eşyalar, taş kabartmalar ve ahşap paneller gibi sanat eserlerinde kullanılmıştır. Özellikle M.Ö. 6. Yüzyıldan M.Ö. 3. Yüzyıla kadar üretilen Antik Ege Uygarlıkları seramik çömlek ve kaplarda siyah ve kırmızı figürlü boyama tekniği ile resmedilmiş Troya savaşının kahramanları ve maceraları dikkati çekmektedir. Seramik sanatçıları ilk önce siyah figürlü teknikle açık renkli (sarı-kahverengi tonları) zemine koyu renkli figürler işlemişlerdir. Kırmızı figürlü teknikte ise koyu renk zemin üzerinde açık renkli karakterler yer almış ve bu şekilde tasvir edilen olay ve karakterler daha net ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışma kapsamında, Troya Savaşı'nın en destansı sahnelerinin konu edildiği antik döneme ait siyah ve kırmızı figürlü seramik eserleri, İlyada metininden anlatıya karşılık gelen alıntılar eşliğinde ya da mitolojik hikayeler anımsatılarak ele alınacaktır. Seramik üzerinde bulunan sahnelerin ikonografik çözümlemeleri yapılacak ve seramik eserin üretilme tekniği hakkında bilgiler verilecektir.

Anahtar kelimeler: Homeros, Troya, Seramik, Antik Dönem, Kırmızı Figürlü, Siyah Figürlü

Abstract

The events and heroes described in Homer's Epic of Iliad have inspired the art of antiquity and especially the art of painting from the middle ages. Themes taken from the Iliad have been used extensively in works of art such as ceramic pots, sculptures, mural paintings, metal items, stone reliefs and wooden panels. Especially starting from 6th century BC and lasting until the 3rd century BC, the heroes and adventures of the Trojan War, which were painted on the ancient Greek pottery and vessels, created with the black and red figure painting technique, are among the prominent art objects. Ancient ceramic artists first placed dark-colored figures on the lightly colored (yellow-brown tones) background, which is called as "black figure technique." In the red-figure technique, lightly colored characters were placed on a dark background and the events and characters depicted in this way were revealed more clearly.

Within the scope of this study, the ancient ceramic works of black and red figurines from the ancient period, where the most epic scenes of the Trojan War are depicted, will be narrated with quotations from the original text of the Iliad or with corresponding mythological stories. Iconographic analysis of the scenes on ceramic objects will be made and information about the production technique of ceramic works will be evaluated

Keywords: Homer, Troy, Ceramics, Ancient Period, Red Figured, Black Figured

1. Giriş

Çanakkale il sınırlarında bulunan Troya Tarihi Milli Parkı, sadece Türkiye'nin değil, aynı zamanda tüm dünyanın da en önemli arkeolojik alanlarından birisidir. Homeros'un destanlarına konu olan Troya/Hisarlık Tepe yerleşim alanı Çanakkale Boğazı'nın Asya kıyılarında yer alır. Ege ve Karadeniz, Asya ve Avrupa arasındaki avantajlı konumu, bölgenin üç bin yıl boyunca sürekli yerleşim görmesini sağlamıştır. Troya, kimi zaman Akdeniz ticaretinin önemli bir kilit noktası olmuş, kimi zaman depremlerle yıkılıp harap olmuş, kimi zaman da savaşlarla yakılıp yıkılmıştır.

17. yüzyılda, yabancı uyruklu arkeologlar Homeros'un Troya'sının konumunu tespit etmek üzere ilk çalışmalarını yapmışlardır. Frank Calvert (1863-1865) ile 1863 yılında başlayan kazılar, sırasıyla Henrich Schliemann (1870-1890), William Dörpfeld (1893-1894), C. W. Blegen (1932-1938), M. O. Korfmann (1988-2005) ile devam ettirilmiştir. Günümüzde de kazılar Prof. Dr. Rüstem Aslan başkanlığında sürdürülmektedir ("Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü", t.y.)

Troya Antik Kenti, 1998 yılında, UNESCO tarafından "Dünya Mirası" olarak kabul edilmiş, yani uluslararası önem taşıyan, bütün insanlığın ortak mirası olarak kabul edilen ve bu nedenle tanıtıma ve korunmaya değer doğal oluşumlar, anıtlar ve sitler arasında yer almıştır. UNESCO Dünya Miras Listesi'nde yer alan 17 miras

varlığımızdan birisi olan Troya Antik Kenti'nin bu listeye girmesinin 20. Yıl dönümü olan 2018 yılı Türkiye'de "Uluslararası Troya Yılı" ilan edilmiştir ("Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü", t.y.).

Homeros'un İlyada Destanı, Troya olarak anılan kentin destanıdır. Her ne kadar konusu Troya savaşı olsa da bilinen tarihin ilk dünya savaşı niteliğindeki bu savaşın öncesi ve sonrasının büyük hikayesini ve masal çemberinin bütününü anlatmaz bize. İlyada'da bütün bir savaşın öncesi ve sonrasıyla bir otuz yıl süreyle uzanan öyküsünü arayan okuyucu büyük bir düş kırıklığına uğrar. Aslında İlyada Troya'nın destanı değil, Akhilleus'un destanı sayılmalıdır (Homeros, 2002, s. 29).

Homeros, İlyada Destanı'nda konuyu sınırlamıştır. Akhilleus'un Akha ordularının kralı Agamemnon'a karşı öfkesi ve ona isyan edip savaşmayı bırakması ile başlar destan. Ancak daha sonra en yakın arkadaşı Patroklos'un Hektor tarafından öldürülmesi üzerine savaşa intikam almak için geri döner ve Troyalıların baş kahramanı Hektor ile çarpışarak onu öldürür. Hektor'un ölü bedenini arabasına bağlar ve onu Troya surlarının etrafında acımasızca yerlerde sürüklemesini herkese izletir. Hektor'un babası Troya Kralı Priamos'un isteği üzerine insafa gelir ve Hector'un işkence görmüş bedenini babasına vermeyi kabul eder. İlyada burada biter ama Troya savaşının destanı İlyada ile ne başlar ne de biter (Homeros, 2002, s. 30).

2. Yöntem

Araştırma betimsel modele dayalı olarak yürütülen nitel bir araştırma olup derleme niteliğindedir. Araştırma kapsamında konu ile ilgili literatür taraması yapılarak veriler toplanmıştır. Derlenen veriler ışığında antik dönem Ege uygarlıkları seramiklerinde konu olarak işlenen Homeros'un İlyada Destanından seçilen sahneler incelenmiştir.

3. Bulgular

3.1. Antik dönemde ritüel/kült kapları ve hikaye anlatıcılığı

M.Ö 6. ila M.Ö. 3. yüzyıllar arası antik Yunan seramik eserleri günlük kullanımdan dini ayinlere ve ölü gömme geleneklerine kadar hayatın farklı aşamalarında kullanılmıştır. Katı ve sıvı nesneler için tasarlanan bu kaplar kullanım amaçlarına göre boyutu, genişliği ve derinliği farklı özellikler göstermektedir. Doğum, evlilik ve ölüm gibi önemli anlarda gerçekleştirilen dini seremonilerde kullanıldığı düşünülen ritüel ve kült kaplarında gerek form biçimi olarak gerekse süsleme ve tasvir karakteri olarak zengin üsluplar sergilendiği görülmektedir (bkz. Görsel 1).



Görsel 1. Antik Dönem Yunan kaplarının tipolojisi

Özellikle ölüm ayinlerinde sunu, adak ve kurban kültü ritüel kaplarının önemini ortaya koymaktadır. Ölülere sunulan katı ve sıvı sunuların ritüel kapları içine konulduğu bilinmektedir. Homeros, Patroklos'un cenaze töreninde Akhilleus tarafından 12 Troyalı genç, 4 at, 2 köpek, sığır ve dişi koyunlar kurban edildiğini, yağların ve kanların kaplar içerisinde sunulduğunu aktarmaktadır (Homeros, 2002, XVI. Bölüm, Dize: 160-180). Homeros bir başka destanı olan Odysseia'da, Odysseus'un ölüler ülkesinde ölülere kurbanların kanı ile sunu yaptığını ve ruhların bu kanları içmek için geldiklerini anlatmaktadır (Homeros, 2001, XI. Bölüm, Dize: 20-50).

3.2. Antik dönemde seramiklerin renklendirilmesi: siyah ve kırmızı figürlü boyama tekniği

Antik Dönem "Yunan ve Roma Sanatları ile bu dönemden kalan sanat ve mimarlık yapılarını nitelemede sıkça kullanılan bir terim" olarak nitelendirilmiştir (Yoleri, 2008, s. 62). M.Ö 7. ila M.Ö. 3. yüzyıllar arasında "nüfus artışı ile Anadolu'dan Kuzey Afrika ve İspanya'ya kadar yayılan küçük koloniler, Akdeniz, Ege ve Karadeniz kıyılarına kadar yayılmış, Mısır, Suriye, Mezopotamya ve Hindistan'ın da etkisi ile seramik sanatı büyük bir kültürel zenginliğe ulaşmıştır. Bu dönemde dekorlu seramiklerin üretildiği önemli ticaret merkezlerinden biri haline gelen Korinth ve pek çok kaynakta karşımıza "Attik" olarak çıkan Atina'dır" (Yoleri, 2008, s. 62). Bu ticaret yolu sayesinde ortaya çıkan kültürler arası etkileşimi Önal ve Uludağ (2019), şöyle açıklamaktadır; "bölgelere ve kültürlere ait farklı ticaret ve göç yollarının, önemli merkezlerin, devletlerin ya da kavimlerin ortaya çıkması ile o bölgelerin diğer bölgelere etkilerinin de gözlemlenmesi söz konusu olabilmiş böylece kültürler arası etkileşimlerde ortaya çıkarılmıştır" (s. 27).

Akdeniz ticaret pazarının aranan ürünleri haline gelen dekorlu seramiklerin su geçirgenliği ve dayanıklılığını artırmak için sadece perdah değil pekişmiş astarlarda kullanılarak astar üzerine dekorlama yapılmıştır. Bu astar, terra sigillata astarı denilen çok ince tanecikli ve demir bileşenleri ile zengin killerden hazırlanan bir astar çeşidi olup "pişirim sürecinde, fırın atmosferine bağlı olarak kırmızıdan siyaha değişen tonlarda renkler oluşturabilir" (Aslan ve Canduran, 2016, s. 54). Çizer (2014)'e göre, "Antik çağda, Ege ve Akdeniz uygarlıklarında kullanılmakta olan fırınlar, doğal olarak odun yakıtlı olduğundan indirgen pişirim ortamı oluştuğunda, terra sigillata astarını siyah renkte pişirmek hem kolay hem de kaçınılmazken, kırmızı renkli ürün elde etmek ise tamamen rastlantıya kalıyordu" (aktaran Aslan ve Canduran, 2016, s. 52).

Antik dönem çömlekçilerinin seramik kaplardaki kaplama ve bezeme yöntemlerini kullanması bin yıllar boyu süren bir çaba ve deneyimin, kuşaktan kuşağa aktarılarak biriktirilmesi ile mümkün olmuştur. Özellikle kırmızı ve siyah figürlü seramiklerin görüldüğü antik dönemdeki sanatçılar killerin pişme öncesi ve sonrası renk ve parlaklık özellikleri gibi malzeme kalitesine dair konularda deneyimlerini artırmayı başarmışlardır. Çizer (2014), kırmızı ve siyah figürlü seramiklerin üretildiği dönemi antik seramiğin altın çağı olarak adlandırmıştır. Ona göre en mükemmel parlaklığa M.Ö. 5. Yüzyılda Klasik Dönem Attika kaplarında ulaşılmıştır (s. 26-27).

M.Ö 7. ila M.Ö. 3. yüzyıllar arası antik Yunan seramik eserleri iki türlü boyama tekniği ile işlenmiştir. İlk olarak Korinth'te ortaya çıkan ve sonrasında Anadolu coğrafyasında da yayılan siyah figürlü teknik M.Ö. 6. yüzyıla kadar kullanılmıştır. Siyah figürlü teknikte kırmızı zemin üzerine (sarı ile kahverengi tonları arası) siyah karakterler ya da imgeler işlenmiştir. Dekorlama işlemine başlarken kabın tüm yüzeyine fırça yardımıyla ince bir katman doğal demir oksit uygulanmıştır. Bu katman pişirim sonrası kırmızı renge dönüşerek kompozisyonun zeminini oluşturmuştur. Parça üzerine konturlanarak figürler resmedilmiş ve astar ile figürlerin içi doldurulmuştur. Silüet halinde boyanmış figürlerdeki saç, sakal, elbise kıvrımları gibi detaylar sivri uçlu bir alet ile alttaki gövde rengi ortaya çıkacak şekilde kazınmıştır. Bu şekilde açık renk fon üzerine oyma tekniğiyle belirginleştirilmiş koyu renkli figürlerin olduğu kompozisyonlar ortaya çıkmıştır (Dphil, 2011, s. 1; Çizer, 2014, s. 90).

Kırmızı figürlü teknik, siyah figürlü tekniğin tersi olarak uygulanmış bir yöntemdir. M.Ö. 6. yüzyılda ilk Atina'da ortaya çıkan bu teknikte, siyah zemin üzerine kırmızı figürler (sarı ile kahverengi tonları arası) ve imgeler yer alır. Figürler parça üzerine çizildikten sonra içleri boş bırakılır ve çevreleri astar malzemesi ile boyanır. Kırmızı figürlü teknikte karakterlerin hatları daha belirgin ve kompozisyon daha net şekilde bezenmiştir (Dphil, 2011, s. 1; Çizer, 2014, s. 91).



Görsel 2. Seramik formun astarlanması



Görsel 3. Astarlanmış seramik formun üzerine çizimin yapılması

Antik dönemin seramik sanatçılarının, elleri ile şekil verdikleri seramik kaplarda ahşap ve metalden yapılmış el aletleri kullandıkları düşünülmektedir. Bu aletler sayesinde çamura istedikleri şekli verebilmiş ve yüzeyleri pürüzsüz hale getirmişlerdir. İlk olarak gövdesini oluşturdukları kaplara, sonradan kaidesini ve kulplarını

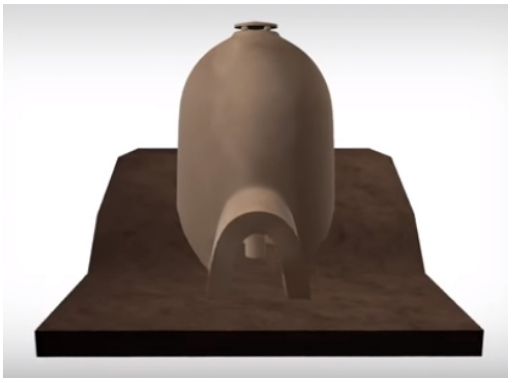
GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 61-72 - DOI: 10.32547/ataunigsed.669556

eklemişlerdir. Tasarımı biten kaplarda renklendirilecek alanın çevresi konturlanarak belirlenmiştir. Sanatçılar, siyah ve kırmızı figürleri elde edebilmek için çamur kıvamında sıvı kil (astar) kullanmışlardır (bkz. Görsel 2). Tasvir eklenecek alan taslak çizimlerle hazırlanır (bkz. Görsel 3) ve sonrasında astar yardımıyla içleri doldurulur (bkz. Görsel 4). Günümüze kadar gelen antik dönem figürlü vazolar özel fırınlarda (bkz. Görsel 5) farklı derecelerde üç aşamalı pişirme sürecinden geçirilerek üretilmiştir.

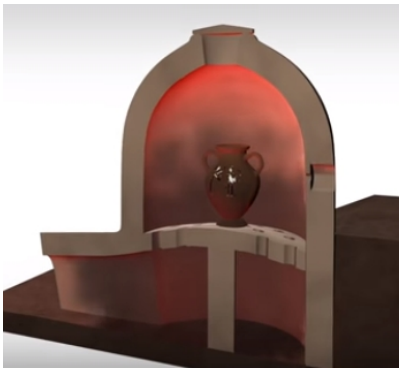


Görsel 4. Çizimlerin içlerinin astarlanması

Antik Ege seramikleri üzerinde yer alan bezemeler, seramik üretim aşamasında kullanılan malzeme alet ve üretim tekniği hakkında önemli veriler sağlamaktadır. Tasvirlerde pergel, kompas gibi aletlerin kullanımı ile hem dengeli çizimler yapmak hem de tekerlek ve kalkan gibi oval figürleri çizmek için kullanıldığı anlaşılmakta olup boyama işleminde de farklı kalınlık ve genişlikte fırçaların kullanıldığı görülmektedir. Çizer, "betimlemelere dayanarak dekorlama işleminin birden fazla sanatçı tarafından bir iş birliği içinde gerçekleşmiş olabileceğini aktarmaktadır. Bu durumda, desen çiziminin, dolguların, ayrıntılı çizimlerin ve fırınlamanın farklı sanatçılar tarafından yapıldığı düşünülmektedir" (Çizer, 2014, s. 90).



Görsel 5. Seramiklerin pişirildiği fırın



Görsel 6. Pişirim esnasından bir görünüm



Görsel 7. Pişirim sonrasında bir görünüm

Fırınlanmaya hazır hale gelen seramik kaplar özel fırınların içine yerleştirilir ve ilk aşama olan 800 derecede pişirilir ve sonra ortama hava verilerek oksitlenme sağlanmaktadır. İlk aşamada seramik kabın gövdesi kırmızıya dönüşmektedir (bkz. Görsel 6). İkinci aşamada havalandırma kanalı kapatılır ve fırın içi sıcaklığı tekrar artırılarak 950 dereceye kadar yükseltilmektedir. Bu aşama sonunda kabın yüzeyi siyaha dönüşürken, astar ile boyanan tasvir

alanı parlaklaşır ve cam gibi bir görüntü halini almaktadır. Son aşamada havalandırma kanalları yeniden açılır ve fırın haznesinde oksijen salınımı sayesinde oksitlenme sağlanır, cam gibi parlayan figürler siyahlaşır ve figürlerin arka planı kırmızıya (sarıdan kahverengiye çalan tonlar arasında) dönmektedir (bkz. Görsel 7) ("Khan Academy", t.y.).

3.3. Troya Savaşı öncesi, sonrası ve seramik örneklerde tasvirleri

Homeros'un destanları ve özellikle Troya Savaşı'nın unutulmaz sahneleri antik dönem sanatından itibaren dünya sanatını büyük ölçüde etkilemiştir. İlyada Destanının her sahnesi etraflıca burada anlatılmaya değer ancak önceliğimiz genelde okuyucuda, edebiyat ve sanatta daha fazla iz bırakmış olan sahnelere odaklanmak olacaktır. Özetle, bu sahneler:

- Akhilleus ve Agamemnon arasındaki tartışma ve Akhilleus'un kızgınlığı ve savaştan çekilmesi
- Paris'in Menelaus'a meydan okuması ve teke tek dövüşmesi
- Akha kahramanı Diomedes'in Aineias ile savaşı
- Hektor ile Aias arasındaki günlerce süren ancak yenişemedikleri savaş
- Hektor ile Patroklus'un savaşı ve Patroklus'un ölmesi
- Akhilleus'un intikam için savaşa geri dönmesi ve Hephaistos'un ona yeni silahlar yapması
- Akhilleus ile Hektor'un çarpışması ve Hektor'un trajik ölümü
- Kral Priamos'un oğlu Hektor'un ölüsünü almak için Akhilleus'a gidip yalvarması.

3.3.1. Paris'in kararı

Antik dönem için bir dünya savaşı niteliğinde olan Troya savaşı, aslında Nifak ve Kavga Tanrıçası olan Eris'in sebep olduğu bir kargaşadan kaynaklanmaktadır. Bu anlatıyı kısaca anımsayacak olursak:

> "…En büyük ve en güçlü tanrı olan Zeus günün birinde güzeller güzeli deniz tanrıçası Thetis ile buluşur. Zeus, deniz tanrıçasını öylesine beğenir ki, ondan bir çocuğu olmasını ister. Ama bu mümkün değildir çünkü geleceği görebilen biliciler deniz tanrıçası Thetis'e çocuğunun babasını alt edeceğini söylerler. Gücünü kaybetmekten korkan Zeus bu işten vazgeçer, çünkü kendisi de babasını devirip onun yerine geçmiştir. Bu nedenler güzel Thetis'i ölümlü bir erkekle evlendirmek ister. Aday olarak da Peleus'u seçer. Thetis bu evliliğe karşı çıkar. Ölümsüz bir tanrıça olarak, ölümlü bir erkeği kocası olarak kabul etmez; ancak herşeye rağmen Zeus'un isteğine boyun eğmek zorunda kalır. Tanrıça Thetis kız kardeşleriyle denizden çıkıp dolunayda dans etmek isterken, Peleus'un eline esir düşer. Peleus'un elinden sürekli başka kılıklara girerek kurtulmak ister; kıvrıla kıvrıla giden yılan olur, alev alev ateş olur, kükreyen aslan olur, ama yine de kurtulamaz Peleus'un elinden. Sonunda diğer tanrılar da bu evliliği kabul ederler ve Peleus ile Thetis evlenir. Düğüne tanrılar ve insanlar davet edilir ama o düğün telaşında sadece Kavga ve Nifak Tanrıçası Eris unutulur. Buna çok sinirlenir Eris, intikam almak için yemin eder. Düğünün en güzel anında orta yere üzerinde "en güzeline" yazılı altın bir elma atar. Zeus'un daha önce planladığı gibi üç tanrıça altın elmaya sahip olmak için birbirleriyle kavga etmeye başlar" (Aslan, 2018, s. 7-8).



Görsel 8. Paris'in Kararı. (M.Ö. 7.yy.). Staatliche Museen zu Berlin'de Bir Vazo

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 61-72 - DOI: 10.32547/ataunigsed.669556

Bu düğünde yaşanan olaylar ileride Troya Savaşı'na yol açacak gelişmelerin de kıvılcımı olur çünkü Zeus; Hera, Athena ve Afrodit arasındaki güzellik yarışında hakem olarak Troya Kralı Priamos'un oğlu Paris'i görevlendirecektir. Dünyanın bilinen ilk güzellik yarışmasında Paris, kendisine dünyadaki en güzel ölümlü kadını rüşvet olarak teklif eden Afrodit'i en güzel tanrıça seçecek ve altın elma da onun olacaktır. Paris'e sunulan en güzel kadın, Sparta Kralı Menelaus'un karısı Spartalı Helen'dir. Helen evli bir kadın olmasına rağmen, Paris bu duruma aldırmaz ve ona vaad edilen Helen'i Troya'ya kaçırır. Bunun üzerine, Agamemnon'un desteğini alan ve intikam yemini eden Menalaus ve diğer Akha kralları, 30 yıl sürecek olan Troya Savaşı'nı başlatacak ve savaşlar ve ölümlerle dolu uzun bir dönem başlamış olacaktır (Graves, 2012, s. 831-834).

Bu önemli sahne çeşitli dönemlerde sanatta ele alınmıştır ve pek çok kez tasvir edilmiştir. "Paris'in Kararı" teması MÖ 7. Yüzyıldan itibaren antik seramik eserlerde görülmektedir. Staatliche Museen zu Berlin'de sergilenen seramik bir kapta (bkz. Görsel 8) Paris, Hermes, Eros, Hera, Afrodit ve Athena beraber resmedilmiş ve "Paris'in Kararı" konusu işlenmiştir. Kırmızı figür tekniği ile yapılan bu tasvirde siyah zemin üzerinde karakterler açık renkle resmedilmiştir. Paris, solda oturur vaziyette, elinde lir ve etrafında hayvanlarla tasvir edilmiştir. Onun yanında kanatlı ayakkabıları ile Hermes; üç güzel adaydan Athena zırh içinde ve mızrağıyla; Hera başında tacı ve elinde asasıyla, Afrodit ise yanından hiç ayrılmayan yoldaşı Eros ile birlikte resmedilmiştir.

"Paris'in Kararı" konusunun işlendiği diğer bir örnek M.Ö 6. yüzyıla ait siyah figürlü bir seramik amforadır (bkz. Görsel 9). Açık renk zemin üserine koyu renklerle resmedilen Paris ve Hermes'in son kararı vermek için tartıştığı anın tasvir edildiği kompozisyona Hera, Afrodit ve Athena eşlik etmektedir.



Görsel 9. Paris'in Kararı. (MÖ 6. yy.). Siyah Figürlü Boyama Tekniği. Lyon Güzel Sanatlar Müzesi

3.3.2. Patroklus'un ölümü

Tanrıların da isteği ve yönlendirmeleriyle artık büyük savaş başlamıştır. Akhalar gemileriyle Ege Denizi'ni aşmışlar ve Troya kıyılarına gelmişlerdir. Bir tarafta Akhilleus, Agamemnon, Menalaus, Odysseus, Aias, Patroklus ve Diomedes; diğer tarafta ise Hektor, Paris, Priamus ve Aineias vardır.

Kibirli Akhilleus ile Agamemnon'un arası savaşın daha başında köle Briseis yüzünden açılmıştır. Akhilleus'un savaş ganimeti olan Briseis'i Agamemnon kendisine almıştır. Buna öfkelenen Akhilleus sadece Agamemnon'a kızmakla kalmaz, aynı zamanda savaştan da çekilir. Bu durum Akhaları çok etkileyerek ve Hektor'un da kahramanca çarpışmasıyla savaşta geriye düşmelerine neden olacaktır.

Akhaların bu durumuna daha fazla dayanamayan Akhilleus'un yakın arkadaşı Patroklos'un, Akhilleus'un zırh ve kalkanını kuşanarak Hektor ile savaşmaya gittiği ifade edilmektedir. Üstesinden gelemeyeceği bir göreve kalkışan Patroklus, ilk başlarda başarılı olsa da, Hektor tarafından öldürülür. Bu ölüm, savaşın kaderini etkileyecek kadar önemlidir. En yakın dostu Patroklos'un öldüğü haberini alan Akhilleus intikamını almak için yeniden savaşmaya karar verir. Hektor ile Patroklus çarpışmasını Homeros, XVI. Bölüm, Dize: 818-823'de şu dizelerle anlatmaktadır:

"Hektor ulu canlı Patroklus'u gördü,
Sivri kargıyla yaralanıp geri çekilirken,
Sıraları aşıp yaklaştı ona, sapladı kargısını,
Sapladı karnının altına, soktu tuncu dibine kadar,
Patroklos gürültüyle yere yıkıldı,
Büyük bir yas girdi Akha ordusuna" (Homeros, 2002, s. 382).

Bu trajik sahne de antik dönem seramiklerinde birçok kez resmedilen sahnelerden birisidir. Siyah figürlü Antik Yunan vazosunda Akhilleus, Patroklus'un yerde yatan cesedini savaş alanından almak için mücadele vermektedir (bkz: Görsel 10). Açık renk zemin üzerinde siyah silüetleri ile zırhları ve miğferleriyle resmedilen askerler amansızca çarpışmaktadırlar. Siyah figürlerin üzerindeki konturlarla karakterlerin kıyafetlerinin ve vücut hatlarının detaylarına yer verilmiştir.



Görsel 10. Akhilleus'un Patroklus'u savaş alanından almak için mücadelesi

3.3.3. Akhilleus ve Hektor'un destansı çarpışması

İlyada Destanının en önemli sahnesi kuşkusuz ki, Akhaların kahramanı Akhilleus ile Troyalıların kahramanı Hektor arasındaki birebir ve ölümüne yaptıkları çarpışmadır. Öylesi bir kapışmadır ki, sanki yenilen sadece hayatını kaybetmekle kalmayacak, aynı zamanda savaşı da kaybedecektir. Bu iki kahramanın göğüs göğüse çarpışması en destansı şekilde ustaca anlatılmıştır. Ancak kaybedenin kim olacağına yine tanrılar karar vereceklerdir. Zeus kader tartısını kaldırır ve Hektor'un ölüm kefesi daha ağır basar. Hektor tanrıların kendisini terkettiğini anlarcasına, Akhillus'tan yenilen savaşçı için cenaze ritüellerine uygun davranılmasını, yani bir centilmenlik anlaşması yapılmasını ister ancak gözünü intikam ve hırs bürümüş olan Akhilleus bunu reddetmektedir. Uzunca bir savaştan sonra, Akhilleus mızrağını Hektor'un en korumasız yerine saplayarak onu öldürdüğü ifade edilmektedir (Aslan, 2018, s. 15-16).

Bu efsane dizeleri Homeros'in kendi anlatımından ve Erhat'ın şiirsel çeviri üslubuyla aynen aktaracak olursak:

"Akhilleus da saldırdı, yüreği azgın bir güçle dolu,
Göğsünü güzel, işli kalkanıyla kapadı,
Parlak, dört siperli tolgası vardı başında,
Güzelim altın yeleler sık sık dökülüyordu,
Hephaistus'un taktığı sorguçtan aşağı.
…
Sağ elinde sallanan sipsivri kargı öyle parlıyordu.
Akhilleus bu kargıyla kötülük kuruyordu Hektor'a,
Hesaplıyordu güzel etinin en iyi neresine gireceğini.
Bütün gövdesi kaplıydı tunç silahlarla,
Zorla öldürdüğü Patroklos'u
Ondan soyduğu güzel silahlardı bunlar.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 61-72 - DOI: 10.32547/ataunigsed.669556

Bir tek yeri açık kalmıştı Hektor'un,
Köprücük kemiğinin omzu boyundan ayırdığı yer,
Adamın çok kolay canı alınırdı ordan.
Ateşli bir saldırışla sapladı kargıyı oraya.
Temren dosdoğru girdi yumuşak boğazdan içeri." (XXII. Bölüm, Dize: 313-327)

Bu unutulmaz sahne, İngiltere'de British Museum'da sergilenmekte olan kırmızı figürlü, M.Ö. 490'a tarihlenen bir şarap vazosunda işlenmiştir. Vazoda, Akhilleus'a Athena, Hektor'a Apollo'nun destek verdiği görülmektedir (bkz. Görsel 11).



Görsel 11. Akhilleus ve Hektor'un çarpışması. (M.Ö.490). Kırmızı Figürlü Vazo, British Museum, İngiltere

3.3.4. Hektor'un bedenine işkence

Destanda Hektor artık ölmüştür ancak hırsı geçmeyen Akhilleus, Hektor'un hakettiği ritüellere uygun bir cenaze töreni yapılmasına dahi izin vermektedir. Hector'un cansız bedenini atlı arabasının arkasına bağlar ve güvenli bir mesafeden günlerce Troya surları etrafında sürükleyerek onu paramparça etmektedir. Bu yürek parçalayıcı sahneyi, babası Kral Priamos, annesi Hekabe, kardeşi Paris ve karısı Andromache'nin surlardan çaresizce izlediği tasvir edilmektedir. Homeros XXII. Bölüm, Dize: 395-404'de bu anları şu şekilde anlatmaktadır:

"(Achilleus) Hektor için düşündü kötü şeyler,
İki ayağını bilekle topuk arasından deldi,
Kayışlar geçirdi deliklerden, bağladı arabaya,
Başı bıraktı yerde sürüklensin diye,
Sonra atladı arabaya ünlü silahlarıyla.
Kamçıladı atları, atlar öne atılıp coştu
Yerde sürüklenen gövdenin çevresinde
Bir toz bulutu yükseldi birdenbire.
Toz toprak içinde kaldı bütün başı,
Kopkoyu saçları darmadağın oldu." (Homeros, 2002, s. 481).

Boston, Amerika'da, Museum of Fine Arts'ta bulunan ve M.Ö. 520'ye tarihlenen siyah figürlü bir hydria da (Su kabı) (bkz: Görsel 12), Akhilleus'un Hector'un cansız bedenini iki atın çektiği arabasının arkasına bağlayıp, sürüklemesi resmedildiği görülmektedir. Temsilde, en solda Hektor'un karısı Andromache kocası için yas tutmaktadır. Yanında yuvarlak kalkanıyla Akhilleus, Hermes ve İris vardır. En sağda ise, Patroklus'un mezarı ve daha küçük resmedilen kalkanlı savaşcı ise Patroklus'tur. Sanatçı birkaç farklı sahneyi aynı kompozisyonda anlatmaktadır.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 61-72 - DOI: 10.32547/ataunigsed.669556



Görsel 12. Siyah Figürlü Hydria, (M.Ö. 520). Museum of Fine Arts Boston, Amerika

3.3.5. Priamos'un Hektor'un cansız bedenini Akhilleus'tan istemesi

Destana göre Akhilleus'un Hektor'un bedenini Troya surları etrafında günlerce sürüklemesine Tanrılar daha fazla dayanamazlar. Hektor'un geleneklere uygun bir cenaze törenini hakettiği düşünülmektedir. Tanrıların habercisi İris'i Kral Priamos'a gönderirler, İris ona Akhilleus'a gitmesini ve oğlunu istemesini iletir. Homeros'un XXIV. Bölüm, Dize: 143-156 ve XXIV. Bölüm, Dize: 499-506'daki anlatımına göz atacak olursak:

"Kronosoğlu (Zeus) gönderdi İrisi kutsal İlyona.
Durma, hızlı İris, çık yola, in Olympos'tan aşağı,
Ulu Yürekli Priamos'a İlyonda ilet şu haberi:
Gitsin Akhalar'ın gemilerine, geri alsın oğlunu,
Armağanlar götürsün, hoş etsin gönlünü Akhilleus'un.
Gitsin tek başına, almasın yanına bir başka adam.
…
Sonra da alıp getirir kente,
Tanrısal Akhilleus'un öldürdüğü Hektor'u.
Girmesin yüreğine ölüm korkusu ya da bir başka kaygı,
Hermes'i kılavuz vereceğiz ona,
Götürecek onu Akhilleus'un yanına dek.
Priamos barakanın içine girdiğinde,
Onu ne Akhilleus ne de başkası öldürecek."
…
Yaşlı Priamos dalıverdi içeri,
Zeus'un sevdiği Achiileus'u buldu içeride.
Gitti durdu Akhilleus'un yanında,
Sarıldı dizlerine, öptü ellerini, Nice oğullarının almıştı canını,
O korkunç eller, o kanlı eller.
…
Biri gözümün bebeğiydi, korurdu kentimi, halkımı,
Yurdunu savunurken geçen gün sen öldürdün onu da,
Onun için geldim Akha gemilerine, Hektor için,
Değer biçilmez kurtulmalıklar getirdim sana.
Saygı göster tanrılara Akhilleus, bana da acı,
Ne olur, kendi babanı getir aklına,
Ben daha acınacak durumdayım ondan,
Yeryüzünde hiçbir ölümlü katlanmadı benim katlandığıma:
Oğlumu öldürenin ağzına uzatıyorum yalvaran elimi (Homeros, 2002, s. 516-526).

Priamos ile Akhilleus arasındaki konuşmadan sonra Akhilleus; Hektor'un cansız bedenini babasına teslim etmekte ve cenaze törenleri için savaşa on gün ara vermektedir. Priamos, Hektor'un ölüsünü Troya'ya götürmekte, karısı Andromache ve annesi Hekabe de büyük üzüntü içindedir.

Viyana, Avusturya'da, Kunst Historisches Museum'da bulunan ve M.Ö. 490'a tarihlenen kırmızı figür tekniği ile yapılan bir skypost ta (iki kulplu derin şarap kabı), Kral Priamos'un Akhilleus'a yalvarması konusunun işlendiği görülmektedir. Priamos maiyeti ile birliktedir, Akhilleus'a ise hizmetçisi eşlik etmektedir. Hektor'un bedeni yerde boylu boyunca uzanmaktadır. Duvarda ise Akhilleus'un miğferi ve kalkanı asılı olarak tasvir edilmiştir (bkz: Görsel 13).



Görsel 13. Kral Priamos'un Akhilleus'a yalvarması. (M.Ö.490). Skypost, Kunsthistorisches Museum, Viyana

3.3.6. Troya atı ve kentin düşüşü

Homeros, İlyada'yı Hektor'un cenaze merasimlerinden sonra bitirmektedir. Ancak, tabiki de bu savaş henüz bitmemiştir. Azra Erhat'a göre Troya Savaşı'nın bütün mazisini "kyklos" diye adlandırılan bir destanlar çemberi sayesinde bilmekteyiz ve bilgilerin çoğunu da Hellenistik çağlardan kalma derleyicilerin yapıtlarına borçluyuz (Homeros, 2002, s. 30).

Hektor'u öldüren Akhilleus kendisinin de çok fazla yaşamayacağını bilmektedir. Homeros Akhilleus'un kötü kaderini XXII. Bölüm, Dize: 356-360'da okuyucuya bildirmektedir. Annesi Thetis de bunu kendisine savaştan önce söylemiştir. Hektor ölmek üzereyken Akhilleus'a şöyle seslenir:

> "Senin ne olduğun yüzünden belli,
> Demirden bir yürek var göğsünde.
> Ama uyanık ol, uğramayasın tanrı lanetine,
> Yiğit de olsan, Paris ile Apollon, o gün seni,
> Öldürecekler batı kapılarının önünde." (Homeros, 2002, s. 480)

Destana göre Akhilleus'un ölümü kahramanca bir çatışma ile olmamıştır. Tam da Hektor'un dediği gibi, Paris'in attığı ok, Apollon'un da yönlendirmesiyle onu en zayıf noktası olan topuğundan vurmaktadır. Topuğundan vurulan Akhilleus orada ölür ve böylece Apollon da kutsal alanına zarar veren Akhilleus'tan intikamını almış olur (Aslan, 2018, s. 16-17).

Artık savaş sona yaklaşmıştır. Hem Hektor, hem de Akhilleus ölmüştür. Silahların veya kahramanların gücüyle değil, sinsi bir plan ve hile ile bitecektir savaş. Akhalar, savaştan vazgeçip geri döndükleri izlenimi vermek için tüm gemilerini yakındaki bir koya gizlemişlerdir. İthaka Kralı Odysseus'un emriyle tahtadan bir at heykelini Troya surlarının önüne bırakırlar. Troyalılar tahta atı tanrılara adanmış bir kutsal hediye zannedip, surların içine getirmişlerdir. Atın içine Akha askerleri gizlenmiştir. Geceleyin dışarı çıkan askerler kentin kapılarını açarlar ve böylece Troya fethedilir. Akhalılar Troya'yı yakıp, yıkarlar ve kent yerle bir edilmiştir (Graves, 2012, s. 906-912).



Görsel 14**.** Mikonos Vazosu. (M.Ö.670)

Yunanistan'da, Mikonos Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmekte olan "Mikonos Vazosu" (bkz. Görsel 14), Troya atı sahnesinin betimlendiği bilinen en eski eserdir. M.Ö. 670 yılına tarihlenen bu vazonun en önemli özelliği Truva Atı'nın bilinen en erken betimlemesinin bu vazo üzerinde yer alması olup, vazo 1961 yılında Mikonos adasında bulunmuştur. Siyah figürlü seramiklerin kullanımına başlanmasından bir yüzyıl öncesine tarihlenen bu seramik vazoda içi Akhalı askerlerle dolu attan çıkıp, Troya'yı fetheden askerler resmedilmiştir.

4. Sonuç

Homeros'un destanı İlyada, antik çağlardan beri sanatın ve edebiyatın değişmez temaları arasında yer almıştır. On yıl boyunca acımasızca birbirleriyle savaşan Akhalar ve Troyalılar sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Öfkeli ve intikamcı Akhilleus, yurtsever Hektor, en güzel ölümlü Helen, Paris, Kral Priam, Patroklus, Aias, Andromache ve daha birçok kahraman bu eserler sayesinde günümüze kadar gelmişlerdir.

Seramik, insanlar tarafından kullanılmaya başlandığı tarihten itibaren sadece günlük yaşamda ihtiyaç duyulan objeleri üretmek için kullanılan bir malzeme olmamış; aynı zamanda seramik formlar üzerinde yeni teknikler geliştirilerek sanatsal faaliyetler için yeni bir alan açmıştır. Önceleri kullanım amaçlı üretilen seramik eşyaların zamanla form ve süsleme bakımından geliştirildiği görülmektedir. Estetik açıdan gelişip yaygınlaşan bu seramik objeler Antik Yunan döneminde önemli bir yere sahip olmuştur. Özellikle resimsel betimlemelere ve süslemelere oldukça önem verilen bu dönemde dini ve mitolojik sahnelerin seramik yüzeylerde tasviri ile tinsel amaçlı da kullanıldıkları seramik objeler sayesinde, kendine farklı bir malzeme bulmuş olan resim sanatını icra eden ustaların ve sanatçıların vazo ressamlığı sayesinde, yaşadıkları dönemin özelliklerini, konularını, inançlarını, korkularını günümüze kadar taşıyarak geçmişe dair bilgiyi aktaran eserler olduklarını görmekteyiz.

Antik dönem kırmızı ve siyah figürlü seramik eserleri, Troya'nın efsane olaylarını ve unutulmaz kahramanlarını seramikten yapılmış vazo, çömlek ve benzeri kapların üzerinde betimlenen tasvirler sayesinde tarihe tanıklık ederek günümüze kadar gelebilmesi ve bu sayede de kültürel mirasın sonraki nesillere aktarılmasında önemli görevler üstlendiği görülmektedir. Gündelik kullanım için yapılan basit seramik obje ve kapların aksine, seramik ustaları ve vazo ressamları sayesinde figürlerle bezenen seramikler, kısıtlı bir alanda sahneleri başarılı bir şekilde anlatmış ve nitelikli sanat eserleri olarak dünya seramik mirasında yerini almış olduğu görülmektedir.

Geçmişten günümüze gelen bir belge niteliğindeki seramik kaplar, yazılı bir metnin kavranmasında araç olurken, dönemin adetleri ve gelenekleri hakkında da insanlık tarihine kaynak olmaktadır. Aynı zamanda Antik dönemden günümüze kadar ulaşan bu eserler sayesinde, gündelik kullanım eşyası dışındaki önemli ve özel günlerde kullanılan ritüel ve kült seramik kapları sayesinde, iki renkli astarın kullanımını ve geçmişte seramik sanatı teknolojisinin gelişimini izleme imkanının yanı sıra, üretim aşamasında kullanılan fırça, pergel, kompas, vb. malzeme, alet ve üretim tekniği hakkında önemli veriler elde edilmektedir.

Kaynakça

Aslan, E. E.; & Canduran, K. (Ed.). (2016). *Seramik pişirim teknikleri ve fırınları*. Ankara: Opus Basımevi.

Aslan, R. (2018). *Arkeolojinin destanı: Troia*, *300. sayı*. İstanbul: Atlas Yayınları.

Çizer, S. (2014). *Terra sigillata*. İzmir: Tibyan Yayıncılık.

Dphil, A. A. (2011). *The early black-figured pottery of Attika in context*. Boston: Leiden.

Graves, R (2012). *Yunan mitleri: tanrılar, kahramanlar, söylenceler*. İstanbul: Say Yayınları.

Homeros. (2001). *Odysseia* (12. Basım). (A. Erhat ve A. Kadir, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Homeros. (2002). *İlyada*. (13. Basım). (A. Erhat ve A. Kadir, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Khan Academy. (t.y.). Ancient Greek vase production and the black-figure technique. Erişim adresi: https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/greek-pottery/v/ancient-greek-vase-black-figure-technique

Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü. (t.y.). Dünya miras listesi. Erişim adresi: http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,44423/dunya-miras-listesi.html.

Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü. (t.y.). Troya antik kenti (Çanakkale). Erişim adresi: http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,44431/troya-antik-kenti-canakkale.html

Önal, N. O., & Uludağ, K. (2019). *Sanayi devrimi öncesi seramik sanatı tarihi*. Ankara: Gece Akademi.

Yoleri, H. (2008). *Pişmiş kil ile iletişim: seramik üzerine yazılar*. İzmir: Tibyan Yayıncılık.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Antik Dönem Yunan kaplarının tipolojisi. Kaynak: Çizer, S. (2014). *Terra Sigillata*. İzmir: Tibyan Yayıncılık

Görsel 2. Seramik formun astarlanması. (2019). Erişim adresi: https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/greek-pottery/v/ancient-greek-vase-black-figure-technique

Görsel 3. Astarlanmış seramik formun üzerine çizimin yapılması. (2019). Erişim adresi: https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/greek-pottery/v/ancient-greek-vase-black-figure-technique

Görsel 4. Çizimlerin içlerinin astarlanması. (2019). Erişim adresi: https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/greek-pottery/v/ancient-greek-vase-black-figure-technique

Görsel 5. Seramiklerin pişirildiği fırın. (2019). Erişim adresi: https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/greek-pottery/v/ancient-greek-vase-black-figure-technique

Görsel 6. Pişirim esnasından bir görünüm. (2019). Erişim adresi: https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/greek-pottery/v/ancient-greek-vase-black-figure-technique

Görsel 7. Pişirim sonrasından bir görünüm. (2019). Erişim adresi: https://www.khanacademy.org/humanities/ancient-art-civilizations/greek-art/greek-pottery/v/ancient-greek-vase-black-figure-technique

Görsel 8. Paris'in Kararı. (M.Ö. 7.yy.). Staatliche Museen zu Berlin'de Bir Vazo. [Seramik]. Erişim adresi: https://www.researchgate.net/figure/The-judgement-of-Paris-Detail-from-a-ceramic-cup-Paris-sitting-in-the-right-Hermes_fig3_258129939

Görsel 9. Paris'in Kararı. (MÖ 6. yy.). Siyah Figürlü Boyama Tekniği. Lyon Güzel Sanatlar Müzesi. [Seramik]. Erişim adresi: https://www.marcmaison.fr/architectural-antiques-resources/jugement_de_paris

Görsel 10. Akhilleus'un Patroklus'u savaş alanından almak için mücadelesi. (2018). [Seramik]. Kaynak: Aslan, R. (2018). *Arkeolojinin destanı: Troia*, *300. sayı*. İstanbul: Atlas Yayınları.

Görsel 11. Akhilleus ve Hektor'un çarpışması. (M.Ö.490). Kırmızı Figürlü Vazo, British Museum, İngiltere. [Seramik]. Erişim adresi: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=461901&partId=1&images=true

Görsel 12. Siyah Figürlü Hydria, (M.Ö.520). Museum of Fine Arts Boston, Amerika. [Seramik]. Erişim adresi: https://collections.mfa.org/objects/

Görsel 13. Kral Priamos'un Akhilleus'a yalvarması. (M.Ö.490). [Seramik]. Skypost, Kunst Historisches Museum, Viyana. Erişim adresi: https://www.khm.at/objektdb/detail/56696/

Görsel 14. Mikonos Vazosu. (M.Ö. 670). [Seramik]. Erişim adresi: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mykonos_vase_7th_cent_bce_early_depiction_of_Trojan_Horse_photographed_by_Travellingrunes_Flickr_2949254926_4c9dc0882d_o.png

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 73-82 - DOI: 10.32547/ataunigsed.645017

Bakü Halı Müzesi'ndeki Çuvallar

The Sacks in The Baku Carpet Museum

Ashkan Rahmani
Assist. Prof. Dr., Shiraz University Faculty of Art & Architecture Department of Art
email: rahmani.ashkan@shirazu.ac.ir ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6431-7686

Majid Reza Moghanipour
Assist. Prof. Dr., Shiraz University Faculty of Art & Architecture Department of Art
email: moghanipour@shirazu.ac.ir ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9806-6953

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Rahmani, A., & Moghanipoor, M. (2020). Bakü Halı Müzesi'ndeki çuvallar. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 73-82. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.645017

Makale Gönderim Tarihi/Received: 10/11/2019
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 13/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

Göçebe ve yarı göçebe toplumlarda, eşyaların saklanması için saklama eşyası çok önemlidir. Azerbaycan'ın göçebeleri de diğer göçebeler gibi farklı saklama dokumaları kullanmaktadır. Torba, çanta, heybe, mafraş, çuval, onlardan sayılır. Azerbaycan'da Bakü Halı Müzesine baktığımızda eskiden kalmış bu tür dokumalar muhafıza edilir. Azerbaycan'da ele geçirilen belgeler ve yapılan alan araştırmasına göre çuvalların, diğer saklama dokumaları gibi yaygın olmadığı görülmüştür. Bu yüzden müzede, Azerbaycan'ın farklı bölgelerine ait sadece 5 parça bulunmaktadır ve bu çalışmada bu parçaların incelemesine odaklanmaktadır. İnceleme sırasında çuvalların renklerine, boyutlarına, kullanılan malzemeye, yaşına, geldiği yere dikkat edilerek, dokuma teknikleri ve desenleri de analiz edilmiştir.

Bu çalışmada Azerbaycan çuvalları "Doğu, Orta ve Batı" olarak sınıflandırılmıştır. Doğuda; Shirvan, Bakü, Kuba, Ortada; Karabağ ve Ganje, Batıda; Kazak yer almaktadır. Araştırmada, Azerbaycan çuvallarının motiflerinin tamamen geometrik olduğu, ayrıca hayvan ve bitki motiflerine de Bakü çuvalında rastlandığı görülmüştür. Desen düzenlemesinin genellikle yatay şeritlere yerleştirildiği ve teknik olarak incelenen çuvalların tamamının havsız teknik ile dokunduğu tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Çuval, Azerbaycan, Desen, Renk, Teknik

Abstract

In nomadic and semi-nomadic societies, storage weaving is very important to put and store of goods. Azerbaijan's nomads as other nomads, use different storage weavings. Bags, small bags, saddlebags, bedding bags, sacks, counted from them. When we look at the Baku Carpet Museum in Azerbaijan, kinds of old weavings are kept and displayed. According to our documents and field research we have obtained in Azerbaijan, sacks are not as common as other storage fabrics, so there are only 5 pieces belonging to different regions of Azerbaijan in the museum and this work will continue on the examination of these pieces. During the examination, weaving techniques and patterns were also analyzed by paying attention to the colors, sizes, materials, age and place of the sacks.

In this study Azerbaijani sacks will be classified as "East, Middle, and West". In the East; Shirvan, Baku, Quba, Middle; Karabag and Ganje, in the West; Kazak are located. Pattern arrangement is usually placed in horizontal panels. The patterns of the Azerbaijani sacks are completely geometric. In addition to these, animal and plant motifs also are seen in Baku sacks. In terms of technique, all of the examined sacks have been woven with flat weave technique.

Keywords: Sacks, Azerbaijan, Pattern, Color, Technique

1. Giriş

Azerbaycan Güney Kafkasya bölgesinde bir ülkedir ve İran tarafından güney ve batı, doğuda Hazar Denizi, kuzeyden Rusya, batıdan Ermenistan ile sınırlıdır. Eski zamanlardan beri, Azerbaycan seramik, metal, el dokuma gibi çeşitli el sanatlarının merkezi olarak bilinmektedir. Dokuma, Azerbaycan halkının en önemli ortak sanatlarından biridir. Dokuma sanatını bu ülkenin tüm toplumları (Türk, Ermeni, Kürt, Tacik) arasında görmek mümkündür. Çuval dokuması bu el dokumalarından birisi sayılır. Kirkitli dokumalar arasında ticari amaçlı çuvallar üretilmemiştir, dolayısıyla halı ve kilimler gibi desenleri, renkleri ve teknikleri diğer yerlerden etkilenmemiştir.

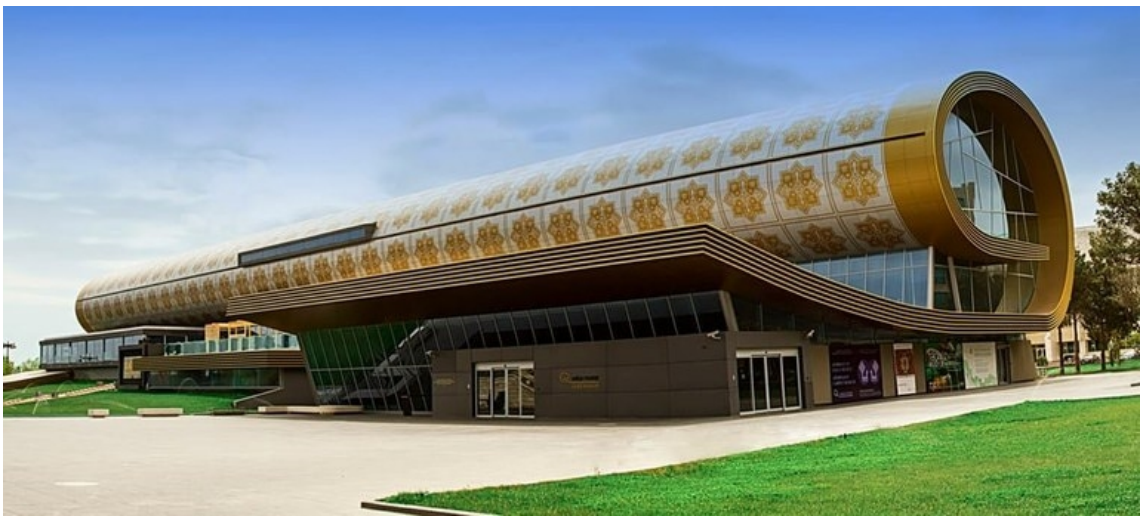
2. Yöntem

Bu çalışma betimsel modele dayalı olarak nitel bir araştırmadır. Azerbaycan çuvalı üzerine ve özellikle Bakü Halı müzesinde saklanan 5 parça çuvalın incelenmesi bu çalışmanın asıl amacıdır. Araştırma yöntemi alan araştırmasına dayanmaktadır. Bu nedenle öncelikle kaynaklar incelenerek, çuvalların teknik, tasarım, renk ve malzeme gibi genel özellikleri ele alınmıştır. Ardından Azerbaycan'ın farklı bölgelerinde ve Bakü Halı Müzesi'nde alan araştırması yapılarak tüm mevcut çuvallar analiz edilmiştir.

3. Bulgular ve Yorumlama

3.1. Bakü Halı Müzesi

Müze 1967 yılında halıcı ressam Letif Kerimov'un rehberliği ile kurulmuştur. Müze Letif Kerimov anısına onun adını taşımaktadır ve dünyanın en büyük halı müzesidir. 2014 yılında Neftçiler caddesinde bulunan Stalinist Neoklasik tarzındaki eski müze binasından Hüseynov Caddesindeki müzenin yeni binasına taşınmıştır. Avusturya mimarı Franz Janz tarafından tasarlanan yeni müze binası, katlanmış bir halı şeklindedir. Müzede 10000'in üstünde seramik işleri, metal işi, oya, halı ve diğer el dokumaları bulunmaktadır.



Görsel 1. Bakü Halı Müzesi

3.2. Çuval Tanıtımı

Yörükler yılın birkaç ayını göçebelik halinde geçirirler. İlkbahar mevsiminde kışladan yola çıkıp yaylaya doğru giderler, bu göç bazen bir aydan fazla sürebilir. Yaz yaylada üç-dört ay kalırlar, yaz sonunda aynı yoldan daha az yüksek yerlere dönmeye başlarlar. Göç sırasında, eşyalarını hayvanlara yüklerler ve yiyeceklerini, kumaşlarını, kaplarını ve diğer malzemelerini koymak için saklama eşyaya ihtiyaç duyarlar. Tüm göçebe dokuma ürünleri (halı, kilim, çadır, cicim, palas vb.) arasında saklama dokumaları önemli bir yer tutmaktadır. Hurjun (büyük heybe), mafraş, çuval, çanta, torba, tuz torbası, kaşıklık, heybe saklama dokumalarından sayılır. Çuvallar saklama dokuması olarak, göçebe yaşamında önemli bir yere sahiptir. Bunlar tüm göçebe toplumlarda ayrılmaz bir parça olarak görülmektedir. Çuvalın kullanımı bölgeden bölgeye, kültürden kültüre değişilebilir. Anadolu'da çuvallar daha önemli olurken, İran ve Azerbaycan'da mafraşa daha çok önem verilmektedir. Öte yandan, söz konusu iki ülkede, mafraşlardan sonra, çuvallar ve heybeler taşıma aracı olarak ikinci konuma gelmektedir. Çuvallar farklı amaçlar için kullanılır. Kullanılan alana göre malzeme ve desen de seçilir. Bazıları un tutmak için, bazıları ise hayvan yemi ve saman koymak için kullanılır. Alaçuval, giysi ve yatak takımlarını koymak için kullanılır. Anadolu'da eskiden bütün kızların çeyizlerinde en az bir çift çuval bulunmaktaydı ve onları kendisi ya da başka birisine sipariş verip hazırlanırdı ve buna gelin çuvalı denilirdi (Öztürk, 2012, s. 107). Evlendikten sonra, bazıları ekonomik ve sosyal durumlarına bağlı olarak çuval dokuyup eklerler.

Yukarıda da belirtildiği gibi, çuvallar, Azerbaycan, Anadolu ve İran'daki göçebelerde büyük bir önem taşımaktadır ve bu göç sırasında önemli olmasının yanı sıra, çadırlarda da öneme sahiptir. İçerideki insanları soğuk havalardan ve ayrıca insanların dayanabileceği için çadır duvarının dibine yan yana yerleştirilir (Kademoğlu, 1973, s. 26- 27). Yerleşik göçebelerden bazıları hala çuval kullanmakta, bazıları da eskiler gibi eşyalarını (battaniye, kilim, cicim) çuvallarına koymaktadır (Wertime, 1998, s. 15; Powell, 2007, s. 15). Azerbaycan ve diğer ülkelerin göçebelerinde, mafraş ve çuvalların sayısı ailelerinin ekonomik ve sosyal konumlarını göstermektedir. Çuvalların boyutları farklıdır. Uzunluk 60-120 cm arasında ve genişlikleri 55-90 cm arasındadır. Çuvalların bazıları diğer çuvallardan daha desenli ve renklidir. Buna göre, bu çuvalları dokuyan ve kullanan toplumlar, onlara farklı isimler vermektedir. Azerbaycan, Anadolu, Türkmenistan ve İran'ın farklı Türk kökenli toplumlarında, farklı isimler verilmektedir. Çuvalların isimleri teknik, desen, renk ve kullanım alanlarından seçilebilir. Örneğin; Azerbaycan'da, İran'ın Şahseven ve Türkmen toplumları *kızıl çuval* (kırmızı çuval), Kaşkay toplumunda, kapanma yöntemine göre *kilitli çuval* veya dokuma tekniğine göre *çerh çuvalı* denir.

Anadolu'nun bazı bölgelerinde *esvab çuvalı, alyanak, yünala çuval, kızılala çuval, karagöz*, *eğri nakışlı çuval, çamaşır çuvalı, zülüflü, çakmak nakışlı çuval,* ismi verilmektedir (Eren, 1976, s. 28; Pekin, 1975; Deniz, 2000; Atlıhan, 1990, s. 58).

3.2.1. Desen

Göçebe yaşam tarzında dokumalar genellikle kadınlar tarafından dokunur. Bu nedenle motiflerin isimleri kadınların hayatı, moralleri ve düşünceleri ile ilgilidir. Dokuma tekniğine bağlı olarak basitleştirilen her motif dokumacının inancını, hüznünü ve kederini de yansıtabilir. Ayrıca, tanrıça, ölüm, ölümsüzlük, temizlik, üreme organları, doğanın değişmeyen düzeni ve bu fenomenler her zaman sembolik anlamlar olarak kullanılmıştır (Uğurlu, 1991, s. 78). Çuvallar ticari amaçla dokunmadığı için eski motifler ve desenler düzeni bozulmayıp devam etmektedir. Bu tür dokumalarda, motifler tamamen geometriktir. Sekizgen, Altıgen, eşkenar dörtgen, baklavalar, koç boynuzu, kanca şekilleri farklı kompozisyonlarda kullanılmaktadır. Motifler yatay çizgiler halinde oluşur ve geometrik formlarda şekillendirilir. Çuvalların ön yüzleri renkli ve çeşitli desenlerle dekore edilmiş, arka yüzleri ise basit yatay çizgilerle dokunmuştur. Öte yandan, çuvalın ana motifi toplumun logosunu temsil eder. Aynı zamanda dokumacının becerilerini de gösterir. Bazı bölgelerde göz boncuğu, kurt dişi, deve dişi, kartal pençesi ve püsküller kötülükten korunmak için motifler arasına dikilir.

3.2.2. Malzeme

Göçebeler dokumalarında çoğunlukla yün ve bazen keçi kılı kullanırlar. Göçebe toplumun halkı, kendilerinin besledikleri koyun ve keçiden malzeme sağlar. Ancak koyun yünü, görülen ve incelenen örneklerde daha fazla kullanılmıştır. Çünkü Azerbaycan'ın farklı bölgelerinde daha fazla koyun beslenir. Pamuk ipliği aynı zamanda çözgü, atkı ve beyaz desenli ipliklerde de kullanılmaktadır. Ormanlık ve dağlık bölgelerde yaşayan göçebelerin keçi beslediği görülmekte, bu nedenle dokumalarında keçi kılı veya yün karışımı ile çözgü elde edilmektedir. Eski örnekte deve yününün kullanıldığı da gözlemlenmiştir.

3.2.3. Teknik

Çuvallar, atkı yüzlü havsız dokuma türlerindendir (Atlıhan, 1990, s. 61). Düz bez dokuma (bezayağı dokuma), havsız atkı yüzlü dokuma, sumak tekniği, takviyeli atkı ile desenleme teknikleri (cicim ve zili tekniği) Azerbaycan çuvallarının dokunması için seçilmiş olan bazı havsız tekniklerden sayılır. Bazı bölgelerde çuvallar, sadece bir teknik ve başka bir bölgede bazen birkaç teknik birlikte uygulanır.

3.3. Azerbaycan Çuvalları

Araştırmacılar, Azerbaycan halılarını ve havsız dokumalarını teknik, desen ve renk açısından dört gruba ayırmışlardır; "Quba - Shirvan, Karabag, Tebriz, Ganje – Kazak" (Kerimov 1961, s. 3). Bu nedenle, sonraki araştırmacılar göçebelerin dokumalarını halı grubuna benzer gruplara ayırmışlardır [R. Tagiyeva (kişisel iletişim, 2015)]). Wertime (1998)'a göre, Azerbaycan çuvallarının tanımı "Doğu, Orta, Batı" olarak sınıflandırılabilir.

Azerbaycan'ın tüm bölgelerinde halı, kilim, cicim (çözgü yüzlü), palas, verni, şadda, ladi, çuval, çanta, heybe, mafraş gibi çeşitli el dokumaları farklı boyutlarda eskiden dokunmaktaydı. Ancak Sovyet döneminden sonra el dokumaları yok olmaya başlamıştır ve günümüzde hem göçebelerde ve hem de köylerde çuvallar ve torbalara rastlamak zordur. 2015 yılında araştırmacılar tarafından yapılan alan araştırmasında köylerde ve göçebelerde el dokumalarına fazla rastlanmamıştır. Bu tür dokumalar bulunursa da sadece miras olarak ailelere ulaşmıştır. Şirvan şehri ve köyleri evlerinde halı bulunmaktadır. Azerbaycan'da, İran göçebelerinde olduğu gibi, mafraşlar çuvallardan daha önemlidir. Sonuçta, müzede, özel koleksiyonlarda korunan ve kaynaklarda yayınlanan fazla çuval bulunmamaktadır. Desen olarak mafraşlarda daha zengin olduğu görülmektedir. Çuvallarda, ana motifler dokuma yüzeyinde fazla görünmemektedir. Genelde çuvalın ön yüzünde yatay geniş bir şerit bulunmaktadır. Bu geniş şeritte ana motif çuvalın genişliğine göre üç-beş kez ayarlanır ve tekrarlanır. Bu tür motifler tamamen simetriktir. Şeritlerin genişliği sekiz ile on beş cm arasındadır ve sayı olarak bu tür düzenlemelerde birdir. Geniş şerit, çuvalın ağız kenarının yaklaşık on cm uzağına dokunmuştur. Genel olarak, çuvalın geniş alanı sade ya da küçük motiflidir. Azerbaycan çuvallarına bakıldığında, desen düzenleme tarzı, Anadolu'nun dikey şeritli çuvalına benzer. Ancak, Anadolu'da, ilk önce başlangıç ve bitiş kısımları birbirine dikilir, daha sonra tabanın kenarları yere konan kısım olarak da dikilir. Azerbaycan'da iki taraf dikilmiştir. Başlangıç ve bitiş ağız olarak kullanılır.

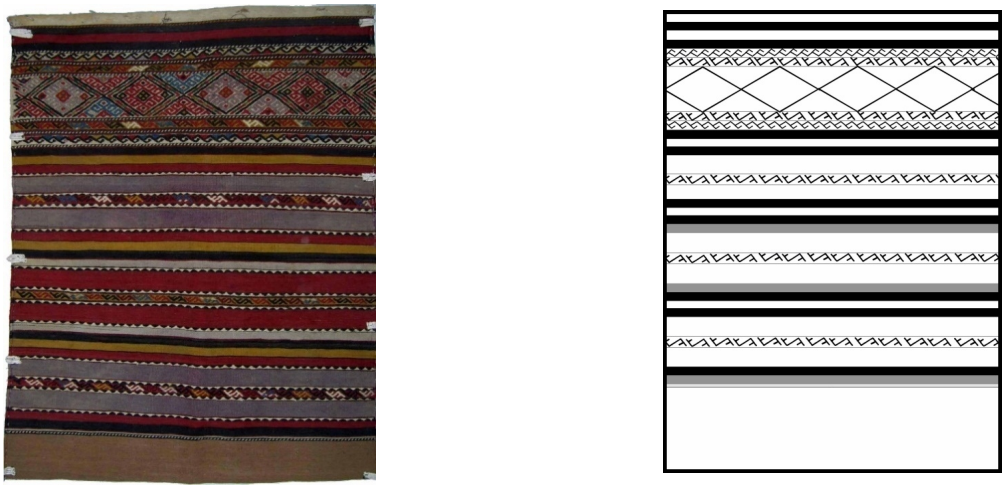
3.3.1. Doğu Bölgesi Çuvalları

Şirvan, Talesh, Bakü ve Kuba, Azerbaycan'ın doğusunda yer almaktadır. Bu bölgede Şirvan, Bakü ve Kuba dokumalarda önemli bir yere sahiptir. Doğu bölgesinin en önemli merkezlerinin birisi olan Şirvan, hem hayvancılık ve hem çiftçilik bakımından zengin bir bölgedir. Bu bölgede Şirvan, Aksu, Hacıkabul, Moğan çölü, Şamahı yer almaktadır. Göçebeler (Terekemeler) yerleşik hayata geçmeden önce bu yörede, özellikle Moğan bölgesinde kışlalık yaparlardı. 1873 yılın sonuna kadar Pedar Haji Alim, Marazlı, Arab-Hadim, Kulanı, Moğanlı, Tekla-Haji-Mamed Hosein ve Arab-Bala-Oğlan adlı taifelerin kışlaları Şirvan yöresind yer almaktaydı. Sonralarda Moğan bölgesindeki köyler ve küçük kasabalara yerleştiler (Wertime, 1998, s. 163). Bu yörenin çuval ve mafraşları incelendiği zaman Şahsevenler dokumalarıyla yakın benzerlik göstermektedir. Uzun zaman içerisinde Şirvan, çeşitli dokumalarıyla- Çuval, hurjin, mafraş, at örtüsü- ünlü olmuştur (Tagiyeva, 1999, s. 51). Şirvan bölgesinde "gayık" denilen teknik ile dokunan desene de hemen "gayıklı desen" denir (Wertime, 1998, s. 163).

Kuba yöresi, hayvan ve bitki yetiştirmek bakımından zengin olduğu için göçebelerin yaşadığı bir bölgedir. Bu yörenin saklama dokumaları sumak tekniği ile dokunur (Wertime, 1998, s. 163). Bu bölge dokumalarının deseni Şirvan grubunun uzantısı söylenebilir. Çünkü incelemesi yapılan dokumaların motifi ve desen düzenlemesi Şirvan grubuna çok yakın bir benzerlik göstermektedir.

Bakü önceden Şirvan bölgesinin küçük bir kasabası durumundadır. Sonraları 18. Yüzyılın yarısından itibaren Kafkas hanlıklarının birisi olmuştur. XIX. Yüzyılın sonuna doğru, Petrol teknolojisi nedeniyle Bakü büyük bir şehre dönüşmüştür (Tagiyeva, 1999, s. 55). Bakü yöresinde halı dışında çeşitli el dokumalarına rastlamak mümkündür. Palas, zili, heybe, çuval, kilim ve mafraş onlardan sayılır. Özellikle zili tekniği Khizy yöresinde dokunur.

Bakü Halı Müzesinde muhafıza edilen ve doğu bölgesine ait olan üç adet çuval bulunmaktadır.



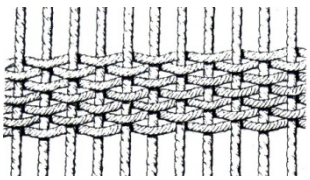
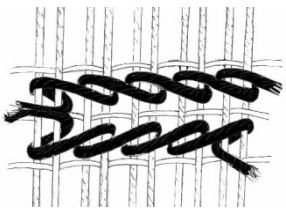
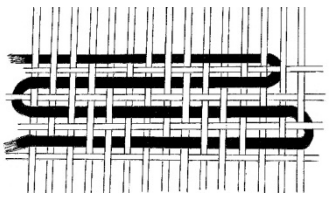
Görsel 2. Şirvan Cuvalı ve yüzey şeması

Görsel 2 Analizi

Inv. No.: DDK 2108, **Boyut:** 80 x 116 cm, **Gelen yer:** Şirvan, **Yaş:** 20. yüzyılın başlarında, **Saklanan yer:** Bakü Halı Müzesi, **Malzeme:** yün, **Renk:** sarı, kırmızı, siyah, beyaz, mavi, kahverengi, açık mor

Teknik: takviyeli atkı ile desenleme, atkı yüzlü düz dokuma, sumak tekniği

Desen: Çuvalın ön yüzüne bir sıra geniş şerit yerleştirilmiştir ve geometrik motiflerle doldurulmuştur. Geniş şeritin hemen üst ve alt kısmında dar bir şerit aynı şekilde motifi farklı olarak iki kez tekrarlanmıştır. Dar şerit ve geniş şeritte yer alan motif, hemen İran Türklerinde (Kaşkay, Şahseven, Türkmen) dokumalarında ve hem de Batı Anadolu çuvallarında ortaya çıkmaktadır. İkinci dar şeritte dokunan motif, Akdeniz bölgesinde ve Batı Anadolu çuvallarında görülür.

Görsel 2'de Kullanılan Teknikler		
		
havsız atkı yüzlü dokuma	Sumak (gayık)	takviyeli atkı ile desenleme
Görsel 2'de Kullanılan Motifler		
		

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 73-82 - DOI: 10.32547/ataunigsed.645017



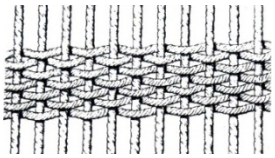
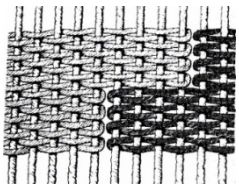
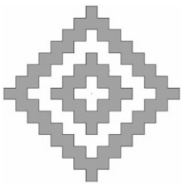
Görsel 3. Şirvan Çuvalı ve yüzey şeması

Görsel 3 Analizi

Inv. No.: DDK 2108, **Boyut:** 64 x 93 cm, **Gelen yer:** Şirvan, **Yaş:** 20. yüzyılın başlarında, **Saklanan yer:** Bakü Halı Müzesi, **Malzeme:** yün, **Renk:** sarı, kırmızı, beyaz, koyu mavi, kahverengi, turuncu

Teknik: ilikli kilim

Desen: Çuvalın ön ve arka yüzleri aynı düzenden oluşur. Çuvalın üst yarısında iki geniş şerit vardır. Alt şerit desensiz ve üst şerit baklava ve üçgen motifleri içerir. Bu iki geniş şeritin zemini beyaz rankle diğer desensiz şeritlerden ayrılmıştır. Çuvalın alt kısmından başka, diğer kısımlar desensiz dar bir şeritlere bölünmüştür. Desensiz kısımlar püsküllerle süslenmiştir ve ağız iki cm içe doğru dikilmiştir. Çuval dikilmemiş halde muhafıza edilir. Taşımak için çuvalın ağzına altı halka dikilmiştir.

Görsel 3'de Kullanılan Teknikler	
	
havsız atkı yüzlü dokuma	İlikli kilim
Görsel 3'de Kullanılan Motif	
	



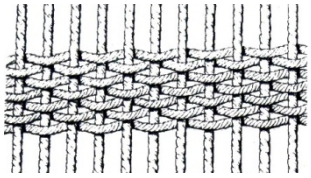
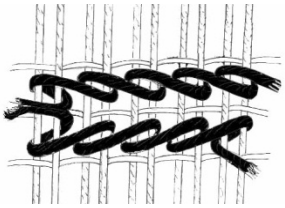
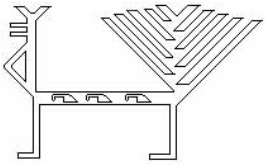
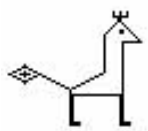
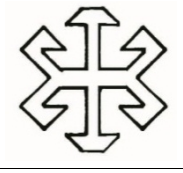
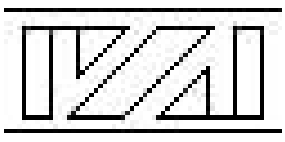
Görsel 4. Bakü Çuvalı ve yüzey şeması

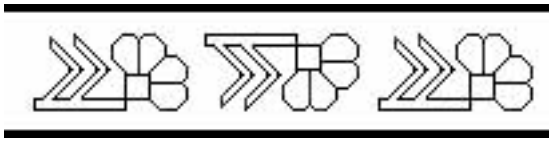
Görsel 4 Analizi

Inv. No.: DDK 2467, **Boyut:** 75 x 81 cm, **Gelen yer:** Bakü, **Yaş:** 19. Yüzyıl, **Saklanan yer:** Bakü Halı Müzesi, **Malzeme:** yün, **Renk:** beyaz, kırmızı, yeşil, koyu mavi, siyah, sarı

Teknik: atkı yüzlü düz dokuma, sumak tekniği

Desen: Bu çuval hemen kare şeklinde olan bir dokuma türüdür ve desen olarak daha çok halı desenine benzemektedir. Bördürde kullanılan çiçekler motifi, Kuba'nın halısının ince bördürlerinde yer almaktadır. Zeminde kullanılan tavus kuşu ayrıca Bakü'nün küçük bir kasabası Khizy olarak zilisinde kullanılması görülmektedir. Zeminde boteh adı verilen motif İran'ın birçok bölgesinin dokumalarında, özellikle Azerbaycan bölgesinde yaşayan Şahseven yörükleri dokumaları ve Bijar Şehri kilimlerinde bu biçimde kullanışır. Çuvalın taşınması için iki adet kulp kenara dikilmiştir.

<table>
<tr><td colspan="3">Örnek 3'de Kullanılan Teknikler</td></tr>
<tr><td colspan="2">  </td><td>  </td></tr>
<tr><td colspan="2">havsız atkı yüzlü dokuma</td><td>Sumak (Gayık)</td></tr>
<tr><td colspan="3">Örnek 3'de Kullanılan Motifler (zeminde)</td></tr>
<tr><td>  </td><td>  </td><td>  </td></tr>
<tr><td>  </td><td>  </td><td>  </td></tr>
</table>

Bördürde kullanılan motif


3.3.2. Orta Bölgesi Çuvalları

Karabağ'ın çölleri, çiftlik için uygun bir yere sahiptir. Bu bölgenin dağları da hayvancılıkla uğraşan göçebelerin yaşadığı uygun bir yöre sayılır. Son zamanlara kadar Karabağ yöresinin nüfusunun yarısının göçebe olduğu bilinmektedir. Şirvan yöresinde kışı geçiren göçebelerin bir kısmının yayla olarak Karabağ dağlarına çıktığı bilinmektedir. XIX. Yüzyılın sonunda çoğu yerleşik hayata geçmişlerdir. Wertim'in araştırmasına göre, Azerbaycan'ın mafraşının çoğu Karabağ'a ait (Wertime, 1998, s. 172). Bu nedenle Karabağ'da çuvalların dokunmuş olduğu tahmin edilmektedir. Bu yörede çeşitli düz dokumalar da dokunmaktadır; Şadda, verni, palas, kilim, çözgü yüzlü cicim onlardan sayılır. Kerimov, araştırmalarında elde ettiği kaynaklara göre eski zamanlarda Karabağ, Barda ve sonra Şuşa bölgesinde bütün kadınlar dokumayla uğraşmaktadır (Kerimov, 1985, s. 228). Araştırmada bu bölgeye ait olan çuvallara yöçnelik hem alan araştırmasında, hem yayınlarda, hem de Bakü Halı Müzesinde örnek bulunamamıştır. Karabağ bölgesinin dokuma merkezleri iki gruba bölünür. 1) Dağlık bölgeler: Daşbulag, Dovşanlı, Muradhanlı, Gasımuşağı, Gubadlı, Gogaz Bağırbeyli bu bölgede yer alır. 2) Çöller: Jabrayıl, Agdam, Barda, Fizulu. İki grup dışında Nahcivan da Karabağ bölgesinde yer almaktadır.

3.3.3. Batı Bölgesi Çuvlları

Kazak bölgesi Azerbaycan'ın batısında yer alır. Bu bölgenin doğu ve güney doğusunda Gence bölgesi, güneyinde Ermenistan, Kuzeyi ise Gürcistan ülkesi yer almaktadır. Kazak bölgesinde Türkler ve Ermeniler yaşamaktadır. XIX. yüzyılın sonunda, Kazak bölgesinin nüfusu %57 Türk ve %40 Ermeni oluşturmuştur (Wertime, 1998, s. 204). Kazak bölgesi dokumaları iki gruba bölünür; 1) Kazak yöresi 2) Borçalı yöresi: günümüzde bu bölge, Gürcistan ülkesinde yer almaktadır; ancak, Kazak yöresi dokumalarının özelliğini yansıtmaktadır (Kerimov, 1985, s. 229). Kazak bölgesinde verni, zili, mafraş, şadda, namazlık ve at örtüsü dokumaları yaygındır (Tagiyeva, 1999, s. 5-7). Bu bölge mafraş ve çuvallarının motifi diğer bölgelerde göründüğü gibi yoğun bir kısmı çengeller, koçboynuzu, baklavalardan oluşmaktadır.



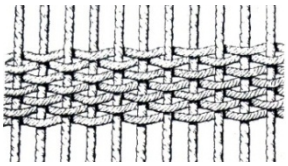
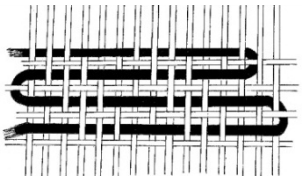
Görsel 5. Kazak Çuvalı ve yüzey şeması

Görsel 5 Analizi

Inv. No.: DDK 8586, **Boyut:** 80 x 105 cm, **Gelen yer:** Kazak, **Yaş:** 20. Yüzyılın ikinci çeyreği, **Saklanan yer:** Bakü Halı Müzesi, **Malzeme:** yün, **Renk:** turuncu, kırmızı, siyah, beyaz, mavi, yeşil

Teknik: takviyeli atkı ile desenleme, atkı yüzlü düz dokuma

Desen: Çuvalın ön yüzünde 10 cm ağza yakın bir sıra geniş şerit yerleştirilmiştir ve geometrik motiflerle doldurulmuştur. Geniş şeritin hemen üst ve alt kısmında dar şerit yerleştirilmiştir. Geniş şerite yerleştirilen motif İran Türklerinin (Kaşkay, Şahseven, Türkmen) dokumalarında ve Doğu Anadolu'da özellikle Kürt çuvallarında ortaya çıkmaktadır. Desensiz kısım da desenli kısıma benzer dar ve geniş şeritlere bölünmüştür.

Görsel 5'de Kullanılan Teknikler	
	
havsız atkı yüzlü dokuma	takviyeli atkı ile desenleme
Görsel 5'de Kullanılan Motifler	
	



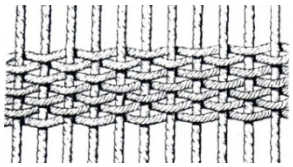
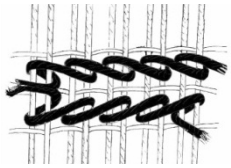
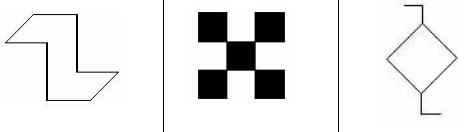
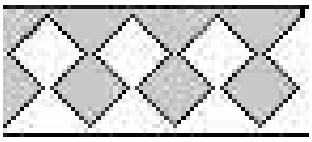
Görsel 6. Kazak Çuvalı ve yüzey şeması

Görsel 6 Analizi

Inv. No.: DDK 8250, **Boyut:** 51 x 55 cm, **Gelen yer:** Kazak, **Yaş:** 19. Yüzyılın sonu, **Saklanan yer:** Bakü Halı Müzesi, **Malzeme:** yün, **Renk:** turuncu, kırmızı, siyah, beyaz, siyah, açık kahverengi

Teknik: ilikli kilim

Desen: Çok nadir madalyonlu küçük bir çuval olarak görülür. Çuvalın ön tarafı üç bölüme ayrılmıştır; madalyon, zemin ve bordür. Bordürde kullanılan motif genellikle halıların ve özellikle İran halılarının bordüründe görülür. Kaşkay toplumu kilimlerinde müdahil adı verilen ve sık sık görülen bir motiftir. Zeminde kullanılan "S" şekilli motif, en sevilen ve yaygın motiflerden birisi olarak dokumalarda görülür. Farklı tekniklerde uygulanan bu motif, teknikler ve yöreye göre farklı biçimler ve isimler alır. Şahsevenlerde "Aptalburun" denilen bu motifin bir biçimine, Kaşkaylarda "ağaceri" denilir. Türkmenistan, Azerbaycan ve Anadolu dokumalarında sürekli rastlanır (Azadi ve Andrews, 1985, s. 37). Araştırmacılara göre "S" biçimi yılan ve ejderha şeklini andıran bir motiftir (Landreau ve Pickering, 1969, s. 13; Tanavoli, 1985, s. 46). Diğer görüşler ise ejderha ve yılan bu motifin bir kaynağı olduğu halde başka kaynakların olması da muhtemeldir. Parham (1991)'a göre yuvarlak çizgiler XII. Yüzyıldan sonra Çin minyatürlerinden İran minyatürlerine geçmiştir. Bu biçim daha çok eski tarihe dayanabilir. Sonralarda deforma olarak bu biçimi almıştır. M.Ö. 3000'e ait İran'da Giyan tepesinde bulunan çanak çömlek üzerinde resim edilen antilop motifi "S" şeklinin kaynağı olabilir (s. 361). Dikdörtgen şeklindeki madalyon bu çuvalın içinde yaygın olmayan ve eşsiz bir formdur. Bu çuvalın ağzı, İran çuvallarına benzer, ancak kapatılması İran'ınki ile farklıdır.

Görsel 6'da Kullanılan Teknikler	
	
havsız atkı yüzlü dokuma	Sumak (gayık)
Örnek 5'de Kullanılan Motifler (zeminde)	Bördürde kullanılan motif
	

4. Sonuç

Çalışma sonucunda, geleneksel dokumada, tekniğe ve renge ek olarak, desenler ve tasarım kompozisyonunun oldukça değerli olduğu tespit edilmiştir. Dokuyucular, akıllarını rahatça tutabilecek şekilde motifleri biçimlendirirler. Bu nedenle, çuval motiflerinin geometrik olduğu görülmektedir. Geometrik olmanın bir diğer nedeni de teknik gerekliliktir. Çuvallarda kullanılan ve tercih edilen dokuma tekniği havsız tekniktir ve bu özellikler incelen örneklerde rastlanmıştır.

Geometrik yapıda simetrik motifler (½, ¼, vb.) tercih edilmiştir. Üçgen, eşkenar dörtgen, baklava, altıgen, sekizgen ve kanca formları motiflerde en yaygın formlardır. Bakü çuvallarında basitleştirilmiş kuş, hayvan figürleri ve bitkisel motifler de göze çarpmaktadır. Genellikle geniş şeritlerde yer alan motifler ana motif olarak kabul edilir. Dar şeritlere yerleştirilen motifler, bir şekilde ana motifi tamamlayıcı niteliktedir. Çuvallardaki yatay şerit düzenlemeleri, bu çuvalların en yaygın bileşimidir.

Göçebe toplumlarda, bütün çuval ve diğer dokuma malzemesi ailenin ürünüdür. Koyun ve keçi kırkması, bu tür toplumlardaki ev erkeğinin görevidir. Kadınlar yün yıkar, tarar, eğirir, döndürür ve boyar. Bu gelenek, Orta Asya, İran, Azerbaycan ve Anadolu göçebeleri arasında yaygındır.

Azerbaycan'ın göçebeleri tarafından dokunan çuvalların teknik, renk ve bazı motifler açısından aynı özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Elyafın taranması ve didilmesi, eğirme, büküm ve el aletlerinin dizgi yöntemleri Azerbaycan'ın tüm bölgelerinde aynıdır.

Dikey dokuma tezgâhı çoğunlukla Azerbaycan'da görülmektedir. Göçebe dokumaların ayırt edici özelliklerinden biri, desen ipliklerin doğal boyalarla boyanmasıdır. Azerbaycan'da boyama yöntemleri neredeyse aynıdır. Bununla birlikte, son zamanlara ait dokumalar arasında sentetik boyama da görülmektedir.

Sonuçta sayı olarak çuvallar diğer saklama dokumalarına göre Azerbaycan'da oldukça az dokunmuştur. Araştırma sonucubda ulaşılan yayınlardan ve müzelerde muhafıza edilen, özel koleksiyonlarda saklanan ve alan araştırması yapılan bölgelerden çuvallara rastlanmadığı görülmüştür.

Kaynakça

Atlıhan, Ş. (1990). Ayvacık bölgesinde Alaçuvallar. *Kültür ve Sanat Dergisi,* 5, 56-63.

Azadi, S., & Andrews P. A. (1985). *Mafrash, woven transport packs as an art form among the Shahsevan and other Nomads in Persian.* Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

Deniz, B. (2000). *Türk dünyasında halı ve düz dokuma yaygıları.* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Eren, N. (1976). Yörük çuvalları. *Türkiyemiz Dergisi,* 18, 27-32.

Kademoğlu, O. (1975). Anamas yaylalarında. *Türkiyemiz Dergisi,* 10, 26-27.

Kerimov, L. (1961). *Azerbaydjanskiy kover.* vol.1. Baku- Leningrad.

Kerimov, L. (1985). *Azerbaijan carpet.* Baku. Jazychy.

Landreau, A. N., & Pickering W. R. (1969). *From Bosphorus to Samarkand flat-woven rugs*. Washington, D. C.: The Textile Museume.

Öztürk, P. F. (2012). Manavgat ilçesi ve köylerindeki düz dokumalar. *Arış Dergisi,* 17, 102-111.

Parham C. (1991). *Destbaft haye Aşayeri ve Roostayi Fars (Tribal and Village Rugs from Fars),* Vol. 2, Tehran: Amir Kabir.

Pekin, E. (1975).Yörük çuvalları. *Sanat Dünyamız,* 5, 14-17.

Powell, J. (2007). *From generation to generation: Anatolian nomad storage sacks: Giving back the* colours. İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi.

Tagiyeva, R. (1999). *Azerbaijan carpet.* Baku: Scientific Publication.

Tanavoli, P. (1985). *Shahsavan, Iranian rugs and textiles.* New York: Rizzoli International Publication.

Uğurlu, A. (1991). Anadolu dökümalarında motif felsefesi. *Tekstil ve Mühendis Dergisi.* 26, 76-82.

Wertime, J. T. (1998). *Sumak bags of northwest Persia and Transcaucasia.* London: Laurence King.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Bakü Halı Müzesi. (2017). Kaynak: Ashkan Rahmani kişisel arşivi

Görsel 2. Şirvan Cuvalı ve yüzey şeması. (t.y.). Kaynak: Bakü Halı Müzesi arşivi

Görsel 3. Şirvan Cuvalı ve yüzey şeması. (t.y.). Kaynak: Bakü Halı Müzesi arşivi

Görsel 4. Bakü Halı Müzesi. (2017). Kaynak: Ashkan Rahmani kişisel arşivi

Görsel 5. Bakü Halı Müzesi. (2017). Kaynak: Ashkan Rahmani kişisel arşivi

Görsel 6. Bakü Halı Müzesi. (2017). Kaynak: Ashkan Rahmani kişisel arşivi

Kaynak Kişiler

Tagiyeva, R. (2015). Bakü Halı Müzesi Müdürü. "Azerbaycan çuvalları" konulu görüşme. Bakü.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 83-89 - DOI: 10.32547/ataunigsed.658285

Bursa'nın Araba Ressamı: Enver Ertaban

Car Painter of Bursa: Enver Ertaban

Murat Ertürk
Dr. Öğr. Üyesi, Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
email: merturk@sakarya.edu.tr ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9761-5906

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Ertürk, M. (2020). Bursa'nın araba ressamı: Enver Ertaban. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 83-89. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.658285

Makale Gönderim Tarihi/Received: 11/12/2019
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 07/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Review Article / Derleme Makalesi

Öz

Bilgisayarlı üretimin dahil olmasıyla, geleneksel yollarla üretim yapılan birçok alan terk edilmekte ve bu üretimi yapan sanatkarların isimleri ve ürünleri ortadan kalkmaktadır. Dönemin yerel sanatkârları tarafından icra edilen araba ressamlığı da bunlardan biridir. Eli sanata yatkın ve usta-çırak ilişkisi içerisinde formal olmayan bir yolla eğitim alan bu sanatkârlar, bir dönemin kent belleğine ve bölgenin görsel kültürüne katkı yaptığı gibi, aynı zamanda sanatkârın üslubu bölgenin üslubuna dönüştüğünden dolayı bölgenin resimleme geleneğini de belirlerler. Bu sanatkârlar at arabası, fayton, traktör, römork resimlediği gibi, gerektiğinde tabela da yazarlar. At arabalarının ortadan kalktığı, geleneksel üretimin terk edildiği ve artık çırakların yetişmediği düşünüldüğünde, unutulmaya yüz tutmuş bir sanatın kanıtları da zamanla yok olmaktadır.

Bu çalışmada, Bursa'da 1939 ilâ 1999 yılları arasında varlık gösteren ticari ressam Enver Ertaban konu edilmektedir. Ertaban, becerisiyle ünü Bursa dışına taşarak belgesellerde kendine yer bulmuş ve yurtdışından ziyaretçi kabul etmiştir. Araba ressamlığının son temsilcilerinden biri olan Enver Ertaban'ın yaşamı ve üretimleri belgelenerek literatürde yerini alması amaçlanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Resimleme, Ticari Resim, Araba Resimleri, Bursa.

Abstract

Many areas of traditional production are abandoned and the names and products of the commercial artists, who make these productions, disappear with the inclusion of computerized production. Car painting, which is performed by local artists of the period, is one of these productions. These commercial artists, who are educated in a non-formal way in mentor system, contribute not only to the urban memory and visual culture of the period, but also to determine the painting tradition of region because the artist's style specified the style of the region. These artists paint cars, horse carriages, tractors and trailers, as well as signage when it is necessary. Considering that horse carriages were disappeared, that traditional production was abandoned and that apprentices were no longer trained, the evidence of the craftship, which almost fade into oblivion, disappear in time.

In this study, the commercial artist Enver Ertaban, who was active in Bursa between the years 1939 and 1999, is discussed. Ertaban moved his fame out of Bursa and found himself a place in documentaries and received visitors from abroad with his talent. With this study, it is aimed to document the life and the productions of Enver Ertaban, who was one of the last representatives of car painting, and to take his place in the literature.

Keywords: Illustration, Commercial Art, Car Paintings, Bursa

1. Giriş

Kaplanoğlu (2015)'na göre, Türk otomotiv sanayisinde öncü olan Bursa'nın arabacılık tarihi geçmişe dayanmaktadır. Özellikle Osmanlı döneminde Bursa, atlı araba üretimi açısından önemli bir merkezdir. Osmanlı döneminde, gelişmiş Bursa ekonomisinin nakliye ihtiyacı nedeniyle güçlü bir at arabası üretim sanayisi oluşur. At arabası üretiminde gerekli olan parçaların üretimine yönelik faytoncu, marangoz, demirci, nalcı, koşumcu, boyacı gibi zanaat kolları da gelişir. Böylece at arabası üretiminin son kısmı olarak aracın boyanıp süslenmesini yapan sanatkârlar yetişmeye başlar. Nas (2005)'ın genişçe aktardığı üretim süreci, yapımı biten arabanın takozlar üzerine konarak yükseltilmesiyle başlar. Arabanın süslenmesine geçilmeden önce, yüzeyin pürüzsüz olması için, üstübeç ve beziryağı karışımından hazırlanan macun tekerlekler de dahil olmak üzere arabanın tamamına ince bir tabaka halinde sürülür. Belirli bir süre bekletilip kuruduktan sonra, zımparalanır ve üzerine astar boyası sürülür. Astar boyası kuruduktan sonra yağlı boya ile zemin boyası sürülür, kurumaya bırakılır ve ardından at arabasının süslenmesine geçilir (s. 88).

Anadolu'ya özgü tasarım ve süslemeler ile bu arabalar, Anadolu insanının süreç içerisinde mükemmelleştirdiği ve motiflerinde insan-doğa ilişkisini, doğa sevgisini estetik olarak yansıttığı bir çalışmanın ifadesidir (Karanlık, 1993, s. 8). Sanatkârların kendine özgü üslubunun kentin veya bölgenin resimleme geleneğini oluşturduğu araba resimleri, yaşamın bizzat içerisinde kullanılan işlevsel ürünlerdir. Bu özellikleriyle toplumun görsel kültürüne katkı sağladığı gibi, üretildiği bölgeye özgü biçimsel ve estetik zevkleri de gösterir. Arabanın ahşap ve demir yüzeyleri boş kalmayacak şekilde çeşitli motif ve desenlerle süslenmesi bir gelenek haline gelir ve kendine has özellikleriyle Bursa, Konya ve Manisa gibi Anadolu'nun bazı şehirleri araba resimleme gelenekleriyle öne çıkar.

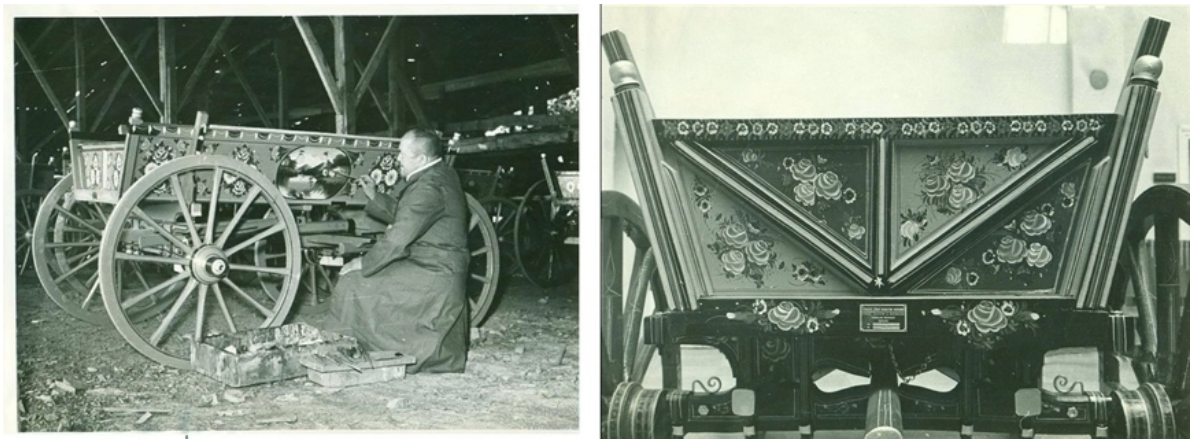
Ağaç üzeri boyama ve kalem işi tekniğinin kullanıldığı at arabası boyacılığı, Bursa'da *resimleme* olarak geçmektedir (Yazıcı, 1993, s. 32). Resimlemenin estetik ve işlevsel katkıları bulunur. İşlevsel unsur; astarlama, macunlama, boyama, resimleme işlemlerinden sonra vernik atılan at arabasının ahşap kısımları, hava koşullarına ve dış etkenlere karşı daha dayanıklı hâle gelmesidir. Resimlenen ve süslenen aracın satış fiyatı, boyasız ve süssüz arabaya göre daha fazladır. Yerel kültürün özelliklerine göre, resimlenen aracın kullanıldığı bölgede daha makbul görülmesi, potansiyel müşterilerin ilgisini çekmesi, at arabasındaki *çampara*[1] demirinin kendine özgü çıkardığı ses gibi estetik unsurları da bulunur. Örneğin, Bursa arabalarının bir güzelliğinin de tekerleklerinin iç taraflarında dingile tutturularak çelik levhaların hoş bir ses çıkarması olduğu belirtilmektedir (Kaplanoğlu, t.y.). Resimlemeler, ressamın üslubuna ve bölgeye göre değişkenlik göstermektedir. Bu nedenle Konya deseninin Bursa'yı, Bursa deseninin de Akhisar'ı tutmadığı belirtilmektedir (Yazıcı, 1993, s. 33). Bursalı araba ustaları, arabaları çiçek, gül ve yaprak resimleriyle süslediği, bu süslemelerde daha çok kırmızı, mavi, yeşil, beyaz renklerini kullanırlar (Kaplanoğlu, t.y.). Bursa'da, resimleme geleneğinin son temsilcilerinden biri de Enver Ertaban'dır.

2. Yöntem

Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı ve Enver Ertaban'ın yaşamı ile eserlerinin gün yüzüne çıkarılmasının hedeflendiği çalışmada, verinin toplanması için bire bir görüşme yöntemi kullanılmış, ayrıca doküman incelemesi yapılarak Enver Ertaban'ın resimlediği at arabaları bulunarak incelenmiştir. Kendisine ilişkin basında çıkan yayınlar taranmış, eserleri için Tofaş At Arabaları Müzesinin ve Bursa'da at araba yapımının son ustalarından Mustafa Babik'in arşivine erişilmiştir. 6 Haziran 2019 tarihinde Bursa'da Enver Ertaban'ın oğlu Erol Ertaban ile, 8 Ağustos 2019 tarihinde ise Bursa'da Enver Ertaban'ın dükkanının bulunduğu sokakta at arabası imalatı yapan ve hâlâ aynı dükkânı işleten İbrahim Babik'in oğlu Mustafa Babik ile görüşme yapılmıştır.

3. Araba Ressamı Enver Ertaban

Enver Ertaban, 1926 yılında Bursa'nın Muradiye semtinde doğar [Erol Ertaban (kişisel iletişim, 6 Haziran 2019)]. İlkokulu bitirdikten sonra Sanat Okulu'na gider, bir buçuk yıl eğitim gördükten sonra okulunu bitirmeden ayrılır. Önce demircilerin yanında körükçülük, daha sonraları tenekecilik ve ibrişim işlerinde çalışır (Yazıcı, 1993, s. 31). Kurtarel (1989)'e göre, renkli at arabalarını görüp özenmesi üzerine, oturduğu semtte bir ressamın yanında çalıştığını bildiği arkadaşından kendisinin de aynı yerde çalışması için istekte bulunur. 1939 yılında henüz 13 yaşında iken Cumhuriyet Caddesi'nin sonunda bulunan Eski Tahal Han olarak da bilinen Galle Han'da boyama ve süsleme çalışmaları yapan ticari ressam Numan Balıca'nın (bkz. Görsel 1) yanında çırak olarak çalışmaya başlar. Merzifon'da yaptığı ve yirmi dört ay süren askerliği boyunca resimleme de yapar [Erol Ertaban (kişisel iletişim, 6 Haziran 2019)]. Öyle ki, komutanının isteği üzerine topları arazi rengine boyar, başarılı bulunur ve ödül olarak üç ay izine gönderilir. Komutanınca *Ressam Enver* unvanı ile çağrılır. Askerden döndükten sonra mesleğe olan ilgisi daha da artar (Yazıcı, 1993, s. 31).



Görsel 1. Zirai Aletleri ve Makineleri Müessesesinde Numan Balıca ve resimlenmiş bir araba

1949 yılında 23 yaşında iken, eski adı Demir-Tahta Fabrikası (DATA) olan Zirai Aletleri ve Makineleri Müessesesinde üretilen at arabalarını (bkz. Görsel 1) süslemesi için ustası Numan Balıca'nın çağrılması üzerine, Adapazarı'na gider ve altı ay boyunca burada çalışır [Erol Ertaban (kişisel iletişim, 6 Haziran 2019)]. Yazıcı (1993)'nın yaptığı röportajda, Adapazarı'na gittiğinde işlerin çok yoğun olduğunu, arabaların sıraya girdiğini, herkesin üzerinde uzmanlaştığı bir görevi olduğunu ve günde on beş araba resimlediklerini belirtir (s. 32). Aynı

[1] Çampara: Dingil üzerinde bulunan, 15-20 cm çapında demirden yapılmış, yuvarlak, ince, hafif çukur bir parçadır. Tekerlek dingile geçirilirken ilk sırayı alır ve dingil üzerindeki yaylar ve tekerlek arasında 8-10 cm'lik bir mesafede hareket eder. Ege ve Marmara bölgesinde "kampana-zil" denilmektedir (Nas, 2005, s. 77).

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 83-89 - DOI: 10.32547/ataunigsed.658285

yılın sonlarına doğru Bursa'ya dönen Ertaban, Galle Han'da at arabası imalatçısı Mehmet Dalçın'ın dükkânında resimleme çalışmalarına başlar [Erol Ertaban (kişisel iletişim, 6 Haziran 2019)].



Görsel 2. Enver Ertaban'ın dükkânı (sağda) ve bulunduğu sokağın günümüzdeki hâli

Enver Ertaban, 1980 yılında Tabakhaneler bölgesi olarak geçen, günümüzde Gaziakdemir Mahallesi'nde Dr. Rüştü Burlu Caddesi üzerinde 1. İhtiyar Sokak'ta kendi dükkânını açar. Zamanının at arabası ve fayton üretim merkezi olan dükkânı hâlâ yerindedir (bkz. Görsel 2). Bu dükkânda at arabalarının yanı sıra, kamyon kasası ve fayton süslemeleri de yapan Ertaban, kış aylarında azalan iş yoğunluğu fırsat bilerek tabela ve araba plakaları yazar; evlerde ahşap malzemeden üretilen tavan, kapı ve pencereleri boyar. Yalnız dükkânında çalışmakla kalmaz, Bursa'nın ilçelerine at arabası, İstanbul'da Adalar'a fayton resimlemeye de gider. Fırçalarını yılda bir İstanbul'a giderek Cağaloğlu'ndan alır, boya tedarikini ise aynı handa bulunan Aktar Burhan Altaban'dan sağlar [Erol Ertaban (kişisel iletişim, 6 Haziran 2019)]. Ertaban için, boyamada en zevkli ve esas iş resimlemedir, çünkü ona göre astar, macun ve boyama sıradan bir iştir (Yazıcı, 1993, s. 31). Resimlerinin konusunu, çiçekler, böcekler, kuşlar, dağlar, ovalar ve denizlerin oluşturduğunu; bu resimleri yaparken düş dünyasında gezdiğini ve bir aracın resimlemesini beş günde bitirebildiğini belirtir (Yazıcı, 1993, s. 32).



Görsel 3. "Araba Resimleri" başlıklı belgeselde Enver Ertaban.



Görsel 4. "Araba Resimleri" başlıklı belgeselde Ertaban'ın resimlemeleri.

Ertaban, 1989 yılında TRT için çekilen ve Tanju Kurtarel'in yönetmenliğini yaptığı *Araba Resimleri* adlı belgeselin birinci bölümünde yer alır (bkz. Görsel 4). Tabakhaneler bölgesindeki dükkânında yapılan röportajda, çıraklığının başlangıcında işe, bir at arabasının oklarını boyamakla başladığını belirtir. Hâlihazırda üzerinde çalıştığı bir at arabası üzerinden resimleme sürecine yönelik bilgiler veren Ertaban, at arabalarını resimlerken sahibinin özelliklerini dikkate aldığını, onu yansıtan figür ve motifler eklediğini söyler. Çırakların verilen ücreti beğenmediğinden yalnız çalıştığını; oğullarının arada sırada astarlama, macunlama ve boyamada yardımcı olduğunu ancak, resimlemeyi her zaman kendisinin yaptığını belirtir. Ertaban, araba resimlerine yurtdışından da çok ilgi olduğunu Fransa ve Amerika Birleşik Devletleri'nden ziyaretçilerin geldiğini söyler (Kurtarel, 1989).



Görsel 5. Mustafa Babik'in arşivinden Enver Ertaban'ın resimlediği araba parçaları.

Yücebaş (2014)'a göre, at arabası imalatçısı İbrahim Babik'in dükkânı, günümüzde oğlu Mustafa Babik tarafından işletilmektedir. Mustafa Babik, arabaların boyasının ve süslemesinin çok önemli olduğunu, renk ve desenlerinin yöreye göre değiştiğini, arabanın rengi ve desenine göre ustasının kim olduğunun anlaşılabildiğini vurgular. Resimlenmiş bu araba parçalarına bakıldığında (bkz. Görsel 5), Ertaban'ın kendine özgü üslubu oldukça belirgindir. Ertaban, peyzaj resimlerinde ve süslemelerde, yüzey üzerine önce açık renkleri sürdükten sonra hızlı bilek hareketleri ile detayları girdiği, en son ışıklandırma yaptığı görülebilmektedir. Yine yukarıdaki örnekte, bölünmüş araba yüzeyinin orta kısmına peyzaj resmi, sağda ve solda kalan kısımlara ise çiçek süslemesi şeklinde bir kompozisyon uyguladığı görülür. *Araba Resimleri* başlıklı belgeselde, Ertaban'ın bu tür kompozisyonları

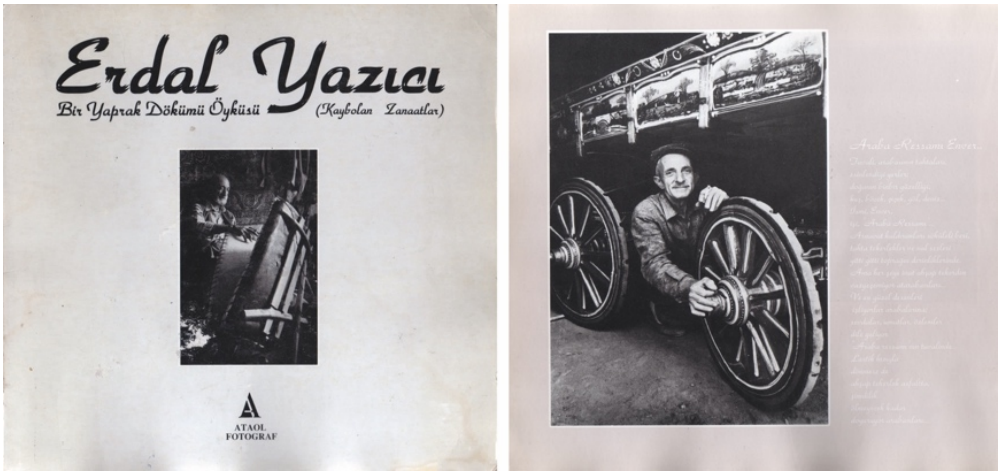
GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 83-89 - DOI: 10.32547/ataunigsed.658285

resimlemeye başlamadan önce planladığı, resimlemeye geçmeden evvel, has boyası atılmış ahşap yüzeye tebeşir ile eskiz çizmesinden anlaşılmaktadır. Ertaban resimlerini, arabanın yapısından kaynaklanan düz yüzeyleri birer tuval gibi kullandığı sınırlı ve oldukça küçük bir alanda yapar. Genelde araba üzerinde resimlenmemiş bir alan bırakılmadığı, arka plandan ön plana doğru katman katman boyanan resimlerin, bilek hareketlerinin önem kazandığı vuruşlarla oldukça rahat bir şekilde, hızlıca ve genelde bir kerede tamamlandığı anlaşılmaktadır.



Görsel 6. Bursa Anadolu Arabaları Müzesi'nde Enver Ertaban'ın resimlediği arabalar

Bursa'da bulunan Anadolu Arabaları Müzesinde birçok araba ve fayton içerisinde Enver Ertaban'ın resimlediği örnekler de bulunmaktadır. Müzenin Mustafa Babik tarafından sağlanan *Derin Esebey* ve *Tabla* türü at arabalarında da (bkz. Görsel 6) Ertaban'ın kendine özgü üslubu görülebilmektedir. Esebey türü at arabaları, adını Bursa'nın İsabey Köyü'nden alan ve Bursa'nın sulak ovaları için yapıldığından büyük çaplı tekerlekleri ve yüksek kasaları olan, ayrıca tablaları üzerindeki süslemeleri ile sanat değeri taşıyan arabalardır (Nas, 2005, s. 64). Resim 6'da üst kısımda yarım kasa olarak yerleştirilen Esebey türü at arabasında, Ertaban'ın koyu mavi bir zemin üzerine renkli çiçek süslemelerinin yanı sıra, "Bursa Eski Tahal Mehmet Dalçın" şeklinde araba imalatçısının adı ve imalat yeri gibi bilgilerin fırça ile yazdığı görülür. Ertaban'ın kişiye özgü resimleme yaptığı bilindiğinden, büyük ihtimalle bir meyve satıcısı için yaptığı düşünülen resimleme, oldukça zengindir. Araba üzerinde meyve resimlerine, peyzajlara ve çiçek süslemelerine yer verilmiş, hiç boş yer bırakılmayacak şekilde arabanın resim yapılabilecek bütün yüzleri değerlendirilmiştir. Ertaban'ın yaklaşımında, özellikle ağaçlarda belirgin olarak görülen detaylardan kaçındığı, ana renkleri tercih ettiği, renkleri karıştırmadığı ve perspektif kurallarını önemsemediği görülür. Bu yaklaşım, naif olarak nitelendirilebilir. Naif yaklaşım, "mesleki bir eğitim görmemiş ressamlarca üretilen ve çocuksu bir betimleme anlayışı" olarak tanımlanabilir. Sanatsal temele dayalı olmayan bu anlayış, tamamen bireysel içgüdülerle ya da sezgilerle kurgulanmaktadır (Alp, 2010, s. 16). Nas (2005)'a göre boyama işlemindeki en önemli nokta, boyanacak desenlerin önceden belirlenmemesidir. Boyama sırasında belirlenen desenler, araba yüzeyine kalemle çizilmeden doğrudan arabaya boyanır ve desen seçimi ile kompozisyonu at arabasını boyayacak boyacı ustası tespit eder (s. 88).



Görsel 7. Erdal Yazıcı'nın "Bir Yaprak Dökümü Öyküsü: Kaybolan Zanaatlar" başlıklı kitabında Enver Ertaban.

Fotoğrafçı Erdal Yazıcı, 1992 yılında yayımladığı "Bir Yaprak Dökümü Öyküsü: Kaybolan Zanaatlar" başlıklı kitabında (bkz. Görsel 7) günümüzde kaybolan zanaatların bir örneği olan araba ressamlığına örnek olarak Enver Ertaban'a da yer verir. Kendisinden *araba ressamı* olarak bahsedildiği kitapta, Ertaban'ın tuvalinin arabalarının tahtaları olduğu vurgulanır (Yazıcı, 1992). Burada sanatkâr, arabanın yapısından kaynaklanan oldukça küçük ve sınırlı düz yüzeyleri bir tuval gibi kullanarak sıradan bir arabayı esere dönüştürmeyi hedefler.



Görsel 8. İlgi Dergisi'nde yayımlanan Enver Ertaban röportajından fotoğraflar.

1993 yılında Erdal Yazıcı'nın İlgi Dergisi'nde yayımlanan yazısında Ertaban ile yapılmış genişçe bir söyleşiye yer verilir. Söyleşide resimlemeye nasıl başladığından, askerlik görevinden ve resimleme sürecinden bahseder. Ertaban, yalnız kendisine getirilen arabaları resimlemekle kalmaz, at arabası satın alıp gerekli düzeltme, boyama ve resimlemeyi yaptıktan sonra sattığından bahseder, ancak belediyenin at arabalarını kente sokmamasının ve asfalt yolların artmasının işlerini azalttığını belirtir (Yazıcı, 1993, s. 32-33). Erdal Yazıcı tarafından çekilen fotoğraflarda Ertaban, bir at arabası resimlemesi üzerinde çalışırken görülür. Resim 8'de görülebilen kırmızı zemin üzerine çalıştığı arabanın oklarında ve alt takımlarında mavi renkler desteklenmiş sarı ağırlıklı süslemeler göze çarparken, üst bölümdeki düz yüzeylerde ise manzara resimleri görülür. Ertaban'ın resimlediği araçta, manzaraların arabanın sağ ve sol tarafında bulunan ve üç bölmeye ayrılmış düz yüzeylerine resmedildiği, ön ve arka kısımlardaki düz ancak eğimli yüzeylerde ağırlıklı çiçek resimlemelerinin bulunduğu bir kompozisyon bulunmaktadır.

Ertaban, 1952 yılında evlenir ve bu evlilikten Şaban, Şadiye ve Erol adlı üç çocuğu olur. 6 Ocak 1999 tarihinde vefat eder ve Bursa'da Alacahırka Mezarlığı'na defnedilir.

4. Sonuç

Ertaban, resimleme ve süslemenin yanı sıra; tabela, apartman isimliği, kamyon veya römork yazıları gibi bilgisayar öncesi grafik tasarım döneminin ürünlerini hazırlayan ticari ressam Numan Balıca'nın çırağı olarak yetişmiş ve ürünler vermiştir. Döneminin önde gelen yetkin ticari ressamlarından biri olan Ertaban'ın ünü Bursa dışına taşmış, belgesellere konu olmuş, yurtdışından ziyaretçileri dükkânına çekmiştir. Bu ürünlerde kendi üslubunu geliştirip yansıtan Ertaban'ın çalışmaları, bir dönem kentin görsel kültürünün oluşmasına katkıda bulunan ancak teknoloji karşısında geçerliliğini yitirmiştir. At arabalarının hareket kabiliyeti sayesinde ticari sanatın verimli örneklerini oluşturan resimlemeler, artık kaybolmuş bir halk sanatının ürünleridir. Bursa bölgesinin kendine has resimleme üslubunu oluşturan sanatkârlardan biri olmasının yanı sıra, resimlediği at arabaları ile dönemin yerel görsel kültürünü biçimlendiren ve kent belleğine katkı yapan unsurlardan biridir. Resimlediği at arabalarında adını yazmaması yahut bir imza kullanmamasından dolayı, ürünleri, anonimlikle yerelliğin bir araya geçtiği vernaküler özellikleri de üzerinde taşır. Kendi başına tamamen formal olmayan usta-çırak öğretisiyle edindiği kişisel üslubu, kent ile özdeşleşir ve kentin resimleme geleneğine dönüşür.

Kuşkusuz araştırma, devam eden bir süreçtir. İlerleyen yıllarda Ertaban'ın çalışmalarına yönelik daha fazla bilgi ve belgenin ortaya çıkacağı umulmaktadır. Kendisi, usta-çırak ilişkisiyle yetişmiş neslin ve araba resimleme geleneğinin son temsilcilerinden biri olduğundan dolayı, yaşamının ve çalışmalarının belgelenmesi, literatürde kendine yer bulması bundan sonra yapılacak çalışmalara katkı sunması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

Kaynakça

Alp, Ö. (2010). Naif resimde sembolik kurguyu oluşturan özellikler. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *0*(23), 15–27. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsed/issue/2579/33172

Kaplanoğlu, R. (2015, 13 Temmuz). *Bursa'da otomobilin tarihi*. Erişim adresi: http://www.bursa.com/makale/bursada-otomobilin-tarihi-359/

Kaplanoğlu, R. (t.y.). *Bursa'da arabacılık*. Erişim Adresi: http://www.bursa.com/wiki/Bursada_Arabacilik

Karanlık, A. G. (1993). At Arabaları ve Son Ustaları. *Pegasus Magazin,* 5, İstanbul.

Kurtarel, T. (Yönetmen). 1989. *Araba resimleri 1. bölüm* [Belgesel Film]. Türkiye: TRT. Erişim Adresi: https://www.dailymotion.com/video/x51hz2h

Nas, E. (2005). *Günümüz Konya'sında yaşayan bazı sanatlar* (Doktora Tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 190484)

Yazıcı, E. (1992). *Bir yaprak dökümü öyküsü: Kaybolan zanaatlar*. İstanbul: Ataol Yayıncılık.

Yazıcı, E. (1993). Bursa'nın Araba Ressamı. *İlgi Dergisi*, 74. İstanbul.

Yücebaş, V. (2014, 10 Nisan). Osmanlı'nın Son Yıllarından Beri Fayton Üretiyorlar, *Haberler gazetesi.* Erişim adresi: https://www.haberler.com/osmanli-nin-son-yillarindan-beri-fayton-5891289-haberi/

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Zirai Aletleri ve Makineleri Müessesesinde Numan Balıca ve resimlenmiş bir araba. Resul Narin Arşivi.

Görsel 2. Enver Ertaban'ın dükkânı (sağda) ve bulunduğu sokağın günümüzdeki hâli. Murat Ertürk kişisel arşivi.

Görsel 3. "Araba Resimleri" başlıklı belgeselde Enver Ertaban. Kurtarel, T. (Yönetmen). 1989. *Araba Resimleri 1. Bölüm* [Belgesel Film]. Türkiye: TRT. Erişim Adresi: https://www.dailymotion.com/video/x51hz2h

Görsel 4. "Araba Resimleri" başlıklı belgeselde Ertaban'ın resimlemeleri. Kurtarel, T. (Yönetmen). 1989. *Araba Resimleri 1. Bölüm* [Belgesel Film]. Türkiye: TRT. Erişim Adresi: https://www.dailymotion.com/video/x51hz2h

Görsel 5. Mustafa Babik'in arşivinden Enver Ertaban'ın resimlediği araba parçaları. Murat Ertürk kişisel arşivi.

Görsel 6. Bursa Anadolu Arabaları Müzesi'nde Enver Ertaban'ın resimlediği arabalar. Murat Ertürk kişisel arşivi.

Görsel 7. Erdal Yazıcı'nın "Bir Yaprak Dökümü Öyküsü: Kaybolan Zanaatlar" başlıklı kitabında Enver Ertaban. Yazıcı, E. (1992). Bir Yaprak Dökümü Öyküsü: Kaybolan Zanaatlar, İstanbul: Ataol Yayıncılık.

Görsel 8. İlgi Dergisi'nde yayımlanan Enver Ertaban röportajından fotoğraflar. Yazıcı, E. (1993). "Bursa'nın Araba Ressamı", *İlgi Dergisi*, 74, İstanbul. s. 31-35.

Çağdaş Heykel Sanatında Malzemeye Dayalı Yeni Bir Kopyalama Önerisi: Oasis

A New Proposal for a Material Based Reproduction in Contemporary Sculpture: Oasis

Döndü Tülay Özkul
Arş. Gör. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
email: dtulay_durmus@hotmail.com ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2789-5396

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/Tocitethisarticle
Özkul, D. T. (2020). Çağdaş heykel sanatında malzemeye dayalı yeni bir kopyalama önerisi: Oasis. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 90-103. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.682336

Makale Gönderim Tarihi/Received: 30/01/2020
Makale Kabul Tarihi/Accepted:13/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published:19/03/2020

Research Article / Araştırma Makalesi

Özet

Bu araştırmanın amacı heykel sanatında bir yöntem olarak kullanılan kalıp alma ve kopya etme tekniklerine yeni bir önerme sunmaktır. Günümüz heykel sanatında çoğaltma yöntemleri geleneksel anlamda, modelaj yapma, kalıp alma ve son olarak alınan kalıbın döküm işlemlerini içeren bir sırayı takip etmektedir. Bunun yanı sıra hazır nesnelerden de kalıp alınarak çoğaltma işlemi gerçekleştirilebilmektedir. Bu işlemler sırasında heykeltıraş orijinal eserin kopyasını modellerken gerçek nesne ile kopyası arasında sanatçının kontrolü dışında malzemenin özelliklerine bağlı olarak farklılıklar oluşmasına neden olabilmektedir. Bu araştırma kapsamında, geleneksel kopyalama yöntemlerinin dışında yer alan, çiçek süngeri olarak bilinen "Oasis"in kalıp olarak kullanılması üzerine bir deneme gerçekleştirilmiştir. Yapılan araştırmalar sonucunda Oasis'in maddesel özelliklerinden faydalanılarak çeşitli nesnelerin kalıpları oluşturularak bir kopyalama yöntemine deneysel olarak gidilmiştir. Bu kopyalama neticesinde elde edilen bulgular görseller üzerinden teknik çözümlemeleri yapılarak, malzemenin olumlu ve olumsuz yönleri bir rapora dönüştürülmüştür. Kolay şekillendirilebilen bu malzeme ile nesne çoğaltımına, zamandan ve emekten tasarruf etmek adına sanatçılara yeni bir üretme önerisi sunarak alana katkı sağlaması amaçlanmaktadır. Bu çalışma, belli ölçekler ile sınırlandırılan iki ve üç boyutlu nesneler üzerinden ampirik yöntem ile temellendirilerek elde edilen bulguların rapor haline getirilmesini kapsamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Malzeme, Çoğaltma teknikleri, Kopya, Kalıp

Abstract

The aim of this research is to propose a new method of molding and casting sculpture techniques. In current sculpture practice, conventional methods of reproduction follow a sequence that includes modeling, molding and finally casting. In addition, taking molds from ready-made objects and reproduction of these objects is also possible. Within this process, the material qualities of the medium generates differences between the original and the copy beyond the control of the artist. In this regard, an experiment was carried out on the sculptural use of "Oasis"- the flower sponge- an unconventional method of reproduction, depending on its material qualities. In order to save time and effort in mass production techniques or to reproduce three-dimensional objects, the method provides artists with a new production technique. This study covers the reporting of findings based on experiments with two and three dimensional objects limited by certain scales, based on empirical studies

Keywords: Sculpture, Material, Replica techniques, Copy, Mold

1.Giriş

Türk Dil Kurumunun resmi web sitesinde kopyalamak fiili "Aynısını veya benzerini çoğaltmak" şeklinde açıklanmaktadır ("Türk Dil Kurumu", t.y.). Kelime kökenine bakıldığında kopya, Fransızca copie yani "çoğaltma, nüsha" sözcüğünü karşılarken, Fransızca sözcük Latince copia "bolluk" sözcüğünden türemiştir ("Kopya kelime kökeni", t.y.). Kopyalama fiili hem sözlük anlamında hem de kelime kökenine bakıldığında çoğalma/ üreme sözcüklerini karşılamaktadır. Lippold'a göre kopya "Bir eserin orijinal bütünlüğü ve tek tek hatlarıyla yeniden üretilmesi gereken taklididir" (Bulat, M., Bulat, S., Sabahat, Aydın, 2014, s. 69). Bu bağlamda kopya eser, ana hatları, biçim ve son olarak oran açısından orijinal eserin taklit edilmesi şeklinde açıklanabilir.

Antik dönemlerden günümüze dek farklı nedenler ile birçok eserin kopyalanmasına ihtiyaç duyulmuştur. Örneğin, Roma imparatorluğunun Akdeniz kentlerine düzenlediği seferler ile Roma'ya getirilen birçok Yunan heykeli kent meydanlarında sergilenmiştir. Yunan heykeline gösterilen yoğun ilgi, koleksiyonerliğin doğmasına neden olurken, meydana gelen talep karşısında da kopyacılığın ortaya çıkmasında önemli bir rol üstlenmiştir (Turak, 2017, s.138). Bir başka neden ise Rönesans çağında antika heykellere karşı duyulan yüksek ilgi zamanla, bu heykellerin sarayların bir dekoru haline dönüşmesine neden olmuştur ("Original sculptures", 2009). Görüldüğü üzere kopya

eserler tarih boyunca popülerliğini çeşitli sebepler ile korumaya devam ederken, heykellere olan yoğun talebi karşılamak için heykeltıraşlar, çeşitli kopyalama teknikleri geliştirip kullanmışlardır. Antik Çağ'da kopyalama işlemleri genellikle noktalama makinesi, üç bacaklı pergel, ahşap çerçeve ve şakül ile ölçerek, kaliper (ölçüm pergeli) ya da ahşap çerçeve metodu yardımıyla gerçekleştirilmiştir.

1.1. Noktalama makinesi ile kopyalama yöntemi

M.Ö. 1. yüzyılda heykeltıraş Pasiteles tarafından kullanıldığı düşünülen (Yılmaz, 2018, s. 29) noktalama makinesi ile yapılan kopyalama işleminde (Görsel 1) heykeltıraş tarafından hem modelde hem de kopyalama işleminin yapılacağı malzeme üzerinde belirlenen 3 referans noktası merkeze alınarak ölçüm noktaları saptanmaktadır. Bu referans noktaları yükseklik, en ve genişliğin birebir ölçüde belirlemek için kullanılarak elde edilen ölçüm ile sabitlenen noktalar üzerinden yontma işlemi gerçekleştirilmektedir.

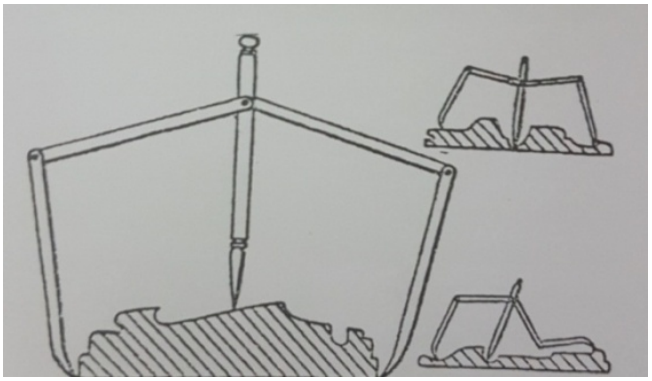


Görsel 1**.** Noktalama aleti

Noktalama yöntemi büyütülerek ya da küçülterek üretilmek istenen kopya heykel üretiminde kullanılmamaktadır ("Pointing machine", t.y.). Bunun yanı sıra noktalama yönteminde kontrol mekanizması merkez alındığı için hata yapma riski en aza indirgenmektedir.

1.2. Üç Bacaklı pergel ile kopyalama yöntemi

Üç bacaklı pergel (Görsel 2) ile kopyalama işleminin yapılacağı model üzerinde orta noktasında yer alan sivri uç sayesinde sabitlenerek hareket eden iki kolu yardımıyla belirlenen yerden iki noktayı ölçerek çalışılacak malzeme üzerine belirlenen iki noktaya aktarmayı sağlamaktadır.

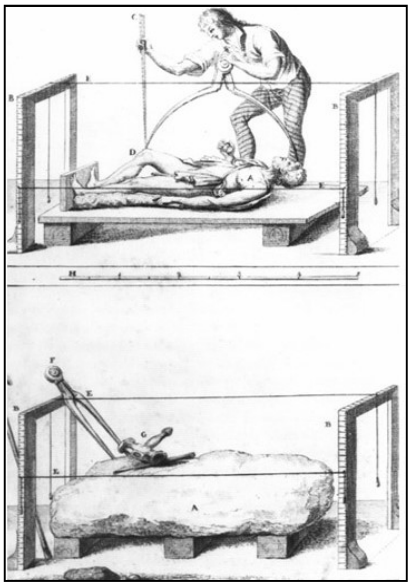


Görsel 2. Değişik noktalama yerlerini işaretleyebilmek için ayaklı pergelin kullanım (Alex Miller)

Ancak modelin üzerinde A ve B noktalarından sabitlenerek alınan ölçümler, yontulacak malzemenin üzerine C ve D noktalarına kurşun kalem ile işaretlendikten sonra noktalar arasında yer alan kavis ve yükseklik ölçümleri deneme ve yanılma metodu ile aktarılmaktadır (Bulat, 1999, s. 128). Bu bağlamda ayaklı pergel yöntemi ile kopyalama yaparken hata yapma riskinin daha yüksek olduğu anlaşılmaktadır.

1.3. Ahşap Çerçeve Metodu ile Kopyalama Yöntemi

Ahşap çerçeve metodu ile kopyalama yönteminde, kopyalama işleminin gerçekleşeceği modelin ve kopyanın gerçekleştirileceği malzemenin üzerinde yer alan ahşap çerçevenin (Görsel 3) boyutlarının aynı olması gerekmektedir.



Görsel 3. Ahşap çerçeve metodu ile kopyalama yöntemi

Bu kopyalama yönteminde kopyalanacak modelden ölçü alınırken, ölçüm çubuğu belirlenen noktaya konumlandırılarak çerçeve üzerinde T cetveli ve ölçüm çubuğu üzerinde yer alan sayılar kayıt edilerek kopyanın gerçekleştirileceği malzeme üzerinde yer alan çerçevede aynı ölçülere ulaşana kadar yontma işlemi gerçekleştirilmektedir (Bulat, 1999, s. 129).

1.4. Ahşap Çerçeve ve Şakül ile Kopyalama Yöntemi

Ahşap çerçeve ve şakül ile kopyalama yönteminde hem kopyalanacak model hem de kopya işleminin yapılacağı malzeme, modeli dıştan dışa kapsayacak şekilde ölçülendirilerek, birbirine eşit olarak kesilerek derecelendirilen iki ahşap çerçeve (Görsel 4) kullanılmaktadır. Bu çerçevelere üstten yerleştirilen şaküller aracılığı ile ölçü alınmaktadır.



Görsel 4. Ahşap çerçeve ve şakülle heykel üzerinde ölçümleme yapma işlemi

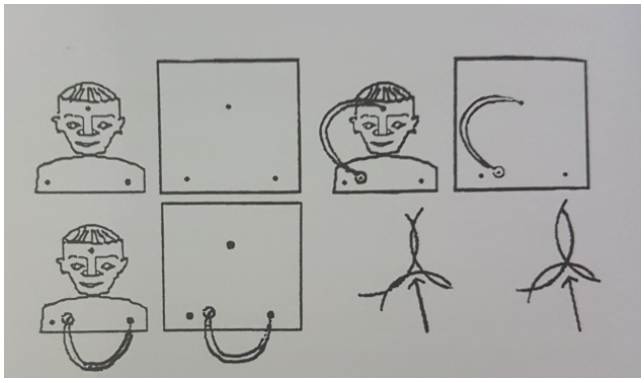
Aynı zamanda ahşap çerçevenin üzerine sağa sola, yukarı ve aşağıya hareket edip, sabitlenebilen bir mekanizma takılmaktadır. Bu mekanizma sayesinde içe ve dışa hareket edilen ölçü çubuğu ile modelden ölçü alınarak "T"

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 90-103 - DOI: 10.32547/ataunigsed.682336

parçasının tümü kopyalanacak malzemenin üzerine aktarılabilmektedir. Model üzerinde çerçeveye aktarılan yeni koordinatlara ulaşıncaya kadar yontma işlemi devam etmektedir (Bulat ve diğerleri, 2014, s. 88).

1.5. Kaliper (Ölçüm Pergeli) ile Kopyalama Yöntemi

Kaliper yay şeklindeki kolları ile belirlenen ölçüyü başka bir yere taşımaya yaramaktadır. Kaliper ile kopyalanacak model ve yontulacak malzeme üzerinde belirlenen üç sabit nokta üzerine (Görsel 5) aktarılarak yarım daireler çizilmektedir. Temel olarak çizilen yarım dairelerin kesişme noktaları sıfırlanana kadar malzeme dıştan içe doğru yontulmaktadır.



Görsel 5. Kaliper aleti ile modelden taş blok üzerine ölçümleme

Antik Çağ döneminde heykeltıraşlar bu yöntemler ile kopyalama işlemini gerçeğe en yakın şekilde aktarmışlardır. Ancak antik dönem kopya ve orijinal eser arasında kopyalama tekniğine bağlı olarak farklar ortaya çıkmaktadır. Çünkü kopyalama teknikleri, her bir sanatçının kendi döneminin izlerini taşımaktadır. Orijinal ve kopya eser, kopyalama işlemi sırasında kullanılan malzeme, araç ve aletler, kopyalandığı dönemin teknolojisi ile doğrudan orantılı olduğu için kopya ve orijinal eser arasındaki benzerlik ilişkisi dönemler arasında farklılık göstermektedir. Bu konuda John Boardman, heykelde kopyacılık sektörünün hem tekniğin hem de sanatçıların yeteneği ölçüsünde aslına sadık olduğunu ileri sürmektedir (Boardman, 2013, s. 16).

M.Ö. IV yüzyılda yapılmış olan (Görsel 6) Olympia Zeus alınlığına ait aslan başlarının Roma döneminde yapılan kopyası (Görsel 7), Carl Blümel tarafından iyi bir taklit olarak nitelendirilmiştir (Bulat ve diğerleri, 2014, s. 70). Aslan başının Roma dönemi kopyası incelendiğinde ana hatları, biçim, oran ve ayrıntı açısından orijinali ile arasında çeşitli farklar olduğu gözlemlenmektedir. Bu farklılıklar arasında ilk olarak iki yontucunun artistik stilleri göze çarpmaktadır. Aynı zamanda her iki aslan başının hem konumlandırma hem de fotoğrafların çekim açısı farklı olduğu için tüm detaylar hakkında yorum yapmak zordur. Ancak görsellerde yer alan aslanların yelelerine dikkatlice bakıldığında, detaylandırmanın kopya eserde orijinal esere oranla daha yüzeysel kaldığı görülmektedir. Son olarak orijinal heykelde yer alan planların geçişlerindeki sertliğin, kopya heykelde daha yumuşak ele alındığı fark edilmektedir.



Görsel 6. Olympia Zeus Tapınağında bulunan Aslan Başı Berlin Bergama Müzesi, İ.Ö.460



Görsel 7. Olympia Zeus Tapınağında bulunan Aslan Başı Roma Dönemi kopyası, Berlin Bergama Müzesi

Burada gerçekçiliği tasvir edilen Aslan Başı ister istemez kendinden sonraki her taklidi ile tekrar dolaşıma girerek kendi gerçeğinin altını çizer. Böylece yapılan her taklidi ile Aslan Başı, kendi gerçekliğini oluşturarak bir sonraki taklidinin aslı olarak yaşamaya devam eder (Çelik, 2019, s. 34).

Geçmişte olduğu gibi olsa günümüzde varlığını kısmen de devam ettiren kopyalama yöntemleri yerini yeni yöntemlere bırakarak, geçmiş zamanda olduğu gibi bugün de merkezi bir rol üstlenmeye devam etmektedirler. 20. yüzyılda, bilim ve teknoloji alanlarında yaşanan hızlı değişimler ile gelişen yeni üretim teknikleri karşısında gerek sanatçı gerekse heykel yeniden biçimlenir (Özkul, 2019, s. 78). Bu yüzyılda, alternatif malzemeler aracılığıyla teknoloji merkezleri ve sanatçılar arasında sağlanan işbirlikleri sayesinde yeni bir dilin oluşması sağlanır (Bulat, 2014, s. 63). Oluşan bu yeni dilde 20. yüzyıla kadar manuel olarak yapılan birçok iş kolunda, insanların yerini zamanla makineler almaya başlar. 21. yüzyıla gelindiğinde ise üretilen robotlar ağır ve emek istenen işleri yürütecek konuma gelir (Atmaca'dan aktaran İba, 2018).

Antik Çağ'da çeşitli ölçümleme aletleri kullanılarak gelenekselleşen kopyalama yöntemlerine karşın günümüz teknolojisinde bilgisayar programları aracılığı ile kusursuz kopyalama işlemleri gerçekleştirilmektedir. Küçük ebatlarda iki ya da üç boyutlu nesnelerin üretilmesi ve çoğaltılması için 3D tarama (Görsel 8), uygulama, baskı ve modelleme merkezlerinin yanı sıra büyük ölçekli üretimler için CNC (Computer Numeric Control) makineleri (Görsel 9) yaygın biçimde kullanılmaktadır.



Görsel 8. 3 Boyutlu Yazıcı

Her geçen gün kullanım alanları giderek artan üç boyutlu yazıcılar, endüstri, mimari, tıp ve sanat gibi birçok alanda kullanılmaktadır (Poyraz ve Dolunay, 2014, s. 69). Günümüzde heykel sanatçıları Otocad, 3Ds Max, Alias Maya, Zbrush, Mudbox gibi yazılımlar aracılığı ile bilgisayar destekli tasarımlar yaparak üç boyutlu yazıcıları sanatsal amaçlar için kullanmaktadırlar (Sağlamtimur, 2010, s. 222-223). Teknolojide yaşanan değişim belirli alanlarda sıklıkla kullanılmakta ancak bireysel üretimlerde pahalı olduğu için çoğu zaman tercih edilmemektedir.



Görsel 9. Cnc Makinesi

Bu sebeple araştırmada, iki ve üç boyutlu nesneyi kopyalama konusunda geleneksel metotların dışında alternatif bir malzeme önerilerek sanatçının özgürlük alanını genişletmek amaçlanmaktadır. Yeni teknik ve açılımlar ile sanat alanında kullanılan malzeme paralel olarak ilerlediğinden, sunulan her yeni öneri sanatta malzeme pratiğinin genişlemesini sağlamaktadır (İşcanoğlu, 2017, s. 51). Sanatta, özellikle heykel sanatında alternatif malzemeler heykel sanatına yeni imkânlar sağlayarak hem kavramsal hem de biçimsel açıdan ifade olanaklarını etkilemektedir (Hiçyılmaz, 2018, s. 2).

Bu bağlamda alana katkı sağlamak için Oasis ile çeşitli denemeler gerçekleştirilmiş ve bulgular raporlaştırılmıştır. Ancak malzemenin yumuşak olması kalıcı olmasına izin vermediğinden iki sene boyunca devam eden çalışmalar süresince çeşitli endüstriyel malzemeler ile sertleşmesi, kalıcı olması sağlanmıştır.

2.Yöntem

Bu araştırmada betimsel yöntemin yanı sıra deneysel yöntem de kullanılmıştır. Konu kapsamında geçmişten günümüze kopyalama teknikleri hakkında literatür taraması yapılmış olup aynı zamanda kullanılan malzemenin kullanım amacı doğrultusunda dayanıklılığı tespit edilerek, malzemenin sertliğini, kullanılışını ve verimliliğini arttıracak müdahalelerde bulunulmuştur. Sayısal yöntemlerin kullanılmasından ziyade deneye dayalı, ampirik yöntemler kullanılmıştır

3. Uygulama

Aslında çiçek süngeri olarak tanımlanan malzeme, zaman içerisinde halk ve tüketici diline Oasis (Görsel 10) olarak geçmiştir. Aynı zamanda Oasis, İngilizce ve Fransızca' da vaha, çöl ortasında sulak alan, cennet, güvenli korunma yeri veya sığınak anlamlarına gelmektedir (“Oasis çiçek süngeri”, t.y.). Bu nedenledir ki Oasis, genel olarak suyu içinde barındırdığı için canlı çiçeklerin tazeliğini uzun süre koruması ve çiçekleri bir arada tutması amacı ile kullanılan, çiçekçilik sektörünün önde gelen önemli malzemelerinden biridir.



Görsel 10. Oasis (Çiçek süngeri)

Oasis, kullanım amacı doğrultusunda suyu emip içinde hapsetme özelliğine sahiptir. Bu sebeple de gereğinden fazla hassas, emici ve gözenekli bir yapıya sahiptir. Bu özellikleri ile Oasis, iki ya da üç boyutlu nesne elde edebilmek için hem avantajlı hem de dezavantajlı bir malzemedir. Malzemenin hassasiyeti, kalıbı alınacak nesnenin hacmini kendine olduğu gibi geçirmesi açısından kolaylık sağlayarak onu avantajlı hale getirmektedir. Bu sayede elde edilen negatif kalıp, oldukça pürüzsüz ve hacimsel çıkmaktadır. Malzemenin bu hassasiyeti bir yanı ile avantaj sağlarken, Oasis'in kırılgan ve dayanıksız olan diğer yanı ile kalıp almada gerekli olan şartlar için olumsuzluk oluşturarak dezavantaj sağlamaktadır. Bu sebeple araştırmada, Oasis'i benzersiz hale getiren bu özellikleri kullanım amacı doğrultusunda farklı malzemeler ile yeniden düzenlenerek, kalıp alma eyleminde gerekli olan koşulların yaratılması sağlanmıştır. Burada ilk olarak kalıbı çıkarılmak istenen nesne, sünger yüzeyine herhangi bir malzeme ile müdahale edilmeden bastırılarak, sünger yüzeyinde nesnenin negatif görüntüsü elde edilmektedir. Ardından negatif kalıbın kalıcılığının sağlanması için çeşitli sertleştiriciler kullanılarak yüzeyde elde edilen negatif boşluk sabitlenerek, kalıp almak için uygun hale getirilmektedir.

Benzer bir metodla herhangi bir nesnenin negatif kalıbı elde etme yöntemi endüstriyel üretim sanayisinde de kullanılmaktadır. Bu yöntem M.Ö. 4000 yılından itibaren kullanılmaya başlayan, yüzyıllar içerisinde geliştirilen, heykeltıraşlar tarafından da kullanılan bir döküm tekniğidir. İki parçadan oluşan ahşap/metal kalıbın (Mühendislikte alt ve üst derece olarak adlandırılır) (Görsel 12) içine üretimi yapılmak istenen parça tasarımı yerleştirilir. Ardından modelin üzerine grafit tozu dökülür. İlk olarak karılan (Görsel 11) daha sonra ince elekten (Görsel 13) geçirilen kum ile modelin üzerinde ince bir tabaka oluşturulur.



Görsel 11. Kumun karılması



Görsel 12. İki parçadan oluşan kalıp



Görsel 13. Kumun elenmesi

Oluşturulan kum tabakası tokmak yardımıyla sıkıştırılarak (Görsel 14), içeride yer alınan modelin kalıbının kuma çıkması sağlanır. Kalıba sıkıştırılan kumun üzerine mastar çekilerek (Görsel 15), düzleşmesi sağlanır. Ardından kalıp ters çevrilerek kalıbı alınmak istenen (Görsel 16), model içinden dikkatlice alınır.



Görsel 14. Kalıba kumun sıkıştırılması



Görsel 15. Kumun kalıpla hizalanması



Görsel 16. Modelin kumdan çıkarılması

Modelin üst tarafına gelecek ikinci parça kalıp için grafit tozu dökülerek (Görsel 17), negatifi çıkarılan modelin üzerine demir çubuk yerleştirilip etrafı kum ile doldurularak (Görsel 18), sıkıştırma ve mastar çekme işlemleri yapılır.



Görsel 17. Üst kalıbın hazırlanması

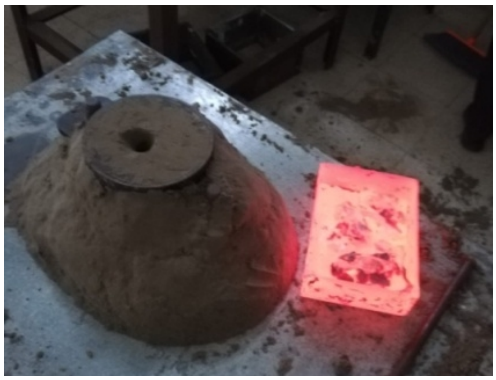


Görsel 18. Yolluk açılması



Görsel 19. Yolluğun çıkarılması

Dökümün yapılması için demir çubuk yerinden çıkarılarak (Görsel 19), ardında bıraktığı düşey yolluktan istenen hammadde dökülerek işlem tamamlanır (Görsel 20-21).



Görsel 20. Erimiş metalin kalıba dökülmesi



Görsel 21. İstenilen modelin elde edilmesi

Bu yöntem ile negatif kalıp yüzyıllardır sağlıklı bir şekilde elde edilmektedir. Ancak kum ile kalıp alma yönteminde alçı ve polyester döküm kuma yapıştığı için bu yöntem ile sadece metal döküm yapılabilmektedir. Üstelik kum döküm tekniği ile çalışmak için 1200°C kadar ısınan bir fırına sahip olan atölye bulmak gerekmektedir. Kum ile kalıp alma/çıkarma yönteminin aksine Oasis ile istediğimiz her yerde kalıp alma imkânına sahip olabiliriz.

Çeşitli boy, ebat ve şekillerde temin edilebilen sünger, bu uygulamada küçük nesnelerin kalıpları alınacağı için 23x11x7.5 cm ölçülerinde tercih edilmiştir. Elde edilen bu ölçüler yan yana koyularak kalıp alınacak nesnenin ebatlarına göre bir dizilimde gerçekleştirilebilir. İstenilen dizilim tasarlandıktan sonra hazırlanan çiçek süngerinin kalıp almada kolaylık sağlaması için zeminine mukavva kesilerek hazırlanır. Tercihe ve kopyası alınacak nesnenin hacmine, boyut ve biçimine bağlı olarak, sünger kesici görevi gören misina yardımı ile ortadan ikiye ayrılarak, malzemenin çoğaltılması sağlanıp tasarruf edilebilir. Bu işlem tercih edilecekse süngerler birbirlerine sürtünerek (Görsel 22), bölünme yerlerinde misinanın bırakmış olduğu dalgalanmalar yok edilirken, süngerin birleşme çizgileri de parmakla paftalanarak (Görsel 23) yumuşak bir yüzey geçişi kazandırılır.



Görsel 22. Dalgalanmaların birbirine sürtünerek yok edilmesi



Görsel 23. Paftalama İşlemi

Kalıbı alınacak nesnenin ebatlarına göre Oasis ve mukavva kesilerek hazır hale getirilir. Gereksinime göre kesilen süngerler şeffaf tutkal ile birleştirilerek yeniden organize edilebilir (Görsel 24 ve 25).



Görsel 24. Tutkallama



Görsel 25. Dizilime göre birleştirme

Yapılan denemeler sırasında süngerlerin birleşim yerlerinde kullanılan tutkalın fazla olması halinde sertleşip kalıbın kalitesiz olmasına neden olduğu saptanmıştır. Bu sebeple tutkal birleşme yerlerinde alt taraflara denk gelecek şekilde sürülmüştür. Kesilen mukavva, şeffaf iskelet tutkalı ile kaplanarak çiçek süngerine yapıştırılarak (Görsel 26-27) güçlendirilir. Yapılan uygulamalarda tutkal ile çiçek süngerinin birbirine sağlıklı bir biçimde yapışarak kesin sonuç vermesi için en az 8 saat bekleme süresinin yeterli olduğu saptanmıştır.



Görsel 26. Mukavvanın tutkallanması



Görsel 27. Mukavvanın Oasis'e yapıştırılması

Bahsi geçen bölme, paftalama ve yapıştırma işlemleri tamamlandıktan sonra Oasis, herhangi iki ya da üç boyutlu nesnenin kalıbını almak için hazır duruma gelmiştir. Bu aşamada çoğaltılmak istenen nesne (Görsel 28), düz ve sert bir yüzey üzerine bırakılan Oasis'in üstüne dikkatlice bastırılır.



Görsel 28. I. Nesnenin Oasis'e bastırılması

Oasis'in emici ve gözenekli bir yapıya sahip olması negatif kalıplar ve nesneler için olumsuz bir etken olduğu görülmüştür. Oasis, hassas yapısı nedeni ile oldukça kırılgan ve deforme olma olasılığı çok yüksek bir malzemedir. Bu sorunu avantaja çevirmek için çeşitli malzemeler ile yapılan 60'ı aşkın denemenin sonunda Oasis'in gözenekli ve emici yapısına en çok mukavemet kazandıran malzemeler sırası ile sulu alçı, araç kaportası için kullanılan astar boya ve saç spreyi olmuştur. Bu malzemeler süngere eşit bir şekilde tutunarak malzemenin yüzeyine bir çeşit yalıtım kazandırmaktadır.

Baskının şiddeti ile Oasis, üzerine bırakılan kütleyi içine alarak, nesnenin negatif kalıbının çıkmasını sağlar. Ardından süngerin içine gömülen iki boyutlu nesne dikkatlice çıkarılır. Elde edilen kalıpta uygulanan basınca bağlı incinen yerler var ise ahşap dolgu macunu ile müdahale edildikten sonra zımpara ile düzeltilerek, izolasyon işlemine hazır duruma getirilir. Nesnenin üç boyutlu kalıbı alınacaksa, çiçek süngerinden iki kalıp hazırlanarak, üç boyutlu nesnenin yarısı ilk kalıba dikkatlice bastırılır. Ardından hazırlanan ikinci kalıp, ilk kalıba yerleştirilen nesnenin diğer yarısını kaplayacak şekilde hizalanarak, bastırma işlemi gerçekleştirilir (Görsel 29).



Görsel 29. I. Nesne kalıplarının birleştirilmesi

Bastırma işlemi sırasında doğru hizalama, iki kalıbın birbirleri ile öpüşmesi, dökülecek üç boyutlu nesne için çok önemlidir. Dikkatlice bastırılarak tek kalıp haline gelen iki kalıp, el yardımı ile birbirlerinden ayrılarak (Görsel 30-31) pozitif döküm için sertleştirme aşamasına geçilir. Tercihe bağlı olarak sertleştirme işlemlerinden sulu alçı, astar boya ve saç spreylerinden biri seçilir.



Görsel 30. I. Nesneyi kalıptan ayırma



Görsel 31. I. Nesneyi kalıptan ayırma

Bu uygulamada bir tabure üzerine yerleştirilen negatif kalıp üzerinde, astar boya kullanılarak, sertleştirilmiştir. Astar boya ile nesnenin etrafında dönerek her yerinin boyanmasına özen gösterilir. Kalıbın üzerine sıkılan astar boya, yaklaşık bir saat içinde kuruyup sertleşerek, pozitif kalıp için kullanıma hazır duruma gelir. Daha önce astar boya ile yapılan uygulamalarda bu işlemin en az üç kere tekrarlanması gerektiği sonucuna varılmıştır. Bu işlemin ardından sertleşen çiçek süngeri pozitif döküm için düz bir zemine yerleştirilirken diğer yandan döküm için malzeme hazırlanır. Uygulamada döküm için maddi anlamda temin edilebilmesi kolay ve yaygın bir malzeme olan kartonpiyer alçı tercih edilmiştir.

Nesneden ayrılıp sertleşmesi sağlanan kalıplara, wax, sıvı yağ ya da sabun sürülür (Görsel 32). Daha önceki uygulamalarda bahsi geçen ayırıcıların hepsi denenmiş, içlerinde en sağlıklı sonucu wax vermiştir.



Görsel 32. II. Nesne kalıbına wax sürme



Görsel 33. II. Nesne kalıbına alçı dökme

Bu işlemin ardından hazırlanan akışkan kıvama getirilen alçı, negatif kalıpta oluşan, hacimsel dökümü yapılmak istenen nesnenin biçimini alan boşluğa, hava kabarcığı bırakmaması sağlanarak (Görsel 33) dökülür. Üç boyutlu nesne kalıbı alınacaksa kalıplar öpüştürülerek akışkan alçı, oluşturulan yoldan içeri dökülür (Görsel 34). Isınma ve soğuma işlemleri tamamlanan negatif kalıplar katılaşan nesneden dikkatlice ayrılır (Görsel 35-36).



Görsel 34. I. Nesne kalıbını birleştirip düzeltme



Görsel 35. I. Nesnenin alçı dökümünü kalıptan ayırma

Kalıptan çıkarılan nesne, üzerine yapışan sünger parçalarından biraz su ve bir fırça yardımı ile temizlenerek ayrılır. Ardından döküm fazlalıklarından temizlendikten (Görsel 37) sonra zımparalanarak ihtiyaç halinde boyama ve patina işlemleri yapılabilir.



Görsel 36. I. Nesnenin alçı dökümümü kalıptan ayırma



Görsel 37. I. Nesneyi tıraşlama

Kalıptan çıkarılarak fazlalıklarından temizlenen I. ve II. Nesne, orijinal nesneler ile yan yana getirildiğinde nesnenin formunun kalıp üzerine birebir işlendiği (Görsel 38 ve 39) ve aralarında herhangi bir fark olmadığı görülmektedir. Bu nedenle Oasis'in istenilen nesnenin kopyalarını sağlıklı bir şekilde çoğaltarak elde edebilme imkânı sağlandığını söylemek mümkündür.



Görsel 38. II. Nesnenin kalıptan ayrılması



Görsel 39. I. Nesnenin kalıptan ayrılması

4. Sonuç Yerine

Bu araştırma, heykel sanatında geleneksel ve güncel kalıp alma tekniklerine ilaveten yeni bir öneri olarak temellendirilmiştir. Bu öneri doğrultusunda çeşitli uygulamalar yapılarak, yeni bilgiler elde edilmiş, üretim yöntemlerinin malzeme dağarcığına bir yenisi eklenmek istenmiştir. Yapılan uygulamada Oasis'in çeşitli nesnelerin kalıplarını alıp dökümlerini yapabilmek için uygun bir malzeme olduğu görülmüştür. Malzemenin kendi doğasından kaynaklanan hassasiyeti, kalıbı alınacak nesnenin kendisine temas edip bastırma işlemi gerçekleştirilene kadar avantajlı konumunu korumaktadır. Bu, kalıbı çıkarılmak, çoğaltılmak istenen nesnenin birebir formunu elde edebilmek için çok önemli bir özelliktir. Ancak form elde edildikten sonra bu hassasiyet, malzemenin yıpranarak hasar alması ya da kırılması ile sonuçlanmakta, bu sebeple de döküm aşamasına geçilememektedir. Kalıbı alınacak orijinal nesnenin yüzeyde formu elde edilene kadar oldukça avantaj sağlayan Oasis, döküm aşamasında gerekli olan şartları sağlayamadığı için dezavantajlı bir duruma gelmektedir. Bu sebeple Oasis üzerine, orijinal nesnenin kalıbı çıkarıldıktan sonra astar boya atılarak sertleşmesi sağlanmış, gerekli olduğu takdirde macun çekilmesi uygun görülerek döküm yapılmıştır. I. ve II. Nesnenin dökümlerinin kalıptan ayrılması sağlanmış, temizleme işlemleri yapılmıştır. Bu işlemlerin ardından I. ve II. nesne orijinal ve kopyaları ile bir araya getirilerek aralarında bir fark olmadığı gözlemlenmiştir.

Sonuç olarak Oasis'in, çeşitli ölçülerde nesnelerin kalıplarının alınması ve dökümlerinin yapılması için elverişli bir malzeme olduğu saptanmıştır. Bu bağlamda Oasis aracılığı ile elde edilen kalıp ve nesnelerin yeni bir yöntem biçimi oluşturmakla beraber, birçok yönü ile yeni arayışlara, doğaçlama ve denemelere referans olması beklenmektedir. Bu çerçevede uygulama süresince görsel ve yazılı kaynaklar raporlaştırılarak, yazıyı inceleme fırsatı bulan okuyucunun evinde veya atölyesinde maliyeti yüksek olmayan, emek ve zamandan tasarruf ederek, benzer süreci tekrar etmesi amaçlanmıştır.

Kaynakça

Boardman, J. (2013). *Yunan heykeli klasik dönem*. (G. Ergin, Çev.). İstanbul: Homer Kitapevi ve Yayıncılık Ltd. Şti.

Bulat, M. (1999). Antik Çağ taş yontu sanatında ölçüm ve kopyalama yöntemleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi.* 1, 121-131. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/28784.

Bulat, M. (2014). *Modern Sanatta Soyutlama.* Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Bulat, M., Bulat, S., Sabahat, S., & Aydın, B. (2014). *Antik Çağdan Günümüze Yontu ve Kopya Teknikleri.* Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Çelik, C. (2019). *Kültür endüstrisi ve sanat ilişkisi içerisinde esin, taklit, alıntı, çalıntı* (Doktora Tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. Erişim adresi: https://acikerisim.isikun.edu.tr/xmlui/handle/11729/2195?show=full#sthash.bpUoB4Eh.dpbs.

Hiçyılmaz, G. (2018). *Heykel sanatında değişen malzeme tutumları bağlamında 1960 sonrası heykelde yumuşak malzemelerin ortaya koyduğu yeni olanaklar* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 506599)

İba, Ş. M. (2018, Ekim). *Heykel tasarımı ve yapımında çağdaş bilgisayar teknolojilerinin kullanımı.* Elsander I. Uluslararası Sanat ve Tasarım Sempozyumu'nda sunulan bildiri, Antalya.

İşcanoğlu, K. (2017). Basit kömür kalem yapımı ve yeni bir medyum olarak zor silinen kömür kalem. *Bartın Üniversitesi Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E Dergisi. 4*(2), 49-61. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/383805

Kopya kelime kökeni. (t.y.). Erişim adresi: https://www.etimolojiturkce.com/kelime/kopya. Erişim Tarihi: 22.12.2019

Oasis çiçek süngeri. (t.y.). Erişim adresi: https://www.cicekmalzemeci.com/oasis-cicek-sungeri

Original sculptures and subsequent copied works. (2009, 19 Ocak). Erişim adresi: https://www.gillesperrault.com/loeuvre-originale-et-la-sculpture-dedition-2

Özkul, T. (2019). Disiplinlerarası süreç bağlamında çağdaş heykel sanatının plastik dil olarak kullanılması. *Bartın Üniversitesi Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E Dergisi. 6*(2), 60-72. doi:10.30804/cesmicihan.6448372

Pointing machine. (t.y.). Erişim adresi: https://www.wikiwand.com/en/Pointing_machine.

Poyraz, B., & Dolunay, A. (2014). Heykel sanatında ön modelleme aşaması ve üç boyutlu yazıcı uygulamaları. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi. 2*(3), 69-80. Erişim adresi: http://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1407507129.pdf

Sağlamtimur, Z. Ö. (2010). Dijital sanat. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. *10*(3), 213-238. Erişim adresi: https://www.academia.edu/553913/D%C4%B0J%C4%B0TAL_SANAT.

Turak, Ö. (2017). Eski Roma uygarlığı ve heykel: Yağma–koleksiyonculuk. *Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi*. 21, 135-145. Erişim adresi: http://tubaar.tuba.gov.tr/index.php/tubaar/article/view/350.

Türk Dil Kurumu. (t.y.). Kopyalamak. Erişim adresi: https://sozluk.gov.tr/

Yılmaz, S. (2018). Antik Çağ (Yunan-Roma) heykeltıraşlığında renk ve boya (Yüksek Lisans Seminer Çalışması). Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Ana Bilim Dalı, Uşak.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Noktalama aleti. Erişim adresi: http://blog.stephens.edu/arh101glossary/wp-content/uploads/2016/07/pointing-machine.png

Görsel 2**.** Değişik noktalama yerlerini işaretleyebilmek için ayaklı pergelin kullanım (Alex Miller). Bulat ve diğerleri. (2014). *Antik doğadan günümüze yontu ve kopya teknikleri.* Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Görsel 3. Ahşap çerçeve metodu ile kopyalama yöntemi. Erişim adresi: https://www.didatticarte.it/Blog/?p=3904.it

Görsel 4. Ahşap çerçeve ve şakülle heykel üzerinde ölçümleme yapma işlemi. Erişim adresi: https://larteraccontataneilibri.blogspot.com/2018/06/antonio-canova-e-la-bellezza-ideale.html.

Görsel 5. Kalipper aleti ile modelden taş blok üzerine ölçümleme. Bulat ve diğerleri. (2014). *Antik doğadan günümüze yontu ve kopya teknikleri.* Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Görsel 6 ve 7. Olympia Zeus tapınağında bulunan aslan başı. Berlin Bergama Müzesi, İ.Ö.460. Erişim adresi: https://www.google.com/search?q=lion+head+zeus+temple&tbm

Görsel 8. 3 Boyutlu Yazıcı. Erişim adresi: http://soliddizayn.com/galeri_m/HEYKEL-ISLEME%7C4310

Görsel 9. Cnc Makinesi. Erişim adresi: https://www.hepsiburada.com/toprak-renkli-3-boyutlu-yazici-3db9-diamond-3d-printer-pm-HB00000D6IL2

Görsel 10. Oasis (Çiçek süngeri). Erişim adresi: https://urun.n11.com/ambalaj-malzemeleri/oasis-cicek-sungeri-20-li-P289024871

Görsel 11. Kumun karılması. Ömer Karaduman arşivinden alınmıştır.

Görsel 12. İki parçadan oluşan kalıp. Ömer Karaduman arşivinden alınmıştır.

Görsel 13. Kumun elenmesi**.** Ömer Karaduman arşivinden alınmıştır.

Görsel 14. Kalıba kumun Sıkıştırılması. Ömer Karaduman arşivinden alınmıştır.

Görsel 15. Kumun kalıpla hizalanması. Ömer Karaduman arşivinden alınmıştır.

Görsel 16. Modelin kumdan çıkarılması. Ömer Karaduman arşivinden alınmıştır.

Görsel 17. Üst kalıbın hazırlanması**.** Ömer Karaduman arşivinden alınmıştır.

Görsel 18. Yolluk açılması. Ömer Karaduman arşivinden alınmıştır.

Görsel 19. Yolluğun çıkarılması. Ömer Karaduman arşivinden alınmıştır.

Görsel 20. Erimiş metalin kalıba dökülmesi. Ömer Karaduman arşivinden alınmıştır.

Görsel 21. İstenilen modelin elde edilmesi. Ömer Karaduman arşivinden alınmıştır.

Görsel 22. Dalgalanmaların birbirine sürtünerek yok edilmesi. Tülay Özkul kişisel arşivi.

Görsel 23. Paftalama İşlemi. Tülay Özkul kişisel arşivi.

Görsel 24. Tutkallama. Tülay Özkul kişisel arşivi.

Görsel 25. Dizilime göre birleştirme. Tülay Özkul kişisel arşivi.

Görsel 26. Mukavvanın tutkallanması. Tülay Özkul kişisel arşivi.

Görsel 27. Mukavvanın Oasis'e yapıştırılması. Tülay Özkul kişisel arşivi.

Görsel 28. I. Nesnenin Oasis'e bastırılması. Tülay Özkul kişisel arşivi.

Görsel 29. I. Nesne kalıplarının birleştirilmesi. Tülay Özkul kişisel arşivi.

Görsel 30. I. Nesneyi kalıptan ayırma. Tülay Özkul kişisel arşivi.

Görsel 31. I. Nesneyi kalıptan ayırma. Tülay Özkul kişisel arşivi.

Görsel 32. II. Nesne kalıbına wax sürme**.** Tülay Özkul kişisel arşivi.

Görsel 33. II. Nesne kalıbına alçı dökme. Tülay Özkul kişisel arşivi.

Görsel 34. I. Nesne kalıbını birleştirip düzeltme. Tülay Özkul kişisel arşivi.

Görsel 35. I. Nesnenin alçı dökümünü kalıptan ayırma. Tülay Özkul kişisel arşivi.

Görsel 36. I. Nesnenin alçı dökümümü kalıptan ayırma. Tülay Özkul kişisel arşivi.

Görsel 37. I. Nesneyi tıraşlama. Tülay Özkul kişisel arşivi.

Görsel 38. II. Nesnenin kalıptan ayrılması. Tülay Özkul kişisel arşivi.

Görsel 39. I. Nesnenin kalıptan ayrılması. Tülay Özkul kişisel arşivi.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 104-116 - DOI: 10.32547/ataunigsed.677839

Çağdaş Sanatta Kadın Temsilinin İmgesi: Saç

A Woman Body Image in Contemporary Art: Hair

Arzu Parten Altuncu
Dr. Arş. Gör., Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
e-mail: partenonarzu@gmail.com ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7852-8003

iThenticate Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Parten Altuncu, A. (2020). Çağdaş sanatta kadın temsilinin imgesi: Saç. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 104-116. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.677839

Makale Gönderim Tarihi/Received: 20/12/2019
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 06/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Review Article / Derleme Makalesi

Öz

20. yy ikinci yarısından itibaren, feminist hareket, felsefe ve sanat alanlarında ilerici bir rol üstlenmiş ve geniş bir hareket alanına kavuşmuştur. Kadın bedeninin kadın filozof ve sanatçılarca anlamlarının çoğaltılması, bedene ait olan kavramların sorgulanmasına olanak tanımıştır. Yanı sıra felsefede Deluze, kadın kapasitelerinin önünü açması açısından dikkat çekmekte ve yaratıcı yankıları sanat üretimleri üzerinden izlenmektedir. Bu düşünsel alt metin üzerine yapılandırılan araştırma, kadın sanatçıların ortaya koydukları performans ve eserlerinde bir imge olarak saçı nasıl ve hangi nedenlerle ele aldıklarının izini sürerek, kadın bedeninin sanatsal anlatım olanaklarına ulaşmayı ve sonuçlarını tartışmayı amaçlamaktadır. Mitolojiden çağdaş sanata uzanan, farklı göstergeleri ile 'saç', metaforik anlam katmanları ile ilgi çekici bir ifade aracına dönüşmekte, zamanlar arasında salınmaya izin vermekte ve böylece kadın bedeninin geçmiş ve bugün arasındaki bilgisini üzerinde taşıyan bir göstergeye dönüşmektedir. Çalışma, Rebecca Horn performansı ile başlayıp, farklı coğrafyalara göç etmiş, melez kültürlerinin etkilerini bedenleri üzerinden ele alan Marina Abromoviç, Mona Hatoum ve Nezaket Ekici ile devam etmekte ve saç üzerinden hareket eden sanat üretimlerini içine alarak genişlemektedir.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Sanat, Feminist Süreç, Performans, Beden, Saç

Abstract

Since the second half of the 20th century, the feminist movement has undertaken a progressive role in the fields of philosophy and art and established a wide range of motion. The multiplication of the meaning of the female body by female philosophers and artists has enabled the questioning of the concepts incidental to body. In the field of philosophy, Deleuze draws attention to it regarding leading up for women's capacities and its creative repercussions are monitored through art productions. The study, which is structured on this intellectual sub text, aims to get through the possibilities of artistic expression of the female body and to discuss its results by tracing how and for what reasons the female artists treat hair as an image in their performance and works. "Hair" which stretches out from mythology to contemporary art, transforms into an interesting means of expression with its different indicators and layers of metaphoric meaning, allowing it to oscillate through times and thus becomes an indicator that bears the knowledge of the female body between past and present. The study begins with the performance of Rebacca Horn and continues with the performances of Marina Abromovic, Mona Hatoum and Nezeket Ekici with the influence of hybrid cultures on their bodies, and expands by incorporating art which are focused on hair

Keywords: Contemporary Art, Feminist Process, Performance, Body, Hair

1.Giriş

Kadın bakandan daha çok bakılandır. Çünkü bakmak aynı zamanda, düşünmek ele geçirmek, kavramak, tasarlamak gibi bir dizi eylemin de hareket noktasıdır. Bakış ise yüzyıllar boyunca eril hâkimiyetin denetimi altındadır. Kadının bakışının denetlenmesi, aynı zamanda onun dünyasının da denetlenmesi anlamına gelmektedir. Kadın ile dünya arasında perdelenen kısıtlı bakış, kadın ile kadın bedeninin arasını da açar. Kadının bedenine olan bakışı bu noktada yaralıdır. Pek çok kadın sanatçının, kendi bedenleri üzerinden hareket noktası oluşturmalarının önemli sebeplerinden biri de budur. Kadın, farklı alanlarda kendini ifade edilebilme olanaklarını, fazladan gösterdiği mücadeleler sonucunda elde edebilmiştir. Kadın bedeni ve aklı, izana ancak erkek ile gelebilmiş ve doğal olarak, kadının yaşamı, erkek tarafından belirlenen, kısıtlı alan ve olanaklar içerisinde domestik faaliyetler ile örüntülü bir dünyanın içinde sürdürülmüştür. Ataerkil toplum düzenine geçişle başlayan bu süreç, günümüz dünyasında farklı coğrafyalarda çeşitli etkilerini, sürdürmekle birlikte geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısından itibaren kadın dünyası önemli ve geniş yayılımlı kazanımlar elde etmiş, bu açıdan pek çok farklı kesime ilham kaynağı olmuştur.

Bugün yaşanılan kazanımların zemini ve geleneksel ataerkil düzenin katı yapısı, özellikle sanayi devrimi ile birlikte, ucuz işgücüne ve iki dünya savaşı sırasında kadına hemen her alanda duyulan ihtiyaçlar doğrultusunda çözülmeye başlamıştır. Bugün elde edilen kazanımlar noktasında belirtilen dönemler önemli bir sıçrama alanı olarak kabul edilmektedir. Savaş, kadın üzerine sonsuz kötü etkilerini yaşatırken, dışarda hayatın içinde, üretimin merkezinde olma durumunun deneyimlenmesinin önünü açmış ve bu paradoks, kadını günlük yaşam pratiklerinin dışına taşımıştır.

Çalışmanın, ilk bölümünde özellikle II. Dünya Savaşı sonrası etkilerini genişleten feminist teorinin sanat üretimlerine kazandırdığı düşünsel alt yapı ve Deleuze felsefesinin hem düşünce kavramını etkilemesi hem de feminist teoriye açmış olduğu hareket alanları üzerinde durulmaktadır. Ardından çeşitli mitolojilerden elde edilen referanslar doğrultusunda kadın bedeninin bir göstergesi olarak saçın tarihsel süreçleri çeşitli alanlardan gösterilen örnekler ile açıklanmaktadır. Son olarak elde edilen bilgiler ışığında çağdaş sanat içerisinde kadın sanatçıların, kadın bedeni ile kurmuş oldukları ilişkiler saç üzerinden farklı dönem sanatçıların ortaya koydukları üretimler üzerinden açıklamaktadır. Rebeca Horn ile başlayan sanatçı seçkisi, Marina Abromoviç, Mona Hatoum, Nezaket Ekici, Khadjia Baker ve Gamze Öztürk 'ün saç ve beden ilişkisi üzerine gerçekleştirdikleri performanslardan oluşan bir seçki üzerinden örneklendirilmektedir.

2. Yöntem

Konunun çok yönlü biçimde ortaya konulması açısından, betimleyici yöntem kullanılmıştır. Feminizmin yaratmış olduğu olanaklar doğrultusunda, kadın bedeninin sanatsal ifadelerini, saç üzerine gerçekleştirdikleri performanslar ile ortaya koyan; beden, cinsiyet, politika konularına açılan, örneklerin elde edilmesinde, görsel kayıtların ve yazılı dokümanların toplanması, kitap sergi katalogları, performansların görsel kayıtları, performans ve sergi izlenimleri ile sağlanmıştır.

3. Feminist Teori Bağlamında Kadın Bedenine Yaklaşımlar

Kadın bedeni doğanın devamlılığını sağlaması açısından mitsel bir önemle çağlar boyu övülürken, gerçekte bu beden doğayla özdeş, kültürel yaşamdan ise mütemadiyen dışlanmıştır (Gatens, 2018, s. 100). "Kadın denen yaratığı, üreten şey doğa değil, bütünüyle uygarlıktır" (Direk, 2009, s. 12) tespitinde bulunan, Simone de Beauvoir, 'İkinci Cinsiyet' kitabı ile kadınlığın özel durumunu düşün dünyasında ayrıcalıklı bir alan açarak ortaya koymaktadır. Burada Hegel'in kişiliğin öz bilincin ortaya çıkmasında bir başka bilinçle ilişkide olma durumu ile ortaya konulan ve içerisinde dönüşme imkânı barındıran iktidar ilişkisi, Beauvoir tarafından kadınlık durumu açısından reddedilir. Kadın, erkek karşısında, mutlak bir başka olarak inşa edilmiştir ve bu başkalığın kökleri ise anatanrıçaya yani ataerkil dönem öncesine dayanmaktadır. Ataerkil düzen içerisinde kadın bir köle değil ancak ebedi dişi miti olarak tanımlanır. Erkek benzerini köleleştirirken, kadını diyalektiğin olabilecek ihtimallerinin dışına atarak mutlak bir başka yaratmıştır. İşte tam bu noktada kadın, erkeğin hizmetkârıdır (Direk, 2009, s. 14-19). 1929 yılında, Virginia Woolf'tan gelen çağrı yerini bulmakta, kendilerine ait bir odadan, düşüncelerini, seslerini, sözlerini yazan kadın yazarlar ve sanatçılar felsefede de yeni anlamlar ve farklı okumalar ortaya koymaktadır. İlk kuşak feministlerin politik olarak varlık göstermek ve oy hakkı talep etmek için Fransız İhtilaline uzanan, yurttaş olarak tanımlanma isteği karşısında; bedeni kafasından giyotinle ayrılan Olympe de Gouges ile başlayan süreç, I. Dünya Savaşı sonlarında kazanımlar elde etmeyi başarmıştır. Yurttaş olmuş olan kadınlar bu kez bedenlerini ele geçirme mücadeleleri ile yeni bir politik alanda farklı kadın olma durumlarını tartışmaktadır.

20. Yüzyılın ilk yarısında kadınlar verdikleri mücadele içerisinde, seçimleri doğrultusunda, keskin ve görece dışlanmış hayatları, savaşlar ile birlikte aşılmakta, kadın yaşamdaki varlık alanlarını genişletmektedir. Ancak II. Dünya Savaşı sonrası eve dönen erkekler ile birlikte yürütülen devlet politikaları, kültür endüstrisinin telkinleri ile kadın, domestik hayata özendirilmektedir. Ev içerisinde, sürekli güzel bir beden arzusu içerisinde tutulan kadın, pazarın geniş bir tüketicisi olarak hedefte tutulurken, savaşın dışarıya çıkardığı kadınlar, tersine bir hareketle tekrar ev içlerine yönlendirilecektir. Reklam sektöründen, filmlere; güçlü ve hayatı bilen ama evde olmayı tercih eden bu kadınlar, politik olarak demokratik hayata katılmakta, eğitimlerini tamamlamakta ama kendi bedenlerine dair olan kavram ve karar alanına erişememektedir. İkinci dalga feministlerin arasında yer alan, Simone de Beauvoir ve ardından gelen Shulamith Firestone, kadınların özgürleştirici bir rol oynaması açısından, kadının doğurganlığını ve ona bu yönde addedilen değerleri reddetmektedir. Aynı dönemde gelişen karşıt görüşlü feministler ise doğurgan kadın bedeni ile üretken düşünce arasında pozitif yönde etkiler olduğunu savunmaktadırlar. Her iki görüşün gerçekleşmesinin ortak koşulu ise, kadının kendini var etmek adına fazladan mücadele vermeyi göze almasıdır.

1960 sonrası dünyada yaşanılan politik gelişmeler ile birlikte feminist hareket radikalleşmekte, özgürlük politikaları bağlamında, farklı topluluklarca desteklenmektedir. Kadın bedeni, kadın sanatçıların üretim mekânına dönüşürken, bedeninin, farklılıkların altı çizilmekte bunlarla birlikte sanatta olagelmiş kadın teslimiyetlerini zedelemekte, alışılışmış bakışı değiştirmektedir. İzleyiciyi bedene çeken ve kışkırtan bu üretimler, Simone de Beauvoir'ın kadın bedenini "etobur bir bataklık" (Berktay, 2009, s. 59) olarak tanımlamasını anımsatır, izleyicinin çekildiği bu beden, kuşkusuz tekinsiz bir mekândır. Eleanor Antin ideal bir beden ölçüsüne ulaşmak için yaptığı rejimi fotoğraflamakta, Yoko Ono; elbiselerini izleyiciler tarafından kesilmesini olası kılmaktadır. Valie Export; bedenini sokakta rasgele karşılaştığı insanların dokunmasına açmakta, Faith Wilding,' Bekleyiş' isimli performansı ile kadının geleneksel yaşam içerisinde edilgen rollerini, sessiz bir mırıltıyla biteviye sıralamakta, Gina Pane 'Ruh Hali' performansında bedenini kanatarak, yaralayarak, kadın bedenine yöneltilen şiddeti, kendi bedeni üzerinden ortaya koymaktadır. Amerikalı Feminist sanat tarihçi, Linda Nocklin, 'Neden Büyük Kadın Sanatçı Yok?' başlıklı sarsıcı soruyla başlayan makalesinde, eril tarihi sorgularken, temel sorunların başında, kadın anlamlarının teoriden uzak bırakılmasını, düşünen özne olarak görülmeyen kadının, sonsuz tekrarla sanatın nesnesi

olmasını hatırlatmaktadır. 1974 yılında Judy Chicago, geniş sayıda kadın sanatçının katılımıyla oluşan 'Yemek Daveti' isimli kolektif çalışması ile tarihte yok sayılan pek çok kadın sanatçıyı gündeme taşımıştır (Antmen, 2010, s. 239-250). Toplumsal cinsiyet üzerinden kadın bedenine yapılan eklemeler, farklı disiplinlerce ortaya konulmakta eleştirilmekte ve değiştirilmesi yönünde yoğun çabalar gösterilmektedir.

1980'li yıllarda Feminist teoride Foucault'nun beden çözümlemeleri etkili olmuştur. Kadın ve erkek üzerinden süren cinsel farklılığa dayanan tartışmaların ekseni beden ve iktidar kavramları üzerinden genişlemiştir. Foucault, mikropolitik iktidar uygulamalarının sosyal açıdan uygun bedenler sağladığını tarihsel açıdan ortaya koymakta ve imgesel beden içerisinde toplumsal ve tarihi açıdan özel eylemlerin etkileri genetikle değil, iktidarla ortaya çıkmaktadır. Beden bu anlamda cinsiyetçi bir yaklaşımla çözümlenebilecek alandan daha fazlasına ihtiyaç duymakta, toplumsal açıdan ayrıcalıklı ya da yoksun olma durumları ile ele alınmaktadır. Bedensel durumlar açısından çeşitlenen bu farklılık, mücadele alanlarını da o ölçüde çeşitlendirecektir (Gatens, 2001, s. 69-75). Bu ataerkil düzene yönelen ve her yöneldiğinde onu besleme tehlikesini de içinde barındıran olumsuzlamanın tehlikelerinin tartışıldığı, feminist kuramcılar tarafından önemli bir bakış kazandırmakla birlikte asıl vurgu, olumlayıcı bir düşünce elde edilebilme olanaklarının yakalandığı Deleuze felsefesi ile hız almakta, katlanarak çoğalma imkânlarını taşımaktadır (Chanter, 2009, s. 108-109). Modern Düşüncenin mihenk taşı Descartes, akıl ile bedeni birbirinden ayıkırken, erkeği; akıl, düşünce, kültürle özdeş kılmaktadır. Akıldan ayrı tutulan beden ise, doğa, tutku ve nesne ile yan yana görülmekte ve kadın burada konumlandırılmaktadır. Modern öznenin temellendiği Kartezyen düşüncesi içinde; kavramsallaştırılmış olan düşümce sistemlerinin tutarlı, özsel bir doğaya sahip olan düşünce biçimi, Delueze için sorunludur, kısıtlayıcıdır ve bu sebepten, 'durağan' özdeşlik yerine 'oluş' düşünce sistemini önermektedir. Deleuze düşünce imgesini aktarırken, güçlü metaforlardan yararlanmakta, akış halinde ve hiçbir zaman durağan olmayan kavramlar, bir problemden diğerine geçişte, değişim ve dönüşüm yaşamaktadırlar. Bir şemaya göre yükselen ve ağaç imgesi ile felsefede aktarılan durumun yerine, köksap imgesini ortaya koyar, bu köksaplar her noktayı, bir başka noktaya bağlar ve soy kütük karşıtıdırlar (Chanter, 2009, s. 120). Oluş düşünce sisteminin açıklanması için molar ve moleküler arasındaki ayırım ve majör minör kavramları ile kesişme noktalarına bakılması gereklidir. Sabit, içine çökmüş bir kütle, kendisinden önce, kavramsallaştırılmış olan düşünme biçimini Delueze felsefesinde 'molar' varlıklar olarak karşılık bulur ve bunlar bilim veya alışkanlıklar sayesinde tanımladığımız, özne nesne ya da biçimlerdir. "Oysa moleküler olan, bir kimliğin içinde katılaşmış değildir; hareketli ve değişken bir moleküler kolektife olarak kalır. Oluşun amacı moların altını oymak ve moleküler hale getirmektir: minöriterliğe imkân tanıyan bir hareket, firar yolu ve ya 'kaçış çizgi 'bulmaktır (Stark, 2018, s. 48). Çoklu, heterojen, düzenli kalıpları kılan ve disiplinleri aşındıran, problemlerin çözüme ulaştığı değil, problemlerle çözümler arasında yaratıcı bir düşünce sistemi olarak ortaya çıkmaktadır. Düşünceyi karşılaşmalar ve şoklara dayanan sonsuz bir iş olarak tanımlayan Delueze, düşüncenin belirli bedenlere bağlı olduğu ön kabulünü de kırmakta ve düşünceyi, fallus merkezli sisteminin ötesine geçmesini sağlamaktadır(Stark, 2018, s. 37-39). "Minörden daha majör, daha devrimci bir şey yoktur" (Stark, 2018, s. 43). Kadın minördür ve oluş düşüncesine daha yakındır. Ancak bu minörite, kadına bedeninden değil, Ataerkil bir düzen içerisinde konumlandırılan durumundan dolayı addedilir. Bu sebeptendir ki, minör oluşu kadın bedenine sabitleyerek Deleuze'ün beden algısını çözümlemek yanıltıcı olur, "bütün oluşlar hem erkek, hem de kadın oluşlar olarak, öncelikle kadın –oluştan geçmelidir" (Stark, 2018, s. 44). Feminist teorisyenlerin bu 'kadın oluş' kavramından yola çıkarak, sıçrama alanları yarattığını görmekteyiz. "Erkeğin ağacının bir dalından başka, Çoğunluk Yasası'na tabi bir terimden başka, oluş arzusunun yolunu açmaktaki başarısını tanırlar" (Chanter, 2009, s. 121). Deleueze felsefesinin, feminist teoriye doğrudan bir katkı sağlamasından çok, düşünce biçimine olan sarsıcı yaklaşımı, Batı Felsefesine olan itirazları ve kadın oluş kavramları açısından son dönem feminist teorisyenlerce ilgi görmekte, feminizme olan katkısının kabulü ya da reddine açılan tartışmalar ise kendi başına dinamik bir süreç haline dönüşmektedir. Bunun yanında Deleuze felsefesi 'fark' kavramını öne çıkaran ve olumlayan bir sisteme dayanır. Aynı olan ya da tanınan şeyler, düşünce akışını sınırlayan bir durumu ortaya çıkarmakta, oysa feminizmin 'farklar' üzerinden geliştirdiği teori ve gelişen yeni problemleri ile bu düşünce sistemine göre içinde pek çok kıvılcım taşımaktadır.

4. Saç ve Mit

Saç follikülü, hem erkek hem kadın bedeninde bulunmakla birlikte, kadın bedeninin başı örten kısmında erkeğe göre bu follikürlerinin daha sağlam ve daha sık olduğu bilinen, daha da ötesi görünen bir gerçektir. " Tarih öncesine ve tarihsel dönemlere ilişkin görsel ve yazılı belgeleri okuduğumuzda, dünyamızda en az otuz bin yıl boyunca kadın gövdesinin ve saçının büyüyle olağanüstü güçlerle ilişkilendirildiğini ve onlarla birlikte ortaya çıkan fenomenlerin sürdüğünü anlıyoruz" (Cıbıroğlu, 2017, s. 22). Kadının saçı aynı zamanda onun başını, iktidarını, vajina ve doğurganlığını anımsatır. Kadının saçı ve vajinası, primitif dönemde; içine alan, saklayan ve yutan tekinsiz bir alan olarak algılanır. Bu imgeler değişerek, dönüşerek halk türkülerinden, şiire, edebiyattan plastik sanatlara, tek tanrılı dinlerin kimi ritüellerinde, felsefe ve psikanaliz gibi farklı disiplinlerde etkilerini göstermektedir. Karşımıza çıkan bu imgeler, insanlık tarihinin hafızasında yer etmiş ve günümüze taşınan, canlılığını koruyan izlerdir.

Batı Mitolojisinde insanların kader tanrıçaları olan Moiralar, bir inanışa göre Zeus'un diğer inanışa göre gecenin kızlarıdır (Grimal, 1997, s. 513). Ancak ister Zeus'un, isterse gecenin kızları olduğuna inanılsın, Moiralar soğuk ve ölümü çağrıştırmaktadır. Çünkü inanışa göre insan, ana karnından doğar doğmaz kader onun ömür ipliğini bükmeye koyulur (Erhat, 1996, s. 384). Moiralar üç kız kardeş olup; biri doğumla birlikte ömür ipliğini eğirirken, diğeri ipliği yumak yapıp sarmakta, ötekisi ise ölüm anı gelip çatınca, kişinin yaşam ipini kesmektedir. Burada ipin bedenle olan bağlantısı, göbek bağının kesilmesine benzer bir şekilde kurgulanması, beden, ip ve saç kavramlarını birbirine yakınlaştırmaktadır. İp, bu üç kız kardeş mitosunda olduğu gibi, kadına dair olan bir dünyanın önemli göstergelerinden, önemli kadın bilgilerinden birisidir. Bu çağrışımlar, dünyanın ilk inanç merkezi olarak bilinen Neolitik dönem Göbeklitepe kazılarında ortaya çıkan, doğum esnasında kadın bebek ve göbek kordonunu betimleyen bir kaya resminde yer almaktadır(Görsel 1).



Görsel 1. Doğum yapan kadın, M.Ö. 8.000-12-0000, Göbeklitepe, Şanlıurfa, Türkiye

Bu imge örüntülerine dair, bir diğer kaya resmi, Anadolu Çatalhöyük'te bir elinde yılan diğer elinde ip bulunan ve stilize edilmiş saçları ile dikkat çeken kadın figürüdür; resim primitif dönemde; saç, yılan ve iplik bağlantıları üzerine önemli bir temsil olup, M.Ö 5600 tarihine değin uzanmaktadır (Cıbırlıoğlu, 2017). İplik, primitif dönemden bu yana kadının bilgisindedir ve bu bilgiyi üretip geliştirebilmesinin avantajlarını yaşamış olan kadın, ipliği düğümleyerek, eğerek, örerek, o dünyanın içinde bir üst konuma çıkarılmıştır. Evcilleştirilmek üzere yakalanan hayvanların boynuna ipi tanrıçaların geçirdiğine dair olan betimlemelerden de anlaşılacağı üzere ip bir güç sembolüdür. Evcilleştirilmek üzere seçilip gösterilen hayvanlar erkektir. Bir dişi tanrı tarafından erkek hayvana ip atılması aynı zamanda onun gücünü kontrol altına alındığının simgesel bir göstergesidir. Kadının doğaüstü güçlerinin sembolleri arasında bulunan ip ve saç sıklıkla göze getirilmekte ve bu güçler eril cinsin korkularını beslemektedir. Anadolu bu tür sembollerin günümüze ulaştığı özel ve bereketli topraklar olmasının yanında konunun araştırılması için zengin semboller de barındırmaktadır (Cıbıroğlu, 2017, s. 124-130). Batı ve Anadolu mitolojisinde, saç üzerine en dikkat çekici figürlerin başında ise canavar kız kardeşler olarak bilinen Gorgalar ve Medusa gelmektedir. Geceyle gündüzün eşiğinde oturan, tunç elleri, altın kanatları, alınlarında yaban domuzu dişleri ve her yöne dağılıp, nerden geleceği belli olmayan yılan saçları ile kurbanlarını kavrayan bu canavarların, saçlarının tek perçemi saldırgan orduları dize getirmeye yetmektedir (Grimal, 1997, s. 218). Bu canavar kardeşlerden sadece Medusa ölümlüdür ve mitolojide Perseus'un türlü maceraları göze alıp, Medusa'yı yenmesi üstüne anlatılan mitosta geniş yer bulur (Erhat, 1996, s. 1101). Ancak Medusa miti, Helen kültüründe değişime uğrar, saçlarının güzelliğiyle dillere destan olan bir kıza dönüşür. Athena'nın kıskançlığı sonrasında cezalandırılır ve saçının her bir teli yılana dönüştürülür. İki mit, iki farklı kadınlık durumuna yönelmektedir. Batı'nın karşısında Antik dünyada önemli bir doğu temsili olarak karşımıza çıkan, Yahudi inancı içerisinde Tevrat'ta İsraillilerin kurtarıcısı sayılan Samson, bir parmağı ile tapınak sütunlarını deviren ya da tek başına bin kişiyi öldürebilen müthiş gücünü, Yehova'dan almış olduğuna inanılır. İnanışa göre, Samson'un saçı usturaya değerse bu gücü kaybolacaktır. Pagan kraliçe Delila kendine âşık ettiği ve dizinde uyuttuğu Samson'un saçını kestirir ve bu yolla kahramanın ölmesi mümkün hale gelir (Cıbıroğlu, 2017, s. 181).

Saçın bilgisini ele geçirmek gücü kuvveti de ele geçirmektir ve bu bilgi kadın dünyasının hiç de yabancısı olmadığı, gelenekler yoluyla aktarılan bir öğretidir. Yahudi toplumu gibi pek çok doğu toplumlarında gelin olan kadının saçı, kocasının evine gittiğinde kesilmektedir. Bu, bir başka dünyanın içinde, başkaca sorumluluklar yükleneceği yeni bir hayatın hatırlatılması, gelinin evlilik öncesi olan hayatı ile bağlarının koparılmasının görsel bir ifadesidir. Anadolu'nun pek çok yerinde evlenen kız bakire değilse baba evine saçları kesilip gönderilmektedir (Cıbıroğlu, 2017, s. 183). Saç ve akıl bir anılır, birinin değişimi diğer öbürünün dönüşümüne yol açacağına inanılır. Erken Hıristiyan dönemine gelindiğinde ise, kadınların erkek gibi saçlarını kestirmelerinden ötürü, aforoz edilme tehlikesi ile karşılaştıkları görülmektedir (Güzel, 2018, s. 103). Saç kadının doğal betimlemesi, onun doğasının bir yansımadır. Artık kadın ne tapınılan ne de doğurmasından ötürü tanrılaştırılan bir varlıktır. Günahkâr bir vücutla doğurduğuna inanılan bebeği, kutsal vaftiz törenleri ile arındıracak, fazladan bildikleri ya da önsezileri dolayısıyla

cadı olarak tanımlanıp cezalandırılacaktır. Bunun yanında kadının, erdem ve iffeti yüceltilecektir. Saç bu erdemin timsali olarak semavi dinlerde uzatılacak, örtülecek ya da kapatılacak güçlü bir politik alana dönüşmektedir. 11.yüzyıl Ortaçağ mitinde, Anglosakson bir karakter olarak karşımıza çıkan Laydi Godiva oldukça sıra dışı bir kadın kahraman durumunu temsil etmektedir. Zamanla değişen hikâyesinin temelinde kocası Lord Leofric'den, Coventry halkının köle ve esirlerinin özgürleşmesini talep etmesi üzerine gelişir. Bu zengin ve soylu kadın, köle ve çaresiz insanları anlamış onlara acımış ve yardım etmek için elinden geleni yapmaya çalışmaktadır. Godiva'nın ısrarları ve bu işe yanaşmayan kocası, halkın üzerindeki gücünün devam edebilmesi için karısına olmayacak bir teklif sunar. Ancak çıplak bir şekilde kentte dolaşması şartıyla taleplerini yerine getireceğini dile getirir. Godiva, ayak topuklarına değen uzun saçları ile vücudunu örterek, at üstünde kenti bir boydan bir boya çıplak, halde gezer. Saç onun çıplaklığını görünmez kılan, kadının iffetini koruyan onu kötülüklerden yalıtan bir araca dönüşmüştür. Saç kadının gücünün önemli bir sembolüdür (Gillespie, 2006, s. 2-26). Anadolu mit ve masallarında Sarı Kız efsanesi, geniş bir coğrafyada etkilidir. Al basma gibi cinler üzerinde de hükmü geçen ve ormanlarda su kenarlarında yaşadığına inanılan bu efsanede, kızın saçının bir tutamına sahip olan, şifa bulup güç topladığına inanılır (Beydili, 2005, s. 487). İngiltere'de çok sevilen halk masalında, sevgilisinden ayrılması için kuleye kapatılan kız, uzun ve gür saçlarını kuleden aşağıya sarkıtarak sevgilisinin tırmanmasını sağlar. İki sevgili Rapunzel'in saçları sayesinde birbirlerine kavuşur (Cıbıroğlu, 2017, s. 27). Erkek dünyasında bulunmanın ve varlık göstermenin koşullarından biri de kadının saçlarından feragat edilmesi olarak simgeleşmiştir. Örneğin Jan Dark böylesi bir duruma karşılık gelmektedir. Saçlarından feragat edip savaşmış, ardından engizisyon tarafından erkek kılığına girdiği için cezalandırılmış bir halk kadın kahramanıdır. Lamartine'nin romantik akımın ünlü eseri ve roman kahramanın da ismi olan, Greziella; ölüm döşeğindeyken saçlarını keserek sevgilisine gönderir. Romanın geniş bölümünde Grezialla'nın güzelliği, hayattan kaçışı, hastalığı ve masumiyeti, eserde güçlü bir simge olan genç kızın saçları üzerinden aktarılmıştır. Saç, kadının en masum ve en güzel aksesuarıdır. Grezialla, Fransa'da devrim hareketlerinin ve İngiltere'de Viktoria döneminin etkili olduğu bir dünyanın içerisinde yazılmıştır. Bu dönem kadınlarının imajı, şiirsel romantik kırılgan ve uzun saçlıdır. 19.Yüzyıl dünyası kadından bir masal kahramanı güzelliği beklerken, 20. Yüzyılın çöken imparatorlukları, I. Dünya Savaşı, teknolojide yaşanılan gelişmeler, iş gücüne dayalı göç, giderek kozmopolit hale gelen kentlerin yeni kültürel dünyasında, kadın artık masalın içinden çıkmış, bizzat kendi tarihini yazmak için dışardadır. I. Dünya Savaşı öncesi Fransa ve özelinde Paris'te, kamusal alan içinde kadın davranışlarının ve kıyafetlerinin bir dönüşümü söz konusudur. 1910 yılında Fransız aktris Polaire ve dansçı Irena Castle, Bob model kestirdikleri kısa saçları ile yeni bir moda akımı oluşturmuşlardır. Bunun yanında Coco Chanel, Jeanne Lanvin gibi kadın modacılar, kadın bedeninin, günlük yaşam içerisinde rahat edebileceği kıyafet kesimleri ve kumaş seçimleri ile kadın bedeninin fazladan yüklerinden onları kurtarır (Koç, 2018, s. 876). İlk kuşak Feminist hareketlerinin etkisi ve kadınların saçlarının bu kısa boyları yeni bir kadınlık durumunun görsel ifadesi olmaktadır. Kadın, kendi bedeninin ifade ve kavramlarını, kendi inşa etmiş olduğu imajının üzerinden aktarmaya, sözlerinin suretini yansıtmaya ve hemen her dönem olduğu gibi, erkekler tarafından tepki görmeye ve bu sefer kısa saçları için mücadele etmeye başlamıştır. Kadın politikalarının, kavramlarının ve sanatının bedenleri üzerinden birer mücadele alanına dönüştüğü dünyalarında, her dönem önemli ve güçlü bir hafıza simgesi olarak saç, çağdaş sanat üretimlerinde bedenin bir temsili olacaktır.

5. Çağdaş Sanatta İmge Olarak Saç

Kadın sanatçılar, kadın bedeninin düşünsel sınırlarını genişletmek, felsefede kadın anlamlarını üretebilmek, farklı kavramlarla, kadın bedeni üzerine yeni okumalar gerçekleştirebilmenin olasılıkları üzerinde çalışırken, ortaya koymuş oldukları sanat üretimlerinde bedensel imge ve performanslara yönelmiş olmaları doğal bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır. Hemen hemen tüm bir sanat tarihinin kadın bedeni üzerine yoğunlaşan bakışının kırılması ve eril anlamların oluşturduğu sınırlar içerisinde gezinen kadın bedenlerinin sarsılması için, kadın sanatçıların bedenleri üzerinden bir hareket noktası belirlemiş oldukları görülmektedir. Kadın bedeni, politik ve kültürel pek çok anlamla yüklüdür. Eril dünyanın kadın bedeni üzerinden üretmiş olduğu eklektik kültürün yanında, sanatın kendi içerisinde sanat piyasasıyla giriştiği mücadelede bir çıkış yolu olarak beden önemli bir temsil ve önemli bir mekân gücüne sahiptir. Özgürlük politikalarından kazanmış olduğu ivmeyle, sınırsız bir dünya söylemini geliştirirken, sanatçı kendi bedenine çekilmekteydi. Çünkü beden, bağımsız olma kabiliyetini arttırmanın yanında bir ve biriciktir. Kadınlar, politikalar, tarih ve felsefenin çağlar boyu kısıtlayıcı etkilerini hem üzerlerinde taşıyor hem de sanat aracılığıyla bedenleri üzerinden bu bilgilere itirazlar geliştirme imkânlarını araştırıyor ve oluşturabiliyordu. Kadın sanatçılar bedenlerinin sınırlarını sanatsal eylemler üzerinden keşfe çıkarken beden; etkili, şiddetli ifadeler gerçekleştirecekleri bir alana doğru açılıyordu. Tam bu noktada, bedenin bir parçası olarak 'saç', kadın temsilleri açısından güçlü bir simge olarak ele alınmakta ve yeni anlamlar üretilmesi konusunda elverişli bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır.

1974 yılında Rebacca Horn 'Egzersiz 8: İki Makasla Aynı Anda Saçları Kesme' isimli performans ve video çalışmasında, kadına yüklenen rollerden sıyrılma, kadınlığın altını oyma ve onu katı normlardan çıkarmak adına üretmiş olduğu eserinde, toplumsal baskının kadın üzerinde yaratmış olduğu ağırlığın bedenden sökülüp atılmasını, saç imgesi üzerinden aktarmaktadır. Eser, aktör Otto Sander'in yılan dansı ya da yılan savaşı olarak adlandırılan ve yılanların çiftleşme ritüellerini konu alan bir epizot aktarımı ile başlamaktadır. Ardından kamera

Horn'a odaklanmakta ve sanatçının her iki elini kullanarak, sivri makaslarla saçını kesme eylemi gösterilmektedir. Simetrik olarak, bir birine uyumlu bir şekilde kesmeye çalıştığı saçları giderek kısalmakta, makasların keskin hareketi ve açılıp kapanan ağızları, Sander'in aktardığı yılan ritüellerini hatırlatmaktadır (Görsel 2). Horn, kadın saçının alışıldık boyunu geçen bir kısa saça ulaştığında, ellerindeki makaslarla, bakışlarındaki tehditkâr ifadeyi, kameraya yönlendirir. Ardından, görüntü çift pencere önünde duran çift boy aynası ile boş bir evin içerisine odaklanmakta ve yan yana uyuyan iki sevgiliyi konu alan kısa bir şiirin görüntü üzerine akan yazıları ile sonlanmaktadır (Ravaglia, 2016). Bu şiir, bir aşk hikâyesinin sonu olabileceği gibi, başı da olabilecek bir durumun habercisi olarak algılanmaya açıktır. Saç kesme eylemi kadın dünyasında farklı anlamlara doğru açılır; bir anlamda zamanın sayacını sıfırlamaya yaramaktadır. Kesilen saç, ardında yeni bir hayata geçişin sembolü olmakta, saçın kısalmış hali ile yeniden uzaması süreci arasındaki zaman farkındalığı arttırmaktadır. Saç kadın bedeninin zamanıdır.



Görsel 2. Rebecca Horn, İki Makasla Aynı Anda Saçları Kesme, 1974

Kadın Performansları alanında uygulayıcı ve teorisyen olarak öncü bir isim olan Judy Chicago resim ve heykelin tersine performansın öfkeyle ateşlenebilir olma özelliğine dikkat çekiyordu (Carlson, 2013, s. 221). Öfkesini acıyla bedeninde öğüten, acıyı meditatif bir öğe olarak kullanan Marina Abromovic, başka bir coğrafyanın bilgi ve deneyimlerini taşıdığı bedeni üzerinden, 1960'li yılların sonundan itibaren sarsıcı performanslarını ortaya koymaya başlamıştı. 2015 yılında gerçekleştirdiği konuşması sırasında sanatçı performansı, belli bir zamanda, belli bir yerde seyirci önünde yapılan fiziksel ve zihinsel bir kurgu olarak tanımlarken, izleyicisi ile sanatçısı arasında bir enerji diyaloğu üzerinde durmaktadır (Abramovic, 2015). Ancak, kimi zaman ölümle sonuçlanması da mümkün halde olan performanslarının etkisi gerçekte çok katmanlı bir durumdadır. Hem Abromoviç'in kendi sınırını tekrar tekrar inşa etmesi, hem de izleyicinin muğlaklaşan konumu performansları çok bilinmeyenli bir denklem haline dönüştürmektedir. Özellikle ilk dönem performanslarında şiddet unsuru ucu açık bir halde bırakılmaktadır. Resim disiplini içerisinde üretim gösteren sanatçı 1960'ların sonunda performansa yönelmesi ile sanata olan bakışı kökten değişmiştir. 1975 yılında Abromovic'in 'Sanat Güzel Olmalı, Sanatçı Güzel Olmalı' adlı performansı, kadınlık durumu ve bu durumun sanattaki yansımalarını, eril kodlamaların baskısıyla oluşan beklentilerin, kadın bedeni üzerinde yaratmış olduğu tahribatlar üzerine yoğunlaştığı, ilk dönem çalışmalarından biridir (Görsel 3). Abromovic'in çıplak halde gerçekleştirdiği performansında, kadının sanattaki çıplaklığı ile eril beğeninin tatminine sunulan bağ kırılmaya çalışılmaktadır. Ortada ne heykel ne de resim aracılığı olmadan, gerçekliği göz önüne alabildiğince sunulan bir çıplak kadın vardır. Ancak bu çıplak beden, izleyicisine bakışını teslim etmiş bir çıplaklık değildir. Çıplaklığın dışında bir bilgi barındırdığından, bakışla ele geçirilebilecek bir beden de değildir. Abromovic'in bir elinde saç fırçası diğer elinde tarakla başlayan, gündelik bir rutin olan saçlarını tarama eylemi giderek şiddetlenen bir duruma dönüşür. Saçlarından yüzüne yönelen tarak ve fırça hareketleri ile Abromovic; yolarak, kafasına vurarak ve yüzüne yayılan darbeler boyunca, atonel bir ritimde kendisine sürekli 'sanat güzel olmalı, sanatçı güzel olmalı' emir kipini tekrarlamakta, kendini ikna etmeye, uyum sağlamaya yöneltmektedir. Abromovic, güzel olmaya çalıştıkça, zorlanmakta ve durumundan bir türlü tatmin olmayan bir histeri nöbetine benzer tepkiler geliştiren hareketleri üzerinden acı ve neşenin yer değiştirdiği, bu iki durumun silikleştiği, tanımsız bir alandan yeni bir ifade ortaya koymaktadır. Beden sarsıcı ve tedirgin edici ve acı çektiği anlaşılır bir hal almıştır. Şiddet ve acı kadın bedeninin tanıdık olduğu kavramlardır. Sanatın içinde güzele karşılık gelen kadın, yaşamında edilgen bir konumda, kendisine yüklenen pek çok kadınlık halinden yorgun ve büyük baskı altındadır.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 104-116 - DOI: 10.32547/ataunigsed.677839



Görsel 3. Marina Abromovic, Sanat Güzel Olmalı/ Sanatçı Güzel Olmalı, 1975

Marina Abromovic'in 1976 'da yolları Alman sanatçı Ulay ile kesişir ve on yılı aşan bir süre ortak performanslar sergilerler. Bu dönem performansları arasında eril/dişi kodlamalarını, sanatçı ve ego durumlarını kendi bedenleri ve sınırları üzerinden deneyimledikleri performansları geniş ilgi görür. Birbirlerine bakarak, iterek, vurarak, dokunarak, bağırarak uzun zamana yaydıkları bu performanslar; haz ve şiddeti, iktidar ve öteki olma durumlarının yer değiştirdiği ve kendilerine yönelttikleri merak duygusu ile kendi sınırlarını öğrenmeye çalıştıkları bir yolculuktur. Bedensel eylemlerde bir kimliği işaretlemekten daha çok kimliği gerçekleştirmeleri açısından etkili olan performans disiplini sonuçları süreçle gelişen bir durum ortaya koymaktadır (Lichte, 2016,s. 40). 1977 yılında Bolonya, G7 Galeride, on altı saat boyunca sırt sırta oturarak saçları ile birbirine bağlı şekilde, baş başa gerçekleştirdikleri performanslarının son bir saatinde, performans izleyicinin katılımına açılmıştır. Her saat başı fotoğraflanarak ve kamera kayıtları alınan performans, bedenlerin zaman içerisinde yaşadıkları çözülmeyi kademe kademe göz önüne sermektedir. İlkin sıkı ve birbirine düzgün şekilde sarılmış saçları, dik şekilde oturan ve yekpare bir kütleye benzeyen bedenleri (Görsel 4a); zaman içerisinde dış hatları çözünen, değişen, aşınan bir hale gelmiştir (Görsel 4b) Zaman bedenlerin durumlarını, ilişkileri ve zihni değiştiren bir etmendir. Günlük yaşamda kaçırılan bu durum, bir laboratuvar ortamı olarak kullanılan galeri içerisinde steril bir gözlem olanağı vermektedir. Ulay ve Abromovic'in birbirine dolanmış saçları, tek başlı, çok uzuvlu bir beden oluşturmaktadır. Bir saçtan daha çok iki enerji kütlesini birbirine bağlayan bir akış kanalını çağrıştıran saç, performans süreci içerisinde ilerleyen zamanda birlikte, bedenin küçük kıpırdanışlarına bağlı olarak çözülmeye başlamıştır. Kadın ve erkek ilişkilerini, deneyimleri üzerinden aktardıkları performanslarında seyirci, katılımcı değil izleyicidir. Ulay ve Abromovic kendi deneyimlerini bir aynaya çevirmektedir. Toplumdan en küçük ilişki biçimine karşılık gelen bu iki bedenin hali, bir biri içine karışmış beden durumunun sürekliliği, her bir bedenin konumuna, performansına ve on altı saat boyunca orada olma isteğine bağlı olup, ölçüt zamandır. Zaman herkese değmekte ve değdiği her bireyi değiştirmektedir. Performansta sanatçıların bedenlerini birbirine bağlayan saç, romantik bir göstergeden çok biz zorunluğun altını çizmektedir (Wojcik, 2016).



a. b.

Görsel 4. Marina Abromovic & Ulay, Zamanla İlişki, 1977

Filistin asıllı Mona Hatoum'un çalışmalarında kimlik sorununu, göç ettiği coğrafyasının bilgilerini içinde taşıyan, ancak bu bilgileri bir görüşte göze getirmeyen, izleyiciyi içine alarak genişleyen ve farklılaşan sınırlarına doğru çekmektedir. Kadın dünyasının günlük yaşam içerisinde çokça kullandığı araç gereçler, onun çalışmalarında bir işkence aletini çağrıştıran heykellere dönüşür; büyür genişler, yutar ve görünmez uçucu bir yokluğun, kaybın ifadesini oluşturur. Artık olmayan bir yuva ve uzakta olan ülkenin yokluğu kendini hissedilir işaretler haline bırakır. Sanatçı, örme ve örme işlemini tersine çevirdiği çözme eylemlerini sıklıkla üretimlerine taşıyarak, kuvvetli dişil ifadeler yaratmaktadır. Bağlama, ilmek ve örgü, kadın dünyasının zaman ölçütüdür. "Yunan Mitolojisinde, Penolope için örgü örmek sonu gelmeyen bir erteleme faaliyetidir; kocası Ulysses'in savaştan dönmesini

beklerken, her akşam gündüz ördüklerini söker ve sabırsız talipleriyle buluşma vaktini sonsuza dek erteler. Örgü örmek birinin geri gelmesini, her şeyin tekrar normale dönmesini sürekli beklemeyi ifade eder" (Bell, 2012, s. 97). Kimi zaman nesneleri ve heykelleri birbirine bağlayan, kimi zaman ise sergi mekânında bulunan saç öbekleri (Görsel 5) Mona Hatoum'un zamanla bedeninden ayrılan kopan, beden ile zaman arasındaki ilişkilerin kuvvetli göstergeleri olarak kullanılmaktadır. 1995 tarihli, 'Hatırlama' adlı yapıtında, sanatçı gerekli malzemeyi uzun yıllar boyunca biriktirmiştir. Saç, yumak haline getirilip koza veya toz topakları gibi hafif, ışığı geçiren objelere dönüştürülmüş ve mekâna dağılmış, teller halinde tavandan sarkıtılmış ve bir dokuma tezgâhının üzerine bir el işi parçası gibi dokunmuştur.



Görsel 5. Mona Hatoum, Hatırlama, 1995

Örmek, Hatoum'un işlerinde tekrar tekrar ortaya çıkar ve işlerinin merkezi yapılarından biridir. Geleneksel Arap örtülerinden olan ve erkeklerin boyun ve başlarını sarmak için kullandıkları 'Keffieh', Hatoum'un çalışmasında kadın saçları ile dokunmuş bir halde üretilmiştir (Görsel 6). Filistin direnişinin önemli sembollerinden biri olan bu örtü, direnişte gölgede kalan kadınların durumlarını, yaşamdaki konumlarına benzer bir yakınlıkta, örtülü bir ifadeyle eserine eklemektedir. "Hotoum'un çalışmalarında kadın görünürlüğü saç ile özdeş tutulurken, bedenden kesilmiş, sıyrılmış ya da bu coğrafyada acı ve çaresizlik karşısında saçlarını yolan, dövünen bir bedenin uzantısı olarak saç, önemli imajlar barındırmakta ve farklı okuma olanakları sunmaktadır (Parten, 2017, s. 157). Hatoum bu örtüsünde saç kadın bedenini kırılgan tezahürü olarak erkeğin boynuna sarılan ya da o erkek dünyasını boynundan tutup sarsan ucu açık bir okuma sunmaktadır. Sanatçının saç ile üretmiş olduğu bu eserlerinin anlaşılması yakın ve dikkatli bir mesafeyi gerekli kılmakta ancak böylesi bir mesafeden eserler okunur hale gelmektedir. Saç ile örgü örmek, saçı örmekten hem farklı hem de benzer anlamlar arasında bir yerdedir. Görünmesi ve üretilmesi zorlu bir ipe dönüşen bedene doğru ulaşan bir yolun işaretlerini ortaya koymaktadır. Sanatçının ilk dönem çalışmalarında oluşturduğu performanslar içerisinde edindiği beden tecrübeleri, ilerleyen dönem çalışmalarında, bedene yönelen, bedeni imgeleyen, üretimleri ortaya koymasına yardımcı olmuştur. Heykellerinde kullandığı ve minimal sanatın kök formlarından ızgara planlı küp formu, hem demir kafeslerinde hem de saçla oluşturulmuş formlarında karşımıza çıkmaktadır. Farklı teknik ve malzemelerin yan yana duruşları, benzer formun nasıl çeşitlenen bir dil oluşturduğunu göstermesi açısından da ilgi çekmekte ve bir gerilim yaratmaktadır.



Görsel 6. Mona Hatoum, Keffieh, 1993-1999

Nezaket Ekici, 1970 yılında Kırşehir'de doğmuş, 1973 yılında Almanya'ya göç etmiş orada yaşamını sürdüren, ikinci kuşak Türk göçmenlerinden biridir. Sanatına göç olgusu ve iki kültür arasına sıkışmış olma durumlarını taşımanın yanı sıra Ekici, çeşitlilik gösteren performanslarında belli konularla kendini sınırlamaktan kaçınmaktadır. Ancak, kadın olma durumları, kültürel politikaların kadın bedeni üzerinde yaşattığı izleri ve sanat tarihinde kadın ifadeleri, sıklıkla gündeme aldığı konular arasındadır. İlya Kabakov ve Maria Abromovic'in öğrencisi olmasının etkileri üretimleri açısından önemlidir (Kirazcı, 2010, s. 18). Performansları için, bedeni ile seyirci arasına bir hayal kurabilme mesafesi yarattığını söyleyen Ekici, bedenini araç olarak kullanmasının yanında performansın izleyicinin önünde gerçekleşmesi, aksi takdirde ortaya konulan çalışmanın performans olarak değerlendirilmemesi gerektiğini savunmaktadır (Ekici, 2012). 2006 yılında I. Sinop Bienali kapsamında, Tarihi Sinop Hapishanesi mekânında gerçekleştirmiş olduğu 'Atrapos' adlı performansımda Ekici, 100 adet beyaz ip ve 100 adet kanca aracılığı ile tavana asılmış olan saçlarını, performans süreci boyunca bu durumdan kurtarmaya çalışmaktadır (Görsel 7).



Görsel 7. Nezaket Ekici, Atrapos, 2006

Atrapos, Yunan Mitolojisinde, kader tanrıçaları Moiralar olarak anılan üç kız kardeşten insanların yaşam sürelerini betimleyen ipleri, ölüm zamanları geldiğinde kesen tanrıçaya verilen addır. Nezaket Ekici performansında çok katmanlı bir okuma sunmaktadır. Öncelikle performansın gerçekleştiği mekân uzun yıllar bir hapishane olarak kullanılmıştır. Sanatçı, mekâna asılan saçları ile mekân içerisinde bir sütun ya da duvar resmi gibi, bedeni ile mekânın bir parçasına dönüşmüştür. Bu mekân tutsak olma durumu ile hem mekânın belleğini göze getirmekte, hem de artık orda olmayan pek çok bedenin temsilini yüklenmektedir. Tavandan farklı yönlere asılı olan saçlarına rağmen, yürümeye çalışan sanatçı bedeninin her yeni hareketinde kancalarla asılı saçları yüzünden yüz ifadesi farklılaşmakta, bedeni acı çekmekte, bu durumun içinden çıkabilmesi için ise saçlarından vazgeçmesi onları kesmesi gerekmektedir(Görsel 8). Bu durumda bedenin hali, mekândan kurtulmak adına, mekâna bir parçasını bırakarak ilerlemektedir. Beden mekânın tecrübesini kazanırken, mekânda bedenin izini taşımaktadır.



Görsel 8. Nezaket Ekici, Atrapos, 2006

Ekici kendi kaderini kendi belirlemeye çalışan, hem tutsak hem de tanrıça olan düalist bir duruma getirdiği bedeni üzerinden; kadın, özgürlük, yazgı ve mücadele gibi güçlü kavramları saçları üzerinden aktarmaktadır. Sanatçının seçtiği kıyafetin rengi şiddeti ve tutkuyu hatırlatan kırmızıdır. "Ekici'nin, performanslarında kostüm çok önemlidir. 'Performanslarda giyeceğim kıyafeti önemsiyorum, çünkü elbise benim ikinci bedenimdir' diyen sanatçının her performansı, o performans için seçtiği kıyafetin, ortaya çıkardığı kavramla yakın bir biçimde ilerlemektedir (Arslan, 2020, s. 50).

Khadija Baker, 2009-2012 yılları arasında farklı coğrafyalarda tekrarladığı ve video kayıtları ile gösterime sunduğu eserini, savaş ve kadın üzerinde yaşanılan, bedensel ve ruhsal tahribatı saçları üzerinden oluşturduğu performansı ile aktarmaktadır (Görsel 9). Suriyeli sanatçı, Damascus'da tamamladığı sanat eğitiminin ardından, Kanada'ya yerleşmiş ve eserlerini göç ettiği bu coğrafyadan sürdürmeye devam etmektedir, Ancak her göç eden insan gibi, hafızasını; dilinde, masallarında ve küçük objeler üzerinden sürdürmekte, bedenini savaş gören bir coğrafyanın bilgisini aktaran bir hafıza mekânına dönüştürmektedir. Baker, sessizce oturduğu bir kaide üzerinden, doğu coğrafyasında kadınların sıklıkla kullandığı, ince şeritler halinde örmüş olduğu saçları, performansının güçlü bir unsurudur. Khadija Baker, öyküsünü, ya da başkalarından dinlediği öykülerini, lirik bir ses tonu ve vurgulu lehçesi üzerinden, saçının örgüleri arasına yerleştirilmiş küçük kulaklıklar aracılığı ile aktarmaktadır. Saç örgüleri üzerinden izleyiciye akan anılar, büyük politikalar ya da güçlü ideallerden uzaktır (Bakçay, 2013). Kablolar ile örülen saçlarının her biri farklı bir öyküye açılan bir iletken, bir dil görevini üstlenmektedir. Tek bir bedenden farklı öykülere açılarak genişleyen saç örgüleri ile Baker, farklı savaşların ve farklı coğrafyalarda yaşanılan acıların, etkilerinin kadın bedeni üzerinde değişmez tahribatını, suskun ve eylemsiz oturduğu bedeni ile yansıtmaktadır. Ancak ilgilenen insanlara öyküsünü anlatacak kadar bir güce sahip olduğunun ön kabulü ile başladığı performansı sonrasında, Baker'in performansı, video görüntüleri üzerinden aktarılmakta, performans sırasında katılımcıların işittikleri öyküler, monitör karşısına konulan ve yalıtılmış bir ses düzeneği olan kulaklık üzerinden dinlenilmeye uygun bir kurgulama ile sergilenmektedir.



Görsel 9. Khadjila Baker, Küçük Sesim Yalan Söylemez, 2009-2012

Gamze Öztürk, 2018-2019 dönem aralığında, Venedik ve İstanbul kentlerinde bir dizi performans sergilemiştir (Görsel 10). Yaşamış olduğu coğrafyada, hemen her gün işlenen kadın cinayetleri karşısında duyumsadığı tepkiler Öztürk'ü, kadın kahramanların var olduğu ve başkaca kadınların hayallerine ilham olabilmelerini düşlediği bir dünya özlemine doğru sürüklemektedir. Ancak Gamze Öztürk, bir yakarmanın ötesinde, geriye bakıldığında bu coğrafyada, Neolitik dönemlere uzanan ve anaerkil dönemi içine alarak gelişen, güçlü kadın imajlarının varlığını hatırlatılarak tekrar dolaşımda tutulmasının, yaşanılan kötücül durumları bertaraf edeceği inancını taşıdığı ve bedeni üzerinden bu kadın imgelerine uzanmayı amaçlamaktadır. Böylelikle bedenini bu konuya seyirci olma durumundan kurtarmış olduğunu da belirtmektedir. Öztürk, kadınların çocuk doğurmadan, yemek pişirmeye, hamur yoğurmadan acı çekmeye değin çok farklı alanlarda edindikleri tecrübeleri birbirlerine aktarma konusunda gerçekleştirdikleri başarılı hafıza zincirini, günümüz toplumsal koşulları içerisinde, kendi bedensel güçlerinin ortaya çıkarması alanında da uygulamalarını önermekte ve bunun için ise sanat eylemini öne sürmektedir. Son dönem performanslarında sanatçı, bedenini henüz gömü altından çıkarılmış bir buluntu nesneye, primitif bir idol formuna yakınlaştırmak için, boyamakta, kimi uzuvlarını sarmakta baskılamakta örtmekte, kimilerini ise ortaya çıkararak; bedenini soyut bir forma yaklaştırmaktadır.



Görsel 10. Gamze Öztürk, Bugünü Oluştur/ Yarını Oluştur, 2019

Şaman, tanrıça, savaşçı, ebe, genç ve artık çok yaşlı olabilecek bir beden soyutluğuna yaklaştığını duyumsadığı zaman, performanslarını gerçekleştirebilen Öztürk, Ağustos 2019'da İstanbul'da faaliyet gösteren Galeri Mod'da sergilediği son performansında, bedeni ile kökü galeri tavanında asılı halde sarkan ağaç dallarına saçlarını bağlayarak, kendini bir ahlat ağacına çevirmiştir. Anadolu'da dilek ağaçlarına verilen bu isim, sanatçının kadın dünyasının huzura kavuşması adına performansında bedenini; dilek dilediği, ektiği, köklendirdiği ve yaşattığı bir ağaca dönüştürmektedir. Bu ahlat ağacı, kökü dışarıda olma hali ile göçebe, her yöne kaçan saç dalları ile değdiği her bedende köklenebilme ihtimalleri ile sonsuz iletişim içerisindedir. Deleuze'ün 'kök-sap' tanımlamasını anıştıran bu beden formu, kendi içine döktüğü su ile beslenmekte ve bu yetkinliğiyle, kadın dünyasının kadın sorunlarının üstesinden geleceğinin işaretlerini göstermektedir. Pek çok sanatçının bedenden uzanan saçları ile mekânı ve cisimlere ulaşmasına benzer süreçleri, başkaca kuvvetli anlamlar oluşturarak ele alan Gamze Öztürk'ün imgeleri, primitif zamanlara olan vurgusunu performansları boyunca izleyicisine hissettirmekte, bir şaman kadın geleneğine eklemlenmektedir.

6. Sonuç

Kadınların hemen her alanda vermiş oldukları mücadeleler, kadın sanatçıların kadın bedeni ve toplumsal cinsiyetçiliği aşındıran eserleri, 1960 sonrası yükselen özgürlükçü politikaların ivmesi ve felsefede feminist filozoflarla birlikte kadın kavramları ve bedenleri üzerine yapmış olduğu çalışmalar etkili olmuştur. Kadın filozofların üretmiş oldukları felsefelerin yanı sıra, felsefede kadın anlamlarının tartışmaya açma olasılıklarını çoğaltan; Derida, Foucault ve bu çalışmada yeni bir düşünme biçimi getirmesi açısından ele alınan Deleuze'ün feminist düşünce sistemine etkileri büyüktür. Kadınların sanat tarihinde, kendi ifadelerini ortaya koymaları açısından bedenlerine yönelmeleri, sanat tarihinin en güçlü imgelerine de yönelmeleri anlamını taşımaktadır. Tüm bir sanat tarihi kadın bedeni üzerinden bir dünya kurgularken, bu zemin kadın sanatçılar tarafından sarsılmıştır. Böylesi bir itirazı geliştirebilmek için, kendi bedenlerinin kök ifadelerini kullanmaları, eril ifadeler içerisinden kadın bilgi ve deneyimlerini, sıyırmaları gerekli görülmüştür. Kadınların, mitolojiden antropolojiye, günlük yaşam pratiklerinden, aynanın karşısında baktıkları bedenlerine değin geniş ve bir o kadar öze inebilen hareket kabiliyetlerini geliştirmeleri, katı halde geleneksel kurum ve düşünceleri sarsabilmelerini sağlamıştır. Bugünün sanat anlayışında, disiplinlerarası üretimlerde ve bedenin izlerini taşıyan yeni malzeme seçkileri ile kadın dünyasının son derece usta olduğu örme, biçme, dikme gibi tekniklerle sanat yapabilmeyi olanaklı hale getiren kadın sanatçılar, aynı zamanda bedenleri üzerinden sarsıcı imajlar oluşturmayı başardılar. Koşarak, bağırarak, durarak, bekleyerek, dokunarak ve kimi zaman kendilerini yaralayarak, kendi tecrübeleriyle yeni kadın imgeleri yarattılar. Bu çabalar arasında, bedenin bilgi ve durumunu, izler üzerinden yürüyerek; ekleyerek ve çıkararak bir heykel gibi kendi bedenlerini şekillendirme konusunda başvurdukları imgeler arasında saç çokça başvurulan ve geniş ifade olanakları sağlayan önemli bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Primitif dönemden, mitolojiye, tek tanrılı dinlerden, coğrafyalara, değişen dönüşen, örtülen hallerinin yanı sıra, kadın kimliklerinin en basit ifadeleri olarak açığa çıkmakta, belirmekte ya da algılanmaktadır. Saç, azalan, bağlanan, çoğalan, kesilen ve bir iplik gibi kullanılan yapısıyla, kırılgan, görünmez ve geçirgen olabildiği gibi; örtücü, güçlü ve bedenden kopan, mekâna yayılan lineer çizgiler yaratabilmekte, bedenden ayrılıp, zaman içinde yenilenebilme unsurları ile sanatçılara çeşitli olasılıklar sunması açısından da tercih edilmiştir. En yalın ifade hali ile saç, kadın dünyasının kadim bir zaman çizelgesidir. Ortaya konulan sanatçı seçkisi, kadın bedeninin sanatsal ifadelerinin çoğalmasında, beden performanslarını saç üzerine temellendiren, farklı dönem ve coğrafyalarda yer alan, minör ve kadın oluş kavramlarını ele almaları açısından Deleuze felsefesi ile ilişkiler barındıran bir sanatçı seçkisi üzerinden aktarılmıştır. Kadın bedeni ve onun en güçlü simgelerinin başında gelen saç, primitif dönemden günümüze değin

politik bir ifade olup, kadın sanatçıların tarihsel ve kültürel kodlara dayanarak ya da karşı çıkarak, saç üzerinden sanatta yeni ve sarsıcı kadın ifadelerini performatif eylemlerle ortaya koymaktadır.

Kaynakça

Abramovic M. (2015). TED konuşması: güven hassasiyet ve bağlamdan oluşan sanat. Erişim Adresi: https://www.ted.com/talks/marina_abramovic_an_art_made_of_trust_vulnerability_and_connection?language=tr#t-225426

Antmen. A. (2010). *20.yüzyılda batı sanatında akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları.

Arslan, T. (2020). *Bedenin doğası: Nezaket Ekici, sanat dünyamız, performansın dönüşümü*. İstanbul. Y.K.Y yayınları. Sayı 174, s:48-55

Bakçay. E. (2013). Barışın görsel dilini konuşmak mümkün mü? Erişim Adresi: https://www.artfulliving.com.tr/project/2430/barisin-gorsel-dilini-konusmak-mumkunmu

Bell K. (2012). *Mona Hatoum için bir haritalama denemesi*. İ. Baliç (Ed.), Hala buradasın (s. 92-99) içinde. İstanbul: Arter Yayınları.

Berktay, F. (2009). Feminist teorinin önemli bir alanı: Cinsellik. *Cogito-Feminizm*, 58, 57-73.

Beydili, C. (2005). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*. Ankara: Yurt Yayınları

Carlson, M. (2013). *Performans.* Ankara: Dost Yayınları.

Chanter, T. (2009). Psikanalitik ve post-yapısalcı feminizm ve deleuze, *Cogito-Feminizm*, 58, 93-127 .

Cıbıroğlu, Y. (2017). *Kadın saçı büyü ve "türban"*. İstanbul: Payel Yayınları.

Direk, Z. (2009). Simone de beauvoir:abjeksiyon ve eros etiği. *Cogito-Feminizm*, 58, 12-36.

Ekici N. (2012). Bedeniyle hayal kuruyor. Erişim Adresi: http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/389028/Bedeniyle_hayal_kuruyor.html

Erhat, A.(1996). *Mitoloji sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gatens, M. (2001). Güç, bedenler ve farklılık. *Felsefe Logos, Feminist Felsefe*, 15, 65-79.

Gatens, M. (2018). *İmgesel bedenler etik güç ve bedensellik* (D. Eren, Çev.). İstanbul: Otonom Yayınları.

Gillespie, D. F. (2006). *Godiva still rides: Virginia Woolf, divestiture, and three guineas.* H. Southworth ve E. K. Sparks (Ed.), Woolf and the art of exploration (s. 2-26) içinde. Clemson, SC: Clemson University Digital Press. Erişim adresi: https://tigerprints.clemson.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1003&context=cudp_ woolfe

Grimal, P.(1997). *Mitoloji sözlüğü Yunan ve Roma*. İstanbul: Sosyal Yayınları Sözlük.

Grosz, E. (2009). Feminizm, sanat, Deleuze ve Darwincilik, *Cogito-Feminizm*, 58, 131-144.

Güzel, F. (2018). Gangra (Çankırı) sinodu. *ÇKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 96-109.

Kirazcı, A. (2010). Bir Nezaket ekici sergisi bağlamında performans sanatına genel bakış. *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Tasarım Dergisi*, *1*(1), 15-23.

Koç, D. (2018). İngiltere ve Fransa'da kadınların saç politikaları ve saç güzelliği algıları (19. yüzyıl'dan 20. yüzyıl'a). *Journal of Social And Humanities Sciences Research (JSHSR)*, *5*(22), 870-877.

Lichte, F. E. (2016). *Performatif estetik* (T. Acil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Parten, A. (2017). Çağdaş sanatta bir imaj olarak Ortadoğu (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Plastik Sanatlar Ana Sanat Dalı, Kocaeli.

Ravaglia, V. (2016). Berlin exercises: Dreamingunder water. Erişim Adresi: https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-berlin-exercises-dreaming-under-water-t07625

Stark, H. (2018). *Deleuze'den sonra feminist teori* (Y. Cingöz, Çev.). İstanbul: Otonom Cadı Kazanı Yayınları.

Wojcik. N. (2016). Blood and pain: Extreme performance artist Marina Abramovic turns 70, Erişim Adresi: https://www.dw.com/en/blood-and-pain-extreme-performance-artist-marina-abramovic-turns-70/a-36583787

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Göbeklitepe. Erişim Adresi: https://www.researchgate.net/figure/Goebekli-Tepe-engraving-of-a-female-person-from-layer-II-foto-Dieter-Johannes-DAI_fig5_270030960

Görsel 2. Horn, R. (Sanatçı). (1974). İki Makasla Aynı Anda Saçları Kesme. [Performans ve Video]. ErişimAdresi: https://i.pinimg.com/originals/94/f0/bd/94f0bd679526d8f4583317132e339312.jpg

Görsel 3. Abromovic, M. (Sanatçı). (1975). Sanat Güzel Olmalı Sanatçı Güzel Olmalı. [Performans ve Video]. Erişim Adresi: https://lise.tabella.org/2019/09/01/sanatci-ve-saci-okul-ve-kurali-gelecegin-sanatcilarinin-idari-kisitlamalarla-imtihani/

Görsel 4a. Abromovic, M & Ulay. (Sanatçı). (1977). Zamanla İlişki. [Performans ve Fotoğraf]. Erişim Adresi: https://labirynt.com/marina-abramovic-ulay/

Görsel 4b. Abromovic, M & Ulay. (Sanatçı). (1977). Zamanla İlişki. [Performans ve Fotoğraf]. Erişim Adresi: http://wyborcza.pl/517541020736753.html?i=0&disableRedirects=true

Görsel 5. Hatoum, M. (Sanatçı). (1995). Hatırlama. [Enstelasyon]. Erişim Adresi: http://ensembles.mhka.be/items/3846/assets/17805

Görsel 6. Hatoum, M. (Sanatçı). (1993-1999). Keffieh. [Pamuklu kumaş ve Saç]. Erişim adresi: https://lepetitjournal. com/istanbul/a-voir-a-faire/you-are-still-there-mona-hatoum-en-solo-la-galerie-arter-84454

Görsel 7. Ekici, N. (Sanatçı). (2006). Atrapos. [Performans ve Fotoğraf]. Erişim Adresi: https://sinopale.org/gallerypage/

Görsel 8. Ekici, N. (Sanatçı). (2006). [Performans ve Fotoğraf]. Erişim Adresi: Atrapos http://www.banucarmikli.com/wp-content/uploads/2013/12/Atropos-photo-by-stefan-Erhard1.jpg

Görsel 9. Baker, K. (Sanatçı). (2009-2012). Küçük Sesim Yalan Söylemez. [Performans ve Video]. Erişim Adresi. http://www.artfulliving.com.tr/project/2430/barisin-gorsel-dilini-konusmak-mumkunmu

Görsel 10. Öztürk, G. (Sanatçı). (2019). Bugünü Oluştur/ Yarını Oluştur. [Fotoğraf]. Engin Güneysu tarafından Fotoğraflanmış Sanatçı Albümü.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 117-125 - DOI: 10.32547/ataunigsed.640191

Dünden Bugüne Yargılanan Desdemona

Agreed on a Verdict: Guilty Desdemona

Elif Baş
Dr. Öğr. Üyesi, Bahçeşehir Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi İngilizce Öğretmenliği
email: elifinsahnesi@gmail.com ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8481-8912

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Baş, E. (2020). Dünden bugüne yargılanan Desdemona. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 117-125. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.640191

Makale Gönderim Tarihi/Received: 30/10/2019
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 06/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Review Article / Derleme Makalesi

Öz

Shakespeare'in tragedyalarında Romeo ve Juliet, Macbeth ve Lady Macbeth, Hamlet ve Ophelia gibi tanıdık çiftler karşımıza çıkar. *Othello* oyununda ise akıllara daha çok Iago ve Othello ikilisi gelir. Büyüleyici bir kötülüğe sahip olan Iago karakteri Othello'nun bile önüne geçmiş ve eleştirmenler yıllar boyunca bu iki karakteri bir anlamda birbiriyle yarıştırmıştır. Desdemona bu yarışın içinde diğer karakterlere göre konumlandırılmış ya da yok sayılmıştır. Desdemona'ya dair eleştirmenlerin yaptıkları yorumlara kabaca bakıldığında ilginç bir sonuç ortaya çıkar. Desdemona karakterine; masum, azize, pasif, cesur, isyankâr, cilveli gibi hangi sıfat yakıştırılırsa yakıştırılsın Desdemona uygun görülen sıfatla çoğu kez yargılanır. Masum bulunursa fazla masumdur, pasif olduğunda ses çıkarmadığı için suçludur, ses çıkardığı zaman aşırı isyankârdır. Bu çalışma, Desdemona'ya dair yapılan incelemeleri önce genel bir çerçevede ele alır ve Desdemona'nın masumiyeti ve cinselliği üzerinden yapılan farklı yargıları değerlendirir. Bu doğrultuda, Desdemona'nın senatonun karşısına çıktığı ilk sahne, cinsel göndermelerin yapıldığı bölümler ile söğüt ağacı sahnesi olarak bilinen dördüncü bölüm üçüncü sahne incelenir.

Anahtar kelimeler: Shakespeare, Desdemona, Rönesans Tiyatrosu, Othello.

Abstract

Romeo and Juliet, Macbeth and Lady Macbeth, Hamlet and Ophelia… It is true that no perfect love exists between any of the couples that Shakespeare creates. However, no other semi-devil accompanies these couples as the one in Othello. Critics have been fascinated in dissecting Iago, the servant of the devil. And as this villain is like another central character, Desdemona have to wait in the shadows for some time. She was either positioned according to how Othello and Iago were evaluated or was totally ignored. Over time, she has begun to receive a good deal of critical attention. Some suggested that she is a saint, the ultimate representative of purity. Others found her strong and independent. Most of the time however, she was, for one reason or another, condemned for the attributes she possessed. As a saint, she was accused of being too passive and quiet. If she spoke her mind she became a rebel. This article examines such perspectives and focuses on how they are shaped in terms of Desdemona's innocence and sexuality.

Keywords: Shakespeare, Desdemona, Renaissance Theatre, Othello

1. Giriş

"Görevimin İkiye Bölündüğünü Hissediyorum"

Shakespeare'in ünlü tragedyalarından *Othello*'nun baş kadın kahramanı olan Desdemona eleştirmenlerin incelemelerinde uzun süre gölgede kalır. Oyunda ön plana çıkan sadece bir değil iki erkek karakter oluşu bu durumu özellikle perçinler. Coleridge, Bradley, Granville-Barker, G. Wilson Knight, John Bayley, Helen Gardner gibi eleştirmenler Othello taraftarları olarak Othello'yu hayranlıkla yüceltirler. Hatta bu isimlerden bazıları onun tarafından büyülenmiş gibidir. Diğer yandan T. S. Eliot, William Empson, Leo Kirschbaum, A. P. Rossiter ve H. A. Mason, Fiedler ve Leavis gibi isimler Othello'ya saldırıp Iago'nun gerçekçiliğini ortaya koymaya çalışırlar. Bu eleştirmenler de Othello hayranları gibi Iago'nun bakış açısıyla sınırlı kalırlar. Feminist eleştirmen Carol Thomas Neely her iki tarafın da sınırlı bakış açıları yüzünden oyundaki kadınları anlamadığını hatta pek çok şeyi yanlış yorumladıklarını ifade eder. Iago hayranları fazla üstünde durmadan Desdemona'yı küçümserler. Onlar Othello'nun karakterini yargıladıkları için Desdemona'nın Othello'ya olan aşkı önemini yitirir. Dolayısıyla Desdemona hakkında çok fazla bir şey söylemeye gerek duymazlar. Othello taraftarları ise Othello'yu idealize ettikleri gibi Desdemona'yı da idealize ederler. Ne var ki bunu yaparken onu daha çok objeleştirerek değerlendirirler ve en nihayetinde Desdemona'yı pasif bir azize olarak görürler. Desdemona pasif olmaktan sıyrılıp kendisini ortaya koyan bir karakter olarak değerlendirildiği zaman ise bu sefer isyankâr olmakla suçlanır. Eleştirmenler hangi görüşte olursa olsun, Desdemona'yla ilgili tartışmalar erkek karakterlerin analizinden sonra akıllara gelir. Oysa Neely'e göre oyunun temel konusu aşk ve evliliktir, dolayısıyla çoğu eleştirmenin düşündüğü gibi temel çatışma iyi ve kötü arasında değil kadınlar ve erkekler arasında geçer (Neely, 1993, s. 106-108). Oyunun temel konusu yüzünden ya da başka sebeplerden olsun, analizlerin çoğunda Desdemona ikinci plana atılır. Desdemona'ya dair yapılan yorumlara bakıldığında ilginç bir sonuç ortaya çıkar. Desdemona karakterine; masum,

azize, pasif, cesur, isyankâr, cilveli gibi hangi sıfat yakıştırılırsa yakıştırılsın Desdemona uygun görülen sıfatla çoğu kez yargılanır. Masum bulunursa fazla masumdur, pasif olduğunda ses çıkarmadığı için suçludur, ses çıkardığı zaman aşırı isyankârdır. Bu çalışma, Desdemona'ya dair yıllar boyunca yapılan incelemeleri önce genel bir çerçevede ortaya koyar ve özellikle Desdemona'nın masumiyeti ve cinselliği üzerinden yapılan farklı yargıları değerlendirir. Bu anlamda Desdemona'nın senatonun karşısında çıktığı ilk sahne, cinsel göndermelerin yapıldığı bölümler ile söğüt ağacı sahnesi olarak bilinen dördüncü bölüm üçüncü sahne incelenmiştir.

Oyunu hiç bilmeyen ve ilk defa bu oyunu izleyen biri için oyunun ilk sahnelerinde Desdemona karakteri merak uyandırıcı olduğu gibi çelişkili gibi görünebilir. Oyunun en başında Desdemona sahnede yoktur ve hakkında söylenenlerin ne kadar doğru olduğunu bilemeyiz. Roderigo için Desdemona "zengin bir hazinedir"[1] (27) ve gece yarısı herkes uyurken Othello ile evlenmek için evden kaçarak "isyan başlatmıştır" (31). Bu durumu fırsat bilip ortalığı ayağa kaldıran Iago, kaçarak evlenen çifti hayvani bir tasvirle anlatır: "Kocamış bir kara koç, sizin ak kuzunuza atlıyor" (29). Iago, duydukları karşısında sinirlenen Brabantio'nun benzer tasvirlerle üstüne giderek tansiyonu daha da artırır: "Bir Berberi küheylanı çullanacak kızınıza; Torunlarınız kişneyecek, yarış atlarından hısmınız, İspanyol atlarından akrabalarınız olacak" (30). Desdemona'ya dair zihinlerde ilk canlanan görüntü Iago'nun rahatsızlık verici sözleriyle oluşur. Brabantio kızının kaçmış olabileceğine inanmaz. Onu evde bulamayınca kızının kandırılarak kaçırıldığını hatta büyülenmiş olduğunu düşünür: "Onun gibi nazlı, güzel, mutlu bir kız" (38) böyle bir şeyi kendi isteğiyle yapmış olamaz:

> O kadar çekingen, sessiz sedasız
> En ufak hareketle utanıp kızaran bir kız.
> Yaşını, ülkesini, şerefini, değerini unutsun da,
> Karakterine karşın, yüzüne bile bakmaya korkacağı birine aşık olsun! (44)

Böylesi masum ve naif tasvir edilen Desdemona babasına göre ancak "şarlatanlardan alınan büyülerle" baştan çıkarılmış olmalıdır (43) dolayısıyla Brabantio yaşanan olayın "kaynağını iblis büyülerinde" arar (45). Othello bu suçlamaları reddeder ve Desdemona'yı anlattığı hikâyelerle etkilediğini anlatır:

> Sık sık baştan çıkardım gözyaşlarını.
> Emeğimin karşılığını da aldım hikayem bittiğinde,
> Öyle bir içini çekti ki dünyalara bedeldi;
> Başımdan geçenlerin çok acıklı, çok garip olduğuna yemin etti.
> "Keşke dinlememiş olsaydım," dedi, ama yine de
> "Tanrı, beni de böyle bir erkek yaratsaydı," diye hayıflandı.
> Sonra da teşekkür etti bana.
> "Beni seven bir dostunuz varsa, ona hikayenizi anlatmayı öğretin, yeter".
> Gönlünü kaptırabilirmiş böyle birine.
> Ben de bunu fırsat bilip teklifte bulundum ona.
> O, beni başımdan geçen tehlikeler için sevdi,
> Ben de onu, anlattıklarıma acıdı diye.
> Kullandığım tek büyü bu işte. (47)

Othello'nun anlattıklarına bakılırsa Desdemona Othello'ya adım atarak ona karşı ilgisini belli etmiş ve bir anlamda ilişkiyi başlatan taraf olmuştur. Karşımızda Brabantio'nun bahsettiği nazlı ve utangaç kız yoktur. Ailesinin birlikte olmasına karşı çıkacağı siyahi bir adama karşı olan hislerini cesurca ortaya koyan genç bir kadın vardır sahnede. Kendisinden durumu anlatması istendiğinde Desdemona son derece soğukkanlı ve kendinden emin bir şekilde cevap verir:

> Sevgili babacığım, görevimin ikiye bölündüğünü hissediyorum.
> Hayatımı ve yetişişimi size borçluyum;
> Sizi saymayı öğretti hayatım da, yetişişim de,
> Babamsınız, boyun eğmem gerekir size;
> Bugüne kadar kızınızdım. Ama bu da kocam işte;
> Annem de sizi babasından üstün tutardı,
> Ben de aynı hakkı Mağripli efendim için kullanıyorum. (47-48)

Burada Desdemona'nın özgürce hareket eden bir kadın olduğunu görürüz. Doğası gereği Othello gibi heyecanlı bir hayata sahip bir adama aşık olması olağan bir durumdur. Genç bir kadın olarak kendi tercihini dönemin acımasız yargılarına rağmen cesurca yapmıştır. Öyle ki, Othello Kıbrıs'a gönderildiğinde Desdemona da fikrini beyan eder ve onunla gitmek istediğini söyler. Belli ki Desdemona, babasının söylediği gibi içine kapanık, sessiz sedasız bir çocuk değildir. Babasına hiçbir şekilde hissettirmeden bir aşka yelken açacak kadar zekidir. Bunu fark eden babası Othello'yu da uyarır: "Aklın varsa gözünü dört aç Mağripli. Babasını aldattı o, seni de aldatabilir"

[1] Aksi belirtilmedikçe tüm Othello alıntıları Özdemir Nutku çevirisinden alınmıştır.

(52). Desdemona'nın bu güçlü duruşu ve kendi kaderini kendi ellerine alışı ilginç bir şekilde masumiyetinin eleştirmenler tarafından sorgulanmasına neden olmuştur.

1.1. Azize Desdemona?

Desdemona karakterine ilk saldıran 17. yüzyıl İngiliz eleştirmenlerinden Thomas Rymer olur. Rymer (1693), oyunun genç kızlara siyahi Afrikalılarla ailelerinin izni olmadan evlenmemeleri gerektiği, namuslu evli kadınlara ise mendillerini iyi korumaları gerektiği konusunda bir uyarı olduğunu ifade eder (s. 89). Dahası Desdemona'nın sıradan bir hizmetçiden farklı olmadığını düşünür (s. 91). Desdemona sonraki yıllarda da farklı pek çok sebepten yargılanmaya devam edilir. 19. yüzyılda ABD Başkanlarından John Quincy Adams Desdemona'yı isyankâr olmakla ve herkese ihanet etmekle suçlar. Adams, "Desdemona'ya kim yakınlık duyabilir?" diye sorarken yaptığı evlilik için onu acımasızca eleştirir: " . . . Aşık olur ve kendisine anlatılan palavra hikayeler yüzünden bir zenci ile kaçar. . . . Bunu yaparak sadece babasına, ailesine, kendi cinsine ve ülkesine karşı gelmekle kalmaz bir de ilk adımı kendisi atar. . . Gerçek hayatta hangimiz onun kız kardeşimiz, kızımız ya da karımız olmasını isteriz?" (Adams, 1863, s. 224-225). Adams (1863), burada Desdemona'yı ırkçı bir bakış açısıyla yargılar. Siyahi bir adamla kaçarak herkese ihanet etmiştir Desdemona. Bunun yanı sıra, flört ederken ilk adımı atarak durumu daha da vahim hale getirmiştir. Bu sebeplerden ötürü ABD başkanına göre Desdemona'ya hiçbir şekilde merhamet gösterilemez: "Bu karakter kendisiyle empati kurmamızı öylesine engeller ki, Othello onu yatakta boğduğunda hissettiğimiz merhamet anında yok olur ve merhametin yerini Desdemona hak ettiğini buldu düşüncesi alır" (s. 226). Bu suçlamalar yüzyıllar önce, dönemin değerlerine göre yapılmıştır ancak yakın tarihlerde bile sadece ve sadece varsayımlara dayanan ağır suçlamalara maruz kalmaya devam etmiştir Desdemona. Örneğin Kott (1974), kaleme aldığı kitabında Desdemona'nın sadık bir eş olduğunu ancak yine de "içinde bir sürtük" (s. 118) olduğunu ileri sürer. Kott burada Desdemona'nın Othello'yu Cassio ile aldatmadığını ancak yine de içinde böyle bir potansiyele sahip olduğunu iddia eder. Bu iddiasının tam olarak neye dayandığını ise somut bir şekilde beyan etmez. Kott, aslında her insanın içinde barındırdığı zaafları Desdemona'ya özgü bir kusur olarak görür ve bu potansiyelin mutlaka gerçekleşeceğini düşünür.

Bu suçlamaların aksine bazı eleştirmenler Desdemona'nın neredeyse kutsal bir ruh olduğu düşüncesindedirler. Hunter (2011), onu "ilk günahtan nasibini almamış zarafetin en doğal hali" (s. 136) olarak görür. Heilman (1956) ise, Shakespeare'in bizlere bir "azize" sunduğunu düşünür (s. 214). Ünlü İngiliz eleştirmen A. C. Bradley ise Desdemona'nın ". . . bir çocuk kadar masum ve saf, bir azizenin coşkulu idealleri ve cesaretiyle dolu" olduğunu ve "kalbindeki kutsal masumiyetle ışık" saçtığını ifade eder (1992, s.173). Ne var ki bu kusursuz masumiyet bile ilginç bir şekilde pasif sıfatıyla bir araya getirilir. Onu azize gibi gören Bradley bu masumiyeti şu ifadelerle pekiştirir: "Desdemona'nın pasifliği acizlik derecesinde. Hiç ama hiçbir şey yapamıyor. Konuşarak bile karşılık veremiyor. . . Çaresizliğinin temel sebebi ıstırabını daha da şiddetli bir sancıya dönüştürüyor. Doğasında muazzam bir nezaket barındırdığı ve mutlak bir aşka sahip olduğu için çaresiz" (Bradley, 1992, s. 152). Burada masumiyet pasif olmakla eş değer bir özellik olarak sunulur. Bu şekilde Desdemona burada incelikli bir şekilde masumiyetiyle ve nezaketiyle yerilir. Ne var ki Desdemona'nın şuursuz bir şefkate ya da pasifliğe yakın bir nezakete sahip olduğunu söylemek doğru olmaz. Karşımıza çıktığı ilk sahnede bile böyle bir kadın olmadığını görürüz. İlerleyen sahnelerde Othello'nun ani çıkışları karşısında şaşkına dönüp hemen harekete geçmese bile Desdemona bu süreç içerisinde Othello'nun davranışlarını anlamlandırma çabası içindedir. Bu süreci pasif bir duruş olarak düşünmek yanıltıcıdır. Desdemona'nın sahnede nasıl yorumlandığını araştıran eleştirmen Marvin Rosenberg de pasif sıfatını Desdemona'ya yakıştırmaz ve Desdemona'nın kesinlikle her şeye boyun eğen "omurgasız bir nezakete" sahip olmadığını vurgular. Bu gerçeği tarih boyunca Desdemona'yı canlandıran oyuncular üzerinden örneklendirir. Oyuncular karakterlerine hazırlanırken Desdemona'nın hiç de aksiyon alamayan bir kadın olmadığını keşfederler. Desdemona'yı canlandıran 19. Yüzyıl İngiliz oyunculardan Helen Faucit, Dük ve senatonun karşısına çıkmaya hazır bir kadının, kocasıyla savaşa gitmeye kararlı bir kadının, enerjik bir ruhla oynanması gerektiğinin altını çizer (Rosenberg, 1992, s. 215). Desdemona tutkulu ve enerjik bir kadındır. Nezaketinin ardında güçlü bir duruşu vardır.

Desdemona'nın pasif değil de tam tersine iyi niyetle harekete geçtiği düşünüldüğü zaman ise bu durum sınırları aşmak olarak değerlendirir. Örneğin Margaret Loftus Ranald Desdemona'nın aşırı nezaketinin ve "iyiliğinin" kendisinin sonunu hazırladığını iddia eder. Davranışlarının ardında iyilik olsa da Desdemona'nın aşırıya kaçtığını ve nezaket sınırlarını ötesine geçtiğini düşünür. Desdemona'nın davranışlarını Elizabeth döneminde geçerli olan davranışlara göre değerlendirir: "Oyun boyunca [Iago'nun] Desdemona'nın her hareketini kasten olumsuz yorumladığını görürüz ancak kadınların eş olarak uyması gereken nezaket kuralları düşünüldüğünde Desdemona'nın şüpheye olanak tanıdığı kabul edilmelidir" (Ranald, 1963, s. 135). Bu şekilde bakıldığında Desdemona'nın Iago'ya planını gerçekleştirmesi için uygun zemin hazırladığını ifade eder. Ranald (1963), makalesinde bu uygunsuz davranışların Desdemona'nın "iyi yürekli" ve "arkadaşlığa önem veren" biri olmasından kaynaklandığını söyler (s. 127). Robinson (2009), benzer şekilde Desdemona'nın Cassio için uğraşmasını abartılı bulur ve amacına ulaşmak için "haddinden fazla fedakârlık" gösterdiğini ve durumu "sinir edici bir şekilde aşırı zorladığını" ifade eder. Öyle ki Robinson'a göre Othello Desdemona'nın iyi niyetinden kaynaklanan "dırdırı" yüzünden ondan uzaklaşır. Ona göre bu tavır Desdemona'nın trajik kusurudur (s. 112). Robinson'a (2009) göre,

Othello "kötü şeyler geliyor aklıma" dediği üçüncü perdede kendi akıl sağlığının bozulduğunu ortaya koyar. Oyunda bu gerçeği ortaya koyan diğer unsurlar da söz konusudur. Dolayısıyla Robinson Desdemona'nın bu durumu fark etmesi gerektiğini ifade eder. Desdemona, Othello'nun sesinde bir değişiklik sezip ona "Niye öyle sert, telaşlı çıkıyor sesiniz" diye sorar. Burada onu bu soruyu sormaya iten bir şey vardır. Dolayısıyla Robinson'a göre bu durum karşısında Desdemona uyanmalı ve "geri çekilmesi gerektiğinin" ve "arkadaşından çok kocasıyla ilgilenmesi gerektiğinin" farkına varmalıdır (s. 123). Robinson (2009), bu suçlamanın yanı sıra Desdemona'nın Iago'ya farkında olmadan çok yardımda bulunduğunu ifade eder. Desdemona Othello'ya karşı mendili kaybettiğine dair dürüst olsaydı olayların farklı gelişebileceğini ve kendi hayatını kurtarabileceğini hatırlatır. Ve nihayetinde kendi ölümüne neredeyse Desdemona'nın sebep olduğunu düşündürecek bir yorumda bulunur. "Tasvir edilen duruma bakıldığında aklı başında her adam kıskançlık yapardı" diyerek suçu Desdemona'nın üstüne atar (s. 124). Benzer bir suçlamada Robert Dickes bulunur. Dickes, Othello'nun mendili ısrarla istediği sahnede Desdemona'nın akıllıca hareket etmediğini düşünür ve ekler: "Desdemona bir kez daha durumu berbat eder ve finaldeki korkunç sona giden olaylar zincirine katkıda bulunur. Othello'nun gözle görülür öfkesini hiçe sayar ve ona hakaret eder. Bunu Othello'nun karakterini bilerek yapar" (Dickes, 1970, s. 288). Buradaki hakaret Desdemona'nın Cassio için yakarmasıdır. Ne var ki bu noktada Robinson, Desdemona'nın hareketlerini her şeyden bağımsız olarak değerlendirilir. Örneğin Desdemona mendil konusunda dürüst olmamakla suçlanırken onun içinde bulunduğu durum yok sayılır. Oysa eleştirmen Rosenberg, Desdemona'nın mendil konusunda beklediğinden aşırı bir tepkiyle karşılaştığını ve Othello tarafından fiziksel bir şiddete maruz kalmaktan korktuğunu ifade eder. Othello bu aşamada Iago sayesinde fiziksel olarak saldırmaya hazırdır. Oyunun sahneye konulan bazı versiyonlarında bu saldırıya Emilia engel olur. Desdemona aniden evlendiği adamı tanıyamaz ve bu aşamada ondan korkmaya başlar. Bunun yanı sıra evliliğinin gidişatından da korkar. Desdemona Othello'ya mendilin gerçekten kaybolduğunu söylediği takdirde Othello'nun sadece kendisine saldırmakla kalmayacağını evliliğin de biteceğini hisseder (Rosenberg, 1992, s. 214). Bu şekilde bakıldığında mendilin kaybolduğunu itiraf etmesi bazı eleştirmenler tarafından belirtildiği kadar sıradan ve kolay bir şey değildir.

Görüldüğü gibi Desdemona iyi niyetiyle aksiyon aldığında da, pasif olduğunda da trajik sonunu hazırlamakla suçlanır. Oysa Desdemona nasıl bir duruş sergilerse sergilesin Iago olayları bir şekilde arzu ettiği yönde manipüle edecektir. Şeytanın avukatı olan Iago ile manipüle edilmeye yatkın bir insan olan Othello gibi iki karakterin etkisi düşünüldüğünde, illa ki Desdemona'da büyük bir kusur aramak aslında eleştirmenlerin sınırları zorlaması olarak değerlendirilebilir. Bu bakış açısı Desdemona'nın kusursuz bir kadın olduğunu iddia etmez. Desdemona aşık olduğunda cesur bir şekilde sevdiği adamla kaçar. Othello'nun aniden değişen tavırları karşısında korktuğunda sessizleşir ve olayları değerlendirmeye koyulur. Bu farklı yüzleri Desdemona'yı insanlaştırır: "Desdemona Shakespeare tarafından mükemmel olmayacak kadar muntazam bir şekilde yaratılmıştır." Ne var ki kendisinin "küçük kusurları yakalanmış ve bunlar onun en temel özellikleriymiş gibi sunulup kendisi lanetlenmiştir" (Rosenberg, 1992, s. 207). Dolayısıyla yaşanan trajik sonu tamamıyla Desdemona'ya yüklemek büyük bir haksızlık olur.

1.2. Cinsiyetsiz Desdemona?

Desdemona eleştirmenler tarafından değerlendirilirken ilişkilendirildiği bir diğer unsur ise cinsellik olur. Oyunun hiçbir yerinde geçmemesine rağmen Desdemona'nın Othello'yu aldatıp aldatmadığı ya da böyle bir potansiyele ne derece sahip olduğu zaman zaman incelemelerin konusu olur. Bu konu Desdemona'nın ne derece arzulu bir kadın olduğu sorusuyla gündeme gelir. Öyle ki Desdemona'nın arzulu bir kadın oluşu onun masumiyetini neredeyse ortadan kaldırır. Bazen ettiği tek bir kelime üstüne bile bu mesele tartışılır. Örneğin Berkeley (1963), birinci perde üçüncü sahnede Desdemona'nın kullandığı bir kelime üzerine uzun bir makale kaleme alır ve sadece bu kelime üzerinden Desdemona'nın karakter analizini yapar. Kelimenin geçtiği diyaloğa baktığımızda Desdemona'ya Kıbrıs'a Othello'nun yanına gitmeyi isteyip istemediği sorulur:

Düka:	Nedir dileğiniz, Desdemona?
Desdemona:	Mağripli'yi, onunla birlikte yaşamak için sevdim. Verdiğim kesin karar, göğüs gereceğim fırtınalı yazgım Duyursun bunu bütün dünyaya. Gönlüm birleşti efendimle ve onun yiğitliğiyle. Othello'nun yüzünü ruhunda gördüm, Onun şerefine, yiğitliğine bağladım ruhumu da, gönlümü de. Onu bensiz savaşa gönderirseniz eğer, Beni de işe yaramaz bir kişi olarak bırakırsanız geride, Benden çalmış olursunuz ona olan sevgimin haklarını. (50)

Bahsi geçen kelime İngilizce olarak şu cümlede geçer: "The rites for which I love him are bereft me." Bu cümledeki kelimenin "rites" ya da "rights" olma olasılığı vardır. İngilizce versiyonlarındaki kelime seçimi editörlere göre değişirken son dönemde tercih "rites" kelimesinden yana olmuştur. Kelime "rites" olarak kaldığında "tören" anlamına gelir ve eşiyle cinsel olarak birlikte olmak için gitmek istediği anlamını barındırır.

Berkeley bu kelimenin Özdemir Nutku'nun Türkçe çevirisinde olduğu gibi "hak" yani "rights" olarak kalması gerektiğini düşünür. Burada hangi kelimenin doğru olduğundan ziyade cinsellik ve Desdemona arasında kurulan bağ ve bunun nasıl değerlendirildiği ilginçtir. Berkeley kelimenin "rites" olarak kalması halinde Desdemona'nın kocasının gidişine cinsel birliktelikten yoksun kalacağı için üzüldüğü anlamı çıktığını ve bu duygunun "Desdemona için daha düşük bir olasılık" (s. 237) olduğunu ifade eder. Bunun yanı sıra Berkeley (1963), bu sahnede "rites" kelimesini kullanarak cinselliğe gönderme yapan bir kadının ilerleyen sahnelerde Emilia ile olan sohbetinde de bu konuda daha cüretkâr olması gerektiğini hatırlatır. Oyun boyunca Desdemona'nın açıkça "nerede seksten bahsettiği bulabiliriz ki?" diye sorar. Desdemona'nın "bu konudan hiç bahsetmediği" gerçeğinin altını çizer (s. 236). Dolayısıyla "rights" yani "hak" kelimesinin Desdemona'nın karakterine daha uygun olduğunu iddia eder. Berkeley (1963), oldukça iddialı bir varsayımda daha bulunur. Kelimeyi "rites" olarak kabul ettiğimizde Othello'nun Iago tarafından kandırıldığı sahnenin anlamını yitirdiğini çünkü Desdemona böyle bir kelime kullanarak şüphe uyandıran bir kadın haline geldiğini öne sürer (s. 237). Kullanmış olacağı tek bir kelime ile kocasını aldatan bir kadın haline gelir Desdemona. Burada Desdemona'nın hak kelimesine kullanmasının daha uygun olmasını savunmak ile aksini kullandığı zaman şüphe uyandıran bir kadın olduğunu düşünmek aynı şey değildir. Cinselliğe tek bir kelime ile gönderme yapılması Desdemona'nın kocasına hissettiği büyük arzuyu değil, daha önce Jan Kott'un "içindeki sürtük" ifadesinde olduğu gibi başkalarına hissedebileceği cinsel arzu potansiyeli olarak yorumlanır.

Buna benzer bir değerlendirme; Emilia, Desdemona ve Iago'nun Kıbrıs'ta Othello'nun gelişini beklediği ikinci bölüm birinci sahne için yapılır. Bu sahnede Iago basit ve argo espriler yapar. Bazı eleştirmenlerce Desdemona'nın sorular sorarak sohbeti ilerletmesi hatta orada bulunup bunları dinlemesi bile uygun bulunmaz. Oysa bu sahnede "Pek keyfim yok; ama olduğumdan başka görünerek avunayım bari" (64) diyerek orada isteksizce bulunduğunu açıkça belirtir Desdemona. Othello'yu beklerken vakit geçirmek amacıyla Iago'nun kadınlarla ilgili bel altı esprilerine maruz kalır. Esprileri kendi yapmasa bile Desdemona böyle bir ortamda bulunduğu ve sorularıyla konuyu uzattığı gerekçesiyle eleştirilir. Oysa Iago'ya "bunlar meyhanede sersemleri güldüren bayat manilerdir" (65) diyerek onu küçümser. Bunun yanı sıra orada isteyerek bulunsaydı da bu durum hiçbir şekilde Desdemona'nın masum olmadığı anlamına gelmemektedir. Ne var ki, 1958 yılında Arden yayınları tarafından çıkarılan *Othello*'nun editörü olan Ridley bu sahneyi şöyle değerlendirir: "Bu bölüm pek çok okuyucu için haklı olarak oyunun en yetersiz bölümlerinden biridir. Öncelikli olarak bu sahne doğal değil. Desdemona birinin [limana] gidip gitmediğini [Othello'nun gelip gelmediğini öğrenmek için] sormak yerine içgüdüsel olarak limana kendi gitmeliydi. Ayrıca kendisinin Iago ile uzun ve bayağı bir konuşmaya dahil olması da hoş değil. Bu konuda son derece usta olması yol boyunca böylesi bir sohbeti ne kadar sürdürdüğünü de merak ettirmiyor değil" (Ridley'den aktaran Garner, 1976, s. 237-238). Bir kez daha Desdemona'nın potansiyeli sorgulanır. Eğer Desdemona bu sahnede Iago'yu bu kadar dinlediyse kim bilir daha neler yapabilme kapasitesine sahiptir diye sorar Ridley. Bu konuya dair en haklı yorumu bir kez daha Arden yayınlarından 1997 yılında çıkan *Othello*'nun editörlüğünü yapan E. A. J. Honigmann yapar. Honigmann kendisinden önceki editörlerin bu gibi yorumlar yaparak Desdemona'dan çok kendileri hakkında bilgi verdiklerini ifade eder (Stockton, 2016, s. 204). Eleştirmenler gibi Othello ve Iago da Desdemona'nın hem masum hem de normal bir insan gibi cinsel isteğe sahip olabileceğini düşünmez. "Othello'nun acınacak şekilde azize gibi masum bir kadın arayışı ile Iago'nun kompulsif bir şekilde her kadında bir fahişe araması aslında benzer zihinsel yaklaşımlardır" (Adamson, 1980, s. 181-182). Desdemona'nın bu iki stereotip değil de arzulu ve sadık bir kadın olma ihtimali çoğu kez göz ardı edilir. Bu yaklaşım feminist eleştirmenler sayesinde zamanla yıkılır.

Bu eleştirmenlerden ilki sayılan Shirley Nelson Garner, Desdemona'yı "canlı ve şehvetli" hatta "cinsel olarak oyunbaz" olarak görür. Bazı eleştirmenler gibi onu kutsal bir konuma yerleştirmez ancak onu ahlaksız olarak da görmez. Hatta Shakespeare'in Desdemona'yı dengede tutmaya çalıştığını vurgular. Garner'a (1976) göre, Shakespeare Desdemona'ya "her türlü insani duygu ve kapasite" bahşeder. Bu insani yönleriyle Desdemona "ne tanrıça ne de fahişe" olarak karşımıza çıkar (s.235-238). Diğer bir eleştirmen W. D. Adamson bu konuyu daha farklı irdeler. Adamson'a (1980) göre, Desdemona'nın Othello'yu aldatıp aldatmadığını sormak bile anlamsızdır. Eğer Desdemona gerçekten Cassio ile onu aldatmış olsaydı Othello kendisini aldatan karısını öldürerek haklı durumda olacaktır[2] ve "oyuna anlam katan yapı kuma inşa edilmiş bir ev gibi" çökecektir (s. 174). Adamson ilginç bir noktaya daha değinir. Geçmişte Desdemona'yı masum görenler ona azize gibi yaklaşmıştır. Masumiyet onlar için romantik bir kavramdır ve Desdemona'yı saf bulanlar onu cinsellikten olabildiğince uzaklaştırmıştır. Günümüzde ise onu aynı derece masum bulunlar vardır ancak bu eleştirmenler masumiyete farklı yaklaşırlar. Onlar masumiyeti "hayat sömüren" olumsuz bir özellik olarak algılar (Adamson, 1980, s. 179). Adamson (1980), her iki tarafın da hatalı bir bakış açısına sahip olduğunu söyler. Masum olmanın cinsellikten yoksun olma gibi bir yönü olmadığı gibi hayatı tahrip eden bir tarafı da olmadığını vurgular: "Desdemona'nın masumiyeti onun derin cinselliğiyle birlikte var olur ve masumiyetinin en açık ifadesi kendisini yaşama coşkunluğunda gösterir ve buna

[2] Adamson'ın bu yorumu da eleştirilir. Desdemona Othello'yu aldattıysa bu geçerli bir sebep değildir denir ancak Adamson'ın buradaki yorumu daha çok dönemin seyircisine göre yapılmıştır.

cinsel canlılığını gösteren sıcak ve nemli eli de dahildir" (s. 179). Desdemona'nın hem cinselliği ile var olup hem de kocasını aldatmayan bir kadın oluşu pek çok feminist incelemenin özünü oluşturur. Ne var ki Will Stockton artık bu okumanın dışına çıkılması gerektiğini vurgular. Stockton makalesinde namus kavramının kesin bilinebilir bir bilgi olduğu düşüncesinden uzaklaşılması gerektiğini vurgular. Bir anlamda namus kavramını yapısöküme uğratır. Desdemona'nın namuslu olduğunu "farz etmek" riskli bir yaklaşımdır der Stockton, bunu benimsemek oyunda karşımıza çıkan ideal kadın düşüncesini tutucu bir muhafız gibi korumak demektir (Stockton, 2016, s. 201). Stockton bu anlamda önemli bir noktaya değinir. Odak noktası Desdemona'nın namusu olduğu sürece varılan sonuç ne olursa olsun aynı söylem tekrarlanmaktadır. Gerçekten de bu bakış açısı sayesinde Desdemona yıllar boyunca eleştirmenler tarafından farklı gibi görünen sebeplerden sürekli olarak yargılanmıştır. Kaçarak evlendiği için, siyahi bir adamla evlendiği için, Iago ile şakalaştığı için, Cassio'yu desteklediği için, mendili kaybettiğini ve Othello'dan sakladığı için, Emilia ile zina hakkında konuştuğu için, kendi cinayetinin suçunu üstlendiği için… Özetle oyunda yaptığı ve yapmadığı her şey için suçlanmıştır.

2. Söğüt Ağacı

Ona sevgin yalanmış dedim
Karşılık verdi o da bana:
Şarkısını söyle söğüdün, söğüdün, söğüdün.

Desdemona'ya dair en çok tartışılan sahnelerden biri de söğüt ağacı sahnesi olarak adlandırılan sahnedir. Bu sahnede Desdemona Emilia ile dertleşir ve kadın erkek ilişkilerine dair yorumlarda bulunurken aslında yaşadıklarını kendi içinde sorgular. Bu sahne eleştirmenler tarafından daha çok Desdemona'yı yargılamak amacıyla irdelenir. Detaylara bakmadan önce sahnede neler olduğunu kısaca hatırlamakta fayda var. Othello ve Lodovico sahneden çıktıktan sonra Desdemona ve Emilia Othello'nun sinirli halini değerlendirir. Emilia "Keşke hiç rastlamasaydınız ona" (174) diyerek tedirginliğini belli eder. Desdemona ise "Sertliğinde, azarında, öfkesinde bile bir çekicilik, bir sevimlilik var" (175) diyerek Othello'yu savunur ancak "ölürsem senden önce eğer, bari o çarşaflardan birine sar beni" (175) diyerek yaklaşan ölümünü sezdiğini de ortaya koyar. Sonrasında Desdemona annesinin Barbary adındaki hizmetçisinden bahseder. Sevdiği adam delirip gidince Barbary söğüt şarkısını söyler ve Desdemona onun gibi boynunu büküp o şarkıyı söylemek istediğini ifade eder. Tam şarkıdan önce birden bire Desdemona Lodovico'yla ilgili bir yorumda bulunur:

Desdemona:	Şu Lodovico hoş biri.
Emilia:	Evet, çok yakışıklı.
Desdemona:	Güzel konuşuyor.
Emilia:	Venedik'te soylu bir kadın vardı. Onun alt dudağının bir dokunuşu için yalınayak Filistin'e kadar yürüyebilirdi. (176)

Bu sahne çoğu eleştirmen tarafından ilginç bir şekilde sadece bu diyalogdan ibaretmiş gibi ele alınır ve Desdemona "şu Lodovico hoş biri" sözleriyle ağır bir şekilde yargılanır. Bu diyaloğa en ılımlı yorumu oyunun Türkçe çevirisini yapan Özdemir Nutku yapar. Eklediği dip notta: "Desdemona dertlerini unutmak ve bir de şarkıyı aklından atmak için havadan sudan konuşmayı denemektedir. Nitekim Emilia da onu avutmak için Lodovico hakkında dedikodu yapar" (176). Bu diyalog sahnenin bütünü içinde değerlendirildiğinde Nutku'nun (1994) bahsettiği atmosferi yaratır. Bir başına değerlendirildiğinde ise Desdemona'nın birden Lodovico'dan hoşlanıp hoşlanmadığı ahlaki bir mesele haline gelir. Ünlü şair Auden (1966) Desdemona'nın "tamamen masum" olduğunu ifade etse de Lodovico'yla ilgili çelişkili yorumlarda bulunur:

> Cassio ile arasındaki ilişki masum olmasına rağmen, Iago'nun bu evliliğin sürdürülebilirliğine dair sahip olduğu şüpheye katılmamak elde değil. Emilia ile olan söğüt ağacı sahnesinde, Desdemona Ludovico'dan hayranlıkla bahseder ve sonrasında zina konusuna değinir. Evet, bu konuyu sadece genel olarak değerlendirir ve Emilia'nın tavrı karşısında şaşkına döner ancak nihayetinde bu konuyu tartışır ve Emilia'nın karı koca ilişkisine dair düşüncelerini dinler. Sanki birden bire dengi olmayan biriyle evlendiğinin farkına varır ve evlenmesi gereken kişinin Ludovico gibi kendi sınıfından ve renginden biri olduğu anlar. Othello ile birkaç yıl daha geçirdikten sonra, Emilia'nın da etkisiyle Desdemona'nın yeni bir sevgili edinebileceği hissedilir (s. 269)

Reid (1970) ise, "Desdemona Lodovico'nun cazibesine duyarlıdır ki bu da gayet olağandır ve (pek çoğumuz için de) oldukça kabul edilebilir bir durumdur. Ne var ki Desdemona gayet insani olan bu duyarlılığın kendisine olduğunu reddeder" diyerek Desdemona'nın Lodovico'nun cazibesine kapıldığı konusunda şüphe götürmez bir yargıya varır[3] (s. 252). Desdemona'nın inkârını ise şu satırlarda bulur: "Eğer istesem, düşüncede olsun, davranışta olsun / Hiç ihanet ettiyse onun sevgisine; / Eğer gözlerim, kulaklarım ya da herhangi bir duyum / Ondan başka bir

[3] Bu tespiti yapmasındaki amaç Desdemona'yı yargılamaktan çok Desdemona'nın paradokslarını tespit edip hissettiği suçluluk duygusunu kanıtlamaktır. Ne var ki nihayetinde, kendi tezi de bu yargının kesinliğine bağlıdır ki Desdemona'nın Lodocvico'dan cinsel olarak etkilendiğine dair kesin bir şey söylemek mümkün değildir.

erkekte bulduysa hazzı; . . . Büyük bir lanet gibi terk etsin beni!" sözlerinde bulur. Reid burada çelişkili bir şekilde Desdemona'nın insani yönlerini ifade etmeye çalışırken Desdemona'yı yermeyi sürdürür. Oysa Desdemona Othello'ya sadık kaldığını anlattığı bu satırlarda evliliklerinde çok daha temel bir gerçeğe işaret eder. Dickes (1970), benzer şekilde Lodovico ile ilgili Desdemona'ya yüklenir. Ona göre Desdemona bir kadın olarak Lodovico'nun yanında Cassio'yu desteklememelidir. "Sadık bir eş özellikle insanların arasında kocası hatalı olsa bile onun tarafını tutar" şeklinde değerlendirir durumu (s. 290).

Bu konuyla ilgili en şaşırtıcı yorum feminist eleştirmenlerden Shirley Nelson Garner tarafından yapılır. Oyunu feminist bir bakış açısıyla inceleyen Garner ilginç bir şekilde bu sahnede diğer yorumlarıyla çelişen bir tespitte bulunur. Garner'a (1976) göre, Desdemona gibi cesur bir kadın içinde bulunduğu durumdan ancak ve ancak başka bir erkek sayesinde kurtulmayı hayal edebilir: "Soyunup Othello ile yatağa girmeye hazırlanırken aklına Lodovico'nun gelmesi içinde bulunduğu durum karşısında acil bir çıkış yolu aradığını ortaya koyar. . . . Sosyal statüsünü hiçe sayarak sevdiği ve evlendiği adamın delirmiş bir barbara dönüşmesiyle medeni olduğuna inandığı yakışıklı ve beyaz bir adamı, Lodovico'yu bilinçsizce arzular. İçten içe hata yaptığını düşünüyor olmalıdır" (s. 248-249). Olayı yumuşatmak adına Garner "bilinçsiz" bir arzudan söz eder. Oysa bu noktada Desdemona Lodovico'yu arzuladığının bilincinde olsa bile bu gerçek Desdemona'nın ne Othello'yu aldatacağı ne de kendisine bir kurtarıcı aradığı anlamına gelir. Oysa Iago karısı Emilia'nın Othello ile ilişkisi olduğunu iki kez dile getirmesine rağmen, Garner dahil pek çok eleştirmen Othello'nun sadakatini sorgulamazken Desdemona'nın bir erkeğin adını ağzına almasını ahlaki olarak onu sorgulamak için yeterli bir veri olarak görülür.

Bu sahneyi bütünüyle ele alan eleştirmenler de vardır. Lodovico'dan bahsettikten sonra Desdemona söğüt ağacı şarkısını söyler. Şarkıda sevgisi gerçek olmayan bir adamdan bahseder ve şarkının sonu "Kırıştırırsan daha fazla kadınla, Daha fazla erkekle yatarsın sen de" şeklinde biter. Bunun üstüne Desdemona "Kocalarını böyle çirkin bir biçimde aldatan kadınlar var mıdır acaba?" diyerek Emilia'nın fikrini sorar. Emilia ise kadınların da aldatabileceğini ancak bunda erkeklerin de payı olduğuna dair uzun bir konuşma yapar. Desdemona buna katılmaz ancak iki kadın bu sahnede benzerliklerini ve farklılıklarını samimi bir şekilde ortaya koyarlar. Martha Ronk, bu sahnede Lodovico detayına takılmak yerine sahneyle ilgili genel bir değerlendirme yapar. Söğüt ağacı sahnesinin oldukça teatral bir sahne olduğu ifade eder. Bu sahnede oyunda ağır basan atmosfer birden değişir. Erkeklerin hüküm sürdüğü savaş ve rekabet ortamından kadınların ön planda olduğu sakin ve hüzünlü bir rüya ortamına sürükleniriz. Oyunun en başlarında Desdemona sözlü olarak kendisini güçlü bir şekilde ifade edebilen, zeki, tutkulu enerji dolu ve cesur bir kadın olarak karşımıza çıkar. Bu sahnede ise Desdemona bir obje, görsel bir alegori olarak yer alır. Aksiyondan uzak, müzikle bezenmiş, canlı bir görselle karşı karşıya kalırız (Ronk, 2005, s. 52). Ne var ki burada Desdemona bildiğimiz anlamda objeleştirilmez. Örneğin Othello Desdemona'yı suçlu bulmak için onu objeleştirip görselleştirir ancak Desdemona'nın bunu söğüt ağacı sahnesinde kendi kendine yapması farklı bir sonuç doğurur. Bu sahnede kendisini suni ancak etkili bir şekilde çerçeveye alır ve bu güçlü tablo bize daha önce Desdemona hakkında bilmediğimiz yönleri ortaya koyar. Kendisine farklı bir açıdan bakmamız sağlanır. İronik bir şekilde Desdemona'nın bir obje gibi çerçeveye alarak görsel olarak en etkili olduğu sahnede onun en derin hislerine şahit oluruz. Othello tarafından maruz kaldığı tavır karşısında hissettiği üzüntü ve ıstırabı görürüz bu sahnede. Mırıldandığı şarkıyla kendisini annesinin hizmetçisi Barbary'i ile özdeşleştirir. Bu şarkıyla derin üzüntüsü ve içine düştüğü yalnızlık ortaya çıkar. Ağlayan bir söğüt ağacıdır Desdemona. Shakespeare seyircisi bu ağacın üzüntüyü temsil ettiğini bilir. Bu ağaç sevdiklerini kaybeden aşıkların yaslarını simgeler. Ronk'a (2005) göre, bu sahnede Desdemona ağır ağır soyunarak sosyal statüsünü bir kenara bırakır ve en mahrem haliyle içini döker. Seyircinin belki de onu gerçek anlamda gördüğü tek sahnedir bu sahne. Burada Desdemona bir başkası tarafından tanımlanmaz, en yalın haliyle karşımızda şarkı söyler ve kendisini bekleyen sona hazırlanır. Gerçekçi bir diyalogla ortaya koyamayacağı duyguları yansıtır. Kendi oluşturduğu bu güçlü görsel ile Desdemona bir anlamda kendi yasını tutar. Baktığı ayna ise kendi zihinsel aynasıdır (s. 60-66).

Oyunda erkekler Desdemona'yı melek ya da fahişe olarak görme eğilimindedir oysa burada Desdemona kendisini temsil etmesi için doğadan bir simge seçer. Oyun içinde masumiyet ve cinsellik birbirleriyle çelişen kavramlarmış gibi yaklaşıldığı düşünüldüğünde Desdemona bu bakış açılarının dışına çıkar ve cinsellik ve masumiyetin birlikte var olduğu doğayı tercih eder. Cinselliğin masumiyetinden bir şey götürmediği bir yerdir doğa, aksini onu besleyen ve olağan akışını sağlayan en temiz yönüdür doğanın. Nihayetinde bu sahne akıllarda göz alıcı bir söğüt ağacının görkemli son seslenişi olarak kalır akıllarda.

Desdemona'nın bu sahnede çözülen duyguları ne yazık ki çoğu kez tiyatro sahnelerinde yer almaz. Söğüt ağacı sahnesi 18. ve 19. yüzyıllarda kesilen sahnelerin başında gelir çünkü iki kadının sahnede zina hakkında konuşması uygunsuz bulunur. Sonraki dönemlerde ise önemsiz olduğu gerekçesiyle geçiştirilir. Marvin Rosenberg de Desdemona'nın karakterine dair çok şey anlatan bu sahnenin kesilmesini büyük kayıp olarak değerlendirir. Sahnelendiği zamanlarda ise sahnenin nasıl yorumlandığı da önemli bir noktadır. Örneğin Desdemona'nın bu sahnede opera sanatçısı gibi profesyonel bir şekilde şarkı söylemesi tüm sahnenin etkisini yok eder ve ne yazık ki geçmişte böyle yorumlar karşımıza çıkmaktadır (Rosenberg, 1992, s. 215-216). Bu tercihler Desdemona'nın doğallığını yok ederek algılanma biçimini önemli ölçüde etkimiştir.

3. Sonuç: Ölü ama Mükemmel Kadın

Desdemona öldüğü zaman, Martha Andresen-Thom'un deyişiyle oyunda "sessiz ölü kadın" olarak yer aldığı zaman, Othello'nun muhtaç olduğu ideal kadını temsil eder. Bu şekilde, kusursuz güzelliği ve arzudan yoksun soğuk bedeniyle mükemmel bir kadın haline gelir. Öyle ki Othello bu ideal kadını yaşatmak için gerçek olanı öldürür (Andresen Thom, 1978, s. 264). Çünkü Othello Desdemona'yı sıradan bir insan olarak görebildiğinde kendisine ihanet edebileceği düşüncesiyle yüzleşir. Böylece Desdemona karşısında ne kadar zayıf ve savunmasız olduğunu fark eder. Oysa daha önce Desdemona'yı idealize ederek kendisi incitilemez bir yerde konumlandırmıştır. Bu ortadan kalkınca onu tamamen aşağılayarak ve nihayetinde onu öldürerek bu kalkanı ebedi kılar (Garner, 1976, s. 247).

Othello için ölünce mükemmelleşen Desdemona'ya eleştirmenler daha acımasız davranır. Sarf ettiği son sözleri Desdemona için bir kez daha suç unsuru olur:

> Desdemona: Günahsız ölüyorum.
> Emilia: Ah, kim yaptı bu işi?
> Desdemona: Hiç kimse – Ben kendim. Elveda.
> Sevgimi ilet, beni seven efendime. (200)

Desdemona'nın ölürken Othello'yı suçlamaması ve suçu üstlenmesi bazı eleştirmenlerce onun kendi ölümünden açıkça sorumlu olduğunu ortaya koyan bir itiraf olarak algılanır. Dickes (1970), Desdemona'nın bu ifadesi için şöyle der: "Bu açıklamanın aşikâr olan nedeni Othello'yu korumaktır" ne var ki "Desdemona'nın kendi ölümünden sorumlu olduğunu ifade etmesi de dikkatimizden kaçmamalıdır" (s. 292). Dickes (1970), oyun metninin ortaya koyduğu kanıtlar doğrultusunda Desdemona'nın pasif ve masum bir kurban olmadığını iddia eder. Kendisinin bu sonuca hem konuşmalarıyla hem de davranışlarıyla açıkça "katkı sağlayan" kişi olduğuna işaret eder (s. 279). Bonnard da (1949) benzer şekilde Shakespeare'in Desdemona'nın korkunç kaderini biraz da olsa hak ettiği düşüncesini seyircide uyandırmak istediğini iddia eder (s. 179). Diğer yandan Garner (1993), Cook, Adamson, Neely gibi eleştirmenler Desdemona'nın bu beyanını bir erdem belirtisi olarak görür. Feminist eleştirmen Carol Thomas Neely'e göre "Desdemona'nın Othello'yu suçlamaktan ve yaralamaktan sakınması onun sevgi dolu erdeminin en temel yansımasıdır" (s. 125). Oysa konu hakkında en değerli yorumu Will Stockton yapar. Stockton (2016), bir kadının erdemi cinayet işleyen kocasını hoş görmesiyle değerlendirilemez diyerek bu konuya son noktayı koyar ve Desdemona'nın bir nebze de olsun yargılanmasına bir son verir (s. 210).

Kaynakça

Adams, J. Q. (1863). *Notes, Criticism, and Correspondence upon Shakespeare's Plays and Actors*. New York: Carleton. Erişim Adresi: https://archive.org/details/notescriticismsc00hack

Adamson, W. D. (1980). Unpinned or undone?: Desdemona's critics and the problem of sexual innocence. *Shakespeare Studies*, 13, 169-186.

Andresen Thom, M. (1978). Thinking about women and their prosperous art: A reply to Juliet Dusinberre's Shakespeare and the nature of women. *Shakespeare Studies,* 11, 259-276.

Auden, W. H. (1966). *The Dyer's hand and other essays*. New York: Random House.

Berkeley, D. S. (1963). A Vulgarization of Desdemona. *Studies in English Literature, 1500-1900*, *3*(2), 233-239.

Bonnard, G. (1949). Are Othello and Desdemona innocent or guilty? *English Studies*, *30*(1-6), 175-184.

Bradley A. C. (1992). *Shakespearean Tragedy*, New York: Macmillan.

Dickes, R. (1970). Desdemona: An ınnocent victim? *American Imago*, *27*(3), 279-297.

Garner, S. N. (1976). Shakespeare's Desdemona. *Shakespeare Studies,* 9, 233-252.

Heilman R. B. (1956). *Magic in the web: Action and language in Othello*. Lexington: University Press of Kentucky.

Hunter, R. G. (2011). *Shakespeare and the mystery of God's judgements*. Athens: University of Georgia Press.

Kott, J. (1974). *Shakespeare our contemporary*. New York: W.W. Norton & Company.

Neely, C. T. (1993). *Broken nuptials in Shakespeare's plays*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Ranald, M. L. (1963).The indiscretions of Desdemona. *Shakespeare Quarterly*, *14*(2) 127-139.

Reid, S. (1970). Desdemona's guilt. *American Imago*, *27*(3), 245-262.

Robinson, E. L. (2009). *Shakespeare attacks bigotry: A close reading of six plays*. North Carolina: McFarland.

Ronk, M. (2005). Desdemona's self-presentation. *English Literary Renaissance*, *35*(1) 52-72.

Rosenberg, M. (1992). *The masks of Othello: The search for the ıdentity of Othello, Iago, and Desdemona by three centuries of actors and critics*. Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Press.

Rymer, T. (1693). *A short view of tragedy*. London: The Scolar Press. Erişim Adresi: https://play.google.com/books/reader?id=AN4iAAAAMAAJ&hl=en&pg=GBS.PP1

Shakespeare, W. (1994). *Othello*, (Ö. Nutku, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Stockton, W. (2016). *Chasing chastity: The case of Desdemona*. A. Loomba, and M. E. Sanchez,(Ed.), In Rethinking feminism in early modern studies (211-228). New York: Routledge.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 126-137 - DOI: 10.32547/ataunigsed.659286

Gelenekten Beslenen Modernlik: İbrahim Çallı ve Mevleviler Serisi

Modernity Nourished by Tradition: İbrahim Callı and The Whirling Dervish Series

İlona Baytar
Dr., Araştırmacı, TBMM Genel Sekreterliği
email: ilonabaytar@gmail.com ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8564-5665

İlkay Canan Okkalı
Dr. Öğr. Üyesi, Trabzon Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
email: icanikli@gmail.com ORCID ID: https://orcid.org 0000-0003-1817-4060

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Baytar, İ., & Okkalı, İ. C. (2020). Gelenekten beslenen modernlik: İbrahim Çallı ve Mevleviler serisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 126-137. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.659286

Makale Gönderim Tarihi/Received: 14/12/2019
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 20/02/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Review Article / Derleme Makalesi

Öz

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişmeye başlayan Türk resminde 1914 Kuşağı gerçek bir dönüm noktası olur. Resim eğitimi almak üzere Paris'e giden, ancak Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ile yurda dönmek zorunda kalan sanatçıların oluşturduğu bu kuşağın içinde yer alan ve aynı zamanda kendi adıyla anılmasını sağlayacak kadar da etkin bir figür olan İbrahim Çallı ise hem sanatçı hem de hoca kimliği ile ayrı bir öneme sahiptir. Akademik bir eğitim alan İbrahim Çallı, aldığı eğitimi kendi bireysel çabaları ile geliştirir. Daha çok açık havada resimler yapmayı tercih eden sanatçı, Empresyonist etkili resimler yapar. Yeniliklere açıktır ve resimlerinde farklı tür ve konuları denemekten çekinmeyecek kadar da cesurdur. Nitekim 1920 sonrasına tarihlenen Mevlevi resimleri ile resim üslubunda büyük bir kırılma yaşar. Bunda kuşkusuz Ukraynalı sanatçı Gritchenko ile tanışması ve kurduğu yakın dostluğun da etkisi vardır. Grafiğe yakın, şematik bir düzeni benimsediği bu resimlerinde figürlerin plastik karakterleri belirgindir. Çağdaşları ile birlikte manzaralar, portreler, natürmortlar ve nü resimler yaparken neden böyle bir değişime yönelmiştir? Gelenekten Beslenen Modernlik; İbrahim Çallı ve Mevleviler Serisi başlığını taşıyan bu çalışma, sanatçının geçmişin değerlerini yadsımadan oluşturduğu özgün üslubundaki dönüşümün neden ve sonuçlarına odaklanır. Çalışmanın sonucunda sanatçının, Mevlevileri ve tüm dergahları yakından gözlemlemiş olduğu ve Mevlevileri salt Oryantalistlerin teması olmaktan çıkararak, doğru bir yaklaşımla, Türk resminin konuları arasına taşıdığı görülmüştür.

Anahtar kelimeler: İbrahim Çallı, Mevleviler, 1914 Kuşağı, Gritchenko, Türk Resmi

Abstract

The generation of 1914 is a genuine milestone in Turkish painting which started to develop in the second half of the 19th century. Ibrahim Calli, who went to Paris to study painting as a member of a generation of artists but had to return home with the outbreak of the First World War and a figure active enough for this group to be named after himself, has a particular importance with his identity both as an artist and as a teacher. Ibrahim Calli, who received an academic education, advances his studies with his own individual efforts. The artist, who usually prefers to paint outdoors, produces paintings with an impressionist influence. He is open to innovation and he is brave enough not to hesitate in experiencing different styles and subjects in his paintings. Hence, he goes through a great diversion in his painting style with his Whirling Dervish paintings dated to be later than 1920. This was undoubtedly inspired by his meeting and close friendship with the Ukrainian artist Gritchenko as well. The plastic characteristic of the figures is the evident in these paintings where he adopted a schematic layout close to graphics. Why would he tend towards such a change when he was painting landscapes, portraits, still life and nudes along with his contemporaries? This study titled 'Modernity Nourished by Tradition: Ibrahim Calli and The Whirling Dervish Series' focuses on the causes and consequences of the transformation in the original style of the artist. As a result of the study, it was found that the artist closely observed the Whirling Dervishes and all dervishes, and it was seen that the subject moved from the theme of the Orientalists to the subjects of Turkish painting with a correct approach.

Keywords:. Ibrahim Calli, Whirling Dervishes, 1914 Generation, Gritchenko, Turkish Painting

1. Giriş

Batı'da Empresyonizmin hâkim olduğu dönemlerde henüz yeni yeni gelişmeye başlayan Türk resim sanatında eğitim, akademik yöndedir. Devletin içerisinde bulunduğu siyasi ve ekonomik sıkıntılar da toplumsal hayata yansırken, eğitim ve sanat alanında büyük adımlar atılmıştır. Kuşkusuz bu anlamda atılan en büyük adım Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması olur. Sanayi-i Nefise Mektebi'ndeki resim eğitiminin etkileri erken Cumhuriyet dönemi resim sanatına kadar uzanacak ve çok sayıda öğrencinin resim eğitimi almasına olanak sağlayacaktır. Özellikle yurtdışına gönderilen öğrencilerin yurda dönüşleri ile yeni üslup ve konularla Türk resim sanatı gelişecek; peyzajdan natürmorta kadar farklı temalarda eserler üretilecek, Akademik eğitimin getirdiği en büyük yenilik figür eğitimi konusunda olacak ancak figür ve çıplak modelle çalışmak sorun olarak görülmeye devam

edecektir. Bu konunun çözümü için henüz çok erkendir. 19. yüzyılda başlayan ve yüzyılın ilerleyen dönemlerinde gelişimine devam eden Batılı anlamda Türk resmi, kuşkusuz yurt dışından dönen sanatçılarla farklı bir noktaya gelecektir. Özellikle 1914 Kuşağı olarak adlandırılan ve Birinci Dünya Savaşı yıllarında yurda dönen sanatçıların etkisi bu anlamda yadsınamaz. 1914 Kuşağı olarak geçen grup İbrahim (Çallı), Feyhaman (Duran), Nazmi Ziya (Güran), Namık İsmail, Hüseyin Avni (Lifij), Sami (Yetik), Hikmet (Onat), Mehmed Ruhi (Arel) ve Ali Sami (Boyar)'dan oluşur.

1914 Kuşağı Türk resminde gerçek bir dönüm noktasıdır. Bu kuşağın içinde yer alan ve aynı zamanda kendi adıyla anılmasını sağlayacak kadar etkin bir figür olan İbrahim Çallı ise ayrı bir öneme sahiptir. 1910'lu yıllar Sanayi-i Nefise Mektebi'nin en verimli yılları olarak kayda geçer. Çallı'nın Sanayi- i Nefise mektebine yazıldığı dönemde okulun müdürlüğünü Osman Hamdi Bey yapmaktadır. Dönemin hocaları Salvator Valeri, Warnia Zarzecki ve Ömer Adil'dir. Çallı yeteneğiyle öteki öğrencilerden sıyrılmış eğitim süresini üç yılda tamamlamayı başarmıştır (Özsezgin, 1993, s. 15). 1914'te Sanayi-i Nefise Mektebi'nde hocalığa başlayan İbrahim Çallı 1947'de emekli olana kadar bu görevini sürdürür. Hem sanatı hem de hocalığı ile Türk sanatında önemli bir yere sahiptir. Bedri Rahmi Eyüboğlu, Zeki Kocamemi, Muhittin Sebati, Hale Asaf, Halil Dikmen, Cemal Tollu, Eşref Üren, Nurullah Berk, Refik Epikman, Avni Çelebi, Cevat Dereli, Mahmud Cüda, Nuri İyem, Şefik Bursalı gibi Türk resminin kilometre taşlarından sayılan ressamların hocasıdır (Eyüboğlu, 1976, s. 9). Türk resmi için önemli isimlerden biri olan İbrahim Çallı'nın, üyesi olduğu 1914 Kuşağı ressamlarından gerek konu gerekse üslup olarak neden ve nasıl farklılaştığı sorusundan yola çıkan bu araştırmanın ilk bölümünde İbrahim Çallı'nın sanatsal gelişimi üzerinde durulmuş; ikinci bölümde ise Mevlevilik ile tanışması ve resimlerine aktarma süreci görsellerle analiz edilmiştir.

2. Yöntem

Bu araştırma betimsel modele dayalı nitel bir araştırmadır. Araştırmada literatür taraması yapılmış ve veri toplanmıştır. İbrahim Çallı'nın yaşamı, sanatsal gelişimi ve sanat yaşamında bir ara dönem olan Mevleviler resimleri incelenmiş ve ortak özellikleri araştırılmıştır. Çallı'nın aynı dönemde çalışan arkadaşlarından farklı olarak Mevlevi kültürünü gözlemlemesi ve sanatına yansımaları incelenmiştir.

Metinde kullanılan eserler kronolojik metotla sınıflandırılmıştır. Eserler incelenirken, temel nitelikli sanat tarihi kitapları ve konuyla ilgili makale ve tezler incelenmiştir.

3. 20. Yüzyılın İlk Yarısında Türk Resmi ve İbrahim Çallı

İbrahim Çallı 1882'de Denizli'nin Çal kasabasında dünyaya gelir. Bu kuşağın diğer temsilcileri gibi Sultan II. Abdülhamid döneminde ilk gençliğini geçirir. Rüştiye'yi Çal'da, Mülki İdadi'yi ise İzmir'de okur. Daha sonra askeri eğitim almak üzere İstanbul'a gelir. Burada resim çalışmalarına duyduğu ilgi sayesinde Vefa İdadisi öğrencileri ile resim dersleri almaya başlar. İstanbul'da oldukça zor günler geçirir. Aynı dönemde Ermeni Ressam Roben Efendi ile tanışır ve ondan resim dersleri alır. Şeker Ahmed Paşa'nın oğlu İzzet Bey'le ve dolayısıyla Şeker Ahmed Paşa ile tanışması onun resim kariyeri için önemli bir adım olur. İbrahim Çallı resme başlamasını şöyle anlatır;

Bir gün Tavukpazarı'nda bir meyhaneye gittim, orada Ermeni bir ressamla ahbap oldum. O bana resimden, ressamlıktan bahsetti. Tablolarını gösterdi (Toker, 1947, s. 4). Boyaların birbirine karışmasından hasıl olan mor, pembe, sarı, kırmızı, yeşil, ne bileyim ben, doğan birçok şekiller adeta büyü gibi sardı beni... Acem Hakkı'ya gittim: -Ben resme meraklandım. Başlamak için öteberi, bu öteberiyi almak için de biraz para lazım. Bunu buluver... Dedim. Çıkardı iki mecidiye ödünç verdi bana... O Ermeni ile beraber gidip düzdük takımı..." (Güler, 2014, s. 12). Çallı sözlerine devam eder: "… Boyaları ele geçirince, gittim acem Kanber ağadan birde fıstık ağacı aldım… Anlasana canım, fıstık ağacı kartpostalı yani… Yeni Cami'deki yazıhanemin '!' yanına bir de atölye kurdum. Müşteri çıktıkça gaz tenekesinin başına oturup arzuhal yazıyor, boş kalınca da atölyeme geçip fıstık ağacının resmini yapıyordum. Tabii fıstık ağacı kübik eserler gibi bir şeye benzemedi. Halbuki, bende merak çoğaldı bu işe! O sıralarda Adliye serkomiseri Osman Beyle ahbap oldum. O, yazım güzel diye, beni İcra dairesine mülâzım yazdırdı. Cinayet başkâtibi Rıfat Bey de eski redingotunu bana hediye edince: -Eh dedim, anlaşıldı, ikbal yolu gözüktü… On kuruşa da ben kıydım. Bir kolalı önlük tedarik ederek takımı tamamladım. Ve giyinerek resmen efendiliğe başladım. İlâmlardan filan para da çıkıyordu. Kazancım da artınca: -Bizim ressamlık kendi kendine yürümeyecek, dedim ve ders almaya karar verdim. Tavukpazarı'ndaki Ermeni ressamı buldum. Ona anlattım. O beni çarşı içine götürdü. Ropen Seropyan isminde başka Ermeni ressamla tanıştırdı. Ropen Efendi bana resim öğretmeyi kabul etti. Pazarlıkta da ayda 50 kuruştan uyuştuk. Oraya gidip gelirken günün birinde de, Şeker Ahmed Paşa'nın oğlu İzzet Beyle tanıştım. Ben de efendiyim ya… Anlaştık… Beni Mercan'daki konaklarına götürdü. Nihayet bir seferinde de babasıyla görüştürdü. Konağa gidip gelişlerinden birinde, Şeker Ahmed Paşa beni mektebe yazdıracağını söyledi. Sevmiş ve beğenmiş, kabiliyetli bir şey zannetmiş olacak herhalde… Elime bir tavsiye mektubu verdi, götürdüm, Sanayi-i Nefise'nin müdürü ve banisi Hamdi Beye verdim. Bu suretle girdim oraya…" (Güler, 2014, s. 12)

Şeker Ahmed Paşa ile tanışması İbrahim'e Sanayi-i Nefise Mektebi'nin yolunu açar. 1906'da kaydolduğu okulda Valeri ve Zarzecki'nin öğrencisi olur. Bir yandan okula devam ederken diğer yandan da geçimini sağlamak zorundadır ve dolayısıyla çalışmaya devam eder. Arzuhalciliği bırakarak, Adliye Kâtipliği görevine devam etmeye başlar ve tüm öğrenciliği süresince çalışır (Güler, 2014, s. 14). Okulda tanıştığı Ruhi Bey, Hikmet Onat, Namık İsmail gibi sanatçılarla birlikte Osmanlı Ressamlar Cemiyeti'nin kuruluşunda yer alır. Henüz okulda son sınıfta bile değilken Maarif Nezaretince açılan sınava girer ve başarılı olur. Aynı yıllar ise Osmanlı'da II. Meşrutiyet'in henüz ilan edildiği yıllardır. Siyasal, sosyal ve kültürel olarak büyük bir hareketlilik hâkimdir ve hızlı değişimler söz konusudur. Sadece siyasi kavramlar ve sınırlar değil, sosyal olgular da bu değişimin hızına kapılmıştır. II. Meşrutiyet'in getirdiği görece fikir özgürlüğünün olduğu ortamda 1914 Kuşağı ressamları, Osman Hamdi Bey, Şeker Ahmed Paşa, Hoca Ali Rıza gibi ilk kuşak ressamlardan farklı bir düşünce yapısı içindedirler.

İbrahim Çallı Osmanlı İstanbul'unda böylesi bir ortamdan çıkarak Paris'e gittiğinde henüz 28 yaşındadır. Paris'te ise Empresyonizm, Post- Empresyonizm ve Sembolizm hala etkindir; ancak sanatçılar Fovizm, Kübizm ve Fütürizm gibi yeni denemeler içindedir. Matisse, renkle ilgili sorunlara eğilirken Cezanne'ın etkileriyle Kübizm gündeme gelmiştir (Başkan, 2014, s. 241). Böylesi bir ortamda İbrahim de devlet bursuyla giden diğer arkadaşlarıyla beraber (Mehmet Ruhi [Arel] ve Hikmet [Onat]) zaman kaybetmeden Fernand Cormon'un atölyesine kayıt olur (Artun, 2007, s. 160-161). 1845'de doğan Cormon, 19. yüzyılın ikinci yarısı için önemli sanatçılar arasında yer alır. 1866'da l'Ecole des Beaux-Arts'a kabul edilir ve Cabanel'in öğrencisi olur. Eugène Fromentin'in atölyesindeki dersleri de takip eder. Üslup olarak Romantik sanatçılara daha yakındır. Daha çok edebi eğilimli, prehistorik temaları çalışmayı tercih eden Cormon'un çalışmalarında renklerin silik olmasına karşın kuvvetli desenleri dikkat çeker. Cormon'un atölyesinde klasik bir program içinde modelden desen, anatomi ve perspektif dersleri verilir. Ancak Cormon diğer taraftan da öğrencilerini dışarıda çalışmaya teşvik edecektir. Dolayısıyla 1914 Kuşağı sanatçıları da bu anlayışla resim sanatlarını geliştirip, hocaları Cormon'unda yönlendirmesiyle açık havada çalışacaklardır (Gören, 1996, s. 70-76). Görünüşe göre yetenekli ve başarılı bir öğrenci olan İbrahim atölyede akademik çizgide bir eğitim almış olsa da bu kuşağın diğer sanatçıları gibi o da yeni tanıştığı Empresyonist etki ile açık havada resim yapmayı tercih edecektir.

Söz konusu ortamda İbrahim Çallı da akademik bir eğitim alır. Eğitimi süresince iyi bir öğrenci olmuş olmalıdır ki hocası bu genç sanatçıdan "Bu çocuk başladığı gibi bitirirse, beşerin en büyük sanatkârı olur." diye bahseder. Ayrıca Cormon atölyesinin nazırı olan Çallı, yabancıların aldığı en yüksek unvan olan "Elève Définitif" (daimi öğrenci) olarak da anılır (Altınölçek, 1994, s. 8). Empresyonizm aslında 1914 Kuşağını oluşturan sanatçıların henüz dünyaya geldikleri yıllarda Paris'te gücünün doruğunda olan bir akımdır. An'ın resmedilmesinin amaçlandığı bu dönemde artık optik gerçeklik söz konusudur. Renkler canlıdır. Beyazlar, siyahlar, griler, koyu kahveler paletlerde yer almaz. Işık günün farklı saatlerinde farklı etkilerle verilirken, ışığın etkileri keskin çizgilerden uzaktır (Rona, 1997, s. 900). Yarım yüzyılı geride bırakan bir akımı tercih ederek bu alanda çalışacak olan 1914 Kuşağı ressamları serbest fırça vuruşlarıyla güneşin parlaklığını tuvale aktarırlarken, artık fotoğraftan manzara çalışan Türk resmi de 1914 Kuşağı ile açık havaya taşınacak, bu kuşağın temsilcisi olan İbrahim Çallı da Empresyonist olarak tanımlanacaktır. Sanatçı bireysel yaklaşımları ve üslubuyla resim sanatına farklı bir görüş getirecektir. Empresyonist etkileri Türk resmine taşıyan ve aynı zamanda da farklı bir yol izleyerek Türk resmini klasik öğretilerin sınırlarından çıkarıp yeni bir doğa ve figür anlayışına taşıyan Çallı ve içinde yer aldığı kuşağın temsilcileri ile Türk ressamları hem doğanın karşısına geçerek doğada resimler yapmaya başlayacak hem de nü ve portreler ile manzaralar, natürmortlar ve iç mekânların etrafında dönen Türk resmine yeni bir soluk getireceklerdir. Bu bağlamda aslında İbrahim Çallı resimleri bir arayışın ifadesi gibidir. Farklı konu ve teknikleri kullanmaktan çekinmeyen sanatçı, keskin konturları kullanmak yerine sıcak ve soğuk renkleri bir arada kullanmayı tercih eder, çalışmalarında yumuşak fırça darbeleri öne çıkar. 1914-1917 arası resimlerinde lirik bir anlatım sezilir. Dengeli kompozisyon kaygısıyla resimlerini koyu renklerden siyah ve kahverengiden soyutlar. 1915'te Çanakkale'ye gider, 1917'de Şişli Atölyesi'nde savaş temalı eserler yapar. 1923 sonrası resimlerine konu olarak Atatürk ve devrimlerini alır. Onun resimlerinde en büyük dönüm noktası kuşkusuz bir seri olarak gerçekleştirdiği Mevleviler resimleri olur. 1921'de Türk Ressamlar Cemiyeti'nin düzenlediği sergide Çallı, Mevleviler serisinden üç eserini sergiler ve eserleriyle dikkat çeker (Altınölçek, 1994, s. 11). Strasbourg'da 13 Mayıs 1925'de açılan "1925 Avrupası Resim Sergisi"ne Mevleviler serisinden bir eseri kabul edilir. *Mevleviler* ifade gücü ve anlatım tekniği bakımından ekspresyonist açıdan değerlendirilerek, o grup sanatçıların eserleri arasında sergilenir (Toros, t.y.).

4. İbrahim Çallı'nın Değişen Üslubu ve Sanatında Bir Yenilik; Mevleviler Serisi

Mevlevilik, kuruluşu Mevlana'nın ölümünden sonrasına tarihlenen, Anadolu merkezli, *İlahi Aşk*'ı tasavvufi dille ele alan bir felsefedir. Mevlâna'nın (1207-1273) tasavvufî anlayışını esas alarak oğlu Sultan Veled tarafından kurulmuştur (Gölpınarlı, 1983, s. 446). Halk eğitimi ile beraber geleneksel sanatların merkezi ve koruyucusudurlar da aynı zamanda. Dolayısıyla Mevlevi dergâhları bir nevi güzel sanatlar okulu mahiyetini de taşır ve dergâhta Mevlevi terbiyesi üç noktada toplanır; kültür dersleri, musiki ve güzel sanatlar (Arbaş, 1997, s. 21). Disiplinli bir okul olan bu dergâhta herkes bilgili ve bir sanata sahiptir. Mevlevi dedeleri hem musikiyle hem de edebiyatla

ilgilidirler. Bir kısmı da güzel yazı sanatına meraklıdır. Diğer dervişler ise tezhip, ressamlık, saatçilik, çinicilik, ka'tı sanatı ile ilgilenmişlerdir (Arbaş, 1997, s. 20, 21).

Mevlevilik deyince ilk akla gelen semadır. Sözlük anlamı duymak, işitmek olan sema, ıstılahta[1] musiki nağmelerini dinlemeye, dinlerken de vecde gelerek coşkuyla raks etmeye, dönmeye denir. Sema, Mevlevilikte ritim ve musiki eşliğinde yapılan, sağdan sola kalbin etrafında çark atıp dönerek icra edilen bir nevi ibadet manasında kullanılır (Gölpınarlı, 1977, s. 290). Semada, insanı Allah'a yaklaştıran ve yükselten bir özellik bulunduğu ve Mevlevilerde aşk ve cezbeyi meydana getirmek için bir vesile olduğu kabul edilir (Uludağ, 2005, s. 168-178). Sema töreni, ruhun "kün"- "ol" buyruğuyla başlayan iniş ve insan-ı kâmil olmaya doğru gidişiyle devam eden yükselişinin öyküsünü anlatır. Sema boyunca insan, hem evrenin merkezine hem de insanın kendi var oluşunun merkezi olan merkeze doğru çevreden yolculuğa çıkar. Bu dans aynı zamanda bedeni ruhun mabedi ve bazı üstatların, 'beden ruhlaşması ve ruhun bedenleşmesi' olarak tanımladıkları manevi bir simyada olumlu bir öğe yaparak, beden de ruhu 'gerçekleştirir' (Bal, 2009, s. 65).

Batılı ve Doğulu aydınların dikkatini çeken, ressamlara ilham kaynağı olan, derin ve güçlü anlamlar taşıyan felsefesi ile Mevlevilik inancı, dini ne olursa olsun her kesim tarafından kabul görmüş, saygı ve hayranlıkla incelenmiştir. Sema töreni, semazenler ve kıyafetleri ile bir Mevlevi töreninin tüm estetiğinin konu olarak alındığı tuval resimler yapılmaya başlanır. Kuşkusuz ki Türkiye'ye hiç gelmeyen Rembrandt'a ait olan *Mevlâna ve Dostları* bazı kaynaklarda ise *Dört Derviş* adı ile anılan çalışma Mevlevilik ile yakından ilgilidir. (Bal, 2007, s. 531). Bir Hint minyatüründen esinlenerek yaptığı bu eser, 17. yüzyılda dahi Mevleviliğin uluslararası boyutta ne kadar kabul görmüş olduğunun en güzel örneklerinden biridir.

Nakkaşlar tasvir etmeden önce Mevlana'yı, Mevlevileri, dervişleri, sema törenlerini ve dervişlerin günlük yaşamlarını inceler, Mevlevihanelerde gözlemlerde bulunurlar. İstanbul'a gelen Batılı seyyahlar ise bir kez dahi olsa sema töreni izleyerek buradan ayrılırlar. Seyyahların notlarında sıklıkla yer alan Mevlevihaneler ve sema törenleri romantizm içinde yer bulur ve Oryantalist ressamların konuları arasına girer. Özellikle Galata Mevlevihanesi Pera'da bulunduğu için 17. yüzyıldan itibaren İstanbul'u ziyaret eden yabancıların uğrak noktası olur (Tanman, 2010, s. 86). İstanbul'a gelen Jean-Baptiste Van Mour, Fausto Zonaro, Preziosi gibi ressamlar sema törenlerini, dervişleri ve Mevlevihaneleri konu alan resimler yaparlar.

Osmanlı'da ise Mevlevi resimlerinin tuval resmine yaklaşan gerçekçi örneklerinden 1888 tarihli (kâğıt üzerine guaj) Mevleviliğe mensup Kaptan-ı Derya Hacı Ahmed Vesim Paşa'nın çalışması yer alır. *Galata Mevlevihanesi'nde Sema* isimli çalışma, bir Mevlevihane'nin içini ve sema ayinini gösterir (Okkalı, 2014, s. 106). Galata Mevlevihanesi'nin semahane mekânının ana hatlarıyla belirtildiği resim, aynı zamanda belgesel değer de taşır. Gelenekle yeniliğin sınırında amatör bir ressamın ürettiği nadir bir örnektir. (Işın, 2010, s. 142). Uzun bir aradan sonra Mevleviler konusu 1914 Kuşağında İbrahim Çallı'nın tuval resimlerinde bir seri olarak karşımıza çıkar. Türk resminde başlangıcından itibaren tasavvuf ve geleneksel konuların resmedildiği örnekler vardır. Özellikle Osman Hamdi'nin türbedar ve cami hocalarını yaptığı çalışmaları Oryantalist bir yaklaşımın ürünü olarak dikkat çekerken Şevket Dağ, Hoca Ali Rıza gibi sanatçıların da resimlerinde kaligrafi ve geleneksel öğelere yer verdikleri bilinir. Kimi zaman kavukluk üzerinde tasvir ettiği bir serpuşla veya bir sikkeyle geleneksel kültüre göndermeler yaptıkları görülürken başlı başına konu olarak bu denli ayrıntılı işleyen ve resmin ana teması haline getiren İbrahim Çallı olmuştur. Mevlevihaneleri, tekkeleri ziyaret edip, törenlere katılması, izleyici olarak dahil olması şöyle bir soruyu da beraberinde getirir. Çallı'nın Mevlevi resimleri Oryantalist söylem içinde midir yoksa gelenekten beslenen bir yorumdan mı ibarettir? Nitekim Çallı'dan sonra Türk resminin temaları arasına girecek olan Mevlevilik, figüratif resimden soyut resme kadar sevilerek benimsenecektir.

İbrahim Çallı yeniliklere açık kendisini sürekli yenileyen bir sanatçıdır. Dolayısıyla daha çok Oryantalist resimlerde karşımıza çıkan Türk resminde ise alışılmışın dışında bir konu olan Mevleviler gibi farklı bir temayı alması ve bunu geliştirmesi şaşırtıcı değildir. Sürekli kendi sanatını sorgulayan ve değişimlere açık olan Çallı'nın resimlerinde gerek üslup gerekse konu olarak görülen bu değişimin sebebi nedir? Belki de yeni bir dil arayışıdır. Mevlevi dergâhlarında ibadet eden; maddi dünyadan maneviyata geçen figürlerin kendi kimliklerinden başkalaşımlarını yorumlayan Çallı'nın resimlerini Nurullah Berk şöyle tanımlar; "Çallı'nın sanatında bir ada gibi tek başına kalmış bir dönemdir ve en başarılı eserlerde bu dizidedir" (Güler, 2011, s. 93).

İbrahim Çallı'nın Mevlevi ortamına uzak olmadığı bilinse de bu ilginin başlangıcına dair kesin bir bilgi yer almaz. Şehabettin Uzluk (1900-1989) ve Feridun Nâfiz Uzluk (1902-1974) kardeşlerle ahbaplığı vardır. Hatta Şehabettin Uzluk, İbrahim Çallı'nın Mevlana ve Mevlevilik konusuna mistik bir bağlılık taşıdığını, Çallı'nın Cuma günleri Galata Mevlevihanesi'ne geldiğini, bir tanıdığına Mevlevi kıyafeti giydirerek canlı modelden çalıştığını aktarır (Uzluk, 1957, s. 78). Nitekim Çallı'nın eserlerindeki son derece gerçekçi betimler onun Mevlevihanelerde zaman geçirmiş ve çok iyi gözlemler yapmış olduğuna işaret eder.

[1] Istılah: İlim, sanat, ihtisas kelimesi. Deyim, tâbir. Husûsî mânâda kullanılan, herkesçe anlaşılmayan söz anlamlarına gelir.

İbrahim Çallı'nın resimlerindeki bu değişimin Beyaz Rus akını esnasında İstanbul'a gelen ve burada bir süre kalan ressam Alexis Gritchenko ile tanışması vesilesiyle olduğu düşünülse de (Güler, 2011, s. 38-49) Gritchenko'nun, Çallı'yla tanıştığı gün evinde bir derviş portresi gördüğünü aktarmış olması bu tezi çürütür. Her ne kadar konu olarak Mevlevi dervişlerinin Gritchenko etkisiyle girdiğini söylemek doğru bir yaklaşım olmasa da (Gritchenko, 1930, s. 141; Güler, 2014, s. 94) uyguladığı şematik desen anlayışını Gritchenko'nun etkisi ile geliştirmiş olmalıdır. Bu ara dönemde ayrıntılar yerine büyük lekesel yorumlara, ışık yerine geometrik plan dağılımına, devinim yerine statik dengelere önem veren bir anlayışa yönelir. Empresyonist etkili dinamik resimleri yerini bu dönem durağan resimlere bırakacaktır. Artık üslubu grafiğe yakındır. Şematiktir ve fazla karışık olmayan bir renk stilini benimsemiştir. (Berk&Turani, 1981, s. 26). Yaratıcı, büyük planlı ve geniş fırça vuruşlarıyla çalıştığı eserleri, kuşkusuz sanatının en iyi örnekleri arasında yer alır (Turani, 1977, s. 11).

Gritchenko Rusya'daki iç savaştan kaçarak geçici bir süre İstanbul'a sığınan mültecilerden biridir. 1919-1921 yılları arasında İstanbul'da kalır. Bu sürede İstanbul sanat ortamını gözlemler, ressamların zorluklarını ve yaşam koşullarıyla birlikte sanat eğitiminin durumunu anlattığı iki çalışma yapar: *İstanbul'da İki Yıl 1919-1921* ve *Bir Ressamın Günlüğü*. Gritchenko Bizans sanatına tutkundur. Yapıtı içerik ve konusundan bağımsız, salt biçimsel özelliklerinden (çizgi, renk, resimsel nitelikler) ibaret gören yaklaşımı, formalizmi (biçimcilik) benimser ve araştırmaları da sanatını bu yönde destekler (Güler, 2014, s. 67). İstanbul'a gelen Oryantalist ressamlar gibi çok sayıda cami ve tekke görünümü yapar. İbrahim Çallı ile yakın dostluk kurar. Bu dostluk bir süre sonra Çallı'nın Gritchenko'yu evinde misafir etmesine ve Mevleviler serisinin ortaya çıkmasına vesile olur (Berk&Turani, 1981, s. 26). İbrahim Çallı'nın Mevleviliğe olan ilgisi salt estetik bir zarafeti olan sema törenlerini ve dervişleri betimlemek midir yoksa gerçekten ilgi duyduğu ve içinde olmayı tercih ettiği bir felsefe midir? Bu bilinmez; ancak Gritchenko'nun salt Oryantalist gözleme dayanan bakış açısında olmadığını söylemek de kuşkusuz bir yorumdan öte olmayacaktır.

Çallı, Mevlevihane'deki bir sema törenini konu aldığı Görsel 1 de sema anı betimlenmiştir. Eser Empresyonist çizgiler taşır, ancak Ekspresif izler hissedilir. Sağ eliyle gökyüzünü diğer eliyle yeryüzünü işaretleyen dervişlerin kimliklerinden sıyrılmalarını kendi özgün yorumuyla resimler (Okkalı, 2015, s. 64). Semazenlerden birisi şeyhin tam önünde baş keserek destur almakta, diğer üçü de sema etmektedir. Kol hareketleri doğru verilmiş (sağ el yukarıda) olan semazenlerin tennureleri[2] ve destegülleri[3] farklı renklerdedir. (beyaz, sarı, yeşil, kahverengi). Külâh-ı Mevlevi ve fahir de denen sikkeleri kahverengidir.



Görsel 1. İbrahim Çallı, Mevleviler, imzalı, Kontraplak üzerine yağlıboya, 61,5x75 cm

Alexis Gritchenko'nun sema törenini konu olarak aldığı çalışması ise şematik yorumu ile daha çok dışavurumcu olarak nitelendirilebilecek türdendir (Görsel 2). Grafik etkili, geniş lekeler halindeki çalışmada figürlerin yüz hatları belirsizdir. Eserde semazenlerin kıyafetine ve duruşuna ilişkin hatalar göze çarpar. Örneğin; tennureler kısadır. Semazenlerin daha yüksekte ve yukarıya doğru açık olması gereken sağ elleri aşağıya açık gösterilmiştir.

[2] Mevlevî dervişlerinin giydiği, uzun ve geniş, yırtmaçlı, beli kırmalı, kolsuz ve yakasız giysi.
[3] Mevlevîler tarafından kullanılan destegül, semazen denilen dervişlerin tennure adı verilen geniş eteğinin üzerine giydikleri dar, düğmesiz, kollu ve önü açık, ince kumaştan dikilen yelektir.



Görsel 2. Alexis Gritchenko (Oleksa Hryshchenko), Dans eden Dervişler, 1920 Civarı, Suluboya

Özgün üslubunu oluşturmuş bir sanatçının kendi üslubunda yaptığı bu radikal değişim kuşkusuz İbrahim Çallı'nın kendine ve sanatına karşı duyduğu güvenden kaynaklanıyor olmalıdır. Gritchenko ile kurduğu dostluk, her iki sanatçı için de önemlidir. Çallı yeniliklere açık bir sanatçıdır, Gritchenko'ya ve fikirlerine sıcak yaklaşmıştır. Aslında 1920'lerin ortamı düşünüldüğünde yenilikçi fikirlerine destekçi bulmak ve bunları paylaşabilmek bir ressam olarak önemlidir. Dolayısıyla iki ressam arasındaki dostluk ve sanatsal paylaşımlar, her iki tarafın yeni deneyimleri için önemlidir. Birlikte geliştirdikleri sanatsal sohbetler ile yenilikçi İbrahim Çallı farklı konu ve üslupları denerken Gritchenko'da kendisine yeni çalışma ortamı ve sanat pazarı oluşturacaktır.

Gritchenko'nun *İstanbul'da İki Yıl 1919-1921, Bir Ressamın Günlüğü* adlı anı kitabında akademi hocalarıyla yaptıkları sanat tartışmalarının başlığı "Osmanlı Montparnasse'ı" dır ve Gritchenko Çallı'nın arkadaşlarıyla 11 Ekim 1920 tarihindeki karşılaşmasını şöyle aktarır:

> Bütün Osmanlı Montpamasse'ı burada. İşte, konuştuğunda sesi borazan gibi çınlayan, gök- gürültüsü gibi kahkahalar atan şişman Sami [Yetik] Bey. Çinko dişleriyle Feyhaman [Duran]. İnas Sanayi-i Nefise Mektebi müdürü Chemdi [Ömer Âdil] Bey çok düzgün giyimli, gözlükleri altın çerçeveli, fesini başına özenle takmış. Bir diğeri, Sanayi-i Nefise Mektebi müdürü [Nazmi Ziya (Güran)], hoş bir stille ağır ağır konuşuyor. Kim bilir neden, fes değil siyah bir bere takmış. Mütevazı ve sinirli Hikmet [Onat], siyah sanatçı kravatını okşuyor (egzotik incelikte bir Paris aksanıyla konuşuyor). Bazılarını da ilk kez görüyorum; yeni müridim İbrahim Çallı bir kapışma ayarlıyor (Gritchenko, 2019, s. 190).

Bu kapışmadan Ayşenur Güler "modern sanatın yenilikçi bir dil, yaratıcı bir sanat istediğinden, aynı zamanda yeni şekil ve gözlem isteğinden kaynaklandığından bahsederken kaynağını gelenekten alan İstanbul'un, hamallarının, pazarlarının, liman yaşamlarının her birinin yeni resim konuları olduğunu ekler. (Güler, 2014, s. 77)

İbrahim Çallı'nın kaynaklarda *Mevlevi* olarak bilinen gerçekte ise bir *Bektaşi Dervişi*'nin betimlendiği resmi Çallı'nın özgün üslubuna daha yakındır. Yüz hatları ve elleri ile figürün varlığı hissedilir. Duvarda yazılı niş içinde buhurdanı ve mumları ile bir tekke köşesi betimlenmiştir. Bektaşi Dervişi olduğunu belirleyen özel simgelerle dolu bu resim, figürün mekânla ilişkisine ve mistisizme dikkat çeker. Dua eden Bektaşi Dervişi'nin oturduğu post, Bektaşilikte on iki makamdan birine işaret eder. Boynunda teslim taşı bulunur (Aksel, 2010, s. 76). Arkada duvarda asılı bir keşkül dervişliğe, fakirliğe ve dilenciliğe, dolayısıyla nefsi aşağılamaya işaret eder (Atasoy, 2000, s. 85). Belinde solda cilbendi bulunur; bu bir çeşit cüzdandır, içinde enfiye taşınır. Belinde düğümlenmiş kemer, bekarete işaret eder. Belindeki Nefir Bektaşi dervişlerinin bellerine bir zincirle taktıkları boynuzdan yapılma borudur. Bektaşi dervişleri mücerretliğe (bekâr kalmaya) yemin ederler. Başında muhtemelen on iki terkli bir Bektaşi fahri bulunur. Sufiler "Yokluk benim fahrımdır (övüncümdür)" mealindeki hadis-i şerife dayanarak yokluk yolunun yolcuları olduklarını temsil eden serpuş, taç ve sikkelerine bu ismi verirler. Üzerindeki yeleğe de Haydari denilir. Yeleğin içindeki gömleğin rengi de orijinaldir. Arkada Bektaşi tekkelerinde her köşesi bir imamı temsil eden on iki köşeli kandil çerağ bulunur (Aksel, 2010, s. 75). Bektaşi kültüründe ve ritüellerinde önemli bir yeri vardır. Arkasında hat levhası asılıdır. Celî Sülüs hat ile müsenna (aynalı) olarak "Ya Hû-Ya Ali" yazılıdır. Mekânda ayrıntıya fazla girilmeyerek figüre odaklanılmıştır. Figürün mistik kimliği mekândaki ve giysilerdeki simgelerle vurgulanmıştır (Görsel 3) (Okkalı, 2014, s. 213-214). Figürün kompozisyon içerisindeki yeri ve işlenişi sanatçının akademik çizgideki eğitimine vurgu yapar. Ayrıca resimdeki bütün sembolizmi destekleyen detaylar Çallı'nın Mevlevihaneler gibi Bektaşi tekkelerini de ziyaret ettiğini ve sembollerin derin manalarını bildiğini gösterir.



Görsel 3. İbrahim Çallı, Bektaşi Dervişi, tarihsiz, Tuval üzerine yağlıboya, 76x62 cm.

İbrahim Çallı'nın *Mevleviler*'i Mevlevihane'de betimlediği iç mekân resimlerinin içerdikleri simgeler ve dervişlerin yaşam felsefeleri hakkındaki gözleme ve bilgiye dayalı çalışmaların ürünü olduğunu kıyafetlerin ve ritüellerin doğru uygulanmasında görülür. Mevleviler çalışmasında loş kubbeli bir iç mekânda ele alınan kompozisyonda Mevlevilerin sema töreni ve dönme ritüellerinin etkisi verilmiştir. Çallı'nın *Mevlana Türbesi'nde Sema Hazırlıkları* eserinde boş olarak betimlediği yapıyla iç mekân benzerlik taşır (Görsel 4) (Okkalı, 2014, s. 217). Tasvir edilen mekânın, semahanenin, kubbesinin benzerliğinden ve Gritchenko'nun anılarından aktardığından Yenikapı Mevlevihanesi olduğu düşünülür (Tanman, 2010, s. 93-94; Güler, 2014, s. 98).



Görsel 4. İbrahim Çallı, Mevlevîler, imzasız, Kontrplak üzerine yağlıboya, 65x70 cm.

Görsel 5, Mevleviler resim dizisinde Çallı'nın Gritchenko'nun şematik kompozisyonuna en fazla benzerlik gösteren eserlerinden birisidir ve figürlerin yüzleri belirsizdir. Sema eden Mevlevilerin ritmik hareketiyle ruhani atmosfer vurgulanmıştır. Bu çalışmada betimlenen Mevlevi ayinindeki selamlardan birinin başlangıç anıdır. Semazenlerden birisi şeyhin tam önünde baş keserek destur almakta, diğer beşi de sema etmektedir. Semazenlerin deve tüyü dal sikkeleri ve Mevlevi şeyhinin destarlı sikkesi resmin flu etkisine karşın belirgindir. Sema alanını kuşatan ve korkuluklarla sınırlandırılmış seyirci mahfilleri, mekânı örten ahşap kubbenin ampir üslubunda ışınsal bezemesi, üst katta çıkmalı mutrıb maksuresi Yenikapı Mevlevihanesi olma ihtimalini kuvvetlendirir (Tanman, 2010, s. 93-94).



Görsel 5. İbrahim Çallı, Mevleviler, duralit üzerine yağlıboya, 30x35 cm.

Mevlevi adlı bir başka çalışmasında yine sema eden bir Mevlevi'yi betimlemiştir (Görsel 6). Semazen sağ el yukarda olarak doğru şekilde betimlenmiştir. Kıyafeti; bele sarılan Elifî-nemedisi[4], destarsız sikkesi, gömleği, tennuresi, destegülü, tığbendi[5] ile gerçekçidir. Sema eden Mevlevi'nin arkasında musikiyi icra edenler, duvarda ise "Ya Hazreti Mevlâna" yazılı bir hat tablosu yer alır. Semazenin hayatı denge üzerine kuruludur; dünya, ahiret, madde, mana. Mevlevî semalarının çeşitli yerlerinde terennüm adı verilen saz paylarının veya ara nağmelerin yer aldığı eser mutrib tarafından seslendirilirken semazenler sema eder. Mevlevi dergâhlarında mutrib adı verilen ses ve çalgı topluluğu, ayinhanlarla sazendelerden kuruludur; kullanılan başlıca çalgılar ney, kudüm, rebap ve haliledir. 19. yüzyıl sonlarında mutribe tanbur, kemençe, kanun gibi çalgılar da katılmıştır (Karakaya, 1994, s. 403). Kompozisyonun bütününe bakıldığında Gritchenko'nun şematik kompozisyonuna benzerlik olduğu görülür; ancak figürün yüz hatları belirginliğini korur. Yüzündeki istiğrak (esrime) halini yansıtan ifade dikkat çeker.



Görsel 6. İbrahim Çallı, Mevlevi, eski Türkçe imzalı, Mukavva üzerine yağlıboya, 75x45 cm.

Mevlevi Dizisinden adlı çalışmada kahverengi resm hırkası (tören hırkası) içerisinde dervişler betimlenmiştir. Resm hırkası yakasız alt ve üst kısmı aynı ende olup eller ön kısımda birleştirilip oturulduğunda tüm vücudu kaplar. İbrahim Çallı Mevlevi serisinin başlangıcında özgün üslubunun ağırlıkta olduğu eserler üretirken ilerleyen dönemde özgün üslubunu kaybedecek ve resimlerinde Gritchenko'nun etkisi daha fazla görülmeye başlayacaktır. Nitekim Görsel 7 de düz hatlar, fırça tuşlarının izine rastlanmaması, yüzlerin verilmemesi Gritchenko etkilerine işaret eden detaylardır.

[4] Arap alfabesindeki "elif" harfine benzer, uzun, mustatîlî, dört parmak enliliğinde, iki ucu birer üçgen teşkil edecek tarzda sivri, içi düz yün kumaşla kaplı, üstüne, nispeten ince bir kumaş geçirilmiş, kenarlarına zemin rengine nispetle daha koyu yahut daha açık renkte kumaştan bir zırh çekilmiş, aşağı yukarı bir buçuk metre uzunluğunda bir kemerdir.
[5] Mevlevîler'de tennûreyi kısaltmak için bele bağlanan kuşak.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 126-137 - DOI: 10.32547/ataunigsed.659286



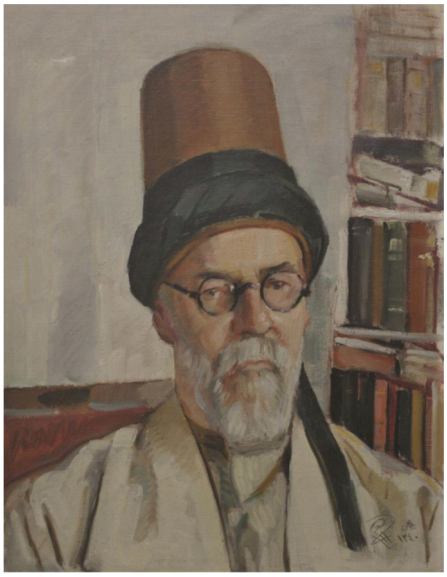
Görsel 7. İbrahim Çallı, Mevlevi Dizisinden, Duralit üzerine yağlıboya, 60x74 cm.

Görsel 8' de yer alan bir başka eseri yine sema törenini konu olarak alır. Figürlerin yüzleri belirsizdir. Semahanede üzerine küçük kandillerin asılmış olduğu bir çember tasviri yer alır. Semazenlerden üçü semaya destur almak için şeyh efendiye doğru ilerlemekte, birisi şeyhin tam önünde baş keserek destur almakta, diğer üçü de sema etmektedir. Kol hareketleri doğru verilmiş (sağ el yukarıda) olan semazenlerin tennureleri ve destegülleri farklı renklerdedir (beyaz, yeşil, kahverengi). Üslubu Gritchenko'ya yakındır. Aslında İbrahim Çallı'nın üslubu Gritchenko'ya yaklaştıkça eserlerindeki üslup farkı da belirginlik kazanmaya başlar. Nitekim siluet halindeki yüzlerde bıyık ve sakalın vurgulanışı Doğu kimliğinin de vurgusu olsa gerektir. Ayrıca Çallı'nın çok iyi bildiği Osmanlıcayı özellikle bu çalışmada okunur olma özelliğini kaybedecek şekilde silikleştirmesi de soyut bir yorum olarak karşımıza çıkar.



Görsel 8. İbrahim Çallı, Mevleviler, 1921, tuval üzerine yağlıboya, 65x81 cm.

Gritchenko'nun anı kitabında aktardıklarından sadece Mevlevi Dervişleri'ni değil 16 Kasım 1920 tarihinde Üsküdar'daki Rufâî Dergâhını da ziyaret ettiği bilinir (Görsel 9) (Gritchenko, 1930, s. 235-238; Gritchenko, 2019, s. 210-212). "İ. Çallı" imzasına dayanılarak sanatçının daha sonra resimlediği anlaşılan Neyzen portresi gibi birçok neyzen deseni vardır (Güler, 2014, s. 98). Çallı, Derviş Kenan Rufâî portresinde de görülebileceği üzere kişisel ayrımları yorum gücüyle aktarabilen portreler ortaya koyar. Bu dönem çalıştığı portreleri son derece gerçekçi betimlerden oluşur. Bu çalışma sanatçının 1924'lerde akademik çizgideki çalışmalarına geri dönüşünü de bize gösterir.



Görsel 9. İbrahim Çallı, Filibe Hanedanı'ndan Derviş Kenan Rufâî, 1340 (1924), tuval üzerine yağlıboya, 65x50 cm.

5. Sonuç

Geç Osmanlı erken Cumhuriyet döneminin ressamı İbrahim Çallı, 78 yaşında bu hayattan ayrıldığında yaşadığı döneme sanatçı ve hoca olarak damgasını vurur. Açık havada resimler yapan daha çok manzara, natürmort, portre ve nü çalışan sanatçı, akademik bir eğitim alır. İyi bir gözlem gücü olan Çallı, kendini ve eğitimini sorgulamaktan kaçınmayan, yeni akımları, anlayışları anlamaya hevesli, oldukça paylaşımcı, sanatsal etkileşimden çekinmeyen ve dolayısıyla da kuşağının içinde yeniliklere en açık sanatçı olarak karşımıza çıkar. Öyle ki içinde bulunduğu *1914 Kuşağı*'nın *Çallı Kuşağı* olarak anılmasını sağlayacak kadar öncü bir sanatçıdır. Ukraynalı sanatçı Alexis Gritchenko ile yakın diyaloglar geliştirir. İki sanatçının kurdukları dostluk İbrahim Çallı'nın resimlerine bir ara dönem getirir, hem konu hem de üslubunda değişimler görülür. Öyle ki yenilikçi bir yaklaşımla betimlediği Mevleviler Serisi Çallı'yı kendi kuşağı içinde farklı bir yere taşır. Gritchenko'nun "halk resimlerinde hayat bulan" başka bir gramere olan inancından, yenilikçi ve yaratıcı bir sanatın yeni bir dil, yeni şekil ve gözlem istediği bilgisinden Çallı'nın Mevleviler resim dizisinde yararlandığı anlaşılır. Gritchenko'nun bahsettiği bu dil, Doğu'nun simgelerinden beslenen bir Oryantalist yaklaşımdır. Geleneksel yapılar, mezar taşları, tekkeler Doğu'yu ziyaret eden her sanatçı gibi ilgisini çekmiştir. Gritchenko'nun Avrupa'da ünlenmesinde ve resimlerinin satılmasında bu çalışmalarının yeri büyüktür. Yeni ve çağdaş sanat için gelenekten beslenmek gerektiğini düşünen iki sanatçıyı birleştiren ortak nokta kuşkusuz Mevleviler resim dizisi olur. Çallı Mevleviler serisi ile kendi halkının geleneksel yönlerine, halk sanatına modern bir bakışı yakalar. Bunda Gritchenko ve fikirlerine sıcak bakmasının etkisi büyüktür. Çallı, Mevlevileri gözlemleyerek, doğru bir yaklaşımla betimleyerek Oryantalistlerin teması olmaktan çıkarır ve Türk resminin temaları arasına taşır. Gelenekten beslenerek farklı teknikler denemekten çekinmeyerek bir resim dizisi oluşturabilmek çağdaş bir anlayış içerisinde Mevlevîleri betimlemek Çallı'yı diğer 1914 kuşağı sanatçılarından ayırırken Mevleviler dizisini de Çallı'nın diğer resimleri arasında farklı bir noktaya taşır.

Kaynakça

Aksel, M. (2010). *Anadolu halk resimleri* (2. bs.). (B. Ayvazoğlu, Yay. haz.). İstanbul: Kapı Yayınları.

Altınölçek, S. (1994). *İbrahim Çallı Türk resim sanatı içindeki yeri ve önemi* (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. İstanbul Üniversitesi kütüphanesinden erişildi (Tez No:31705).

Arbaş, H. (1997). *Mevleviliğin Türk plastik sanatlarına etkileri* (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 63181).

Artun, D. (2007). *Paris'ten modernlik tercümeleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Atasoy, N. (2000). *Derviş çeyizi: Türkiye'de tarikat giyim-kuşam tarihi*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Bal, A. A. (2007). Plastik sanatlarda Mevlâna ve Mevlevîlik anlayışının izleri. *Türk Kültürü, Edebiyatı ve Sanatında Mevlâna ve Mevlevîlik Ulusal Sempozyumu 14–16 Aralık 2006 Bildiriler* kitabı (s.529-539) içinde. Konya: Selçuk Üniversitesi

Bal, A. A. (2009). *Doğu mistisizmi ve estetik anlayışının resim sanatına uygulanması üzerine kuramsal bir çözümleme* (Sanatta Yeterlik Tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı, İzmir. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 235218).

Başkan, S. (2014). *Başlangıcından cumhuriyet dönemine kadar Türkiye'de resim*. Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.

Berk N., & Turani A. (1981). *Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi*. C.2. İstanbul: Tiglat Yayınları.

Eyüboğlu, B. R. (1976). Çallı üzerine. *Türkiyemiz*, 18, 7-14.

Gölpınarlı, A. (1977). *Tasavvuftan dilimize geçen deyimler ve atasözleri*. İstanbul: İnkılap ve Aka.

Gölpınarlı, A. (1983). *Mevlânâ'dan sonra Mevlevilik*. Ankara: İnkılap Kitabevi.

Gören, A. K. (1996). Türk resim sanatına yön veren kuşağın batıdaki eğitimi: 1914 Kuşağı sanatçıları Paris'te. *Antik & Dekor*, 36, 62- 68.

Gritchenko, A. (1930). *Deux ans à Constantinople: journal d'un peintre*. Édition Quatre Vents MCMXXX, Paris.

Gritchenko, A. (2019). *İstanbul'da iki yıl 1919-1921 bir ressamın günlüğü* (A. Berktay, Çev.). İstanbul: YKY.

Güler, A. (2011). Aleksis Griçenko ve Çallı Kuşağı sanatçıları. *Sanat Dünyamız*, 125, 38-49.

Güler, A. (2014). *İbrahim Çallı* (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 357504).

Işın, E. (Yay. Haz.). (2010). *Saltanatın dervişleri, dervişlerin saltanatı: İstanbul'da Mevlevîlik* (2.Basım). İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.

Karakaya, F. (1994). Dini ve tasavufî müzik. *Théma larousse- tematik ansiklopedi: Sanat ve kültür: Türk-İslam*, C. 6, İstanbul: Milliyet Yayınları, 402-403.

Okkalı, İ. C. (2014). *Türk resminde iç mekân resimleri (1880-1950'li yıllar)* (Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 386895).

Okkalı, İ. C. (2015). 1914 kuşağında iç mekân resimleri. *Milli Saraylar Dergisi*, 14, 61-80.

Özsezgin, K. (Haz.). (1993). *İbrahim Çallı*. Türk Ressamları Dizisi:2. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rona, Z. (1997). İzlenimcilik. *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* (2.Cilt). İstanbul: YEM Yayınları, 900-901.

Tanman, B. (2010). İstanbul'da Mevlevîliğin fiziksel ortamı. *Saltanatın dervişleri, dervişlerin saltanatı: İstanbul'da Mevlevîlik* (2.Basım) (s.76-113) içinde. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü

Toker, M. (1947).Çallı İbrahim yarın emekliye ayrılıyor. *Cumhuriyet*, 1-4.

Toros, T. (t.y.). İbrahim Çallı. Erişim adresi: http://www.antikalar.com/ibrahim-calli/

Turani, A. (1977). *Türkiye İş Bankası koleksiyonundan örneklerle batı anlayışına dönük Türk resim sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları Sanat Dizisi: 31.

Uludağ, S. (2005). *İslam açısından müzik ve sema*. İstanbul: Kabalcı Yayınları

Uzluk, Ş. (1957). *Mevlevilikte resim resimde Mevleviler*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Çallı İ. (Sanatçı). (1920?). Mevlevîler [Yağlıboya]. Fatma Barşal koleksiyonu. Anonim, *Alif Art 2005 Aralık Müzayede Kataloğu,* Lot No.276

Görsel 2. Gritchenko A. (Oleksa Hryshchenko). (Sanatçı). (1920 Civarı). Dans eden Dervişler [Suluboya]. Jean Laroche Koleksiyonu, Paris. Gritchenko A. (1930). *Deux ans à Constantinople: journal d'un peintre*. Édition Quatre Vents MCMXXX, Paris, s. 183; Güler, A. (2014). *İbrahim Çallı* (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s. 335.

Görsel 3. Çallı, İ. (Sanatçı). (t.y.). Bektaşi Dervişi [Yağlıboya], 76x62 cm, Özel koleksiyon. Giray, K. (2002). *Sabancı üniversitesi Sakıp Sabancı müzesi resim koleksiyonundan seçmeler*, İstanbul: SSM ve Akbank Yayınları, s. 137.

Görsel 4. Çallı, İ. (Sanatçı). (t.y.). Mevlevîler [Yağlıboya], 65x70 cm, Özel koleksiyon, Anonim, *Eskidji Sanat Celebrity 2005 13 Mart 2005 Müzayedesi*, Lot No. 151

Görsel 5. Çallı, İ. (Sanatçı). (t.y.). Mevlevîler [Yağlıboya], 30x35 cm, Mine-Kemal Persentili, Güler, A. (2014). *İbrahim Çallı* (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s. 355.

Görsel 6. Çallı, İ. (Sanatçı). (t.y.). Mevlevî [Yağlıboya], 75x45 cm, Eski Celaleddin Çelebi koleksiyonu, *Portakal Sanat Müzayedesi Osmanlı Eserleri Tablo ve Hat "Mevlevî"*, 10 Kasım 1996, Lot No.84.

Görsel 7. Çallı, İ. (Sanatçı). (t.y.). Mevlevî Dizisinden [Yağlıboya], 60x74 cm, Demsa koleksiyonu, Kaya Özsezgin, *İbrahim Çallı*, Türk Ressamları Dizisi:2, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, s. 46

Görsel 8. Çallı, İ. (Sanatçı). (1921). Mevlevîler [Yağlıboya], 65x81 cm, Demsa koleksiyonu, Güler, A. (2014). *İbrahim Çallı* (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s. 353.

Görsel 9. Çallı, İ. (Sanatçı). (1340/1924). Filibe Hanedanı'ndan Derviş Kenan Rifâî [Yağlıboya], 65x50 cm, Lucien Arkas Koleksiyonu. Güler, A. (2014). *İbrahim Çallı* (Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s. 365.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 138-149 - DOI: 10.32547/ataunigsed.657396

Görsel Sanatlar Öğretmenlerinin Alternatif Değerlendirme Araçlarını Kullanabilme Özyeterlik Düzeylerinin Belirlenmesi

Determining Visual Arts Teachers' Self-Efficacy Levels in Using Alternative Assessment Tools

Sehran Dilmaç
Dr. Öğr. Üyesi, İzmir Katip Çelebi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Temel Eğitim Bölümü
email: sehran.dilmac@ikcu.edu.tr ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4934-6048

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Dilmaç, S. (2020). Görsel sanatlar öğretmenlerinin alternatif değerlendirme araçlarını kullanabilme özyeterlik düzeylerinin belirlenmesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 138-149. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.657396

Makale Gönderim Tarihi/Received: 10/12/2019
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 15/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

Bu çalışma Görsel Sanat öğretmenlerinin alternatif değerlendirme araçlarını kullanabilmeye yönelik özyeterlik inançlarının saptanması amacıyla gerçekleştirilmiştir. Görsel sanatlar öğretmenlerinin alternatif değerlendirmeye ilişkin düşüncelerin belirlenmesi amacıyla yapılan bu araştırmada betimsel tarama yöntemi kullanılmıştır. Veriler Dilmaç (2013) tarafından geliştirilen "Görsel Sanat Öğretmenlerinin Alternatif Değerlendirme Araçlarını Kullanabilme Yeterlikleri Ölçeği" olarak adlandırılan Likert tipi bir ölçme aracı kullanılarak elde edilmiştir. Araştırmanın evrenini 2018-2019 öğretim yılında Erzurum'da görev yapan toplam 123 Görsel Sanatlar öğretmeni oluşturmaktadır. Uygulama sonucunda elde edilen verilere göre öğretmenlerin genelinin değerlendirme konusunda kendilerini yeterli gördükleri saptanmıştır. Bununla birlikte Eğitim Fakültesi mezunlarının Güzel Sanatlar Fakültelerinden mezun olmuş Görsel Sanatlar Öğretmenlerine göre alternatif değerlendirme araçları hakkında özyeterlik düzeylerinin daha yüksek olduğu belirlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Görsel Sanat Eğitimi, Alternatif Değerlendirme, Değerlendirme

Abstract

The aim of this study is to determine the self-efficacy beliefs of Visual Art teachers about using alternative assessment tools. Descriptive scanning method was used in this research which was carried out to determine the thoughts related to alternative assessment of visual arts teachers. The data were obtained by using a Likert-type measurement tool named as "The Scale of Visual Art Teachers' Competence to Use Alternative Evaluation Tools" developed by Dilmaç (2013). The population of the research consists of 123 Visual Arts teachers working in Erzurum in the 2018-2019 academic year. According to the data obtained as a result of the application, it was determined that the teachers considered themselves sufficient in terms of evaluation. However, it was determined that the graduates of the Faculty of Education had higher self-efficacy levels about alternative assessment tools than Visual Arts Teachers who graduated from the Faculty of Fine Arts.

Keywords: Visual Arts Education, Alternative Assessment, Assessment

1. Giriş

Öğrenenlerin belirli bir program doğrultusunda duygu ve düşüncelerini farklı malzemelerle belirli tasarımlar yaparak iki veya üç boyutlu bir biçimde üretebildikleri bir süreç olan Görsel Sanatlar dersi öğrencinin algısal, estetiksel nitelikleri ile kendini ifade etme becerilerine olumlu etkisi vardır. Bu etkinin anlaşılabilmesi için öğrenenlerin sahip oldukları bilgi ve beceri düzeylerinin ve öğrenme süreçlerine ilişkin belirlenen öğrenme hedeflerinin gerçekleşme düzeylerini belirleyebilmek için sayısal verilere ihtiyaç duyulmaktadır. Buna imkan veren değerlendirme yaklaşımı olan alternatif değerlendirme yaklaşımları görsel sanatlar öğretimi için daha uygun değerlendirme yöntemlerini içeren bir yaklaşımdır. Çünkü Görsel Sanatlar dersi öncelikle performansa dayanan ve bu sürece ilişkin öğrencinin bilişsel özelliklerinin yanı sıra estetik ve yaratıcılığının gelişimini gözlemleme amacını taşıyan bir derstir (Eisner, 1997; Mamur, 2009; Walker, 1998).

Burada makalede vurgulanmak istenen husus konu içeriği hatırlamanın test edilmesi kolayken, eleştirel düşünme ve yaratıcılığın değerlendirilmesinin zor olduğudur. Bu nedenle alternatif değerlendirme araçlarına ve yöntemlerine ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü alternatif değerlendirme öğretmenlere, öğrencilerinin değişken durumlarda zayıf ve güçlü yanlarını anlama şansı vermenin yanı sıra sonuç odaklı bir değerlendirme yerine öğrencilerin aktif oldukları, performans temelli ve gerçek hayatla ilişkili bir sürecin değerlendirmeye alınması kazanımların daha doğru bir şekilde değerlendirilmesini sağlamaktadır (Mohamed & Lebar, 2017). Dolayısıyla bu sürece ilişkin öğretmen görüşleri, değerlendirmeye ilişkin gerçekleştirilen uygulamalar hakkında bilgi vereceği düşünülmektedir.

Son yıllarda yapılandırmacı yaklaşımla beraber okullarda, öğrencileri araştırmaya yönlendirerek, işbirliği, özgüven ve empatik yaklaşım gibi sosyal beceriler geliştirmeye yönelik etkinliklerin vurgulandığı, zekanın çok yönlü olarak ele alındığı bir öğretim özendirilmiştir. Bu becerilerin geliştirilebilmesinde Görsel Sanatlar dersinin uyarıcı, özendirici ve geliştirici bir özelliği bulunmaktadır. Eleştirel düşünme, problem çözme, yaratıcılık ve araştırma gibi üst düzey zihinsel süreçleri harekete geçiren performans görevleri ve projeler gibi çalışmalar görsel sanatlar dersinde sıklıkla uygulanmaktadır. Bu üst düzey zihinsel süreçlerin geleneksel yöntemlerle sağlıklı bir biçimde ölçülmesi ve değerlendirilmesi mümkün değildir. Alternatif değerlendirme araçları ise zihinsel ve sanatsal süreçlerin daha sağlıklı ölçülmesinde eğitimcilere yardımcı olarak öğrencileri geleneksel araçların aksine eleştirel ve karmaşık problemlerle ilgili düşüncelerini düzenlemelerine yardım eder. Öğrenciler kısa cevaplar verirken veya geleneksel araçlardaki birden fazla seçenekten birini seçerken, alternatif araçlarla gerçek hayata kendi bakış açılarından cevaplar oluştururlar ve cevaplarını farklı şekillerde sunarlar (Ling, 2016; Herman, Klein & Wakai, 1997). Geleneksel yöntemler genellikle ezberlenmiş bilgiyi değerlendirirken, alternatif değerlendirme araçları öğrencilerin kavrayışını ve başarısını ortaya çıkarmaya çalışır. Bu bağlamda, alternatif değerlendirme araçlarının farklı öğrenme stilleri olan öğrenciler için alternatif bir özelliği vardır ve bu öğrencilerin değerlendirilmesi için alternatifler sağlarlar (Llewellyn, 2003).

Geleneksel öğretim anlayışında öğrenmeyi değerlendirme etkinliği genellikle öğretimden ayrı olduğu düşünülerek sonuç odaklı sınavlarla gerçekleştirilir. Bu nedenle geleneksel değerlendirme yöntemi, bilgi ve becerileri ölçme konusunda gerçekten etkili değildir (Demir, Tananis & Başboğaoğlu, 2018). Değerlendirme sürecinin yukarıda belirtildiği gibi geleneksel araç ve yöntemlerle sınırlı kalınması görsel sanatlar dersinin yapısal özelliği göz önüne alındığında bu ihtiyacı karşılamayacağı açıktır. En önemli amaçlarından biri öğrencinin yaratıcı düş gücünü artırmak olan görsel sanatlar dersinde hiçbir geleneksel değerlendirme aracı ile yaratıcılığı ölçmemiz mümkün değildir. "Geleneksel yöntemler genellikle öğrencileri düşündürerek onları araştırmaya yönelten etkinlikler şeklinde düzenlenmediği gibi bilgiyi kullanma, problem çözme, kısacası bilgiyi yeniden yapılandırma fırsatları verilmediği için öğrenciler ezberledikleri yüzeysel bilgilerle mezun olmaktadır" (Açıkgöz, 2002, s. 63).

Sanat etkinlikleri bireyselliği ve özgünlüğü öne çıkaran kendine özgü birtakım özellikleri bünyesinde taşır. Bu nedenle geleneksel değerlendirme uygulamalarından farklı bir şekilde daha esnek, kapsamlı, farklı becerileri ölçebilen ve süreci de kapsayan alternatif değerlendirme araçlarına ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü sanat programlarının öğrencinin bilişsel ve duyuşsal gelişimine olan etkilerini anlayabilmek ve sanatsal yaratıcılık düzeylerini bir arada veya ayrı ayrı ölçmek karmaşık bir süreçtir (Armstrong, 1994; Beattie, 2000). Görsel Sanatlar dersinde diğer derslerde olduğu gibi tek bir doğru cevabın olmadığı öğrenci çalışmaları birkaç farklı değerlendirme aracı kullanılarak değerlendirilmesi daha doğru bir sonuç verecektir. Bu nedenle, performansa ve sürece odaklanarak öğrencilerin gerçek sorun çözme becerilerini ölçen alternatif değerlendirme yaklaşımından performans değerlendirme kullanılmalıdır (Tekin, 2019).

1990 yılından başlayarak öğrenci merkezli eğitim anlayışı çeşitli değerlendirme yöntem (performans değerlendirme, portfolyo değerlendirme, vb.) ve araçlarının (rubrik, kontrol listeleri, tutum ölçekleri, puanlama yönergeleri, vb.) kullanılmaya başlanmasına neden olmuştur (Gill & Lucas, 2013; Sezer, 2005). Bu değerlendirme yöntem ve uygulamaları sanatsal öğrenmenin farklı boyutlarını ölçerek öğretmenlerin sanatsal öğrenme sürecine ilişkin daha doğru sonuçlar elde etmelerine yardımcı olmaktadır. Öğretmenlerin öğrencilerinin sanatsal üretimlerini değerlendirirken uygun alternatif değerlendirme araçlarını seçebilmesi de büyük bir önem taşımaktadır.

Literatürde alternatif değerlendirme yaklaşımlarının farklı disiplinlerde ve farklı konu alanlarında başarıyı arttırdığını gösteren çeşitli araştırmalar bulunmaktadır. Er (2018), çalışmasında alternatif değerlendirme aracı olarak kullandığı yapılandırılmış grid ve tanılayıcı dallanmış ağacı kapsayan uygulamalı araştırması sonucunda alternatif değerlendirmenin başarı ve tutum üzerine olumlu etkilerini ortaya koymuştur. Ayrıca alternatif değerlendirme yaklaşımlarının derslerin eğlenceli, anlaşılır ve ilgi çekici hale getirdiği, bu yöntemin dersi daha kolay anlamalarını ve öğrenmelerinde kalıcılık sağladığı bulgularına ulaşmıştır. Başoğlu'da (2017) alternatif değerlendirmenin akademik başarı üzerinde olumlu etkisinin olduğunu tespit etmiştir. Rivas ve Arrufat'ın (2016) alternatif değerlendirmede kullandıkları elektronik rubriklerin öğrenciler için öğretimde kaynağa ulaşmayı kolaylaştıran bir değerlendirme olduğu, öğrencilerin hem öz hem de akran değerlendirmelerinde kullanımlarından memnun oldukları, uygulama süreci ve öğrenme süreci üzerinde olumlu etkileri olduğu sonucuna ulaşmıştır. Al-Ruqeishi ve Al-Humaidi'nin (2016) gerçekleştirdikleri alternatif değerlendirmeye ilişkin öğretmen görüşlerini belirlemeye yönelik gerçekleştirdikleri araştırma sonucunda öğretmenlerin alternatif değerlendirmenin öğrencilerin öğrenmeleri hakkında farkındalıklarını geliştirdiklerini, öğretmenlerin değerlendirmeye ilişkin aldıkları eğitim ve desteği yeterli buldukları sonucuna ulaşmıştır.

Araştırmalar, görevlerin gerçek yaşam değerine sahip olduğu ve öğrencilerin gerçek dünyadaki görevleri gerçekleştirdiği zaman değerlendirmenin daha doğru sonuçlar verdiğini göstermektedir (Sewagegn & Diale, 2020). Çünkü alternatif değerlendirme öğrencilerin öğrenmelerini artırmada büyük rol oynayarak onları çalışma alanlarında daha yetkin kılmaktadır.

Gerçekleştirilen araştırmalarda öğretmenlerin öğretim programlarındaki ölçme değerlendirme araçlarını kullanma ve hazırlama konusunda bilgi eksikliklerinin olduğu ve eğitime gereksinim duyduklarını görmekteyiz (Gelbal ve Kelecioğlu, 2007; Mamur, 2009; Yapıcı ve Demirdelen, 2007). Bu durum öğretmenlerin özyeterlik düzeylerini ve eğitim ortamını da olumsuz etkileyecektir. Mojavezi ve Tamiz'in (2012), gerçekleştirdikleri öğretmen öz yeterlikleri ile öğrencilerin motivasyonu arasındaki ilişki ve başarıya olan etkisi konulu araştırma sonuçları buna göre öğretmen öz-yeterliliği ile öğrenci motivasyonu arasında olumlu bir ilişki olduğu belirlenmiştir.

Ölçme ve değerlendirme, öğretimde kullanılan materyallerin, yöntemlerin tekniklerin ve öğretim programlarının etkililiğini ortaya koyma, öğrenmenin hangi boyutta gerçekleştiğini anlama, öğretim için gerekli tedbirleri alma ve bir sonraki aşamayı planlama açısından önemlidir. Özellikle öğrenmenin kalitesi açısından kazanımların ne ölçüde gerçekleştiği ve öğrencilerin öğrenmede zorlandıkları alanların ve yanlış öğrenmelerin görülmesine yardımcı olmaktadır.

Değerlendirmede benimsenen yaklaşımın ve kullanılan yöntemlerin de önemi büyüktür. Değerlendirme ürün kadar sürecinde değerlendirmeye dahil edildiği bir anlayışına dayanmalıdır. Bu nedenle, sürecin sonunda öğrencinin ortaya koyduğu öğrenme ürünü ile birlikte süreç içerisinde gösterdiği performansın da değerlendirilmesi gerekmektedir. Fakat bu önerilerin dikkate alınarak alternatif değerlendirme yöntemlerinin kullanılmasını sağlamak için öğretmenlerde bu yöntemlerin faydalı olacağı ile ilgili bir inancın oluşturulması gerekmektedir. Böyle bir inancın oluşması içinde araştırmaların bu yöntemlerin diğer yöntemlerden farklı olarak öğrenmeye olan katkısını göstermesi ve maksimum düzeyde faydalanabilmenin koşullarını belirtmesi gerekmektedir.

Bu çalışmada alternatif değerlendirme yöntemlerine ilişkin görsel sanatlar öğretmenlerinin öz yeterlik düzeyleri belirlenmeye çalışılmıştır. Böylece öğretim programlarında bahsedilen alternatif yöntemlerinin etkililiğini ortaya koyarak eğitimcilere ve araştırmacılara bu konuda katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Dolayısıyla öğretmen öz yeterlikleri konusunda yapılacak bu ve bunun gibi araştırmalar ilgili literatüre destek verecek çalışmalar olduğu ileri sürülebilir.

Bu kuramsal çerçeve ışığında araştırmanın problem cümlesini "Görsel Sanat öğretmenlerinin alternatif değerlendirme araçlarını kullanabilme yeterlik düzeyleri nedir? oluşturmaktadır. Araştırmanın alt problemleri ise şunlardır;

1."Görsel Sanat öğretmenlerinin alternatif değerlendirme araçlarını kullanabilme yeterlik düzeyleri nedir?

2. Görsel Sanat öğretmenlerinin alternatif değerlendirme araçlarını kullanabilme yeterlik düzeyleri ile mezun oldukları fakülte değişkeni göz önüne alındığında bir farklılık oluşmakta mıdır?

3. Görsel Sanat öğretmenlerinin alternatif değerlendirme araçlarını kullanabilme yeterlik düzeyleri ile mesleki kıdem değişkeni göz önüne alındığında bir farklılık var mıdır?

2. Yöntem

Bu bölüm araştırmanın modeli, örneklem, veri toplama aracı, uygulama ve verilerin analizinde kullanılan tekniklere ilişkin açıklamaları içermektedir.

2.1. Araştırmanın Modeli

Görsel Sanatlar öğretmenlerinin değerlendirmeye ilişkin düşüncelerin saptanması sebebiyle yapılan bu araştırmada, betimsel tarama yöntemi uygulanmıştır. Verilere ulaşmada Dilmaç (2013) tarafından geliştirilen Likert tipi bir ölçme aracı olarak tasarlanan "Görsel Sanat Öğretmenlerinin Alternatif Değerlendirme Araçlarını Kullanabilme Özyeterlik Ölçeği" uygulanmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini 2018-2019 öğretim yılı bahar döneminde Erzurum il merkezi ve ilçelerinde görev yapmakta olan 123 görsel sanatlar öğretmeni oluşturmaktadır. Nicel gruba ilişkin bilgiler Tablo 1'de verilmiştir.

Tablo 1
Görsel Sanatlar Öğretmenlerine İlişkin Bilgiler

Değişken		**f**	**%**
Cinsiyet	Kadın	51	41
	Erkek	72	59
	Toplam	**123**	100
Mezun olunan Fakülte	Eğitim Fakülteleri	92	74
	Güzel Sanatlar Fakülteleri	31	26
	Toplam	**123**	100

Tablo 1'in devamı

Değişken		f	%
Mesleki Kıdem	1-5 Yıl	52	42
	6-10 Yıl	39	32
	11 Yıl ve Üzeri	32	26
	Toplam	**123**	100

Tablo 1 incelendiğinde nicel grupta yer alan 123 Görsel Sanatlar öğretmeninden 51'i kadın (%41), 72'si erkektir (% 59); mezun olunan fakülte türü değişkenine göre görsel sanatlar öğretmenlerinden 92'si (% 74) eğitim fakültesi (EF) mezunu, 31'i (% 26) güzel sanatlar fakültesi (GSF) mezunudur; mesleki kıdem değişkeni bakımından ise görsel sanatlar öğretmenlerinden 52'si (%42) 1-5 yıl mesleki kıdeme, 39'sı (% 32) 6-10 yıl mesleki kıdeme ve 32'si ise (% 26) 11 yıl ve üzeri mesleki kıdeme sahip olduğu saptanmıştır.

2.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmanın veri toplama aracı olarak Dilmaç (2013) tarafından geliştirilen "Görsel Sanat Öğretmenlerinin Alternatif Değerlendirme Araçlarını Kullanabilme Özyeterlik Ölçeği" kullanılmıştır. Araştırmada kullanılan veri toplama aracı aşağıda ayrıntılı biçimde tanıtılmıştır. Bu araştırmada, görsel sanat öğretmenlerinin ürün seçki dosyasına ilişkin öz yeterlik inançlarının saptanması ve değerlendirme hakkındaki görüşlerinin tespit edilmesi hedeflenmiştir. İlgili alanyazın taraması ve uzman görüşleriyle elde edilen veriler değerlendirilerek araştırmanın boyutu şekillendirilmiştir. Araştırma kapsamında görsel sanat öğretmenlerinin değerlendirmeye ilişkin öz yeterlik inançlarının saptanması için Dilmaç (2013) tarafından hazırlanan "Görsel Sanatlar Öğretmenlerinin gelişim dosyası, performans değerlendirme ve dereceli puanlama anahtarını kullanabilme yeterlikleri anketi" kullanılmıştır. Anket geliştirilmeden önce, performans değerlendirmenin ne olduğu görsel sanatlar eğitimindeki yeri hakkında geniş çağlı alanyazın araştırması yapılmıştır. Bu ankette, görsel sanatlar öğretmenlerinin ilerleme kayıt dosyası, başarım değerlendirme ve dereceli puanlama anahtarını kullanma yetilerini, ölçme araç ve yöntemlerinin kullanım tekrarlarını belirlemek hedeflenmiştir. Anket hazırlanırken, görsel sanatlar öğretmenlerinin ortaokul görsel sanatlar dersi programında var olan ölçme değerlendirme yöntemlerine dönük genel tutum ve düşünceleri toplanılmıştır. Görsel sanat öğretmenlerden toplanan görüşler ve gerçekleştirilen araştırmalar doğrultusunda toplam 52 maddelik bir anket oluşturulmuştur. Oluşturulan bu maddeler üzerinden uzman düşünceleri alınarak ankette yer edinmesi uygun düşenler belirlenmiştir. Başta 52 maddeden oluşan ankette, hedef doğrultusunda olmayan, birbiri ile aynı olan maddeler çıkarılarak 24 madde belirlenmiş ve ankete son nokta koyulmuştur. Oluşturulan bu anket, Türkiye'de gerekli izinler alınarak ilgili okullarda öğretmenlere bire bir uygulanmıştır. Oluşturulan anketin birinci kısmında, görsel sanatlar öğretmenlerinin mezun oldukları fakülteler, görev süreleri; İkinci kısımda, görsel sanatlar öğretmenlerinin ilerleme dosyası, performans değerlendirme ve dereceli puanlama anahtarı uygulayabilme yetilerini belirlemeye dönük olarak, "Tamamen katılıyorum, katılıyorum, orta derecede katılıyorum, katılmıyorum, tamamen katılmıyorum", şeklinde likert tipi beşli derecelendirilmiş maddeler içermektedir. İlgili veriler SPSS 13.0 paket programında derinlemesine incelenmiştir. İncelemeler ışığında da; madde ortalamaları için t-testi sonuçları $p>0.05$ olan ve korelasyon katsayıları $r<.30$ altta olan 27 madde ile madde toplam korelasyon değeri 0.30'dan aşağıda olan 1 madde de pilot ölçekten atılmıştır. Anketin Cronbach Alpha iç güvenirlik katsayısı ise, 0.92 olarak saptanmıştır.

2.4.Verilerin Analizi

Verilerin analizi sürecinde öncelikle verilerin parametrik testlerin varsayımları arasında yer alan "Veriler aralıklı veya orantısal olmalıdır.", "Veriler normal dağılıma uymalıdır." ve "Grup varyansları eşit olmalıdır" şeklindeki varsayımların karşılanıp karşılanmadığı kontrol edilmiştir. Örneklem grubundan elde edilen puanlarının normal dağılımını belirlemek için Shapiro-Wilk normallik testi ile basıklık-çarpıklık (kurtosis-skewness) değerleri irdelenmiş ve verilerin normal dağılmadığı ve bir takım değişkenlere ilişkin frekans değerlerinin 30'dan az olması nedeniyle parametrik olmayan testlerin yapılmasına karar verilmiştir. Parametik olmayan testlerden ise iki grubun kıyaslanmasında Mann Whitney U testi, ikiden fazla grubun kıyaslanmasında ise Kruskal Wallis Testinin kullanılmasına karar verilmiştir. Analiz sonuçları $p<0.05$ anlamlılık düzeyinde test edilmiştir.

3.Bulgular

Araştırmanın bu bölümünde görsel sanatlar öğretmenlerinin alternatif değerlendirme araçlarını kullanabilme özyeterlik düzeylerine ilişkin analiz sonuçlarına ve görsel sanat öğretmenlerinin değerlendirmeye ilişkin görüşlerine yer verilmiştir.

3.1.Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Görsel sanatlar öğretmenlerinin ilerleme dosyası, başarım değerlendirme ve dereceli puanlama anahtarlarını kullanabilme yetilerine ilişkin betimleyici istatistikler Tablo 2.'de yer almaktadır.

Tablo 2
Görsel Sanat Öğretmenlerinin Alternatif Değerlendirme Araçlarını Kullanabilme Özyeterlik Ölçeği Maddelerine İlişkin Betimleyici İstatistikler

Maddeler	**Tamamen Katılıyorum**		**Katılıyorum**		**Orta Derecede Katılıyorum**		**Katılmıyorum**		**Tamamen Katılmıyorum**		**X**	**ss**
	f	**%**	**f**	**%**	**f**	**%**	**f**	**%**	**f**	**%**		
1.Değerlendirmede ürün dosyasını etkili olarak kullanabiliyorum.	7	6	8	7	24	19	59	48	25	20	3.76	1.14
2.Ürün dosyalarını kolay bir şekilde değerlendirebiliyorum	5	4	11	9	10	8	63	51	34	28	3.82	1.12
3.Ürün dosyalarının değerlendirilmesinde uygun ölçütleri seçebiliyorum	4	3	12	10	14	11	70	57	23	19	3.88	.87
4.Ürün dosyalarının değerlendirilmesi esnasında çok zaman harcıyorum	23	19	48	38	31	25	13	11	8	7	3.54	1.17
5.Ürün dosyalarının değerlendirilmesinde bir ölçme ve değerlendirme uzmanına ihtiyaç duyuyorum.	11	9	14	11	20	16	63	52	15	12	3.19	1.42
6.Ürün dosyası hakkında yeterli bilgiye sahibim	8	7	16	13	11	9	59	48	29	23	3.73	1.61
7.Ürün dosyasını sınıfımda etkili bir şekilde kullanabiliyorum.	9	7.5	15	12	16	13	58	47.5	25	20	3.75	1.12
8.Ürün dosyalarını değerlendirmede dereceli puanlama anahtarını etkili bir şekilde kullanabiliyorum	26	21	62	50.5	19	15	7	6	9	7.5	2.82	1.83
9.Ürün dosyasına yönelik uygun dereceli puanlama anahtarı hazırlayabiliyorum	27	22	61	49	10	8	12	10	13	11	2.71	1.33
10.Ürün dosyasına yönelik uygun dereceli puanlama anahtarı hazırlamak için ölçme ve değerlendirme uzmanına ihtiyaç duyuyorum	5	4	12	10	22	18	50	41	34	27	3.17	1.43
11.Öğrencilerin cinsiyetlerine uygun olarak performans görevleri verebiliyorum	9	7.5	12	10	10	8	60	48.5	32	26	3.91	1.15
12.Performans görevlerini öğrencilerin seviyelerine uygun olarak verebiliyorum	12	10	16	13	13	11	54	43	28	23	3.98	.87
13.Öğrencilere, öğrencilerin üst düzey düşünme becerilerini geliştirici performans görevleri verebiliyorum	5	4	11	9	21	17	58	48	28	22	1.99	1.28
14.Öğrencilerin performanslarını değerlendirmek için onlara uygun ortamlar hazırlayabiliyorum.	23	19	44	36	26	21	20	16	10	8	3.92	1.11
15.Verdiğim performans görevleri birçok beceriyi kapsıyor	19	15	34	28	32	26	30	24	8	7	1.82	1.03
16.Performans görevlerini programda belirtilen kazanıma uygun olarak seçebiliyorum	5	4	20	16	15	12	56	46	27	22	3.88	1.20
17.Performans görevlerini değerlendirmede uygun ölçüt seçebiliyorum	29	24	49	40	16	13	20	16	9	7	1.79	1.10
18.Programda bulunan kazanımların değerlendirilmesinde zorlanıyorum.	7	6	16	13	9	7	58	47	33	27	2.79	1.24
19.Performansların değerlendirilmesinde bir ölçme ve değerlendirme uzmanına ihtiyaç duyuyorum.	10	8	13	11	-	-	70	57	30	24	3.81	1.38
20.Performans değerlendirme hakkında yeterli bilgiye sahibim	30	24	45	37	20	16	19	16	9	7	2.98	.81
21.Performans değerlendirmeyi sınıf/atölye içerisinde etkili bir şekilde kullanabiliyorum	9	7	12	10	19	16	62	50	21	17	4.11	1.12
22.Performans değerlendirmede dereceli puanlama anahtarını etkili bir şekilde kullanabiliyorum.	30	24	57	47	20	16	11	9	5	4	2.92	1.09
23.Dereceli puanlama anahtarı hakkında yeterli bilgiye sahibim	45	37	50	40	12	10	9	7	7	6	3.10	1.32
24.Dereceli puanlama anahtarı hazırlamak için bir ölçme ve değerlendirme uzmanının yardımına ihtiyaç duyuyorum.	32	26	62	51	22	18	4	3	3	2	2.01	1.47

Görsel sanatlar öğretmenlerinin alternatif değerlendirme araçlarını kullanabilme özyeterlik maddelerine ilişkin betimleyici istatistiklerinin verildiği Tablo 2. incelendiğinde öğretmenlerin değerlendirmede ürün dosyasını etkili olarak kullanabildikleri (X=3.78), ürün dosyalarını kolay bir şekilde değerlendirebildikleri (X=3.82), ürün dosyalarının değerlendirilmesinde uygun ölçütleri seçebildikleri (X=3.88), ürün dosyası hakkında yeterli bilgiye

sahip oldukları (X=3.73), ürün dosyasını etkili bir şekilde kullanabildiklerini (X=3.75), Ürün dosyasına yönelik uygun dereceli puanlama anahtarı hazırlamak için ölçme ve değerlendirme uzmanına ihtiyaç duymadıkları (X=3.17), öğrencilerin cinsiyetlerine uygun olarak performans görevleri verebildikleri (X=3.91), performans görevlerini öğrencilerin seviyelerine uygun olarak verebildikleri (X=3.98), performans görevlerini programda belirtilen kazanıma uygun olarak seçebildikleri (X= 3.88), performansların değerlendirilmesinde bir ölçme ve değerlendirme uzmanına ihtiyaç duymadıkları (X= 3.81), performans değerlendirmeyi sınıf/atölye içerisinde etkili bir şekilde kullanabildiklerini (X=4.11), öğrencilerin performanslarını değerlendirmek için onlara uygun ortamlar hazırlayabildiklerini (X=3.92), dereceli puanlama anahtarı hakkında yeterli bilgiye sahip olduklarını (X=3.10) ifade etmişlerdir.

Buna karşın ürün dosyalarının değerlendirilmesi esnasında çok zaman harcadıklarını (X=3.54), öğrencilere, öğrencilerin üst düzey düşünme becerilerini geliştirici performans görevleri veremedikleri (X= 1.99), verdikleri performans görevlerinin birçok beceriyi kapsamadığını (X=1.82), performans görevlerini değerlendirmede uygun ölçüt seçmediklerini (X= 1.79) ifade etmişlerdir.

3.2.İkinci Alt probleme İlişkin Bulgular

Görsel sanatlar öğretmenlerinin ilerleme dosyası, başarı değerlendirme ve dereceli puanlama anahtarlarını kullanabilme yeterlikleri maddelerine ilişkin görüşlerinin cinsiyet değişkenine göre farklılaşıp farklılaşmadığına ilişkin yapılan Mann Whitney U testi sonuçları Tablo 3'de yer almaktadır.

Tablo 3
Görsel Sanat Öğretmenlerinin Alternatif Değerlendirme Araçlarını Kullanabilme Yeterlikleri Ölçeği Maddelerine İlişkin Görüşlerinin Mezun Olunan Fakülte Değişkenine Göre Farklılaşma Durumu

Maddeler	Mezun Olunan Fakülte	N	Sıra Ort.	Sıra Toplamı	U	Z	P
1.Değerlendirmede ürün dosyasını etkili olarak kullanabiliyorum.	Eğitim F. Güzel San.F.	92 31	63.12 32.19	4103.50 971.50	634.5	-2.325	.064
2.Ürün dosyalarını kolay bir şekilde değerlendirebiliyorum	Eğitim F. Güzel San.F.	92 31	64.33 48.48	4139.50 923.50	612.5	-2.009	.027
3.Ürün dosyalarının değerlendirilmesinde uygun ölçütleri seçebiliyorum	Eğitim F. Güzel San.F.	92 31	51.12 42.96	4322.00 859.10	701.0	-1.992	.058
4.Ürün dosyalarının değerlendirilmesi esnasında çok zaman harcıyorum	Eğitim F. Güzel San.F.	92 31	56.09 48.10	4911.23 2345.50	891.2	-2.322	.984
5.Ürün dosyalarının değerlendirilmesinde bir ölçme ve değerlendirme uzmanına ihtiyaç duyuyorum.	Eğitim F. Güzel San.F.	92 31	42.10 66.13	4410.50 3305.50	740.5	-2.420	.078
6.Ürün dosyası hakkında yeterli bilgiye sahibim	Eğitim F. Güzel San.F.	92 31	63.17 43.64	4713.00 1300.00	650.5	-2.130	.106
7.Ürün dosyasını sınıfımda etkili bir şekilde kullanabiliyorum.	Eğitim F. Güzel San.F.	92 31	63.29 55.10	4614.50 1043.50	789.5	-1.599	.322
8.Ürün dosyalarını değerlendirmede dereceli puanlama anahtarını etkili bir şekilde kullanabiliyorum	Eğitim F. Güzel San.F.	92 31	61.48 34.01	4312.50 1010.50	851.0	-1.205	.335
9.Ürün dosyasına yönelik uygun dereceli puanlama anahtarı hazırlayabiliyorum	Eğitim F. Güzel San.F.	92 31	57.99 45.80	4331.00 1245.00	689.0	-2.634	.056
10.Ürün dosyasına yönelik uygun dereceli puanlama anahtarı hazırlamak için ölçme ve değerlendirme uzmanına ihtiyaç duyuyorum	Eğitim F. Güzel San.F.	92 31	38.00 68.10	3934.00 1225.00	856.0	-1.236	.335
11.Öğrencilerin cinsiyetlerine uygun olarak performans görevleri verebiliyorum	Eğitim F. Güzel San.F.	92 31	35.00 55.09	4012.78 1278.50	566	-804	.000
12.Performans görevlerini öğrencilerin seviyelerine uygun olarak verebiliyorum	Eğitim F. Güzel San.F.	92 31	43.10 53.57	4256.00 1025.00	658.0	-1.885	.071
13.Öğrencilere, öğrencilerin üst düzey düşünme becerilerini geliştirici performans görevleri verebiliyorum	Eğitim F. Güzel San.F.	92 31	54.10 44.56	4244.00 1256.00	902.0	-.598	.680
14.Öğrencilerin performanslarını değerlendirmek için onlara uygun ortamlar hazırlayabiliyorum.	Eğitim F. Güzel San.F.	92 31	55.36 49.33	4366.50 1365.00	745.0	-.854	.654

Tablo 3'ün devamı

Maddeler	Mezun Olunan Fakülte	N	Sıra Ort.	Sıra Toplamı	U	Z	P
15.Verdiğim performans görevleri birçok beceriyi kapsıyor	Eğitim F.	92	56.57	4325.50	854.5	-2.943	.262
	Güzel San.F.	31	43.20	1523.50			
16.Performans görevlerini programda belirtilen kazanıma uygun olarak seçebiliyorum	Eğitim F.	92	64.54	4102.00	785.0	-1.582	.114
	Güzel San.F.	31	57.00	1120.00			
17.Performans görevlerini değerlendirmede uygun ölçüt seçebiliyorum	Eğitim F.	92	63.11	4233.50	713.5	-1.557	.223
	Güzel San.F.	31	35.95	895.50			
18.Programda bulunan kazanımların değerlendirilmesinde zorlanıyorum.	Eğitim F.	92	33.55	4102.00	741.0	-.945	.652
	Güzel San.F.	31	56.15	2130.00			
19.Performansların değerlendirilmesinde bir ölçme ve değerlendirme uzmanına ihtiyaç duyuyorum.	Eğitim F.	92	35.16	3856.00	845.0	-1.120	.501
	Güzel San.F.	31	61.50	2105.00			
20.Performans değerlendirme hakkında yeterli bilgiye sahibim	Eğitim F.	92	53.20	4214.00	756.0	-1.845	.058
	Güzel San.F.	31	41.49	854.00			
21.Performans değerlendirmeyi sınıf/atölye içerisinde etkili bir şekilde kullanabiliyorum	Eğitim F.	92	56.13	4233.50	564.5	-1.856	.068
	Güzel San.F.	31	44.23	845.50			
22.Performans değerlendirmede dereceli puanlama anahtarını etkili bir şekilde kullanabiliyorum.	Eğitim F.	92	55.89	4102.00	864.0	-1.560	.325
	Güzel San.F.	31	48.50	956.00			
23.Dereceli puanlama anahtarı hakkında yeterli bilgiye sahibim	Eğitim F.	92	56.21	4169.50	851.5	-1.256	.654
	Güzel San.F.	31	48.36	1005.50			
24.Dereceli puanlama anahtarı hazırlamak için bir ölçme ve değerlendirme uzmanının yardımına ihtiyaç duyuyorum.	Eğitim F.	92	42.65	4684.00	895.0	-.568	.587
	Güzel San.F.	31	55.50	1236.00			

Görsel sanatlar öğretmenlerinin alternatif değerlendirme araçlarını kullanabilme özyeterlik maddelerine ilişkin görüşlerinin mezun olunan fakülte değişkenine göre değişip değişmediğine ilişkin yapılan Mann Whitney Utesti sonuçları Tablo 3 incelendiğinde "Değerlendirmede ürün dosyasını etkili olarak kullanabiliyorum." maddesinde EF mezunu olan öğretmenlerin sıra ortalamaları (63.12) ile GSF mezunu öğretmenlerin sıra ortalamaları (32.19) arasında anlamlı bir farklılık olduğu [(U= 634.5, p<.05] ve bu farklılığın ise EF mezunu öğretmenlerin lehine olduğu; "Ürün dosyalarını kolay bir şekilde değerlendirebiliyorum." maddesinde EF mezunu olan öğretmenlerin sıra ortalamaları (64.33) ile GSF mezunu öğretmenlerin sıra ortalamaları (48.48) arasında anlamlı bir farklılık olduğu [(U= 612.5, p<.05] ve bu farklılığın ise EF mezunu öğretmenlerin lehine olduğu; "Ürün dosyalarının değerlendirilmesinde uygun ölçütleri seçebiliyorum" maddesine EF mezunu olan öğretmenlerin sıra ortalamları (51.12) ile GSF mezunu öğretmenlerin sıra ortalamaları (42.96) arasında EF mezunu öğretmenlerin lehine anlamlı bir farklılık olduğu [(U= 701.0, p<.05]; "Ürün dosyalarının değerlendirilmesinde bir ölçme ve değerlendirme uzmanına ihtiyaç duyuyorum.." maddesinde EF mezunu olan öğretmenlerin sıra ortalamaları (42.10) ile GSF mezunu öğretmenlerin sıra ortalamaları (66.13) arasında anlamlı bir farklılık olduğu [(U= 740.5, p<.05] ve bu farklılığın ise GSF mezunu öğretmenlerin lehine olduğu; "Ürün dosyası hakkında yeterli bilgiye sahibim." maddesinde EF mezunu olan öğretmenlerin sıra ortalamaları (63.17) ile GSF mezunu öğretmenlerin sıra ortalamaları (43.64) arasında anlamlı bir farklılık olduğu [(U= 650.5, p<.05] ve bu farklılığın ise EF mezunu öğretmenlerin lehine olduğu; "Ürün dosyasına yönelik uygun dereceli puanlama anahtarı hazırlayabiliyorum." maddesinde EF mezunu olan öğretmenlerin sıra ortalamaları (57.99) ile GSF mezunu öğretmenlerin sıra ortalamaları (45.80) arasında EF mezunu öğretmenlerin lehine anlamlı bir farklılık olduğu [(U= 689.0, p<.05]; "Öğrencilerin cinsiyetlerine uygun olarak performans görevleri verebiliyorum." maddesinde EF mezunu olan öğretmenlerin sıra ortalamaları (35.00) ile GSF mezunu öğretmenlerin sıra ortalamaları (55.09) arasında GSF mezunu öğretmenlerin lehine anlamlı bir farklılık olduğu [(U= 566.0, p<.05] anlaşılmaktadır.

3.3.Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Farklı mesleki kıdeme sahip görsel sanatlar öğretmenlerinin gelişim dosyası, performans değerlendirme ve dereceli puanlama anahtarlarını kullanabilme yeterlikleri maddelerine ilişkin görüşlerinin farklılaşıp farklılaşmadığına ilişkin yapılan Kruskal Wallis Testi sonuçları Tablo 4'de yer almaktadır.

Tablo 4
Farklı Mesleki Kıdeme Sahip Görsel Sanatlar Öğretmenlerinin Alternatif Değerlendirme Araçlarını Kullanabilme Özyeterlikleri Ölçeği Maddelerine Kruskal Wallis Testi Sonuçları

Maddeler	Mesleki Kıdem	N	Sıra Ort.	X^2	sd	p	Farklılık
1.Değerlendirmede ürün dosyasını etkili olarak kullanabiliyorum.	1-5 Yıl	60	56.52	1.278	2	.657	
	6-10 Yıl	41	41.23				
	11 Yıl ve Üzeri	22	42.00				
2.Ürün dosyalarını kolay bir şekilde değerlendirebiliyorum	1-5 Yıl	60	55.53	.655	2	.897	
	6-10 Yıl	41	51.10				
	11 Yıl ve Üzeri	22	46.00				
3.Ürün dosyalarının değerlendirilmesinde uygun ölçütleri seçebiliyorum	1-5 Yıl	60	54.78	2.349	2	.236	
	6-10 Yıl	41	40.36				
	11 Yıl ve Üzeri	22	56.70				
4.Ürün dosyalarının değerlendirilmesi esnasında çok zaman harcıyorum	1-5 Yıl	60	40.12	2.658	2	.365	
	6-10 Yıl	41	55.63				
	11 Yıl ve Üzeri	22	60.63				
5.Ürün dosyalarının değerlendirilmesinde bir ölçme ve değerlendirme uzmanına ihtiyaç duyuyorum.	1-5 Yıl	60	44.69	5.120	2	.085	
	6-10 Yıl	41	43.75				
	11 Yıl ve Üzeri	22	63.40				
6. Ürün dosyası hakkında yeterli bilgiye sahibim	1-5 Yıl	60	56.79	2.364	2	.540	
	6-10 Yıl	41	43.18				
	11 Yıl ve Üzeri	22	41.18				
7.Ürün dosyasını sınıfımda etkili bir şekilde kullanabiliyorum.	1-5 Yıl	60	53.10	.960	2	.699	
	6-10 Yıl	41	50.50				
	11 Yıl ve Üzeri	22	49.53				
8.Ürün dosyalarını değerlendirmede dereceli puanlama anahtarını etkili bir şekilde kullanabiliyorum	1-5 Yıl	60	60.14	5.502	2	.741	
	6-10 Yıl	41	45.30				
	11 Yıl ve Üzeri	22	43.18				
9.Ürün dosyasına yönelik uygun dereceli puanlama anahtarı hazırlayabiliyorum	1-5 Yıl	60	61.18	4.632	2	.165	
	6-10 Yıl	41	55.94				
	11 Yıl ve Üzeri	22	41.95				
10.Ürün dosyasına yönelik uygun dereceli puanlama anahtarı hazırlamak için ölçme ve değerlendirme uzmanına ihtiyaç duyuyorum	1-5 Yıl	60	55.36	2.653	2	.365	
	6-10 Yıl	41	59.56				
	11 Yıl ve Üzeri	22	44.56				
11.Öğrencilerin cinsiyetlerine uygun olarak performans görevleri verebiliyorum.	1-5 Yıl	60	56.12	.974	2	.489	
	6-10 Yıl	41	47.89				
	11 Yıl ve Üzeri	22	51.50				
12.Performans görevlerini öğrencilerin seviyelerine uygun olarak verebiliyorum.	1-5 Yıl	60	43.47	9.235	2	**.007**	11 Yıl üzeri > 1-5 Yıl ve 6-10 Yıl
	6-10 Yıl	41	53.10				
	11 Yıl ve Üzeri	22	61.47				
13.Öğrencilere, öğrencilerin üst düzey düşünme becerilerini geliştirici performans görevleri verebiliyorum.	1-5 Yıl	60	41.26	9.412	2	**.005**	11 Yıl üzeri > 1-5 Yıl ve 6-10 Yıl
	6-10 Yıl	41	47.14				
	11 Yıl ve Üzeri	22	59.25				
14.Öğrencilerin performanslarını değerlendirmek için onlara uygun ortamlar hazırlayabiliyorum.	1-5 Yıl	60	56.14	1.742	2	.568	
	6-10 Yıl	41	50.75				
	11 Yıl ve Üzeri	22	45.44				
15.Verdiğim performans görevleri birçok beceriyi kapsıyor	1-5 Yıl	60	59.14	9.815	2	**.009**	1-5 Yıl > 11 yıl ve üzeri
	6-10 Yıl	41	41.36				
	11 Yıl ve Üzeri	22	46.10				
16.Performans görevlerini programda belirtilen kazanıma uygun olarak seçebiliyorum	1-5 Yıl	60	54.66	5.244	2	4.852	
	6-10 Yıl	41	51.84				
	11 Yıl ve Üzeri	22	48.56				
17.Performans görevlerini değerlendirmede uygun ölçüt seçebiliyorum	1-5 Yıl	60	59.25	5.125	2	.097	
	6-10 Yıl	41	51.15				
	11 Yıl ve Üzeri	22	46.10				
18.Programda bulunan kazanımların değerlendirilmesinde zorlanıyorum.	1-5 Yıl	60	44.13	.962	2	.741	
	6-10 Yıl	41	51.20				
	11 Yıl ve Üzeri	22	56.30				
19.Performansların değerlendirilmesinde bir ölçme ve değerlendirme uzmanına ihtiyaç duyuyorum.	1-5 Yıl	60	50.18	3.365	2	.568	
	6-10 Yıl	41	61.14				
	11 Yıl ve Üzeri	22	45.94				
20.Performans değerlendirme hakkında yeterli bilgiye sahibim	1-5 Yıl	60	56.18	1.125	2	.658	
	6-10 Yıl	41	50.46				
	11 Yıl ve Üzeri	22	43.75				

Tablo 4'ün devamı

Maddeler	Mesleki Kıdem	N	Sıra Ort.	X^2	sd	p	Farklılık
21.Performans değerlendirmeyi sınıf/atölye içerisinde etkili bir şekilde kullanabiliyorum	1-5 Yıl	60	61.56	9.452	2	**.008**	1-5 Yıl > 11 yıl ve üzeri
	6-10 Yıl	41	47.15				
	11 Yıl ve Üzeri	22	41.16				
22.Performans değerlendirmede dereceli puanlama anahtarını etkili bir şekilde kullanabiliyorum.	1-5 Yıl	60	55.18	4.471	2	.098	
	6-10 Yıl	41	47.63				
	11 Yıl ve Üzeri	22	41.62				
23.Dereceli puanlama anahtarı hakkında yeterli bilgiye sahibim	1-5 Yıl	60	51.25	.106	2	.180	
	6-10 Yıl	41	53.14				
	11 Yıl ve Üzeri	22	50.96				
24.Dereceli puanlama anahtarı hazırlamak için bir ölçme ve değerlendirme uzmanının yardımına ihtiyaç duyuyorum.	1-5 Yıl	60	55.76	1.520	2	.175	
	6-10 Yıl	41	53.65				
	11 Yıl ve Üzeri	22	52.36				

Farklı mesleki kıdeme sahip görsel sanatlar öğretmenlerinin alternatif değerlendirme araçlarını kullanabilme özyeterlik maddelerine ilişkin görüşlerinin farklılaşıp farklılaşmadığını test etmek için Kruskal Wallis Testi yapılmış ve "Performans görevlerini öğrencilerin seviyelerine uygun olarak verebiliyorum (X^2 (2) =9.235, p<.05).", "Öğrencilere, öğrencilerin üst düzey düşünme becerilerini geliştirici performans görevleri verebiliyorum, (X^2 (2) =9.412, p<.05).", "Verdiğim performans görevleri birçok beceriyi kapsıyor, (X^2 (2) =9.815, p<.05).", Performans değerlendirmeyi sınıf/atölye içerisinde etkili bir şekilde kullanabiliyorum (X^2 (2) =9.453, p<.05).maddelerinde grupların sıra ortalamaları arasında anlamlı farklılık olduğu gözlenmiştir. Farklılığın hangi grup lehine olduğunu belirlemek için yapılan Mann Whitney U testi sonuçlarına göre bu farklılığın ilgili 12 ve 13. maddelerde 11 yıl ve üzeri mesleki kıdeme sahip öğretmenlerin lehine, 15 ve 21. Maddelerde ise 1-5 yıl kıdeme sahip öğretmenlerin lehine olduğu tespit edilmiştir.

4.Sonuç ve Tartışma

Alternatif ölçme-değerlendirme yöntemleri kullanmanın asıl amacı, geleneksel ölçme-değerlendirme yöntemleri ile ölçülemeyecek becerilerin bu yöntemlerle ölçülmesidir. Gerçek yaşama yönelik görevler değerlendirildiğinden otantik öğrenmelere ve değerlendirmelere olanak sağlar. Alternatif ölçme-değerlendirme yöntemlerinin sınıf içinde kullanılmasının sebebi, öğrencilerin ne yaptıklarının değil, neler yapabileceklerinin ortaya çıkarılmasıdır. Bu tür tekniklerin kullanımında öğrencilerin yeteneklerini sergilemeleri, anlamlı bir görev gerçekleştirmeleri gerekmektedir. Kısacası öğrenciden öğrenme hedeflerine uygun bir şekilde karmaşık bir görevi yapması ve bunun değerlendirilmesi alternatif ölçme-değerlendirme yöntemlerinin amacıdır. Tipik alternatif ölçme-değerlendirme araçları portfolyolar, proje ödevleri ve genellikle rubriklerin kullanıldığı bazı etkinliklerdir.

Görsel sanatlar öğretmenlerinin alternatif değerlendirme araçlarını kullanabilme özyeterlik maddelerine ilişkin betimleyici istatistikler incelendiğinde birinci alt probleme ilişkin elde edilen bulgulara dayanarak şu sonuçlara varılmıştır; Görsel sanat öğretmenleri değerlendirmede ürün dosyasını etkili olarak kullandıkları, ürün dosyalarını kolay bir şekilde değerlendirdikleri, ürün dosyalarının değerlendirilmesinde uygun ölçütleri seçebildikleri, ürün dosyası hakkında yeterli bilgiye sahip oldukları, ürün dosyasını sınıfında etkili bir şekilde kullanabildikleri, ürün dosyalarını değerlendirmede dereceli puanlama anahtarını nitelikli bir şekilde kullanabildikleri, ürün dosyasına yönelik uygun dereceli puanlama anahtarı hazırlayabildikleri, öğrencilerin cinsiyetlerine uygun olarak performans görevleri verebildikleri ve performans görevlerini öğrencilerin seviyelerine uygun olarak verebildikleri yönünde kendilerini yeterli görmektedirler. Buna karşın ürün dosyalarının değerlendirilmesi esnasında çok zaman harcadıkları, öğrencilerin üst düzey düşünme becerilerini geliştirici performans görevleri veremedikleri, verdikleri performans görevlerinin birçok beceriyi kapsamadığı, performans görevlerini değerlendirmede uygun ölçüt seçemedikleri belirlenmiştir. Öğretmenlerin her ne kadar azda olsa ifade ettikleri olumsuz düşünceleri ise mesleki eğitim süreçleri boyunca yeterli düzeyde değerlendirmeye yönelik eğitim almamalarından kaynaklanıyor olabilir. Baker (2010) öğretmenlerin alternatif ölçme-değerlendirmeye uygun öğretim için eğitim almadıklarından zorlandıklarını belirtmesi bu düşünceyi doğrulamaktadır. Genel olarak araştırma sonunda elde edilen veriler ışığında, öğrenci başarısının tek bir yönteme bağlı kalınarak ölçülmesi yerine alternatif değerlendirme yöntemlerini içerecek şekilde farklı yöntemlerle ölçülmesine olan inancın ve öğretmenlerin konuya ilişkin özyeterlik düzeylerinin yüksek olduğu görülmektedir. Elde edilen bu sonuçlar Huff'un (2006) portfolyo oluşturma sürecine ilişkin öğretmen görüşlerini incelediği araştırmasının sonuçlarından farklıdır. Huff araştırması sonucunda öğretmenlerin portfolyoyu hem değerlendirme hem de mesleki gelişimde kullanmanın onları zihinsel olarak yorduğu ve özyeterlik düzeylerini olumsuz etkilediği sonucunu elde etmiştir. Buna karşı Duran, Mıhladız ve Ballıel'in (2014), Güneş, Dilek, Hoplan, Çelikoğlu ve Demir'in (2010) ve İzci, Göktaş ve Süleyman'ın (2014) elde etmiş oldukları sonuçlar gerçekleştirilen bu araştırma ile benzerlik göstermektedir. Kilmen ve Kösteroğlu'nun (2017) gerçekleştirdikleri öğretmenlerin alternatif değerlendirmeye ilişkin görüşlerini inceledikleri araştırma bulgularına göre de öğretmenlerin yarısından fazlası tamamlayıcı değerlendirme yaklaşımlarını yararlı, önemli,

gerekli bulmakta ve öğrencilere kendilerini değerlendirme fırsatı verdiğini düşünmektedirler. Bu çalışmalarda öğrencilerin alternatif değerlendirmeye yönelik olumlu tutum geliştirerek yeterlilik algılarının artmış olması nedeniyle bu tekniklerden yüksek puanlar almış olabilirler. Bu çalışmanın sonuçlarıyla uyumlu olarak, Oluk ve Ekmekçi'nin (2017) alternatif değerlendirme teknikleri ile klasik tekniklerin öğrenci başarısını ölçme etkinliklerini karşılaştırdığı çalışmasında alternatif değerlendirme teknikleri ile geleneksel değerlendirme teknikleri arasında anlamlı bir fark bulmuş ve farkın alternatif tekniklerden yana olduğunu ortaya koymuştur. Alternatif değerlendirme özellikle öğretim sürecinde öğrenci performansının değerlendirilmesine odaklanır. Dolayısıyla performans değerlendirmeleri, öğrencilerin karmaşık veya önemli görevleri aktif olarak yerine getirirken gerçekçi, özgün problemleri çözmek için önceden bilgi, son öğrenme ve ilgili beceriler geliştirmelerini gerektiren değerlendirmeler olduğu için gerçekleştirilen araştırma sonuçlarını olumlu yönde etkilemiş olduğu düşünülebilir. ABD ve Türkiye'de öğretmenlerin alternatif değerlendirme araçlarına ilişkin görüşlerinin karşılaştırıldığı araştırma sonuçları da bu sonuçları desteklemektedir (Demir vd, 2018). Özellikle ABD'de görev yapan öğretmenlerin de benzer şekilde alternatif değerlendirme araçlarını kullanırken öğrencileri bilgilendirmede, zamanı etkin kullanabilmede sıkıntılar yaşadıklarını ifade etmişlerdir. Oliver'da (2015), alternatif değerlendirmenin uygulanmasının yoğun ve zaman alıcı olduğunu belirtmektedir. Ozan (2019) tarafından gerçekleştirilen otantik değerlendirmenin akademik başarı ve eğitim ölçümüne yönelik tutum ve öğretmen adaylarının görüşlerine etkisi başlıklı araştırma sonuçları otantik değerlendirmenin, öğretmen adaylarının eğitimsel ölçümüne yönelik akademik başarısını ve tutumunu önemli ölçüde artırdığı ve ayrıca Türkiye'de öğretmen eğitimi alanında önemli bir sorun olan teori ve uygulama arasında işbirliği sağlanmasına yardımcı olabilecek bir yaklaşım olduğu belirlenmiştir.

Mezun olunan fakülte değişkenine ilişkin yeterlik düzeyleri incelendiğinde ikinci alt probleme ilişkin elde edilen bulgulara dayanarak şu sonuçlara varılabilir; Eğitim Fakültesi mezunu öğretmenlerin Güzel Sanatlar Fakültesi mezunu öğretmenlere göre değerlendirmede ürün dosyasını etkili olarak kullandığı, ürün dosyalarını kolay bir şekilde değerlendirdiği, ürün dosyası hakkında yeterli bilgiye sahip olduğu, ürün dosyasına yönelik uygun dereceli puanlama anahtarı hazırlayabildiği, performans, dereceli puanlama anahtarı ve ürün dosyalarının değerlendirilmesinde bir ölçme ve değerlendirme uzmanına daha az ihtiyaç duydukları, performans değerlendirmede dereceli puanlama anahtarını etkili bir şekilde kullanabildikleri belirlenirken, Güzel Sanatlar Fakültesi mezunu öğretmenlerin Eğitim Fakültesi mezunu öğretmenlere göre öğrencilerin cinsiyetlerine uygun olarak performans görevleri verebildiklerini ve performans görevlerini öğrencilerin seviyelerine uygun olarak verebildikleri şeklinde sonuçlandırılmıştır. Yapılandırmacı yaklaşımda ortaya çıkan alternatif değerlendirme tekniklerinin öğretmenlere ortam düzenleme, tasarlama, yönlendirme gibi roller yüklemektedir (Mamur, 2009; Yurdakul, 2004). Dolayısıyla eğitim fakültesinde öğrenim görmüş olan öğretmenlerin lisans eğitimleri sürecinde yapılandırmacı yaklaşım uygulamaları ile daha fazla karşılaşmış olmaları ve bunu meslek hayatlarında uygulamalarından kaynaklanmış olabilir. Karamustafaoğlu, Çağlak ve Meşeci'nin (2012) sınıf öğretmenlerinin alternatif ölçme değerlendirme araçlarına ilişkin öz yeterliklerini belirlemek amacı ile gerçekleştirdikleri araştırmada elde ettikleri sonuçlar bu bulguyu destekler niteliktedir. Yapmış oldukları araştırma sonucu incelendiğinde eğitim fakültesi mezunu öğretmenlerin diğer fakülte mezunu öğretmenlere göre daha yüksek bir ortalamaya sahip oldukları görülmektedir.

Mesleki kıdem değişkenine göre öğretmenlerin yeterlik düzeyleri incelendiğinde üçüncü alt probleme ilişkin elde edilen bulgulara dayanarak şu sonuçlara varılabilir; Gerçekleştirilen analiz sonuçları incelendiğinde öğretmenlerin alternatif değerlendirme araçlarını kullanma yeterlik düzeyleri anketinde 22 maddede mesleki kıdem değişkeni göz önüne alındığında farklılık göstermediği belirlenmiştir. Şahin ve Atasoy'un (2018) öğretmenlerinin alternatif değerlendirme yöntemlerine yönelik tutumlarını kıdem değişkenine göre inceledikleri araştırma sonucuna göre kıdemin öğretmenlerin alternatif değerlendirme yöntemlerine yönelik tutumlarında belirleyici olmadığı görülmüştür. Bu bulgu araştırmada da elde edilen bulguları destekler niteliktedir. Buna karşın anketin dört maddesinde ise anlamlı farklılıklar olduğu saptanmıştır. Buna göre; 1 ile 5 yıllık meslek tecrübesine sahip görsel sanat öğretmenlerinin 6 yıl ve üzeri yıllık meslek tecrübesine sahip öğretmenlere nazaran verdikleri performans görevlerinin birçok beceriyi kapsadığını ve öğrencilere, öğrencilerin üst düzey düşünme becerilerini geliştirici performans görevleri verebildikleri, 11 yıl ve üstü mesleki kıdeme sahip öğretmenlerin de 1 ile 10 yıl arasında mesleki kıdeme sahip öğretmenlere göre verdikleri performans görevlerinin birçok beceriyi kapsadığını, performans değerlendirmeyi sınıf/atölye içerisinde etkili bir şekilde kullanabildiklerini sonucuna ulaşılmıştır.

Bu sonuçlar ışığında 1 ile 5 yıllık mesleki deneyime sahip öğretmenlerin mesleğe başlayabilmeleri için gerekli olan KPSS sınavına (Türkiye'de öğretmen olabilmek için girilen sınav) hazırlanma süreçlerinde ölçme değerlendirme konularını yakın tarihlerde içselleştirdikleri için 15. ve 21. maddelerde kendilerini daha yeterli görmüş olmalarına neden olmuş olabilir. Bunun yanı sıra 12. ve 13. maddelerde ise mesleki kıdemi 1 yıl ve daha üstü öğretmenlerin olması mesleki deneyimin performans belirlemede ve etkin bir şekilde kullanılmasında olumlu bir etkisi olduğu ileri sürülebilir.

Bu sonuçlar ışığında şu önerilerde bulunulabilir.

- Türkiye'de öğretmen yetiştirme kaynakları yeniden gözden geçirilmeli,
- Öğretmen yetiştirme lisans programlarında gerekli uygulamaların artırılması sağlanmalı,
- Öğretmenlere mesleki hizmet içi kurslarında gerekli uygulamaları gerçekleştirebilecekleri uygun ortamlar hazırlamalı,
- Öğretmenlerin gerektiğinde başvuracakları ölçme değerlendirme uzmanları görevlendirilmelidir.

Kaynakça

Açıkgöz, K. (2002). *Aktif öğrenme*. İzmir: Eğitim Dünyası Yayınları.

Al-Ruqeishi, M., & Al-Humaidi, S. (2016). Alternative Assessment as Perceived by EFL Teachers. *IUP Journal of English Studies*, *11*(3), 88-101. Erişim adresi: https://squ.pure.elsevier.com/en/publications/alternative-assessment-as-perceived-by-efl-teachers

Armstrong, C. (1994). *Designing assessment in art*. Reston: NAEA.

Baker, E. L. (2010). *What probably works in alternative assessment* (Rapor No. CRESST Report 772). California, Los Angeles: National Center for Research on Evaluation, Standards, and Student Testing. Erişim adresi: http://files.eric.ed.gov/fulltext/ED512658.pdf

Başoğlu, S. (2017). *Klasik ve teknoloji destekli tanılayıcı dallanmış ağaç tekniğinin öğrencilerin akademik başarılarına, kavram yanılgılarına ve bilişsel yüklerine etkisi* (Doktora tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 494991)

Beattie, D. K. (2000). Creativity in art: The feasibility of assessing currentconceptions in the school context. *Assessment in Education: Principles, Policy & Practice*, *7*(2),175-192. doi: 10.1080/713613331

Demir, M., Tananis, C. A., & Başboğaoğlu, U. (2018). Comparative investigation of alternative assessment methods used in Turkey and United States elementary 4th grade mathematics curriculum. *International Journal of Educational Administration and Policy Studies*. *10*(7). 72-82. doi: https://doi.org/10.5897/IJEAPS2018.0561

Dilmaç, O. (2013). The competences of visual arts teachers in using performance evaluation methods: The case of Turkey. A. Karpati and E. Gaul. (Ed.), In *From child art to visual language of youth* (101-116). UK: Intellect, The University of Chicago Press.

Duran, M., Mıhladız, G., & Ballıel, B. (2014). İlköğretim öğretmenlerinin alternatif değerlendirme yöntemlerine yönelik yeterlik düzeyleri. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, *2*(2), 26-37. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/207766

Eisner, E. (1997). *Educating artistic vision*. New York: Macmillon.

Er, Ö. (2018). *Fen ve teknoloji dersi 7. sınıf ışık ünitesinde alternatif değerlendirme yaklaşımları temelli öğretimin öğrencilerin akademik başarıları ve tutumları üzerine etkisi* (Doktora tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 503615)

Gelbal, S., & Kelecioğlu, H. (2007). Öğretmenlerin ölçme ve değerlendirme yöntemleri hakkındaki yeterlik algıları ve karşılaştıkları sorunlar. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 33, 135-145. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/87640

Gill, D., & Lucas, D. (2013). Using alternative assessment in business and foreign language classes. *Journal of International Education Research*, *9*(4), 359-370. Erişim adresi: https://clutejournals.com/index.php/JIER/article/download/8088/8141/

Güneş, T., Dilek, N. Ş., Hoplan, M., Çelikoğlu, M., & Demir, E. S. (2010). Öğretmenlerin alternatif değerlendirme konusundaki görüşleri ve yaptıkları uygulamalar. *International Conference on New Trends in Education and Their Implications* (s. 925-935) içinde. Antalya: ICONTE. Erişim adresi: http://www.iconte.org/FileUpload/ks59689/File/204.pdf

Herman, J. L., Klein, D. C., & Wakai, S. T. (1997). American students' perspectives on alternative assessment: Do they know it's different?. *Assessment in Education*. *4*(3), 339-351. doi: https://doi.org/10.1080/0969594970040302

Huff, S. (2006). Teachers' perceptions of the teacher portfolio process (Doctoral Dissertation). New York: State University of New York at Buffalo. Erişim adresi: http://proquest.umi.com/pqdlink?Ver=1&Exp=05232014&FMT=7&DID=1126788031&RQT=309&attempt=1&cfc=1

İzci, E., Göktaş, Ö., & Şad, S. N. (2014). Öğretmen adaylarının alternatif ölçme değerlendirmeye ilişkin görüşleri ve yeterlilik algıları. *Journal of Kırsehir Education Faculty*, *15*(2), 37-57. Erişim adresi: http://kefad2.ahievran.edu.tr/archieve/pdfler/Cilt15Sayi2/JKEF_15_2_2014_37-57.pdf

Karamustafaoğlu, S., Çağlak, A., & Meşeci, B. (2012). Alternatif ölçme değerlendirme araçlarına ilişkin sınıf öğretmenlerinin öz yeterlilikleri. *Amasya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *1*(2), 167-179. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/19598

Kilmen, S., & ve Kösterelioğlu, İ. (2017). Öğretmenlerin tamamlayıcı değerlendirme yaklaşımlarına yönelik görüşlerinin CHAID analizi ile incelenmesi. *Elementary Education Online*, *16*(1), 256-273. doi: http://dx.doi.org/10.17051/io.2017.50454

Ling, M. K. (2016). The use of academic portfolio in the learning and assessment of physicsstudents from a Singapore Private College. *International Journal of Assessment Tools in Education*, *3*(2), 151-160. doi: http://dx.doi.org/10.21449/ijate.245199

Llewellyn, D. (2002). *Inquire within: implementing inquiry-based science standards*. California: Corwinn Press.

Mamur, N. (2009). *Anadolu güzel sanatlar lisesi resim bölümü öğrencilerinin sanatsal yeterliliğini ölçme ve değerlendirmede EGD'nin (portfolyo) rolü* (Doktora tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 227874)

Mamur, N. (2010). Görsel sanatlar eğitiminde ölçme ve değerlendirme. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, *28*(2). 175-188. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/114623

Mohamed, R., & Lebar, O. (2017). Authentic assessment in assessing higher order thinking skills. *International Journal of Academic Research in Business and Social Sciences*, *7*(2), 466-476. doi: http://dx.doi.org/10.6007/IJARBSS/v7-i2/2021

Mojavezi, A. & Tamiz, M.P. (2012). The impact of teacher self-efficacy on the student's motivation and achievement. *Theory and Practice in Language Studies, 2*(3), 483-491. doi: http://dx.doi.org/10.4304/tpls.2.3.483-491

Oliver, E. (2015). Alternative assessment to enhance theological education. *HTS Teologiese Studies/Theological Studies*. *71*(3), 1-10. doi: http://dx.doi.org/10.4102/hts.v71i3.3002

Oluk Turan, N., & Ekmekci, G. (2017). Comparison of alternative assessment techniques with traditional techniques in terms of measurement of student success. *Eğitim ve Toplum Araştırmaları Dergisi*, *4*(2), 172-199. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/393937

Ozan, C. (2019). The effect of authentic assessment on academic achievement and attitude towards educational measurement and opinions of prospective teachers. *International Journal of Evaluation and Research in Education (IJERE)*, *8*(2), 299-312. doi: http://dx.doi.org/10.11591/ijere.v8i2.18564

Rivas, M. R., & Arrufat, M. J. G. (2016). University students' perceptions of electronic rubric-based assessment. *Digital Education Review, 30*(1), 220-233. doi: https://doi.org/10.1344/der.2016.30.220-233

Sewagegn, A. A., & Diale, M. B. (2020). *Authentic assessment as a tool to enhance student learning in a higher education ınstitution:Implication for student competency.* E. Railean (Ed.), Practical Implementation of assessment activities for deep learning (s. 256-271) içinde. USA: IGI Global Reference Books.

Sezer, S. (2005). Öğrencinin akademik başarısının belirlenmesinde tamamlayıcı değerlendirme aracı olarak rubrik kullanımı üzerinde bir araştırma. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. *18*(18), 61-69. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/114756

Şahin, M., & Atasoy, E. (2018). Sosyal bilgiler öğretmenlerinin alternatif ölçme-değerlendirme yöntemlerine yönelik tutumlarının değerlendirilmesi. *Uşak Üniversitesi Eğitim Araştırmaları Dergisi*, *4*(1), 18-33. doi: https://doi.org/10.29065/usakead.346287

Tekin, H. (2019). *Eğitimde ölçme ve değerlendirme*. Ankara: Yargı Kitap ve Yayınevi.

Walker, J. (1998). Process portfolios as a means for formative and summative evaluation of student work in the visual arts. *Paper Presented at the Annual Meeting of the Mid-Western Educational Research Association.* Chicago.

Yapıcı, M., & Demirdelen, C. (2007). İlköğretim 4. sınıf programına ilişkin öğretmen görüşleri. *İlköğretim Online 6*(2), 204–212. Erişim adresi: http://ilkogretim-online.org.tr/index.php/io/article/download/1920/1756

Yurdakul, B. (2004). *Yapılandırmacı öğrenme yaklaşımı öğrenenlerin problem çözme becerilerine, bilişötesi farkındalık ve derse yönelik tutum düzeylerine etkisi ile öğrenme sürecine katkısı* (Doktora Tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 144332)

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 150-160 - DOI: 10.32547/ataunigsed.674526

İletişim Aracı Olan Yüzün İmge Olarak Seramik Yüzeylerde Kullanımı

The Use of Face as a Communication Tool on Ceramic Surfaces as an Image

Yasemin Tanrıverdi
Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü
email: yasem.t5@gmail.com ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6869-4454

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Tanrıverdi, Y. (2020). İletişim aracı olan yüzün imge olarak seramik yüzeylerde kullanımı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 150-160. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.674526

Makale Gönderim Tarihi/Received: 14/01/2020
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 11/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Review Article / Derleme Makalesi

Öz

Sanat insanoğlunun önemli ifade biçimlerinden biri olarak, kültürle kurduğumuz bağda geçmiş ile şimdi arasında bir köprü görevindedir. İnsanın yeteneklerinden biri iletişimdir ve yüz ifadeleri en az sözcükler kadar önemlidir. Çoğu zaman duygularımızı yüz ifademiz ile aktarırız. Yüzümüz ile kimliğimiz arasında bir bağ vardır. Kimlik, bir topluluğun veya kişinin kendine has vasfı, yeri ve kıymeti, yani insana özgü olan değerlerin göstergesidir; insanın kişiliğine dair bütün özelliklerinin toplamıdır. Kolektif kimlikler içerisinde, kişi kendi bireysel kimliğini oluşturur. Bu kimlikler birbiriyle uyum içindedir; bir arada biçimlenip gelişirler. Yüz ifadeleri yaşam içerisinde edindiğimiz bu kimlikleri ve durumlar karşısındaki duruşumuzu ve duygularımızı tam olarak yansıtmaktadır.

Bu çalışmada, tarihsel süreç içerisinde, yüz imgesinin seramik objeler üzerinde kullanımı ve bu imgeyi kullanan sanatçılar incelenmiştir. Farklı ifadelerin aktarımında etkili olan yüz, imge olarak birçok sanatçının eserlerine kaynak olmuştur. İfadenin iki farklı aracı olan sanat ve yüz, sanatçıların eserlerinde bir araya gelmiştir. Sanatçıların yüz imgesini kimi zaman duygu aktarımında, kimi zaman da farklı kimliklerin yansıması şeklinde eserlerinde yer verdiği görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Seramik, Kimlik, Yüz, Kültür

Abstract

As one of the most important forms of expression for human beings, art has an important role between past and present in our cultural bonds. One of the most important talents of mankind is communication, and facial expressions are as valuable as words for this communication. Most of the time, we convey our feelings through our facial expressions. There is a connection between our identity and our face. Identity is an indication of a community or person's unique qualification, state and value, that is, values that are unique to man; it is the sum of all the features of the personality. Within collective identities, a person creates his/her own individual identity. These identities are in harmony with each other; they form and develop together. Facial expressions fully reflect these identities that we have acquired in life and our stance and feelings towards situations.

In this study, artists who used face as an image in their works are examined and the use of face image on ceramic objects in the historical process is analyzed. The face, which is effective in the transfer of different expressions, has been the source of the works of many artists as images. Two different means of expression; art, and face, come together in the works of artists. Artists sometimes apply the face as an image in their works for emotion transfer through artworks, and sometimes use it in order to reflect different identities.

Keywords: Ceramic, Identity, Face, Culture

1. Giriş

Sosyal hayatımızda duyguların aktarımında, iletişim aracı olarak sözsüz ifadenin önemi uzun zamandır bilinmektedir. Kişiler arası iletişimde önemli bir rol oynayan yüz ifadeleri, insanların duygu, düşünce ve ruhsal durumları ile ilgili önemli bilgiler içermektedir (Bayrakdar, Akgün ve Yücedağ, 2016, s. 383-398). Psikolojide uzun yıllar yüz ifadelerinin kültüre özgü olduğu bakış açısı kabul edilirken, son yıllarda yüz ifadelerinin doğuştan ve evrensel olduğu kanısına varılmıştır (Metin ve Doğan, 2019, s. 1-26). İnsanoğlu varoluşunun gereği yaşam içerisinde farklı kimlikler takınır ve bulunduğu ortam içerisinde bu kimlikleri sürdürmek durumundadır. Yunanca'da 'Kişi', 'person' sözcüğünden türemiştir. Burada kullanılan 'person' sözcüğü, tiyatro oyunlarında kullanılan maske anlamını taşımaktadır (Ergil, 1994, s. 3). Bu aynı zamanda kişi olarak doğru zamanda doğru maskeleri takmak anlamına gelmektedir. Toplum içinde uyulması gereken belli normlar vardır, bunlar toplumdan topluma değişiklik gösterebilir. Toplumların önceden belirlemiş olduğu roller sayesinde insanlar bulundukları ortamlara uygun davranışlar sergileyerek onay kazanabilmektedirler. Aile içerisinde anne, baba, çocuk veya eş kimlikleri taşırken iş hayatında patron, işçi, elektrikçi gibi örneklerini arttırabileceğimiz farklı kimlikler taşınmaktadır. Bu kimliklerle birlikte duygu durumlarımız farklılık gösterebilir. İş yerinde çok sinirli iken evde çok sakin bir ruh hali içinde ola bilinmektedir. İnsan kimliğini ve içinde bulunduğu değerler sistemini bağdaşık bir yapı veya tek durumlu bir yapılanma olarak düşünmemek lazımdır (Şimşek, 2002, s. 29-39). Öncelikle insan bulunduğu anda, kendi geçmişi ve geleceği içinde bir bütün olarak düşünülmelidir. Duyguların anlaşıldığı en etkili iletişim aracı yüzdür. Kullanılan herhangi bir yüz ifadesi, kişinin duygu durumunu, davranışını, kişiliğini ve içerisinde bulunduğu psikolojik halini yansıtarak bir iletişim aracı görevi görür (Güneş ve Polat, 2009, s. 7-14).

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 150-160 - DOI: 10.32547/ataunigsed.674526

Yaşam içerisinde takılan farklı maskeler, farklı yüz ifadeleri gerçeğin birer yansımalarıdır.

2. Yöntem

Araştırmada betimleyici bir yöntem kullanarak nitel bir araştırma yapılmıştır. Konu kapsamında literatür taraması yapılarak veri toplanma yoluna gidilmiştir. Toplanan veriler ışığında seramik sanatında kullanılan yüz imgesi ve eserlerinde bu imgeyi kullanan sanatçılara yer verilmiştir. Literatür taraması esnasında yeterli veriye ulaşılamayan sanatçılarla görüşme yapılarak eserleri hakkında bilgi alınmıştır.

3. Bulgular ve yorum

3.1. Tarihte yüz formunun seramik yüzeylerde kullanımı

> "Derin olan her şey maske sever; en derin şeylerse imge ve meselden nefret eder."
>
> Friedrich Nietzsche (Sayın, 1999, s. 9)

Antik çağlardan bu yana yüz, imgesel olarak seramik yüzeylerde kullanılmaya başlanmış ve halen de kullanılmaya devam etmektedir. Seramik kafa kaseleri veya maskeleri, ölen kişilerin geri dönmesi düşüncesi ile kafatasları üzerine yapılmıştır. Yüz figürü, yaklaşık 8.500 ile 9.300 yıl önce, Jericho'da insan kafataslarının alçıyla şekillendirilip süslenmesi ile görülmeye başlanmıştır. Bu kafataslarının, sanatsal ve özenli bir biçimde şekillendirilmesi, onların atalarına hürmet ve bir tür ölüm sonrası yaşam umudunun önerisi olduğu düşünülmektedir (Hirst, 2017, s. 1-4). Jericho sıvalı kafatasları, M.Ö. 7000'de kilin, hayvan ve insan figürlerinin, erken çömlek formları da eklenerek yerleşik topluluklara geçildiği zamana kadar izlerine rastlanmaktadır.



Görsel 1. Jericho Kafatası, 8500–9.300 yaşında, British Museum

Görsel 2'de yer alan maske M.Ö. 1. yüzyıl, İskenderiye, Mısır'da üretilmiştir ve Mısır'ın erken Roma döneminden Kleopatra, Marcus Anthonius ve Julius Caesar zamanına aittir. Çok güçlü, etkileyici bir yüze sahip harika bir terakota maskesidir. Tasvir edilen adamın büyük bir burnu, çatık kaşlarının altında oldukça delici gözleri ve belirgin dudakları bulunmaktadır. Kıvırcık saçlarının kalıntıları alnında görülebilmektedir.



Görsel 2. Roma-Mısır Çömlekçilik Maskesi, M.Ö. 1

Erken dönemlerden beri, ölüm ve cenaze törenleri, bütün toplumlar için önemli ve kutsal olmuştur (Civelek, 2007, s. 71-80). Bu geleneklerin çoğu günümüze kadar devam etmiştir bazıları ise yok olup gitmiştir. Ölümün gizli yüzü, insanlarda başka bir hayat olabileceği inancının oluşmasına neden olmuştur ve böylece ölümden sonra gelecek hayatlar için ritüeller yapılmıştır. Sanatla iç içe olan Romalılar da imgenin egemenliğinde hayatlarını sürdürmüşlerdir. Ölümden sonra gelen yaşama inanan Romalılar, cesetlerin yüzlerinin maskelerini almalarının kendinden sonrakileri ve ülkelerini koruyacaklarını düşünmekteydiler. Atalarının evlerine girince yabancı

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 150-160 - DOI: 10.32547/ataunigsed.674526

sanatçıların imgelerinin görülmeyeceği inancı vardı (Sayın, 2003, s.36). Kapıların üstlerine soylu atalarının cenazelerine eşlik eden maskeler doldurulurdu. Ölen kişiyle birlikte ailenin bütün fertlerinin maskeleri sergilenmekteydi. Böylelikle ailenin soy ağacı çıkmış ve bu yüzler bir imgeye dönüşmüştür.



Görsel 3. Roma Cumhuriyetinden kalma çocuk maskesi, Vatikan Müzesi

Yine Oglakhty Dağı yakınlarındaki mezarlıktan çıkan, M. Ö. 3.-4. Yüzyıllara ait erkek ve kadın maskeleri, ölülerin yüzleri üzerinde etkili bir şekilde ince kaplamalar olarak üretilmiştir. Yüze bir doğal alçı tabakası yayılarak yapılmıştır. Daha sonra boyanmış son bir kat saf alçı ile biten başka katmanlar ilave edilmiştir. Bu teknik nedeniyle, maskeler ölenlerin yüz özelliklerini oldukça doğru bir şekilde iletebilmektedir. Erkek ve kadın maskeleri farklı şekilde renklendirilmiştir. Kadınlar kırmızı spiraller ve parşömenlerle beyaz ile boyanırken, erkekler kırmızı, üzerlerinde siyah çizgiler şeklinde desenlendirilmiştir. Geleneksel toplumlarda sıkça görülen bir uygulama iken, günümüzde nadir rastlanan bir ritüel olmuştur.



Görsel 4. Tashtyk Kültür, bir adamın kafasına yapılmış ölüm maskesi, M.Ö. 3.-4

Moche uygarlığına ait seramik eserler ise, arkeolojik kazılarda en iyi korunmuş eserler olarak tanımlanmaktadır (Donnan 1979, s. 97). Moche kapları, genellikle iki kategoriye ayrılan farklı seramik kap tipleri olarak bilinmektedir; modellenen ve astarlanmış kaplar. Her iki tipin de farklı formları vardır (Donnan 1979, s. 55). Moche uygarlığına ait kafa kaplarının kendi toplumları üzerinde önemli bir rol oynadığı ortaya çıkmıştır (Donnan 1979, s. 21-24). Bu kaplar genellikle törensel faaliyetlerde kullanılmıştır. Kafa kaplara yüklenen mesaj, değerleri hakkında fikir vermektedir (Donnan 1979, s. 55). Terakota seramikler uygarlığın toplum üzerinde etki sağlaması için kullanılmıştır.



Görsel 5. Antik Peru Moche uygarlığından bir seramik kaplar, M.S. 200 ile 700

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 150-160 - DOI: 10.32547/ataunigsed.674526

Meksika, Yucatan'a ait bu eski Maya seramik form Geç Klasik Dönem'e yani yaklaşık M.Ö. 600-900 kadar uzanmaktadır. Görsel 5'te yer alan seramik kabın sağ yanaklarında kesik bir desen ve solunda ise aplike noktalardan oluşan tasarımlar bulunmaktadır. Bu yüz formunun, sağ yanağındaki kesik tasarım, konuşma, duman veya belki de bir dövme anlamına gelebilir. Sömürge döneminden kalma bir İspanyol olan 'Relacion de Motul', Maya erkeklerinin yirmi beş yaşından itibaren kollarında, bacaklarında ve yüzünde dövmeler olduğunu söylemektedir.



Görsel 6. Kafa Şeklinde Ritüel Seramik kap, M.S. 600-900, Geç Klasik Maya Yucatan, Meksika

M. S. 1200 ile 1500 yılları arasında yapılmış olan seramik kafa şeklinde kaplar çoğunlukla kuzeydoğu Arkansas ve güneydoğu Missouri'de bulunmuşlardır. Missipi'ye ait insan kafası kapları, ülkede bulunan nadir seramik kaplar arasındadır. Bu seramik kapların sadece 140 adeti kurtarılarak günümüze ulaşabilmiştir. Bulunan seramik kapların bir kısmı da parçalanmış haldedir. Ne yazık ki çoğu erken antikacılar tarafından yağmalanmış veya kazılmıştır, bu yüzden arkeolojik bağlamları bilinmemektedir (Rowe, 2015, s. 18). Ölülerin bir temsili, bir ölüm maskesi olduğu düşünülmektedir. Genellikle renklendirilmişlerdir ve dövme veya kazıma şeklinde çizgiler vardır. Kafa şeklinde kaplar renklendirilirken kırmızı ve beyaz astarlar kullanılmıştır. Birçok başlığın kulaklarında delikler vardır ve burun delikleri tasvir edilmiştir. Bu kaplar, tanrıya bir teklif olarak gömülmeden önce muhtemelen tüyler veya diğer malzemelerle süslenmişlerdir.



Görsel 7. Missipi kafa kapları, M. S. 1200 – 1500, Native American History Müzesi

Bu kafa kaplarının bazılarında yüz tasarımları kazıma yoluyla dekorlanmıştır. Missipi kafa grubunda yaklaşık 19 tarz bulunmaktadır. Süslü yüzleri olan kaplar, dövmelerine göre iki ana gruba ayrılabilir; kuşlu olanlar ve güneşli olanlar. Bu basitleştirilmiş motifler göksel güçleri sembol etmektedir. İlk grup, bir ya da her iki tapınak üzerine yerleştirilmiş ve kanatları göz yuvalarını çevreleyen kuş tasarımlarına sahiptir. İkincisinin alnında, paralel çizgilerin kardinal yönler boyunca dallandığı dairesel bir motif yer almaktadır. Her iki grupta da burun köprüsü ve çene üzerinde çizgiler olabilir, yanaklarda ve ağız çevresinde ek tasarımlar değişebilmektedir.



Görsel 8. Missipi kafa kapları, M. S. 1200 – 1500, Native American History Müzesi

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 150-160 - DOI: 10.32547/ataunigsed.674526

3.2. Eserlerinde yüz imgesi kullanan sanatçılar

Pablo Picasso, 1946 yılında seramik çalışmalarına başlamış, 1973'te sanatçı ölümüne kadar devam etmiştir. 1946 yılında Güney Fransa'da bulunan Vallauris şehrindeki bir seramik festivalini ziyaret eden sanatçı, burada Madoura çömlek atölyesini bulur ve atölyenin sahipleri olan Georges ve Suzanne Ramié ile uzun sürecek olan bir dostluk ve iş ilişkisi içerisine girer (İnan, 2018, s. 13). Sanatçı, atölyede bulunan işlerden ve bizzat malzeme olarak çamurdan oldukça etkilenmiştir. Tabak gibi işlevsel formlarla çalışmaya başlayan sanatçı teknik becerisini geliştirdikçe testi, vazo gibi formlar üretmeye başlamıştır. Picasso eğlenceli tavrıyla birlikte, Yunan mitolojisinden figürler ve çeşitli insan yüzleri gibi imgeleri seramik yüzeylere aktarmıştır.



Görsel 9. Pablo Picasso, Boyanmış ve Sırlanmış Toprak Tabak 1947



Görsel 10. Pablo Picasso, Siyah ve kırmızı ile renklendirilmiş Seramik Vazo, 1963

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun gençlik yıllarından beri süregelen heykel gibi seramiğe olan ilgisi onu bu alanda araştırmaya itmiştir. Sanatçı 1940'lı yıllarda yazları yaşadığı Beylerbeyi'nde Göksu deresi kıyısında rahmetli çömlekçi Hasan'dan edindiği çamur ile evinde fincanlar, tabaklar yapmıştır; fakat sanatçının seramiğe olan bu dürtüsünün en güzel örnekleri Sadi Diren ile yaptığı çalışmalarda gün yüzüne çıkmıştır. Farklı disiplinlerde çalışmalar sergilemiş olan Eyüboğlu, seramik eserlerinde yüz imgesini kullanmıştır.



Görsel 11. Bedrim Rahmi Eyüboğlu Seramik Heykel



Görsel 12. Bedrim Rahmi Eyüboğlu Seramik Heykel

Eren Eyüboğlu da tıpkı Bedri Rahmi gibi Beylerbeyi'nde geçen yaz aylarında seramik çalışmalarına başlamıştır. Eyüboğlu en önemli seramik eserlerini rahmetli Atilla Galatalı ile üretmiştir. Sanatçı eserlerinde folklorik hususları plastik değerlerle birleştirmiş, özellikle süslemecilikten uzak durmuştur. Portre ve figürleri eserlerinde kullanan sanatçının 1930'lu yıllarda yaptığı çalışmalarda geleneksel süslemelere yer verdiği görülmektedir.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 150-160 - DOI: 10.32547/ataunigsed.674526



Görsel 13. Eren Eyüboğlu, Sırlı Seramik Tabak Görsel 14. Eren Eyüboğlu, Seramik Obje

İtalyan sanatçı Barnaba Fornasetti, dünyanın en yenilikçi ve tanınmış tasarımcılarından Piero Fornasetti'nin oğludur. Sanatçı babasından aldığı mirası eserlerine aktarmıştır. Farklı kreasyonları ile özgün çalışmaları olan İtalyan sanatçı babasından çocukluğunda aldığı ilhamı ve hatıralarından getirdiği imgeleri eserlerine aktarmıştır (Boniatti, 2018, s. 35). Sanatçı anılarından ilham almış ve onları renklerle ironi dolu bir rüya dünyasına çevirmiştir. Yapıtları büyüleyici bir görsel kimlik geliştirmiştir. Fornasetti'nin 'Tema ve varyasyonları' yıllar içinde yüzlerce dönüşüm ve değişiklik geçirerek ironi ve yeni hayallerin yeni yorumları olmuştur. Sanatçı sonsuz hayal gücünü Lina Cavalieri'nin melankolik gözlerine ve dolgun dudaklarına doğru odaklamış ve yüzü çeşitli gerçeküstü senaryolarda ve durumlarda çerçeveleyecek şekilde uyarlamıştır. Fornasetti eserlerinde, Chaplin, bıyık, gözlük, kayak maskesi, taç ve dil takısı, bir kum saati, kelebek, sıcak hava balonu, plak çalar ve kalıp peynir şeklinde imgeleri kullanmıştır.



Görsel 15. Piero Fornasetti, Lina Cavalieri, Tema ve Varyasyonları, Porselen, 1955

Güney Koreli sanatçı Lee Haejin'in eserlerinde bitmiş bir şekli ayrıştırma ve sonra parçaları farklı bir sunumda yeniden birleştirme yoluna gitmektedir. Sürecin yeniden inşası ve yapılan yeni oluşumlar, bazen şeritlerin veya çeşitli nesnelerin ya da deforme olmuş yüzlerin ritmik bileşimi, sanatçının araştırmalarının bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Haejin için iyi bir şeklide ayrılmış parçalar onda özgürlük hissi uyandırmaktadır. Beklenen formdan arınmış olması, parçalar arasındaki farklılıkları ve aynı zamanda birlikteliklerini hatırlama motivasyonu

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 150-160 - DOI: 10.32547/ataunigsed.674526

vermektedir. Sanatçı eserlerinde doğru dokulara ve renklere ulaşmak için tasarladığı kompozisyonu yeniden inşa eder; her adımda ve süreçte belirli miktarda zorluk ve risk alır. Lee Haejin parçalayarak yeniden oluşturduğu eserlerinde yüz formunu kullanmıştır.



Görsel 16. Lee Haejin, Stoneware çamur, renkli astar, Oksitli pişirim, 2016



Görsel 17. Lee Haejin, Görüntü ve duygu anıları, 2012

Jessriva Cooper eserlerinde, enstalasyon tabanlı sanat eseri yaratmak için renkleri, çizimleri ve çamuru birleştirmektedir. Yidiş folklorunda Dybbuk'un temel mitlerini incelemekte ve bu geleneksel öyküleri bir kadın merceğiyle yeniden yorumlamaktadır. Cooper, evlerde yaşamın vahşi hale gelişini, nesiller önce ekilen sarmaşık ve ağaçların arkasında yok olmaya yüz tutmuş şehirlerde yaşanan ekonomik ve çevresel krizleri araştırmıştır. Bitki yaşamına olan ilgisi ile insan vücudunu ele geçiren kötü niyetli bir Dybbuk ruhu arasında doğrudan bir paralellik görmektedir. Sanatçı eserlerinde, dünyadaki bitkileri insan yüzlerinde filizlendirmektedir. Cooper'ın eserlerinde renk ve form sessiz bahçelerden patlar gibi görünür ve düzenli mekanlara kaos getirdiği hissi verir. Eserlerinde doğayı yapıtların üzerinde kullanarak geçmiş durumları yıkıp, doğaüstü bir dönüşüm yaratma yoluna gitmiştir.



Görsel 18. Jessriva Cooper, Viral Serisi, Sırlı seramik, Çıkartma, 2013



Görsel 19. Jessriva Cooper, Viral Serisi III, Beyaz ve altın sırlı seramik, 2015

Mehmet Kutlu, kendine özgü araştırmaları, deneyimlerini ve seramik yüzey uygulamalarını resimsel bir anlatım arayışı ile serigrafi tekniği kullanarak seramik alanında çalışmalar üretmektedir. Kutlu tartışmalı konular, çocukluk hayalleri ve heyecan verici olaylardan ilham almaktadır. Sanatçı kendi atölyesinde, araştırmaya ve farklı teknikler üretme süreci içerisinde seramik formlar üzerinde, renklerin ve desenlerin çeşitli alternatiflerinin arayışı içerisine girmiştir. Kutlu ünlülerin portrelerinden oluşan 'Hikâyeler Serisi' duvar panosu yapmıştır. Serigrafi baskı tekniğini porselen üzerinde kullanan sanatçı, yine aynı teknik ve renk arayışları içerisinde çeşitli seramik formlar üzerinde yüz imgeleri kullanmıştır.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 150-160 - DOI: 10.32547/ataunigsed.674526



Görsel 20. Mehmet Kutlu, Genco Erkal, Hikâyeler Serisi, Porselen Üzerine Serigrafi Baskı Tekniği



Görsel 21. Mehmet Kutlu, Çığlık, Porselen, beyaz ve renkli çamur, çift cidarlı kase

Çinli sanatçı Johnson Tsang, eserlerinde, gerçekçiliğin sınırlarını gerçeküstü yollarla anlatmaktadır. Tsang büzülmüş, gerilmiş veya açılan yüzleri sergilemektedir. Sanatçı, eserlerinde el hareketleri, dalgalar, su gibi çeşitli metaforik anlatımlar kullanmaktadır. Tsang, deformasyona uğramış ve aynı zamanda hayret uyandırıcı ifadeleri, abartılı ve gerçeküstü bir yorumla porselen yüzleri üzerinde uygulamıştır. Bedensiz yüzleri ele alarak, dalgaları, elleri, açılmış kafaları ve bir takım imgesel unsurları kullanarak porselen yüzler üretmektedir (Tanrıverdi ve Korkmaz, 2019, s. 661-667).



Görsel 22. John Sontsang, Berrak rüyalar II, Aşka düşmek, Porselen, 2016



Görsel 23. John Sontsang, Berrak rüyalar II, Yapım aşaması Porselen, 2016



Görsel 24. John Sontsang, Berrak rüyalar II, Sadece dinle Porselen, 2016

Amerikalı sanatçı Peter Lenzo, yaşadığı bölgenin güneyine özgü çömlek geleneğini yüz sürahileri yaparak sürdürmektedir. Peter bazı fonksiyonel ve "işlevsel" olmayan ahşap ve seramik parçaları birleştirerek kendi eserlerini üretmektedir. Geçmişi hatırlayabilir ya da gelecek hakkında hayal kurabiliriz; ama sahip olduğumuz tek şey "şimdi" dir. Peter Lenzo da tam da anı yaşamaktadır. Sanatçı, 1977'de geçirdiği talihsiz bir bisiklet kazası nedeniyle bugün epilepsi nöbetleri geçirmektedir. Lorenzo eserlerinde kendi acısını ifade etme yoluna gider. Eserlerde bazen daha deforme olmuş yüz şeklindeki testileri "bu kötü günlerimden biriydi" nin işareti olarak ifadelendirmektedir.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 150-160 - DOI: 10.32547/ataunigsed.674526



Görsel 25. Peter Lenzo, Göze Pembe Vuruş, 2000 stoneware ve porselen, astarlar, sırlar ve buluntu objeler



Görsel 26. Peter Lenzo, Kırmızı Ayakkabı, 2015, stoneware ve porselen, astarlar, sırlar ve buluntu objeler

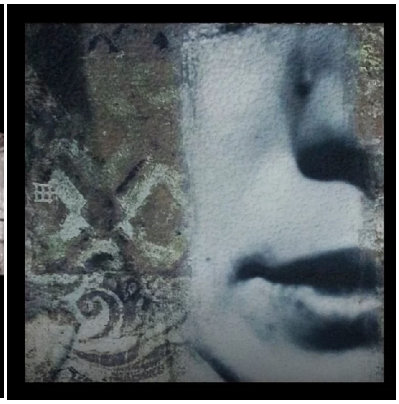


Görsel 27. Peter Lenzo, Sadece Beynim Olsaydı, 2015, stoneware ve porselen, astarlar, sırlar ve buluntu objeler

Tuba Korkmaz eserlerinde kendi kimliğinin getirdiklerini belleği ile şekillendirdiği haliyle kullanmaktadır. Korkmaz 'İstedim ki bilineyim' serisinde, kadın kimliğini, anne kimliğini ve daha birçok farklı kimlikleri dışarıda bırakarak sadece kendi duygu ve yaşanmışlıklarının içerildiği bir seri üretmiş ve kendi hikayesini seramik yüzeylere aktarmıştır. Sanatçı, yüz felci nedeni ile asimetrik bir yapıya sahip olan bir portreyi, tam ortadan ikiye bölmüş ve yan yana gelen karolarla görüntünün tamamlanmasını sağlamaya çalışmıştır. Bu yolla asimetrik görünen yüzü örtbas edilmiş ve aynı zamanda dikkati asimetriye çekmiştir. Sanatçı bu yolla sonsuza kadar tekrarı seramik karolara aktarmıştır. Korkmaz, bilgisayar ortamında hazırlanmış olan dijital görüntüleri, inkjet teknolojisi ile yüzeye aktarmıştır.



Görsel 28. Tuba Korkmaz, İstedim ki Bilineyim Serisi, Sonsuz Tekrar, 2015



Görsel 29. Tuba Korkmaz, İstedim ki Bilineyim Serisi, Otoportre, 2015

4. Sonuç

İletişime geçerken kullandığımız yüz ifadeleri duyguların aktarımında çok önemli bir yere sahiptir. Beden farklı şekilde davransa bile gözler duygunun tam karşılığını aktarmaktadır. Acıyı, mutluluğu, korkuyu, endişeyi içsel olarak yaşayıp farkına bile varamadığımız bazı duyguları yüz aracılığıyla net bir şekilde aktarabiliriz. Yaşam boyunca edindiğimiz farklı kimlikler, kişiliğimizi zenginleştirebildiği gibi farkında olmadığımız yüklere de dönüşebilmektedir. Bunlar da aslında bizden ayrı olan şeyler değil, bizi biz yapan bütünün bir parçasıdır.

Seramik tarih boyunca kültürel aktarımın bir aracı olmuş, farklı toplumlarda, farklı tekniklerle birlikte bellek oluşturmaya devam etmiştir. Seramik ilk çağlardan bu yana günlük yaşam gereçlerinden dini törenlerde kullanılan malzemelere kadar her alanda yer almıştır. Yüzün, ifadenin aktarımındaki gücü, seramik sanatçıları tarafından önemsenmiş, eserlerinde imgesel olarak kullanılmıştır. Eski çağlarda ölülerin ruhlarının tekrar döneceği inancıyla cesetlere yüz maskesi yapılması, yüz imgesinin ilk kullanıldığı yer olmuştur. Sanatçılar, farklı tekniklerle birlikte bu güçlü aktarım imgesini eserlerinde ifadeyi kuvvetlendirmek adına kullanmışlardır. Günümüzde halen birçok sanatçının eserlerinde yüz imgesinin kullanıldığı görülmektedir. İletişimin en etkin şekilde ifade bulduğu yüz,

sanat eserleriyle birleştiğinde güçlü bir anlatıma aracılık etmiştir. Bir ifade aracı olan yüz imgesinin gelecek nesiller tarafından da kullanılmaya devam edeceği düşünülmektedir.

Kaynakça

Bayrakdar, S., & Akgün, D., & Yücedağ, İ. (2016). Yüz ifadelerinin otomatik analizi üzerine bir literatür çalışması. *SAÜ Fen Bil Dergisi*, *20*(2), 383-398. Erişim adresi: http://www.saujs.sakarya.edu.tr/tr/download/article-file/227629

Boniatti, K. (2018). *Barnaba Fornasetti*. Casa Living, Ekim.

Civelek, A. (2007). Roma cenaze törenleri ve gömme gelenekleri. *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, 124, 71-80.

Donnan, C. B. (1979). *Moche art of Peru: Pre-Columbian symbolic communication*. Los Angeles: Museum of Culture History.

Ergil, D. (1994). *Toplum ve insan*. Turhan Kitabevi, Ankara.

Güneş, T. & Polat, E. (2009). Yüz ifade analizinde öznitelik seçimi ve çoklu svm siniflandiricilarina etkisi. *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, *24*(1), 7-14. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/75454

Hirst, C. (2017). The Jericho skull, creating an ancestor. *Papers from the Institute of Archaeology, British Museum Exhibition Review*, *27*(1), 1-4.

İnan, H. B. (2018). *Seramik form ve yüzeylerde resimsel anlatımlar ve imgeler* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK Tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 531113)

Metin, A., & Doğan, T. (2019). Psikolojik danışman adaylarının, yüz ifadelerindeki duyguları tanıma becerileri. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1-26. doi: https://doi.org/10.16986/HUJE.2019053944

Rowe, M. (2015). *Museum of the native American history: A pictorial journey*. Rapid City: Museum of The Native American History Press.

Sayın, Z. (1999). *Mithat Şen ve beden yazısı*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Sayın, Z. (2003). *İmgenin pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Şimşek, S. (2002). Günümüzün kimlik sorunu ve bu sorunun yaşandiği temel çatışma eksenleri. *Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *3*(3), 29-39. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/214786

Tanrıverdi, Y., & Korkmaz, T. (2019). *Farkındalığın sanatsal dışavurumu*. III. Uluslararası Farkındalık Konferansında sunulan bildiri, ÇOMÜ Troia Kültür Merkezi, Çanakkale.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Jericho Kafatası, British Museum, Hirst, C. (2017). The Jericho skull, creating an ancestor. *Papers from the Institute of Archaeology, British Museum Exhibition Review*, *27*(1), 1-4.

Görsel 2. Roma-Mısır Çömlekçilik Maskesi, Erişim adresi: https://www.alexanderancientart.com/681.php

Görsel 3. Roma Cumhuriyetinden kalma çocuk maskesi, Sayın, Z. (2003). *İmgenin pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Görsel 4. Tashtyk Kültür, bir adamın kafasına yapılmış ölüm maskesi, Erişim adresi: https://www.hermitagemuseum.org

Görsel 5. Antik Peru Moche uygarlığından bir seramik kaplar, Donnan, C. B. (2004). *Moche portraits from ancient Peru*. USA: Texas University Press.

Görsel 6. Kafa Şeklinde Ritüel Seramik kap, M.S. 600-900, Geç Klasik Maya Yucatan, Meksika, Erişim adresi: https://www.artic.edu/

Görsel 7. Missipi kafa kapları, Rowe, M. (2015). *Museum of the native American history: A pictorial journey*. Rapid City: Museum of The Native American History Press.

Görsel 8. Missipi kafa kapları, Erişim adresi: https://www.instagram.com/archaeologyink/

Görsel 9. Pablo Picasso, Boyanmiş ve Sirlanmiş Toprak Tabak (1947). Erişim adresi: https://blog.peramuzesi.org.tr/sergiler/picassonun-seramikleri/

Görsel 10. Pablo Picasso, Siyahla Boyanmış Kırmızı Seramik Vazo, (1963). Erişim adresi: https://www.louisiana.dk/en/event/klub-udstillings%C3%A5bning-picasso-keramik-3112018

Görsel 11. Bedrim Rahmi Eyüboğlu, Seramik Heykel, Erişim adresi: http://www.rahmieyuboglu.com/bedri rahmi-eyuboglu/sanatci-kisiligi/seramik-ustasi

Görsel 12. Bedrim Rahmi Eyüboğlu, Seramik Heykel, Erişim adresi: rahmi-eyuboglu/sanatci-kisiligi/seramik ustasi

Görsel 13. Eren Eyüboğlu, Seramik Sırlı Tabak, Erişim adresi: http://www.rahmieyuboglu.com/eren-eyuboglu/ sanatci-kisiligi/seramik-ustasi

Görsel 14. Eren Eyüboğlu, Seramik Obje, Erişim adresi: http://www.rahmieyuboglu.com/eren-eyuboglu/sanatci-kisiligi/seramik-ustasi

Görsel 15. Piero Fornasetti, (1955), Lina Cavalieri, Tema ve Varyasyonları, Porselen, Erişim adresi: http://www.fornasetti.com/collection/ceramic-category/accessories

Görsel 16. Lee Haejin, Stoneware çamur, 2016, Erişim adresi: http://haejinlee- ceramics.com/2017/9/11/memoirs-of-image-and- emotions-2

Görsel 17. Lee Haejin, Görüntü ve duygu anıları, 2012, Erişim adresi: http://haejinlee-ceramics.com/2017/9/11/memoirs-of-image-and- emotions-2

Görsel 18. Jessriva Cooper,(2013), Viral Serisi, Sırlı seramik, Erişim adresi: http://www.jessrivacooper.com/

Görsel 19. Jessriva Cooper, (2015), Viral Serisi III, Beyaz ve altın sırlı seramik, Erişim adresi: http://www.jessrivacooper.com/

Görsel 20. Mehmet Kutlu, Genco Erkal, Hikâyeler Serisi, Porselen Üzerine Serigrafi Baskı Tekniği, Erişim adresi: http://www.mehmetkutlu.com/works/

Görsel 21. Mehmet Kutlu, Çığlık, Porselen, beyaz ve renkli çamur, çift cidarlı kase, Erişim adresi: http://www.mehmetkutlu.com/works/

Görsel 22. John Sontsang, Berrak rüyalar II, Aşka düşmek, Porselen, 2016, Erişim adresi: https://johnsontsang.wordpress.com/

Görsel 23. John Sontsang, Berrak rüyalar II, Yapım aşaması, Porselen, 2016, Erişim adresi: https://johnsontsang.wordpress.com/

Görsel 24. John Sontsang, Berrak rüyalar II, Sadece dinle, Porselen, 2016, Erişim adresi: https://johnsontsang.wordpress.com/

Görsel 25. Peter Lenzo, Göze Pembe Vuruş, (2000), Erişim adresi: http://peterlenzo.blogspot.com/2012/08/ceramic-heads-and-face-jugs.html

Görsel 26. Peter Lenzo, Kırmızı Ayakkabı, (2015), Erişim adresi: http://peterlenzo.blogspot.com/2012/08/ceramic-heads-and-face-jugs.html

Görsel 27. Peter Lenzo, Sadece Beynim Olsaydı, (2015), Erişim adresi: http://peterlenzo.blogspot.com/2012/08/ceramic-heads-and-face-jugs.html

Görsel 28. Tuba Korkmaz, İstedim ki Bilineyim Serisi, 2015, Sonsuz Tekrar, 2015, Sanatçının arşivinden

Görsel 29. Tuba Korkmaz, İstedim ki Bilineyim Serisi, 2015, Otoportre, Sanatçının arşivinden

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 161-169 - DOI: 10.32547/ataunigsed.652384

Isparta Müzesi'ndeki Yalvaç Yöresi Düz Dokuma Torba Örnekleri

The Plain Weaving Carrierbag Samples of Yalvac District in Isparta Museum

Bayram DEMİRAL
Arş. Gör. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
email: bayramdemiral@sdu.edu.tr ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9500-6728

Naile Rengin OYMAN
Doç., Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
email: renginoyman35@gmail.com ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6379-4755

iThenticate Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Demiral, B., & Oyman, N. R. (2020). Isparta Müzesi'ndeki Yalvaç yöresi düz dokuma torba örnekleri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 161-169. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.652384

Makale Gönderim Tarihi/Received: 03/12/2019
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 17/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

Dokumalar konar-göçer yaşamının önemli üretimlerindendir. Bu dokuma örneklerinden Kirkitli Düz dokumalar yer yaygısı ve süsleme amaçlı kullanılmasının yanında, taşımada da kullanılmaktadır. Çuval, heybe gibi torba da taşıma amacıyla kullanılan kirkitli dokumalardandır. Torba: küçük boyutlarda taşımada ve çadır içerisinde süs olarak kullanılan bir eşyadır. Bu araştırmada Yalvaç yöresine ait olan ve Isparta Müzesi'nde bulunan 10 adet torba, dokuma tekniği, hammadde, renk, motif ve kompozisyon yönlerinden incelenmiştir. Torbalar genellikle yün malzeme ile cicim ve zili tekniklerinde dokunmuşlardır. Torbaların kompozisyonlarında beyaz, bordo, kırmızı, mavi, mor, sarı, siyah, turuncu, yeşil renklerin ve haytağacı, büyük duma, göz, yıldız, pıtrak, suyolu, çengel, muska, kurtizi, saçbağı motiflerinin kullanıldığı görülmüştür. Torbaların kompozisyonları genellikle, orta zeminde bir motifin sonsuz tekrarı ve zeminin etrafını saran bordürden oluşmaktadır.

Anahtar kelimeler: Düz Dokuma, Torba, Yalvaç, Isparta Müzesi

Abstract

Weavings are important productions of nomadic life. One of these weaving samples, Kirkitli flat weavings are used both for floor covering and decorative purposes and also used for transportation. Carrierbag such as sacks and saddlebags are also used for carrying purposes. Carrierbag: It is an item used for carrying in small dimensions and as an ornament in a tent. In this research, 10 carrierbags belonging to Yalvac region and found in Isparta Museum were examined in terms of weaving technique, raw material, color, motif and composition. The carrierbags are mostly woven with wool material and zılı, cıcım weaving techniques. It was observed that white, burgundy, red, blue, purple, yellow, black, orange, green colors and tree of life, greatduma, aye, star, burdock, running water, hook, amulet, wolf's track, and hair band motifs were used in the compositions of the carrierbags. The compositions of the carrierbags usually consist of an endless repetition of a motif on the middle floor and a border that surrounds the midle floor.

Keywords: Plain Weaving, Carrierbag, Yalvac, Isparta Museum

1. Giriş

Tarihi Orta Asya'ya kadar uzanan Geleneksel Türk el sanatları, göçebe (yörük) yaşamının vazgeçilmez unsurlarındandır. 1071 Malazgirt Savaşı'ndan sonra Türkler, zengin sanat ve kültürlerini de Anadolu'ya getirmişlerdir. Isparta bölgesine yerleşen Türk boyları da bu el sanatı ürünlerini buraya taşımıştır. Bu bölgede yaşatmakta oldukları Türk el sanatı ürünleri bulunmaktadır.

Akdeniz Bölgesi'nin batısında, Göller Bölgesi'nde yer alan Isparta'nın yüz ölçümü 8933 km2'dir. Kuzey doğuda ve doğuda Sultan Dağları, Beyşehir Gölü ve Dedegöl Dağları'nın uzantıları, güneyde Antalya Havzası'nın yüksek kesimleri, batıda ve güneybatıda Karakuş Dağları, Söğüt Dağları, Burdur Gölü Ağlasun ve Bucak yaylaları ile sınırlıdır (Anonim, 1996, s. 7-8). Isparta'da Avşar, Bayat, Beydili, Büydüz, Çavındır, Döğer, Eğmür, Iğdır, Kayı, Kargın, Karaevli, Kınık, Peçenek, Salur, Yazır, Yüreğir gibi oymaklar yaşamaktadır (Koç, 1983, s. 14).

Geleneksel el sanatlarından halıcılık, kilimcilik, oya ve nakış işlemeleri yörede yaygındır. Dericilik, Keçecilik, Saraçlık, Semercilik ve Nalbantlık gibi el sanatlarının günümüzde sadece Yalvaç ilçesinde, Bıçakçılığın ise yalnızca İl merkezi ile Uluborlu ilçesinde yapıldığı görülmektedir. Isparta'da düz dokumaların en yaygın olduğu yerler Yörük köyleridir. Buralarda heybe, çanta (torba) ve çuvallar da dokunduğu görülür. Isparta'da El sanatlarından yün ve kıldan imal edilen çuval, heybe, aba, çadır, kilim ve çulha gibi dokumalar zamanın gelişen ihtiyaçlarına ayak uyduramayarak ortadan kaybolmaya yüz tutmuşlardır ("Isparta", t.y.). Isparta Müzesi'nde bu el sanatları ürünlerinin bazılarının korunması ve sergilenmesi sağlanmaktadır.

Isparta'da müzecilik 1933 yılında arkeolojik eserler ve mezar taşlarından oluşan eserlerin halkevinde sergilenmesi ile başlamıştır. 1973 yılında Halil Hamit Paşa Kütüphanesi'nin bir odası müze deposu olarak kullanılması ile müze memurluğu kurulmuştur. Bugünkü müze binası ise 1985'te ziyarete açılmıştır (Anonim, 1996, s. 21). 1989 yılında müze binasına arkeoloji salonu eklenmiştir (Gerçek, 1999, s. 470). Arkeoloji, Hazine, Etnografya ve Halı olmak üzere 4 ana bölümden oluşan müzede, 2002 yılı itibarıyla 2557 adet arkeolojik, 1961 adet etnografik, 11971 sikke olmak üzere toplam 16489 adet eser vardır (Dedeoğlu ve diğerleri, 2005, s. 21). El sanatları ürünlerinden olan kirkitli düz dokumalar olarak sınıflandırılan kilim, cicim, zili, sumak teknikli dokumalar müzede sergilenmekte ve depolarda saklanmaktadır. Isparta Müzesi'nde 40 adet düz dokuma torba tespit edilmiştir. Araştırma örneklemine yalvaç yöresine ait olduğu envanter kayıtlarında belirtilen, 10 adet torba dokuma alınmıştır.

Araştırma kapsamında incelenen düz dokuma torbalar, satın alma yoluyla müzeye gelmiş eserlerden oluşmaktadır. İncelenen eserler, Isparta ve Yalvaç ilçelerinden müzeye kazandırıldığı envanter kayıtlarından tespit edilmiştir. Çalışmada düz dokuma torbalarda kullanılan ham madde, dokuma tekniği, renk, motif ve kompozisyon özellikleri, hakkında tespitlerde bulunulmuştur. Geleneksel düz dokuma torbalar, unutulmaya yüz tutmuş durumdadır. Kaybolmakta olan el sanatı örneklerinin derlenmesi, belgelenmesi, daha sonraki çalışmalara kaynak oluşturması ve unutulup yok olmasını engellemek açısından önemlidir.

Torbalar, içerisinde yiyecek ve bazı yörelerde çocuk taşımak, iç çamaşırı koymak, duvar süsü olarak kullanılmak üzere dokunur. Sırtta taşınır. Ancak kullanılmadığı zamanlarda içerisine iç çamaşırı konularak yüksek bir yere asılır. Evin içerisinde üstte kap-kacak, altta ise torbalar dekorasyon için kullanılır. Evdeki küçük aletlerin konulduğu örnekler daha küçük ebatlarda dokunur (Deniz, 2007, s. 1).

Kilim cicim zili, sumak teknikli dokumalar konargöçerlerin kullanım eşyalarıdır. Bu dokumalar nemden çabuk etkilendikleri için uzun süre sağlamlıklarını koruyamadıklarından dolayı çok az örnek günümüze kadar gelebilmiştir. (Aytaç, 2006, s. 91). Torba dokumalarda çuval dokumalarda olduğu gibi malzeme olarak yün, kıl ve pamuk kullanılmaktadır. Yörüklerde Kılı bükme yünü eğirmeden dokumaya kadar gerekli olan araç ve gereçler şunlardır. İpin dokumaya hazırlanmasında Yün tarağı ve kıl tarağı, kirmen ve iğ, çıkrık veya çark kullanılır. Dokuma aleti olarak ise ıstar ve çarpana kullanılır (Eröz, 1991, s. 174-178).

Eröz (1991, s. 171)'e göre Yörükler, dokumalarında kıl, yün ve pamuğu çeşitli aşamalardan geçirdikten sonra kullanmıştır. Yörükler diğer dokumalarda kullandıkları malzemeleri torba dokumalarda da kullanırlar. Ayrıca kendi giyeceklerini ve kullanım araçlarını, konutlarını bu malzemelerden elde ederler.

Düz dokumalarda kullanılan araçlar, torba dokumada da kullanıldığından düz dokumalarda kullanılan araçlar olan, Yün tarağı, kıl tarağı, kirmen, çıkrık veya çark ve tezgah (ıstar) torba dokumalarda da kullanılmaktadır.

2. Metaryal ve Yöntem

Bu araştırmada, Isparta Müzesin'de 40 adet torba olduğu envanter kayıtlarından tespit edilmiştir. İncelenen örneklerden Yalvaç Yöresine ait olduğu müze envanterinde belirtilen, 10 adet cicim ve zili tekniklerinde dokunmuş torba, araştırma kapsamına alınmıştır. Dokumalar öncelikle müze envanteri taranarak tespit edilmiştir. Tespit edilen torba dokumalar gerekli izinler alınarak incelemesi yapılmıştır. Dokumaların fotoğrafları çekilmiş, ebatları, kaliteleri, teknik, hammadde, renk ve kompozisyonları hakındaki bilgiler, müzedeki yerlerinde görsel incelemesi sonucu elde edilmiştir. Bu bilgiler inceleme fişleri ile kayıt altına alınmıştır. Araştırmada örneklerin fotoğrafları, yüzey şemaları ve motiflerinin görsellerine yer verilmiştir.

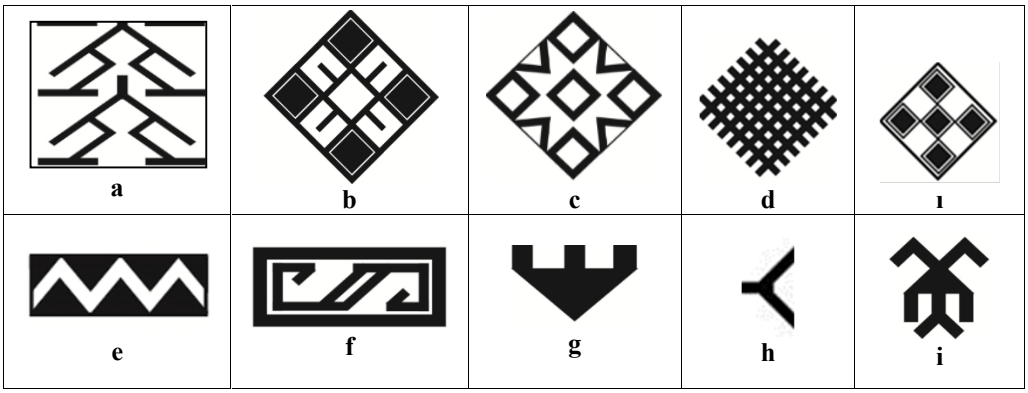
3. Isparta Müzesi'de yer alan Yalvaç Yöresi düz dokuma torba örnekleri

Müzedeki torbalarda atkı yüzlü kilim, cicim, zili tekniklerinden biri veya bir kaçı bir arada kullanılmıştır. Genel olarak dokumaların hepsinde zili ve cicim tekniğinin ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmektedir. Torba dokumalarda uygulanan motif ve kompozisyonlar, araştırma konusu örnekler ve ulaşılabilen diğer yayınlardaki görseller üzerinden yapılmaya çalışılmıştır. Torba dokumalarda bu çalışmada yer verilen motif ve kompozisyon sınıflandırmaları dışında da örneklere rastlanabilir.

Anadolu dokumaları, konar–göçer yaşamın izlerini devam ettirmektedir. Dokumalarda kullanılan motifler ve isimleri dokundukları bölgenin sosyal yapısına göre değerlendirilmelidir (Durul, 1982, s. 26-27). Anadolu dokumalarının en güzel örneklerini Yörük, Türkmen ve Avşarlar vermiştir. Türkmen, Yörük dokumalarındaki desen ve motifler görenek halinde devam ettirilmesinin yanında, dokuyucuların yenilik aradığı dokuma örnekleri de görülmektedir. Ancak aşiretin özel işaretleri (im) ile uğurlu veya uğursuz sayılan motiflerinin yerinde kullanmasına özel dikkat gösterilmiştir (Durul, 1956, s. 92). Isparta Müzesi'ndeki düz dokuma torbalarda, hayatağacı, saçbağı, büyük duma, kurtizi, göz, çengel, pıtrak, suyolu, yıldız ve muska motifleri dokunduğu görülmektedir (Görsel 1).

Torbalarda görülen motiflerden Hayat ağacı motifi (Görsel 1a) sürekli gelişim, sürekli değişim ve gelişim içinde yaşayan evreni simgeler. Toprağın altında kalan kökleriyle yer altını, alt dalları ve gövdesiyle yeryüzünü, ışığa yükselen üst dallarıyla cenneti anlatır. Yeryüzü ve cennet arasındaki iletişimi sağladığına inanılır. Anadolu

motiflerinde hayat ağacı "can ağacı" olarak da nitelendirilir; ölümsüzlüğün sembolüdür. Özellikle selvi ağacı ölümsüzlüğü simgeler (Erbek, 2002, s. 166-168). Bu motif, Şamanizm kökenlidir. Orta Asya Şaman kaynaklarına göre hayat ağacı, dünyanın merkezi olarak kabul edilmektedir. Şamanın yeraltı veya gökyüzü seyahatinde merdiven işlevi görür (Erbek, 2002, s. 166-168).



Görsel 1. Düz dokuma torbalarda görülen motifler: a. Haytağacı motifi; b. Büyük Duma motifi; c. Yıldız motifi; d. Pıtrak motifi; e. Suyolu motifi; f. Çengel motifi; g. Muska motifi; h. Kurtizi motifi; ı. Göz motifi; i. Saçbağı motifi

Torbalarda karşımıza çıkan Diğer bir motif ise göz motifidir. En basit göz formu, geometrik üçgen motifidir. Anadolu dokumalarında göz motifi üçgen olmasının yanında, kare, eşkenar dörtgen, dikdörtgen, haç olarak da uygulanmaktadır (Görsel 1i). En çok görülen göz motifi dörde bölünmüş eşkenar dörtgendir (Erbek, 2002, s. 128). Nazar denen zararlı ve öldürücü bakışların suçlusu göze karşı tedbir olan yine gözün kendidir (Ateş, 1992, s. 43).

Çengel motifi Anadolu dokumalarında özellikle halı ve kilimlerde görülen bir motiftir (Görsel 1f). Kötü göze karşı kullanılan motif aynı zamanda erkek ile kadın arasında birleştirici olarak görülmektedir. Oğuz boylarından Bayındır aşiretinin imi olarak da kullanılmaktadır (Ateş, 1992, s. 28).

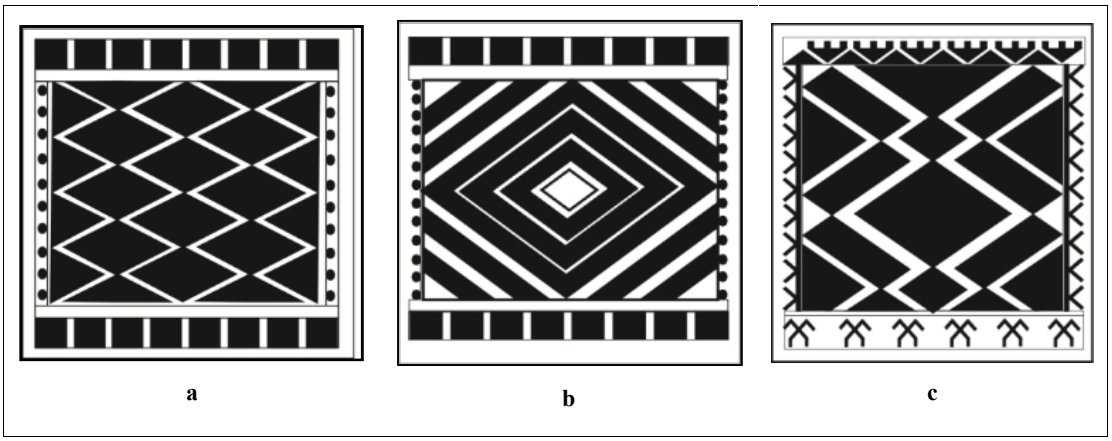
Pıtrak, dikenleriyle insanların ve hayvanların tüylerine yapışan bir bitkidir. Anadolu El Sanatlarında kullanılan pıtrak motifi, bu bitkinin stilize edilmiş şeklidir (Görsel 1d). Anadolu insanı, pıtrağı nazarlık motifi olarak kullanmaktadır. Pıtrak, bereketli olmaları için un çuvallarında, tandır örtülerinde, ekmek üstüne kapanan cicim dokumalarında görülmektedir. Mersin Yörük dokumalarında Muğla, Bodrum, Adana, Karatepe kilimlerinde, Denizli, Afyon Türkmen dokumalarında çuval, heybe, at örtüsü, çocuk beşiği gibi eşyalarda da pıtrak motifine sıkça görülmektedir (Erbek, 2002, s. 108).

Suyolu motifi, ismini Ege Denizi'ne dökülen Menderes Nehri'nden almıştır. Yeniden doğuşun, bedensel ve ruhsal temizliğin, yaşamın akışkanlığının ve sürekliliğin, bereket, soyluluk, bilgelik, saflık ve erdemin sembolü olan suyolu motifi, zikzak şeklinde dokumalara yansımıştır (Görse le). Anadolu dokumalarında sıklıkla kullanılmıştır (Erbek, 2002, s. 102-104).

Yıldız motifinin en basit formu iç içe geçmiş iki üçgenden oluşmaktadır. Bu form kare ve haç motifi ile birlikte anlamsal bir bütünlük oluşturarak, evreni simgelemektedir; yani dört dünya ve dört gök bölgesinin simgesel anlatımıdır. Ayrıca beş köşeli yıldız, bir açıdan yedi sayısının sembolizmini paylaşır, bir açıdan da küresel müziğin evrensel uyumunu, gökkuşağının renklerini, gezegenlerle ilgili yedi alanı ve bireysel bütünlüğü sembolize eder (Görsel 1c). Altı köşeli yıldızlar ise zıtlıkları, evliliği ve evrenin yalnızlığını ve karmaşıklığını ifade edecek şekilde dokumalarda yer almaktadır (Erbek, 2002, s. 102-104).

Muska ve nazarlık motifleri, belli özelliklere sahip kimselerde bulunduğuna inanılan insanlara, evcil hayvanlara, eve, mala, mülke hatta cansız nesnelere zarar veren, bakışlardan kaynaklanan ve öldürücü bir etkisi olduğuna inanılan, nazara karşı kullanılan motiflerdendir. Bu nedenle rengi ve biçimi gözü andıran her nesne, nazarı uzaklaştırıcı motif olarak dokumalarda yer almıştır (Görsel 1g). Muska motifi genellikle eşkenar üçgenle sembolize edilmektedir (Erbek, 2002, s. 120).

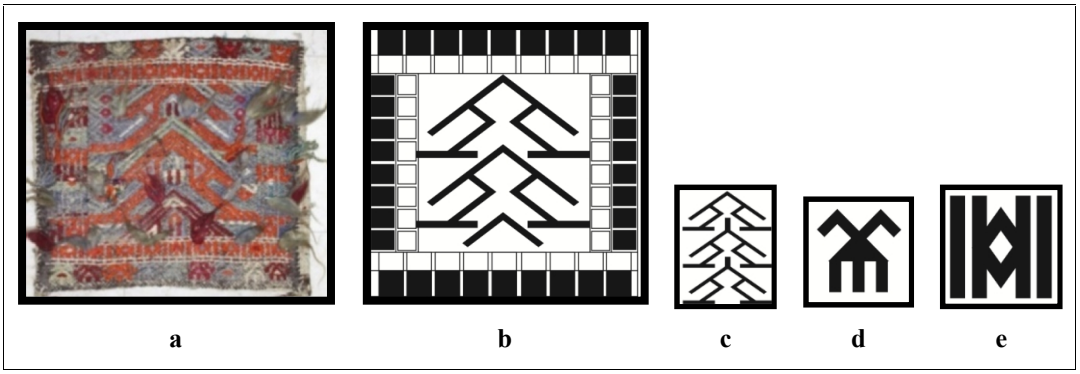
Araştırma konusu torbalar genellikle kare kompozisyonludur. Torbaların zemini, sonsuz kaydırma ilkesi ile çeşitli motiflerin tekrar edilmesi ile oluşturulmuştur. Zeminin alt, üst ve sağ solunu bordürler çevrelemektedir. Düz dokuma torbalarda kompozisyonlar, zeminin baklava dilimlerine ayrılmasıyla, aynı motifin büyüyerek zemini kaplamasıyla, aynı motif veya motif gurubunun üst üste sonsuz tekrarlanmasıyla oluşturulmuştur. Bu kompozisyon örnekleri Görsel 2'de görülmektedir.



Görsel 2. Düz dokuma torbalarda görülen kompozisyonlar: a. Zeminin baklava dilimlerine ayrılmasıyla oluşturulmuş kompozisyon; b. Aynı motifin büyüyerek zemini kapladığı kompozisyon; c. Aynı motif veya motif gurubunun üst üste sonsuz tekrarı ile oluşturulan kompozisyon

Isparta müzesindeki torbalarda beyaz, bordo, kırmızı, mavi, mor, sarı, siyah, turuncu ve yeşil renkler kullanılmıştır. 8 adet cicim ve zili tekniği ile dokunmuş torbada beyaz, 2 adet torbada ise siyah renkli motif ipleri dışında, çözgü ve atkı olarak kullanıldıkları tespit edilmiştir. Diğer renklerin ise motiflerde kullanıldığı görülmüştür. Müze envanterinde Yalvaç yöresine ait olduğu belirtilen torbaların aynı yöreye ait oldukları, benzer motif ve kompozisyonlarının yanında benzer renklerin kullanılmış olmasından da anlaşılabilmektedir.

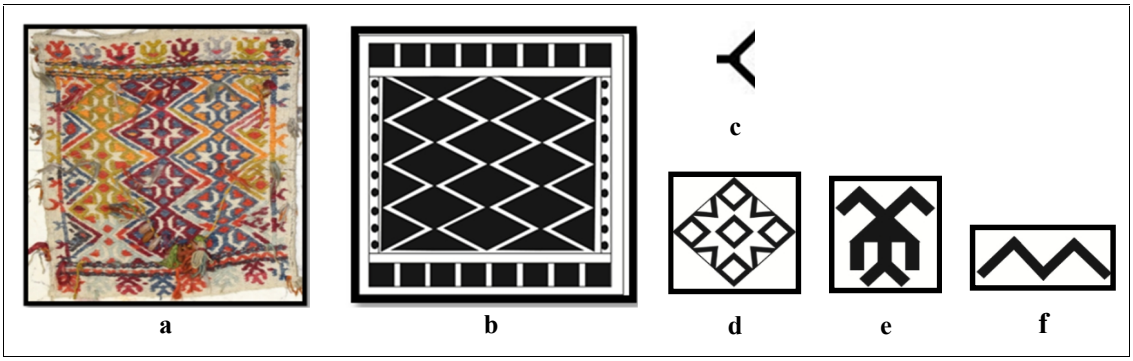
Isparta Müzesi'nde 5-1-88 envanter numarası ile kayıtlı olan 45x41 cm ölçülerinde zili ve cicim tekniğinde dokunmuş torba Görsel 3a'da görülmektedir.



Görsel 3. a. Torba; b. Yüzey şeması; c. Hayatağacı motifi; d. Saçbağı motifi; e. Göz motifi

Görsel 3a'da yüzey şeması görülen torbada atkı, çözgü ve motif ipi olarak yün kullanılmıştır. Dokumada Siyah, beyaz, kırmızı ve turuncu renkler görülmektedir. Bu örneğin zemininde hayatağacı motifi (Görsel 3c) sonsuz tekrar prensibine göre yerleştirilmiştir. Dokumanın bordürünün alt ve üst kısmında yörede saçbağı olarak bilinen motif (Görsel 3d) görülmektedir. Sağ ve sol bordürlerde göz veya muska motifi olarak yorumlanabilecek motif (Görsel 3e) üst üste yerleştirilmiştir. Dokumanın arka yüzü, düz bezayağı tekniğiyle motifsiz olarak dokunmuştur.

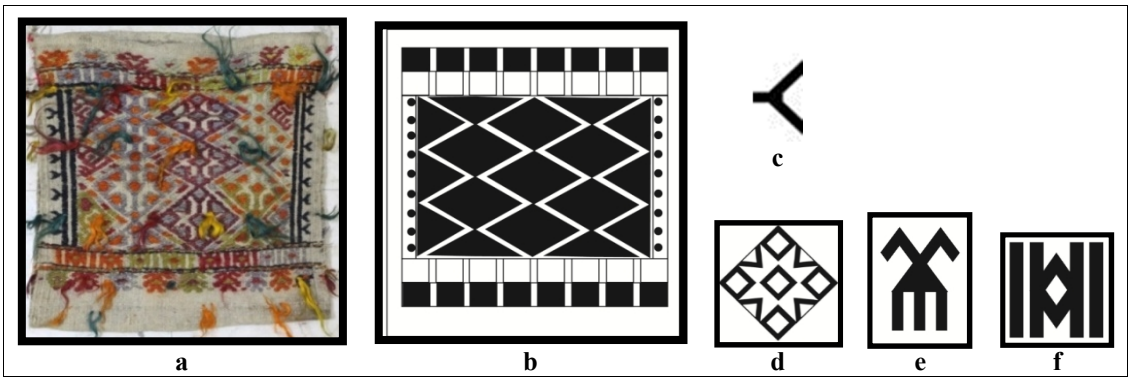
Görsel 4a'daki 5-2-88 envanter numaralı torba, 44x44 cm ölçülerinde zili ve cicim tekniğinde dokunmuştur.



Görsel 4. a. Torba; b. Yüzey şeması; c. Kurizi motifi; d.Yıldız motifi; e. Saçbağı motifi; f. Suyolu motifi

Atkı, çözgü ve motif ipi olarak yün kullanılmıştır. Dokumada yeşil, mavi, turuncu, siyah, kırmızı ve bordo renkler görülmektedir. Zemininde yıldız motifi (Görel 4d) baklava dilimi bölünmüş alanların içerisine yerleştirilmiştir. Bordürün alt ve üst kısmında saçbağı (Görsel 4e) ve suyolu motifleri (Görel 4f) görülmektedir. Bordürün Sağ ve sol kısımlarında kurtizi motifi (görsel 4c) vardır. Dokumanın arka yüzü, düz bezayağı tekniğiyle motifsiz olarak dokunmuştur.

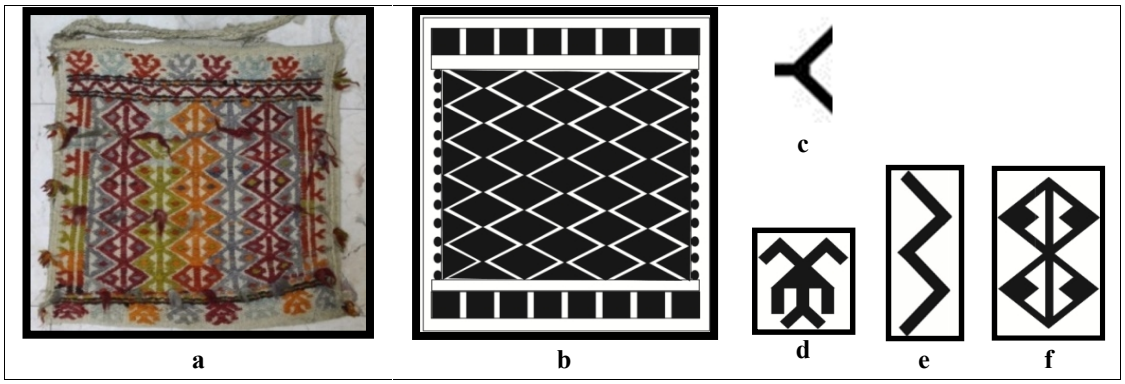
Görsel 5a'da 5-3-88 envanter numaralı torba 43x44 cm ölçülerinde zili ve cicim tekniğinde dokunmuş torba görülmektedir.



Görsel 5. a. Torba; b. Yüzey şeması; c. Kurtizi motifi; d. Yıldız motifi; e. Saçbağı motifi f. Göz motifi

Görsel 5b'de yüzey şeması görülen torbada atkı, çözgü ve motif ipi olarak yün kullanılmıştır. Dokumada yeşil, kırmızı, turuncu, mavi, siyah, bordo renkler görülmektedir. Zemininde yıldız motifi (Görsel 5d) baklava dilimi bölünmüş ve sonsuz tekrar prensibine göre yerleştirilmiştir. Dokumanın bordürünün alt ve üstünde saç bağı (Şekil 5e) ve göz motiflerinden (Görsel 5f) oluşan iki bant üst üste yerleştirilmiştir. Bordürün Sağ ve solunda kurtizi motifi (Görsel 5c) vardır. Dokumanın arka yüzü, düz bezayağı tekniğiyle motifsiz olarak dokunmuştur.

5-4-88 envanter numaralı, Yalvaç yöresine ait diğer bir torba (Görsel 6a) 41x41 cm ölçülerinde zili ve cicim tekniğinde dokunmuştur.

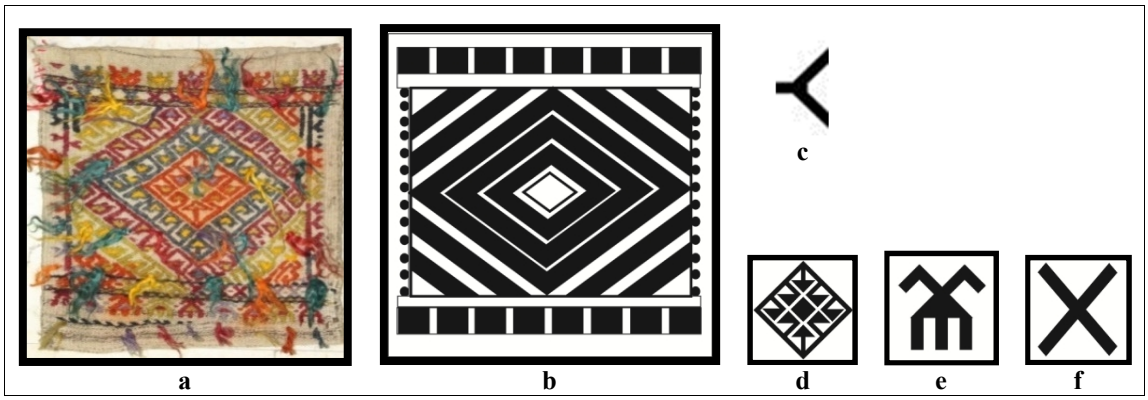


Görsel 6. a. Torba; b. Yüzey şeması; c. Kurtizi motifi; d. Saçbağı motifi; e. Suyolu motifi; f. Göz motifi

Torbada Atkı, çözgü ve motif ipi olarak yün kullanılmıştır. Zemininde baklava dilimi bölünmüş alanlara, göz motifi (Görsel 6f) sonsuz tekrar prensibine göre yerleştirilmiştir. Dokumanın bordürünün alt ve üst kısmında saçbağı motifi (Görsel 6d) vardır. Ayrıca bordürün üst kısmının altındaki bantta suyolu motifi (Görsel 6e) görülmektedir. Bordürün Sağ ve solunda kurtizi motifi (Görel 6c) görülmektedir. Sarı, yeşil, bordo, kırmızı, mavi, beyaz ve siyah dokumada kullanılan renklerdir. Dokumanın arka yüzü, düz bezayağı tekniğiyle motifsiz olarak dokunmuştur.

5-5-88 envanter numaralı torba Görsel 7a'da görülmektedir. 42x43 cm ölçülerindeki torbanın zemini zili, bordürleri ise cicim tekniğinde dokunmuştur. Atkı, çözgü ve motif ipi olarak yün kullanılmıştır.

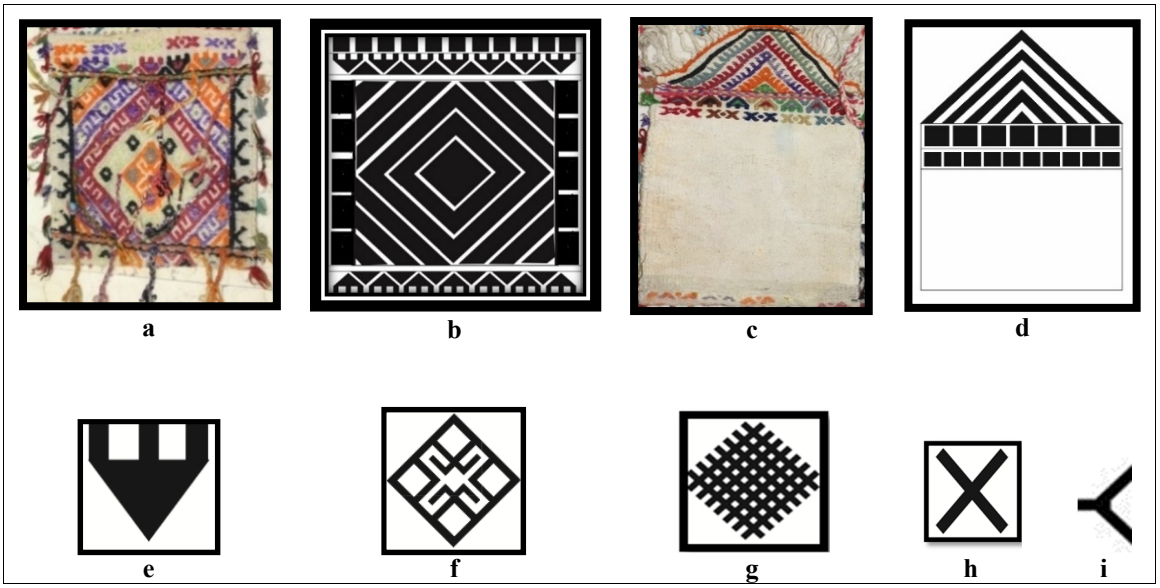
GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 161-169 - DOI: 10.32547/ataunigsed.652384



Görsel 7. a. Torba; b. Yüzey şeması; c. Kurtizi motifi; d. Akrep motifi; e.Saçbağı motifi; f. Çarpı motifi

Zemininde akrep motifi (Görsel 7d) görülmektedir. Dokumanın bordürünün alt ve üstündeki iki bantta saçbağı (Görsel 7e) ve çarpı motifi (Görsel 7f) bulunmaktadır. Bordürün Sağ ve sol kısmında kurizi motifi (Görsel7c) vardır. Sarı, yeşil, kırmızı, mavi, turuncu dokumada görülen renklerdir. Dokumanın arka yüzü, düz bezayağı tekniğiyle motifsiz olarak dokunmuştur.

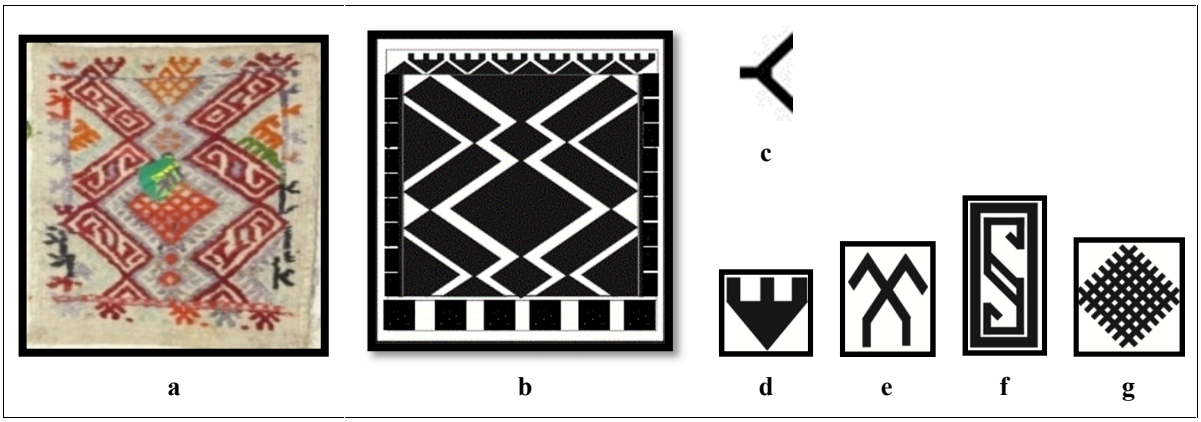
5-7-88 envanter numaralı, Ön yüzü (Görsel 8a) ve arka yüzü (Görsel 8c) motifli olan kapaklı torba, 35x36 cm ölçülerinde zili ve cicim tekniğinde dokunmuştur.



Görsel 8**.** a. Torba ön yüzü; b. Ön yüz yüzey şeması; c. Torba arka yüzü; d. Arka yüz yüzey şeması; e. Muska motifi; f. Büyük Duma motifi; g. Pıtrak motifi; h. Çarpı motifi; i. Kurtizi motifi

Atkı, çözgü ve motif ipi olarak yün kullanılmış olan torbanın zemininin merkezinde koçboynuzu motifi (Görsel 8f) vardır. Bu motifin etrafında yörede "büyük duma" (Görsel 1b) olarak adlandırılan (İ. Akçay, sözlü görüşme, 25.10.2019) motif görülmektedir. Dokumanın bordürünün alt ve üstündeki iki bantta muska (Görsel 8e) ve çarpı motifi (Görsel 8h) bulunmaktadır. Bordürün sağ ve solunda kurtizi motifi (Görsel 8i) vardır. Dokumada mor, yeşil, kırmızı, beyaz ve siyah renkler görülmektedir. Dokumanın arka yüzü (Görsel 8c) düz bezayağı ve cicim tekniği ile dokunmuştur. Torbanın kapak kısmında pıtrak motifi (Görsel 8g) vardır. Kapak kısmı dışında arka yüzde ön yüzdeki çarpı ve muska motifleri iki bant halinde tekrar etmektedir (Görsel 8e), (Görsel 8h).

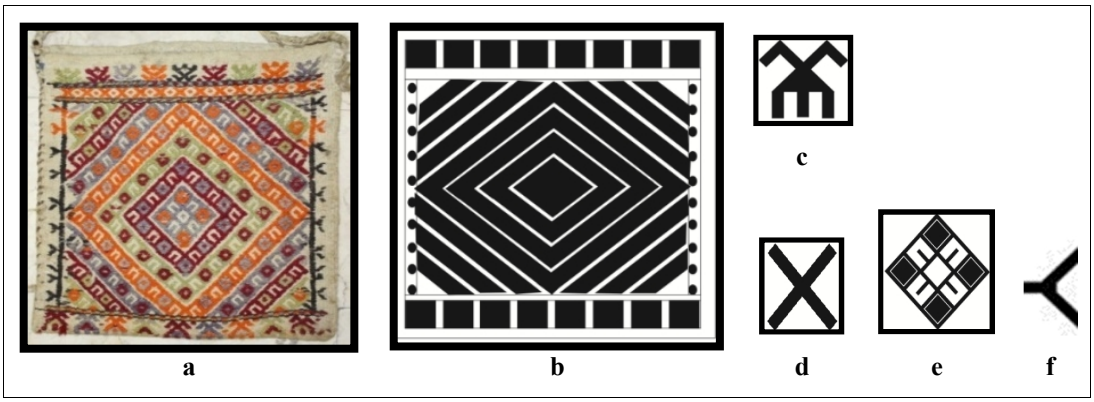
Isparta Müzesi'nde 5-8-88 envanter numarası ile kayıtlı, 38x41 cm ölçülerinde cicim tekniğinde dokunmuş torba Görsel 9a'da görülmektedir.



Görsel 9. a. Torba; b. Yüzey şeması; c. Kurtizi motifi; d. Muska motifi; e. Saçbağı motifi; f. Çengel motifi; g. Pıtrak motifi

Atkı, çözgü ve motif ipi olarak yün kullanılmış olan torbanın zemininde, pıtrak (Görsel 9g) ve çevresininde çengel motifleri (Görsel 9f) görülmektedir. Dokumanın bordürünün alt kısmında saçbağı motifi (Görsel 9e) vardır. Bordürün üst kısmında ise muska motifi (Görsel 9d) bulunmaktadır. Bordürün sağ ve soluna kurtizi motifi (Görsel 9c) yerleştirilmiştir. Dokumadaki renkler mor, yeşil, kırmızı, turuncu ve siyahtır. Dokumanın arka yüzü, düz bezayağı tekniğiyle motifsiz olarak dokunmuştur.

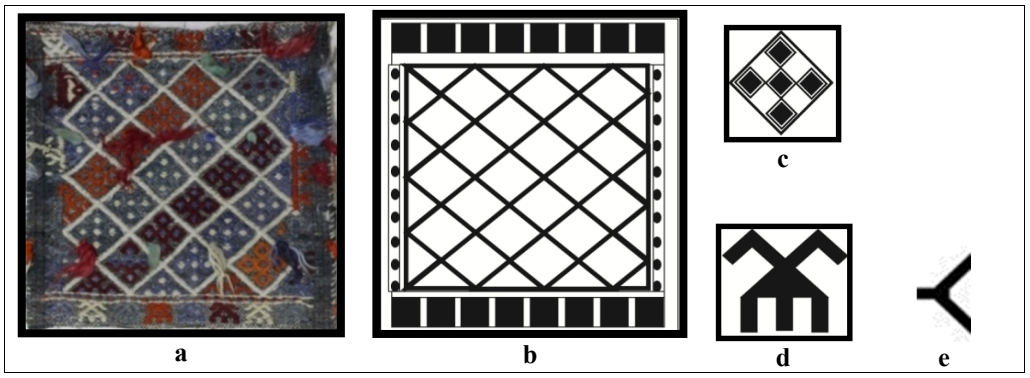
Yalvaç yöresine ait 5-9-88 envanter numaralı torba Görsel 10a'da görülmektedir.



Görsel 10. a. Torba; b. Yüzey şeması; c. Saçbağı motifi; d. Çarpı motifi; e. Büyük duma motifi; f. Kurtizi motifi

42x43 cm ölçülerinde cicim ve zili tekniğinde dokunmuş olan torbada Atkı, çözgü ve motif ipi olarak yün kullanılmıştır. Zemininde yörede büyük duma olarak isimlendirilen (Görsel 10e) motif(İ. Akçay, sözlü görüşme, 25.10.2019) görülmektedir. Dokumanın bordürünün altında saçbağı motifi (Görsel 10c) vardır. Bordürün üst kısmında ise bantlar halinde, saçbağı ve çarpı motifi (Görsel 10d) bulunmaktadır. Bordürün sağ ve solunda kurtizi motifi (Görsel 10f) yerleştirilmiştir. Dokumada, yeşil, kırmızı, mavi, turuncu, siyah ve beyaz renkler görülmektedir. Dokumanın arka yüzü, düz bezayağı tekniğiyle motifsiz olarak dokunmuştur.

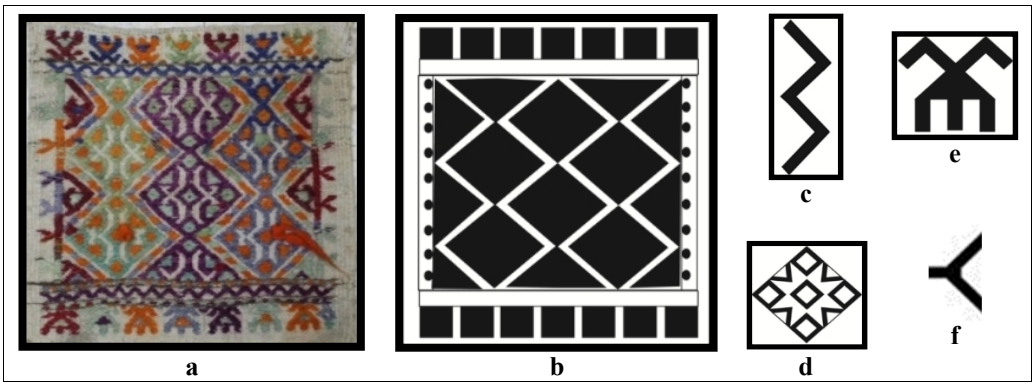
Isparta müzesi'de 5-10-88 envanter numarası ile kayıtlı torba Görsel 11a'da görülmektedir.



Görsel 11. a. Torba; b. Yüzey şeması; c. Göz motifi; d. Saçbağı motifi; e. Kurtizi motifi

40x40 cm ölçülerinde cicim ve zili tekniğinde dokunmuş torbada, atkı ve motif ipi olarak yün, çözgüde ise kıl kullanılmıştır. Zemininde göz motifi (Görsel 11c) baklava dilimlerine bölünmüş alanların içerisine sonsuzlık prensibine göre yerleştirilmiştir. Dokumanın bordürünün alt e ve üst kısmında saçbağı motifi (Görsel 11d) vardır. Bordürün sağ ve sol kısmında ise kurtizi motifi (Görsel 11 e) görülmektedir. Dokumada, bordo, turuncu, mavi, gri, siyah ve beyaz renkler görülmektedir. Torbanın arka yüzü, düz bezayağı tekniğiyle motifsiz olarak dokunmuştur.

5-11-88 envanter numaralı Yalvaç yöresine ait torba Görsel 12a'da görülmektedir.



Görsel 12. a. Torba; b. Yüzey şeması; c. Suyolu motif; d. Yıldız motifi; e. Saçbağı motifi; f. Kurtizi motifi

Torba, 43x40 cm ölçülerinde cicim ve zili tekniğinde dokunmuştur. Atkı, çözgü ve motif ipi olarak yün kullanılmıştır. Zemininde yıldız motifi (Görsel 12d) baklava dilimlerine bölünmüş alanların içerisine yerleştirilmiştir. Torbanın bordürünün alt ve üst kısmında saçbağı motifi (Görsel 12e) ve suyolu motifi (Görsel 12c) bantlar halinde görülmektedir. Bordürün sağ ve sol kısmında kurtizi motifi (Görsel 12f) vardır. Dokumada, bordo, yeşil, mor, mavi, turuncu ve beyaz renkler görülmektedir. Torbanın arka yüzü, düz bezayağı tekniğiyle motifsiz olarak dokunmuştur

4. Sonuç

İncelenen torbaların envanter kayıtlarında, satın alınma yoluyla müzeye kazandırıldığı, Yalvaç yöresinde dokunduğu ve Cumhuriyet dönemine ait olduğu belirtilmektedir. Isparta Müzesi envanterine kayıtlı düz dokuma torbaların Yalvaç yöresine ait olduğu renk, motif ve kompozisyon özelliklerinden anlaşılmaktadır. Torbalarda turuncu ve kırmızı en fazla kullanılan renktir. Bunlar dışında kullanılan renkler yeşil, mavi, sarı, siyah, gri ve bordodur. Örneklerde genellikle ikiden fazla renk bir arada kullanılmıştır. Atkı ve çözgü renklerinde ise genellikle beyaz renk kullanılmıştır. İki örneğin atkılarında siyah renk kullanılmıştır. Torbaların hepsinde çözgü ipliklerinde yün kullanılmıştır. 2 örneğin atkı ipliklerinde kıl kullanılmış diğer örneklerde yün kullanılmıştır. Torbalarda en fazla görülen motif kurtizi motifidir. Yıldız ve göz motifi genellikle zeminde görülmektedir. Suyolu motifi de bordürlerde kullanılmıştır. Bir örnekte hayatağacı motifi kullanılmıştır. Müzede bulunan torbalarda genellikle kare kompozisyon içerisinde zemin, sonsuz kaydırma ilkesi ile çeşitli motiflerin tekrarı ile oluşturulmuş. Zeminin alt ve üst kısımlarında bantlar içerisine yerleştirilen motifler ile bordürler oluşturulmuştur. Alt ve üst bordür dışında zeminin sağ ve solunda da dikey bantlar bulunmaktadır. Bir diğer kompozisyon ise zemini merkezden dışa doğru aynı motifin daha büyük tekrarları ile oluşturulan kompozisyondur. Bu kompozisyonda da diğer kompozisyonlarda olduğu gibi bordürler aynıdır. Bir diğer kompozisyonda ise aynı motif veya motif gurubu üst üste sonsuz tekrarı ile oluşturulmaktadır.

Araştırma konusu düz dokuma torbalar, Isparta Müzesi'nde teşhirde sergilenmeyip depoda saklanmaktadır. Bu dokumaların teşhirde sergilenmesi ile ziyaretçilerin geleneksel sanat ürünlerinden olan torbaları görmeleri sağlanmalıdır. Isparta Müzesi'nde bulunan Düz dokuma torba örneklerinin, envanter kayıtlarında kalite, dokuma teknikleri, renk, motif ve kompozisyon özellikleri hakkında yeterince bilgi verilmediği tespit edilmiştir. Bu bilgi eksiklerinin uzman kişiler tarafından giderilmesi gerekmektedir. Böylece gelecek kuşaklara ve başka çalışmalar yapacaklara bu dokumalar hakkındaki bilgilerin doğru aktarılması sağlanacaktır. Ayrıca bu envanter bilgilerinin doğru bir şekilde bilgisayar ortamına aktarılması ile yapılacak çalışmaların daha kolay ve verimli olması sağlanabilir.

Kaynakça

Anonim. (1996). Isparta İl Yıllığı. Isparta

Ateş, M. (1992). *Türk halıları, motiflerin-sembollerin dili*. Nevşehir: Ema Kâğıtçılık Matbaacılık.

Aytaç, Ç. (1997). El Dokumacılığı. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Aytaç, A. (2006). *Geleneksel Türk el dokumacılığı sanatı*. Konya: Anka Basım Yayın.

Dedeoğlu, J., Süzen, B., İşçi, N., Akaslan, M., Cüceren, İ., İnci, F., & Demirci, D. (2005). *Isparta müzesi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü Yayınları.

Deniz, B. (2007). Tekstil ürünlerini saklamada kullanılan halı ve düz dokumalar. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 12, 1-13. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/28925

Durul, Y. (1956). Halı ve kilimlerde kız motifleri. *Türk Etnografya Dergisi*, Sayı. 1. Ankara.

Durul, Y. (1982). Kilim motifleri üzerine bir araştırma. *Sanat Dünyamız*, Sayı. 24. İstanbul.

Erbek, M. (2002). *Çatalhöyük'ten günümüze Anadolu motifleri*. Ankara: Dösim Yayınları.

Eröz, M. (1991). *Yörükler*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.

Gerçek, F. (1999). *Türk müzeciliği*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Isparta İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (t.y.). Erişim adresi: https://isparta.ktb.gov.tr/TR-71001/geleneksel-el-sanatlari.html

Koç, M. (1983). *Baris-Hamit-Hamitabat tüm yönleriyle Isparta*. Isparta: Türk Köyü Yayınları.

Görüşme

İmdat Akçay. (2019). Sözlü Görüşme, Yalvaç Yarıkkaya Köyü (25/10/2019).

Görsel Kaynakçası

Görsellerin tamamı Bayram Demiral kişisel arşivine aittir.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 170-180 - DOI: 10.32547/ataunigsed.672128

İzleyicinin Değişen Konumu: Katılımcı Sanat Pratikleri ve İktidarın Paylaşımı

Changing Position of the Audience: Participatory Artworks and Sharing of the Power

Özüm Koşar
Arş. Gör., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
email: ozum.kosar@hbv.edu.tr ORCID ID: https://orcid.org/ 0000-0002-2507-831X

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Koşar, Ö. (2020). İzleyicinin değişen konumu: Katılımcı sanat pratikleri ve iktidarın paylaşımı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 170-180. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.672128

Makale Gönderim Tarihi/Received: 08/01/2020
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 13/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Review Article / Derleme Makalesi

Öz

Hazır-nesne fikrinin tartışmaya sokulması ve sanat-hayat arasındaki sınırların belirsizleş(tiril)mesi, izleyicinin konumunu sorgulatmış; sanat yapıtıyla arasındaki mesafeyi muğlaklaştırmıştır. Bu bağlamda, sanat yapıtı ile izleyici arasında dönüşüme uğrayan bu ilişki, katılımı merkezine alan yeni bir sanat üretimini güdülemiştir. 1990'lardan sonra örnekleri gittikçe yaygınlaşan bu izleyici odaklı sanat pratikleri, özellikle modern sanatın izleyiciyi edilgenleştirici tavrı yerine özgürlükler tanıyan, kimi zaman da doğrudan seyircinin katılımıyla gelişen yeni bir anlayışı ortaya koymaktadır.

İzleyicinin katılımıyla zenginleşen bu yeni sanat anlayışı, onu pasif konumdan eyleyen konuma sokarak, sanatı hayatla ilintili bir *edim*e dönüştürmüştür. Katılımcı sanat pratikleri, izleyicisini alışılagelmiş durağan formundan uzaklaştırarak bireyler için yeni bir karşılaşma alanı sağlamaktadır. Özellikle günümüzde bireyselleşmenin artan ivmesine karşın katılımcı sanatın gerçekleştirdiği "bir aradalık" fikri, örtük bir toplumsal misyon gibi sanat yoluyla sosyalleşmenin ortamını uygunlaştırmaktadır. Bu bağlamda, kolektif bir bilinç meydana getiren katılımcı sanat etkinlikleri, daha önce yolları kesişmemiş kişileri ortak bir paydada toplamanın kültürel yordamı olma eğilimi göstermektedir. Bu yazının genel kapsamı, izleyicinin değişen sanat perspektiflerine göre nasıl konumlandığını ve güncel sanat anlayışında eyleyen izleyicinin sanat pratiklerine nasıl yansıdığını irdelemektir.

Anahtar kelimeler: İzleyici ve Sanat, Katılımcı Sanat, İnteraktif Sanat, İlişkisel Sanat

Abstract

The discussion of the idea of ready-made and the uncertainty of the boundaries between art and life questioned the position of the audience; the distance between the work of art has blurred. In this context, this relationship, transformed between the work of art and the audience, motivated a new art production that focused on participation. These audience-oriented (interactive) art practices, whose examples have become more widespread after the 1990s, reveal a new understanding that gives freedom to the audience, rather than the passive attitude of modern art.

This new understanding of art, enriched with the participation of the audience, has transformed it from a passive to an active position and transformed art into a life-related act. Participatory (interactive) art practices provide a new meeting space for individuals by moving their audience away from their usual static form. In spite of the increasing momentum of individualization, the idea of a "togetherness" realized by the participatory art, especially as an implicit social mission, harmonizes the environment of socialization through art. In this context, participatory art activities that create collective consciousness tend to be the cultural procedure of bringing together people who have not crossed paths on a common ground. The general scope of this article is to examine how the audience is positioned according to the changing art perspectives and how the audience who is acting in contemporary art is reflected in the art practices.

Keywords: Audience and Art, Participatory Art, Interactive Art, Relational Art

1. Giriş

Sanat, en erken örneklerden bu yana insanlar-arası iletişimin temelini oluşturmaktadır. Mağara duvarı, bir kanvas üzerine ya da kolektif bir sürecin ürünü olması bu en temel insani ihtiyacı değiştirmemiş, çeşitli tarihsel görüşler bazında zaman zaman örtükleşse de doğası gereği bir mesaj iletme özelliğini hep sürdürmüştür. Bu çalışma bu görüşten hareketle, sanat-sanat yapıtı-izleyici arasında oluşan üçgende güncel sanat dinamiklerini incelemekte ve modern sanat anlayışındaki sanatçı temelli görüşün değişimi üzerinden ilişkisel estetiği konumlandırmayı hedeflemektedir. Postmodern dönemeçle birlikte bakışta yaşanan dönüşüm, sanat ile hayat arasındaki sınırların eritilmesi açıdan oldukça önemlidir ve katılımcı sanat fikrini olumlu yönde etkilemiştir. 1990'lı yıllarla birlikte bu katılımcı pratikler, teorik tartışma alanlarından da aldığı itkiyle önemli bir boyut kazanmıştır. Araştırma kapsamında, Jacques Rancière, Brian O'Doherty, Donald Kuspit, Walter Benjamin, Nicolas Bourriaud gibi önemli düşünürlerin görüşlerine başvurulmuş, öncelden güncele birçok sanatçı üzerinden örnekler verilmiştir.

2. Yöntem

Bu araştırma, güncel sanatın sanat=hayat odaklı görüşü üzerinden izleyicinin konumuna ilişkin değişimin ve yapıtın bu değişen görüş ile birlikte edindiği yeni anlamların irdelendiği nitel bir araştırmadır. Çalışma kapsamında konu ile ilgili literatür taraması yapılarak veri toplanmış ve derlenen veriler ışığında katılımcı sanat pratikleri incelenerek söz konusu etkileşim sürecinin yapıtlar ve sanat üzerindeki iktidar konumlarını nasıl değiştirdiği örneklerle tartışmaya açılmıştır.

3. İzleyicinin Kimliği

Ne yapmak istediğini o (Sanatçı) bilir, biz bilmeyiz; ne yaptığını biz biliriz (İzleyici), o bilmez.

Jean-Paul Sartre

İzleyici, sözcük olarak dilimizde "izleme işini yapan kişi" olarak tanımlanmakta ("TDK", t.y.), bir sanat yapıtına karşı "izleme işini yapan kişi" için de benzer bağlamda "izleyici, seyirci, alımlayıcı" gibi terimler kullanılmaktadır. Peki, kimdir bu izleyici? Postmodern kırılmaya kadar durağan pozisyonda karşımıza çıkan bu kişi, uzunca bir süre sanat yapıtının sınırlarına saygılı-mesafeli bir yan karakter olmuştur. İzleyici, modern paradigmanın sanatçı ve sanat yapıtını altın harflerle konumlandırdığı sahnenin en ücra köşesinde bırakılmış kişidir. Rancière'e göre, bir görünüşün karşısına geçen ama o görünüşün üretim sürecini veya gizlediği gerçekliği bilmeyen; eylemenin zıddı olan bakmak fiilinden meshul; edilgen ve hareketsiz; hem bilmek kabiliyetinden hem de eylemek kudretinden kopmuş bir bireydir (Rancière, 2009, s. 10). Yani izleyici, modern sanat boyunca sanat yapıtına karşı belli bir mesafeyi gözeten, işin içine mümkün mertebe dahil olmayan bir duruş sergilemiştir. Sanatın yüceliğini vurgulayan böylesi bir anlayışta önemli olan, sanatçının elinden çıkmış yapıttır. İzleyici ise dehayı alkışlayan ve tereddütsüz destekleyen, isimsiz bir figüran muamelesi görmektedir.

Doherty'e göre zaman içinde karmaşık roller arasında kalan izleyici, motor refleksler yığınına dönüşmüş, karanlığa alışmış bir gezgin olarak tablodaki hareketli unsur, bir sahte aktör, hatta sanatla mayınlanmış arazideki bir ses ve ışık dürtüsü haline gelmiştir (O'Doherty, 2013, s. 59). Uzun süre boyunca bu sabit konumu sürdüren izleyici, Romantik sanat anlayışı ile birlikte bir miktar belirginleşmiş ve "bakan göz" ile simgesel bir değiş tokuş içine girmiştir. "Sabit-durağan izleyici" yerini "çeşitli farkındalıklar kuşanmış göz"e bırakmıştır. Göz, izleyici'ye kıyasla daha eğitilebilirdir ve estetik olarak geliştirmiş olduğu bir bilinç söz konusudur, fakat aslında gözün sahip olması varsayılan bu bilinç deha nesnesini daha da parlatmak için yalnızca bir yöntemdir. Ne de olsa, bilgi sahibi izleyicinin gözü ve onun alımladığı yapıt çok daha önemlidir.

4. Bakıştaki Dönüşüm

Sanat-izleyici arasındaki sınırlar ve sorgulamalar düşünüldüğünde, sanatın korunaklı alanlarına dokunmak isteyen Dada bir başlangıç noktası olarak kabul edilebilir. Nitekim, Aydınlanma ve Modernizm'in getirisi olan "yüce sanat" anlayışı bu dönemde sorgulanmaya ve eleştirilmeye başlanmış, büyük harflerle bahsi geçen "Sanat" artık aurasını kaybederek, hayatla bir anılmaya başlanmıştır. Auranın kaybolması sanat yapıtı ile izleyici arasındaki mesafeyi yok eder. Dünya savaşlarının toplumsal olarak yarattığı sarsıntı ve yaşanılan birçok değişim-dönüşüm-bunalımdan etkilenen Dadacılar, modern paradigmada önemsenen her bir değeri altüst etmiş, sorgulamaya açmıştır. Auranın kaybı ise Dada sanatçılarının bilinçli olarak yaptığı bir şeydir. Dadacıların, "amaçladıkları ve gerçekleştirdikleri şey, yaratımların aurasını acımasızca yok etmektir (…) 'Sanatın genel doğası'ndaki değişim, burada artık teknolojik yeniliklerin sonucu değil, yeni bir sanatçı kuşağının bilinçli davranışı dolayımıyla gerçekleşmektedir (Benjamin, 2007, s. 74). Örneğin, 1920'de Köln'deki 2. Dada gösterisinde, Max Ernst, izleyiciyi katılıma teşvik edecek bir imkân sağlamıştır. Ernst, geleneksel yollarla yapılmış bir ahşap heykeli istenildiği taktirde parçalanması için bir balta ile sergileyerek, izleyicileri bu heykeli baltayla yok etmesi için provoke etmiştir. Bu eylem gerçekleştiği takdirde hem tarihsel değerlere bir baş kaldırı hem de izleyicinin sınırsızlığına bir vurgu yapılmış olacaktır. Benzer olarak 1913'te "Tabure Üstünde Tekerlek" çalışmasını gerçekleştiren Marcel Duchamp da izleyicinin yapıtı eğlence için bile olsa döndürmesini arzulamıştır. Burada izleyicinin katılımına açılan yapıtlar ile birlikte, öncesinde bir görgü kuralı sayılan "sanat yapıtına dokunulmaz" düşüncesi de hiçe sayılmış, dokunulan, etkileşime geçilen yeni bir sanat fikri ortaya konmuştur.



Görsel 1. Marcel Duchamp, Bisiklet Tekerleği (Bycle Wheel), 1913

Umberto Eco'ya göre nesnel bir veri olan "yapıt" ile onu "alımlayan özne" arasındaki etkileşim kaçınılmazdır. Üretim ile tüketimin birbirine yabancı iki nesnenin kökeninde bulunabileceği bir gerçektir; ama, üretici bir işlem (dolayısıyla bir nesne, bir yapıt) tasarladığı anda, sanatçının ayrıca bir tüketim tipini tasarladığı da yine bir gerçektir (Eco, 1992, s. 9). Başka bir deyişle, yapıt sanatçısı tarafından üretilmiş bir nesne olduğu kadar, izleyicisi tarafından tüketilen ve böylelikle tekrardan gerçekleşen bir yapıya da sahiptir. Nitekim, yapıtın oluşum sürecini psikanalitik bir seansa benzeten Duchamp da, sanatçının sanat yapıtının oluşumunda son nokta olmadığını savunmaktadır. Ona göre, sanatçının kendi duygulanımlarını ve düşüncelerini aktardığı bir nesne olan sanat yapıtının izleyici tarafından süzgeçten geçirilmesi gerekmektedir. İzleyicinin görevi yapıtın estetik ölçülere göre ağırlığını saptamaktır; izleyici yapıtın içsel niteliklerini ortaya çıkarıp yorumlayarak dış dünyayla bağlantısını sağlar, böylece yaratma edimine katkıda bulunmuş olur (Kuspit, 2010, s. 34). Duchamp burada söz konusu bu katkının nihai nokta olmadığı konusunda da bir vurgu yapmaktadır. Çünkü daha sonrasında eleştirel yeni tepkilerle yapıtın yaratıcı transferi devam edecektir. Yorumun sonsuz döngüsü yapıtı izleyicisine göre yeni baştan gerçekleşen bir etkinliğe dönüştürmektedir. Sanat yapıtı, sanatçıyla iletişim kurmak için bir araç, izleyicinin bu iletişim yoluyla, sanatçıyla ve onun yaratıcı edimiyle sihirli bir biçimde özdeşleşmesini sağlayan bir ayindir (Kuspit, 2010, s. 35).



Görsel 2. Kurt Schwitters, Merzbau, 1933

İzleyiciye dair bakışı kıran erken örneklerden bir diğeri ise Kurt Schwitters'ın 1923'te Hanover'da yaptığı, 1943'te yıkılan *Merzbau*'sudur. Daha önceleri galeri mekânında durağan biçimiyle sergilenmesine alışılan sanat yapıtı, Merzbau'yla kucaklayıcı bir mağaraya dönüşmüştür. İzleyicisinin karşısında dikilmekten ziyade onu içine alma eğilimi gösteren bu yapı, deneyimi hissetmek adına girift birçok şeyi içinde barındırmaktadır. Dada ile Konstrüktivizm, yapı ile deneyim, organik ile arkeolojik, dışardaki kent ile içerdeki mekân arasında gidip gelen diyalektiği, aslında tek bir yapıt etrafında döner: bu, dönüşümdür (O'Doherty, 2013, s. 63).

John Cage'in ses getiren *4'33"* adlı yapıtı ise, izleyicisini doğrudan merkezine yerleştiren deneysel bir çalışmadır. 1952'de piyanist David Tudor tarafından ilk kez icra edilen bu yapıt, adını aldığı 4 dakika 33 saniye boyunca süren eylemsizlik/sessizlik durumunu konu edinmektedir. Piyanist Tudor'un icra ettiği bu yapıtta, piyanoya oturmak, notaları açmak, kronometreye basmak ve yeri geldiğinde sayfa çevirerek, önündeki boş ölçülerden oluşan notayı izlemek haricinde herhangi başka performatif bir öğe bulunmamaktadır. Böylece müzikal anlamdaki beklentilerin

aksine 4 dakika 33 saniye boyunca süren bir boşluk sunulmuştur. İzleyicisini kendi sesleri ve tüm benliği ile baş başa bırakan yapıt, sanatçıyı ortadan kaldırarak bir yüzleşme alanı sağlamaktadır; yapıt aracılığıyla kişiye iade edilen bu 4 dakika 33 saniye aslında izleyicinin bireysel bütünlüğü ve değişen kişisel tepkileri gözlemlenmesi için ayrılmış bir süreyi temsil etmektedir. Her izleyiciye özgü olarak gerçekleşen yapıt sürekli yeniden oluşum ve devinim içindedir. Rauschenberg'in "Beyaz Resimler"inden ilhamla bu yapıtı bestelediğini ifade eden Cage (Cage, 2011, s. 192) ise konseri şöyle anlatır:

> Dinlemeyi bilmedikleri için sessizlik diye düşündüler; her an rastgele seslerle doluydu. İlk bölümde dışardaki rüzgârın sesi duyuluyordu. İkinci bölüm sırasında çatıda yağmur damlaları pıtırdamaya başladı. Üçüncü bölümde de insanların konuşmaları ya da kalkıp çıkmaları bir yığın ses çıkardı. Gülmediler – hiçbir şey olmayacağını farkedince sinirlendiler, otuz yıl sonra bile hala unutmuş değiller, hala kızgınlar. Dostluğuna değer verdiğim arkadaşlarım vardı ve bu nedenden dostluklarını kaybettim. Yapmamış olduğum bir şeye müzik dememi bir tür kandırmaca olarak gördüler herhalde. (aktaran Fırıncıoğlu, 2011, s. 32)

Dada ve Duchamp'da dünyanın ve dolayısıyla sanatın içinde bulunduğu büyük bunalımla gerçekleştirdiği dönüşümün yanı sıra, öncelikle fotoğrafın sonrasında ise hareketli görüntünün icadıyla teknolojik gelişmeler de bir başka dönüşümü beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda, sanatsal üretimi, estetik bakışı kökünden değiştiren ve alımlamaya yönelik kaçınılmaz farklılıklar yaratan teknolojik yenilikler yaşanmaktadır. Nitekim, "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Cağda Sanat Yapıtı" adlı yazısında Walter Benjamin bu değişimi vurgulamış ve sanat yapıtının alımlanmasındaki değişime ilişkin birkaç noktanın altını çizmiştir. Bu noktalardan biri yapıtın "kült değeri" diğeri ise "sergileme değeri"dir. Benjamin'in burada vurgulamak istediği bir sanat yapıtının taşıdığı estetik değerin ne kadar paylaşılabildiği üzerinedir[1]. Teknolojik anlamda elde edilen imkanlar eskiye kıyasla hem daha kolay kamusallaşmakta hem de artık çokça insana aynı anda erişebilmektedir. Rönesans döneminde bir resmin ya da büstün karşılaştığı ile günümüzde bir sinema filmi karşısına geçen kitle arasında dramatik bir fark oluşmaktadır. Bu durum, kuşkusuz sanat yapıtının kamusal alana çıkması ve izleyicinin yapıta karşı takındığı tavır açısından oldukça önemli değişimler yaratmaktadır.

5. Katılımcı Sanat Pratikleri

Dada- Duchamp'ın ve teknolojilerin attığı tohumlar, 20. yy'ın ikinci yarısından itibaren yeşermeye başlar ve ardından da meyvelerini verir. 1960'larla daha belirgin hale gelen izleyicinin varlığı artık sanatçının yapıtın yaratım sürecinin tek öznesi olmadığı fikrini de sağlamlaştırır. Postmodern süreç boyunca gördüğümüz birçok sanat anlayışı (yerleştirme, performans, arazi, süreç sanatları, oluşumlar vb.) izleyici ile birebir ilişkiyi önemser niteliktedir ve onu özgürleştirir. Burada Rancière'nin de belirttiği gibi özgürleşmeden kasıt, eylemde bulunan ile izleyenler arasındaki, birey ile kolektif bir yapının mensupları arasındaki sınırın belirsizleşmesidir. Mekânın ve zamanın, emeğin ve boş zamanın paylaşımının şimdi ve burada yeniden yapılandırılmasıdır (Rancière, 2009, s. 23-24). Bu yeni paradigma izleyici- yapıt- sanatçı üçgeninde yeni bir ilişkiselliğin doğmasına neden olmuştur. Sanatçının sarsılan otoritesi yerini kolektif bilinçle yeniden oluşturulan yapıta bırakmaktadır. Önceleri bakan göz'den ibaret tutulan izleyici, dahil olduğu bu yeni platformda duyular arası geçirgenlik göstermeye başlar. Öyle ki görmenin yanı sıra kimi zaman tatma, duyma, dokunma gibi duyular da yapıtın alımlanması için artık devrededir. Katılımcı sanat pratikleri aynı zamanda, *Merzbau*'nun başlattığı bir izi takip etmiş, geleneksel sergileme yöntemlerini altüst ederek, sanatın kamusal alana çıkmasına vesile sağlamıştır. Böylelikle, modern paradigmanın "steril bir beyaz küp"e hapsettiği yapıt ve izleyici, zincirlerinden kurtulmuş ve kentin dolayısıyla hayatın tam da içine sızma imkânı yakalamıştır.



Görsel 3. Allan Kaprow, Tersane (Yard), 1961

[1] Detaylı bilgi için bakınız: Benjamin, W. (2007). *Pasajlar.* (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. s. 59-69-70

Oluşumlar (Happenings) sanat yapıtlarının kamusal alana çıkması ve yeni bir deneyimselliğin yakalandığı öncül sanat etkinlikleri olmuştur. Galeri mekânının tek düzeliğinden yakasını kurtarmış bu etkinlikler, çok daha farklı mekanlarda gerçekleştirilerek izleyiciyi de kaçınılmaz olarak içine çekmektedir. Örneğin, Allan Kaprow'un, birçok oluşumunda gözlemlenebileceği gibi, *Tersane (Yard)* adlı 1961 tarihli mekân düzenlemesinde de katılımcıların bulundukları mekânda gezinmeleri yapıtın tamamlayıcı unsurudur. Birçok araba tekerleğinin yığılmış olduğu bu karmaşada Kaprow, izleyicinin engebeli koşullara rağmen yapıtın içinde gezinmesini ve çeşitli açılardan onu anlamlandırmasını talep etmektedir. Kaprow'a göre bu yapıt, bir oyun, bir macera, katılımcıların eğlenmek amaçlı katıldığı bir yığın aktiviteden oluşan sosyal bir eğlence alanıdır (Koven, 2014). Burada önemli olan, geleneksel metodların yıkılması ve bireylerin içinde gezindikleri yapıt aracılığıyla bir fiziksel aktivite gerçekleştirmesidir. Yapıtın içine çekilen ve kendi durağan konumunu yitiren bu yeni izleyici artık, eş üretici olarak yapıt üstünde yaptırıma sahiptir.



Görsel 4. Joseph Kosuth, 9. Sorgu (The Ninth Investigation), 1972

Joseph Kosuth 1972 yılında sergilemiş olduğu *9. Sorgu (The Ninth Investigation)* adlı yapıtında, izleyicinin geleneksel durağan konumunu kendi akılcılığıyla sorgulamaya girişmektedir. Nitekim, bu yerleştirme izlemekten ziyade, içeriğinde bulunan kitapların okunma eylemiyle tamamlanmayı beklemektedir; bir çalışma odası havasında kurgulanmış bu yapıt, haklı olarak izleyicisinden bu çalışma eylemini gerçekleştirmesini arzulamaktadır. Kosuth'un bu yapıtı, bir beyaz küp yanılsaması içinde kalıpları bozan bir kırılma noktası yaratmıştır. Chris Burden'ın sansasyonel performansı *Vurulma (Shoot)*'da ise istemsizce bir olaya tanıklık eden izleyici çok daha farklı bir çelişkiye sürüklenmiştir. Menajeri tarafından sergi açılışı esnasında kolundan vurulan Burden, vuku bulan böylesi bir olay karşısında izleyicinin konumunu sorgulatmış, onları ne yapılması gerektiği konusunda ikircikli bir duruma sürüklemiştir. Gerçek hayatta böyle bir olay karşısında dehşete düşmüş vaziyette oraya buraya koşuşturan insanlar görmek şaşırtıcı olmayacaktır, fakat konu sanat olduğunda izleyici için durum daha kompleks bir olay haline dönüşmüştür.



Görsel 5. Chris Burden, Vurulma (Shoot), 1971



Görsel 6. Mieko Shiomi, Mekânsal Şiir 1 (Spatial Poems 1), 1965-75

Mieko Shiomi'nin *Mekânsal Şiir (Spatial Poems)* olarak adlandırdığı 1965-1975 yılları arasında 9 defa tekrarlamış olduğu hareketli şiirleri (action poems), Shiomi'nin dünyanın dört bir yanında coğrafi olarak konumlanmış tanıdıklarına e-posta yoluyla ulaşmasıyla başlar. Sanatçı bu gönderilerde katılımcılardan birtakım talimatları yerine getirmelerini ve gerçekleştirmiş oldukları etkinliklerden çeşitli objeler, haritalar, sözcükler biriktirerek ona ulaştırmalarını istemiştir. Birçok katılımcıdan edinmiş olduğu bu parçaları bir kitapta bir araya getirerek, sanatçı değil katılımcı odaklı bir yapıt ortaya koymuştur. *Mekânsal Şiir* kıtalararası iletişimin potansiyelini ve kolektif hareketin dönüştürdüğü ilişkisel performansı keşfetmek için bir girişimdir (Sanstone, 2014, s. 120). Aynı zamanda sanatın bireysel olan üretim gidişatında bir kırılma noktası yaratarak sanatçının yapıta olan müdahalesini minimum düzeyde tutmayı hedeflemektedir.

Valie Export'un 1968'te, Yoko Ono'nun 1965'te, Marina Abromoviç'in ise 1974'te gerçekleştirmiş olduğu katılımcı odaklı performansları izleyicinin konumunu radikalleştiren örneklerdendir. Export'un *Elleme Sineması (Touch Cinema)* olarak adlandırdığı performansı, sinemanın erkek hegamonyası altında bir araç olarak kadını metalaştırmasına yönelik bir eleştiri niteliğindedir. Bu bağlamda sanatçı katılımcılardan bedeninin göğüs bölgesine yerleştirmiş olduğu kare biçimli, televizyonu andıran, kutunun içine ellerini uzatmalarını talep etmektedir. Kutunun içine ellerini uzatan katılımcının içeride olanı dokunarak duyumlamasını, yani görme duyusu ile dokunma duyusunun yer değiştirmesini böylelikle görsel kültürün fetişleştirdiği şeylerin aksine dokunarak duyumsanan yeni bir durum önermektedir.



Görsel 7. Valie Export, Elleme Sineması (Touch Cinema), 1968



Görsel 8. Yoko Ono, Kesik Parçası (Cut Piece), interaktif performans, 1964



Görsel 9. Marina Abramoviç, Ritim 0 (Rythm 0), 1974

Yoko Ono'nun 1964'te ilkini gerçekleştirdiği *Kesik Parçası (Cut Piece)* çalışmasında bir sahneye oturarak, izleyicilerden bir makasla üzerindeki elbiseyi kesmelerini istemiştir. Ono'nun kadının edilgenleştirilmiş toplumsal rolüne ilişkin büründüğü bu pasif karakteri ve yaşanabilecek her olası şiddet eylemine karşı inisiyatifi üstüne alması oldukça çarpıcıdır. Bunun bir benzeri olan Abramoviç'in, *Ritim 0 (Rhytm 0)* çalışmasında da izleyiciye 72 farklı uygulama nesnesi verilerek limitler sorgulanmaktadır. Malzemelerin içinde gül, kuş tüyü ve balın yanı sıra, makas, neşter, bir tabanca ve tek bir kurşun gibi tehlike arz eden parçalar da bulunmaktadır. Katılımcılar, önce mütevazı ve utangaç hamlelerle başladıkları bu performansta bir süre sonra saldırganlaşmaya ve sanatçıya ciddi şekilde eziyet etmeye, zarar vermeye başlamıştır. Seyircinin ne kadar ileri gidebileceğini sorgulamak isteyen Abramoviç için ise bu durum, bir yanıt niteliği taşımaktadır.



Görsel 10. Felix Gonzalez Torres, İsimsiz- Roos'un L.A'daki portresi (Untitled- Portrait of Ross in L.A.), 1991

Felix Gonzalez-Torres'in toplamda 19 farklı versiyonunu gerçekleştirdiği "şeker parçaları"ndan oluşan yapıtları, katılımcı sanat pratiklerinin önemli örneklerindendir. AIDS (kendisi de 1996'da bu hastalıktan vefat etmiştir) etrafında gezinen çeşitli konu başlıklarını hedef alan bu yapıtlar, kimi zaman hastalık boyunca alınan ilaçlara veya onların işlevsizliklerine (Placebo etkisi), kimi zaman da eşcinsellere karşı gerçekleştirilen keskin yaklaşımlara karşı eleştirel bir tutum barındırmaktadır. Sanatın doğası gereği politik olduğunu düşünen Torres (Torres, 1995), parlak kağıtlı şekerlerin göz kamaştırdığı dünyada, yaşamın gelip geçiciliğine vurgu yapmaktadır. Yığma ya da çeşitli minimal kompozisyonlarla sergilenen bu şekerler izleyiciler tarafından tüketilmek üzere mekânda sergi boyunca değişken bir biçimsel form kazanmaktadır. Azalan-tüketilen bu sanat yapıtı, insanın AIDS hastalığı nedeniyle günden güne nasıl yitirildiğinin de metaforik bir ifadesini ortaya koymaktadır. İzleyicisini yapıttan bir parça koparmaya iten bu yapıtlar, aynı zamanda izleyiciyi etik bir çelişki olarak şekerlerden almanın uygunluğu açısından da ikileme sürüklemektedir.

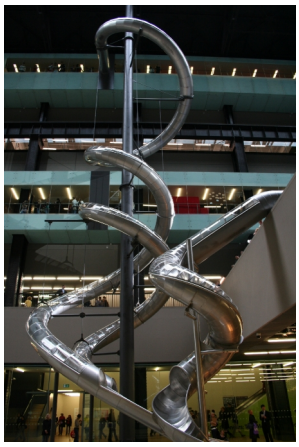


Görsel 11. Rirkrit Tiravanija, İsimsiz/Bedava (Untitled/Free), 1992-1995-2007-2011

Batı'nın estetik objeye olan ve onu sürekli tüketen bakışına karşı duran (Birnbaum ve Tiravanija, 2015, s. 164) Rirkrit Tiravanija, yeme seanslarında bu tüketimi farklı bir boyuta çıkarmaktadır. Yemeğin günlük olarak herkes tarafından tüketilmesini lehine kullanan sanatçı, sergi için ayrılmış bir mekânı kendi mutfağına çevirerek izleyicisine yemek pişirmekte ve bu süreç boyunca galeri mekânını işlevinden koparmaktadır. Thai yemeğinin egzotik ve sınırda kalan yapısından da faydalanan Tiravanija, sanat yoluyla açmış olduğu bu paylaşım ağıyla kolektif bir beraberlik yaratmaktadır. Birbirini tanımayan kişilerin yemek vesilesiyle etkileşime geçtiği bu serbest alan katılımcı girişimler için oldukça verimli olurken, sanatçıyı da diğer birçok örnekte olduğu gibi görünmez bir forma sürüklemektedir.



Görsel 12. Ferhat Özgür, Seni Seviyorum 301 (I Love You 301), 2008



Görsel 13. Carsten Höller, Test Sahası (Test Site), 2006

İzleyicisiyle ilişkisel bir yapı oluşturan yapıtlardan bir diğeri, Ferhat Özgür'ün 2008 yılında gerçekleştirmiş olduğu katılımcı yerleştirmesi *Seni Seviyorum 301 (I Love you 301)*'dir. Türk Ceza Kanunu'ndaki 301. maddeyi bir aşk şarkısı olarak kurgulayan Özgür, izleyicilerin bu şarkıyla karaoke yapmasını kurgulamıştır. Yasal olarak bireylerin uymak durumunda olduğu bu maddenin otoriter yapısını karaokenin eğlendirici havasına büründüren bu yapıt çeşitli noktalara gönderme yapmaktadır. Carsten Höller'in *Test Sahası (Test Site)* adlı yapıtı ise ilişkisel bir oyun barındıran diğer bir örnektir. Tate Modern Müzesi'nin farklı katlarına kayarak gitmeyi sağlayan bu yerleştirme, aynı zamanda büyükçe bir alana sahip olan müzede yer değiştirmeyi kolaylaştıran bir sanat formudur. Burada işlevsel özelliğinin yanı sıra oyun etkinliğini de içinde barındıran kaydıraklar, bir eğlence parkında çocukların neşeyle bindiği kaydıraklardan farksız durmaktadır.

5.1. Güncel Tartışmalar

Öncül örneklerin gittikçe arttırdığı ivme ve fenomenoloji-hermeneutik tartışmalarının ilişkisellik üzerine geliştirdiği yeni okumalar, katılımcı sanat pratiklerinin daha da yaygınlaşmasına uygun ortamı hazırlamıştır. Sanatta ilişkisellik üzerine oluşturulan metinler, "İlişkisel" veya "alımlama" estetiği gibi başlıklarla, izleyicinin kendi konumuna dair yeni bir farkındalık oluşturması açısından oldukça önemlidir. Örneğin, Nicolas Bourriaud'nın *İlişkisel Estetik* adlı kitabı söz konusu bu katılımcı sanat anlayışını ve izleyicinin yeniden konumlanmasına detaylı bir biçimde ele alan önemli çalışmalardan biridir. Bourriaud'a (2005) göre, tüm bu tüketim kültürünün yarattığı şeyleşmeden bir ölçüde korunmuş tek alan sanatsal uygulama alanıdır. Çünkü sanat, yaşadığı çağa göre değişim-evrim geçirebilen bir oyundur. Tekbiçimlikten korunmuş sanat alanı sayesinde, dünyaya kalıcı bir iz bırakma gibi kompleksli insan öznelliğinden sıyrılan ve sınırsız tartışmaya yönelik bir açılım kendini göstermektedir. İlişkisel bir sanat karşılıklı-eylemleri ve bunun toplumsal içeriğini barındırmakta, modern sanatın ortaya attığı estetik, kültürel ve siyasal amaçları kökünden sarsmaktadır (s. 22).

Bourriaud'a göre güncel sanatçının amacı, anın sunduğu her türlü koşulu yaşarken algılanabilir ya da kavranabilir dünya geçekliğini sanat yoluyla kalıcı bir hale büründürmekten öte değildir. Bu bağlamda ilişkisel sanat, kendi halinde özerk bir uzamı ifade etmek yerine, karşılıklı eylemler içeren yeni bir alan oluşturmalıdır; şeylerin metalaştığı bu düzende ticari tüm niteliklerinden sıyrılmalı; makineleşmenin getirdiği tüm yozlaşmaya karşı bir insani ilişkiler uzamı oluşturmalıdır. Estetik bir *şey*e dönüşme aynı zamanda tüketilecek bir *meta*ya dönüşme riskini içinde barındırdığı için kolektif sanat pratiklerinin amacına ters düşmektedir. Bu düşünceyi vurgulayan Bishop sanatın, piyasa için meta tedarik etmek yerine, sembolik sermayeyi yapıcı toplumsal değişime yönelten bir şey olduğunu savunmaktadır (Bishop, 2018, s. 21). Bireysel üretim alanından uzaklaşan sanatçının giderek her süreci izleyicisine açması ve böylelikle sistemin insanları durmadan ayrıştırdığı bir gerçeklik içinde birleştirici bir unsur olarak sanatın rol oynaması oldukça kıymetlidir. Buluşmalar, oyunlar, bayramlar, toplantılar, festivaller, kısacası insanların bir araya gelmesini sağlayan her türlü vesileyi yaratan sanat yapıtları, bu bağlamda çağın estetik birer formu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanat yapıtının bu zamana kadar belli estetik değerlere bağlı olarak üretilmesine kıyasla, toplumsala açılan bu yeni kapı ile muğlaklaşan bu değerler, yeni bir estetik algının geliştirilmesini kaçınılmaz kılmıştır.

Sanat yapıtının bu denli geniş bir çerçevede ele alınması, forma veya sınırlılıklara dair belirsiz bir biçimde cereyan etmesi, estetik anlamda güncel bir tartışma alanı yaratmıştır. Katılımcı sanat örnekleri doğrudan olmasa da dolaylı olarak genel sanat anlayışına bir başkaldırıdır ve geleneksel sergileme, üretim ve değerlendirme biçimlerini bozan bir özelliği vardır. Bu noktada ilişkisel sanat örneklerinin döneminin öncülü olarak çeşitli kalıplar altına sokulmaması önemlidir. İlişkisel sanatın girdiği estetik çelişkiyi *Estetiğin Huzursuzluğu* adlı kitabında tartışan Rancière'e (2012) göre, estetik bir disiplinin değil, sanatı tanımlamaya yönelik özgül bir rejimin adıdır. Bu bağlamda sanat, insanın kaybettiği doğayı (*sensorium*) yansıtmalıdır; "duyusallık" ile "etkin zekâ" kıyasıya bir rekabet içinde değil, bir doğanın eş iki parçası olarak özgürce karşılaşmalıdır; sanatçının değil, halkın dehasına gönderme yapmalı, verili olan dünyanın nesnelerini ve imgelerini tekrar düzenleyen bir itki olmalıdır. Sıradan hayatın pek de berisinde olmayan ve eleştirel ya da suçlayıcı değil, daha ziyade ironik ve oyunsu bir kipte sunulan bu mikro-durumlar, bireyler arasında bağlar yaratma ya da yeniden yaratma, yeni yüzleşme ve katılım tarzları doğurma hedefini taşımaktadır (s. 14-25). Yani sanat, tüm sürecin ayrıştırdığı dinamikleri ve en başta insanları bir araya getirecek mekân-ortam yaratma hususunda tarihsel bir misyon edinmiştir.

Kişileri bir araya getirme hususunda önemli örneklerden olan Oda projesi, 2000 yılından bu yana Özge Açıkkol, Güneş Savaş ve Seçil Yersel'in sürdürdüğü, çeşitli sanat etkinlikleriyle katılımcıları teşvik etmektedir. 2005 yılına kadar İstanbul Galata'da yer alan mekanlarında birçok kolektif çalışmaya ev sahipliği yapan proje, sonrasındaki süreçte daha bağımsız bir hal alarak varlığını devam ettirmiştir. İstanbul'da hem kentin hem de sanatın belleğini tutan Oda Projesi, katılımı merkeze alan etkinlikleri ile çeşitli platformlar yaratmaktadır. Benzer bir örnek Ankara'daki oluşumlardan Torun için de geçerlidir. 2012'de çeşitli disiplinlerden sanatçıların bir araya gelerek kurduğu bu oluşum, bünyesine sadece sanatla değil birçok farklı disiplinden ve meslekten insanı katarak kolektif bir varlık sergilemiştir. Gönüllülük esaslı olarak herkese kapısını açan inisiyatif, sergiler, film gösterimleri, workshoplar ve konuşmalar düzenleyerek Ankara'daki durağan ortama katkı sağlamakta ve bireyleri kolektif bir çatı altında toplamaktadır. Halen yazılı kaynaklar ve çeşitli etkinliklerle varlığını devam ettiren inisiyatifin en önemli özelliği ise içerisinde yer alan kişilerin isimsiz olarak etkinlikleri başarabilme kabiliyetidir. Kuşkusuz, isimlerin ve unvanların böylesine önemsendiği bir ortamda bunu başarabilmek oldukça önemli görünmektedir.

6. Sonuç

Dada ile kristalleşen kuralsız-melez sanat anlayışı, modern sanatın mihenk taşı olan "biricik- özgün" yapıt anlayışında kırılmalar yaratmıştır. Bu kırılmayla birlikte geleneksel sanat anlayışı ters yüz edilmiş; sanat, Kantçı yüce estetiğin katı kurallarından arındırılarak, hayat ile sınırları tartışmaya açılmıştır. Sanatçının yapıt üzerindeki mutlak iktidarının sorgulandığı postmodern dönemle birlikte eyleyen konuma erişen ve bu bağlamda sanatsal üretimin kimi zaman doğrudan ortağı haline gelen izleyicinin söz konusu konumu 1990'larda başlı başına bir sanat biçimine dönüşmüştür. *İlişkisel Estetik* gibi ortaya çıkan kuramların da bel kemiğini oluşturan ve "izleyici"sini işin içine birçok yöntemle dahil eden bu pratikler kolektif bilince vurgu yapmakta, aslında ayrılmaz bir ilişkiyi diğer bir deyişle ilişkiselliği ön plana çıkarmaktadır.

Her insan bedeninin bir mübadele nesnesine dönüştürüldüğü böylesi bir düzende öteki-beriki olarak ayrıştırılmakta, yalnızlaştırılmaktayız. Sosyal bir canlı olduğumuzu neredeyse tamamen unutmuş durumdayız ve yalnızlığın bir tür özgürlük yanılsamasına dönüştüğü mevcut düzlemde, tek başına ayakta durabildiğimiz için kendimizi sürekli kutluyoruz. Kolektif yaşamın insana içkinliğini ve ilkel kabilelerin hayatta kalmasının en önemli sebebinin bu biraradalıktan kaynaklandığını görmezden geliyor ve şeyler düzeninin kaçınılmaz birer parçası olarak sisteme sürekli hizmet ediyoruz. Katılımcı sanat pratikleri en başta bu ayrıştırmayı aşındırmak, bireyler için çeşitli ön eklerden ve sosyal sınıflarından sıyrılabilmek, yaşamsal kontrastları yok etmek adına oldukça önemli bir süreci içinde barındırmaktadır. Bu bağlamda, bireyler olarak değil kalabalık gruplar olarak bir şeyler gerçekleştirme becerisini sanat pratikleri aracılığıyla başarmak, ilkel bir ritüel gibi, yaşamsal bir yüzleşme alanı yaratmaktadır.

"İletişim" çağında olmanın yarattığı bir iç çelişki olarak insani temaslardan gittikçe yoksunlaşmaktayız. Toplumsal bağların kopma noktasına geldiği böylesi bir düzlemde ilişkisel sanat, mütevazi dallar, bireylerarası geçitler yaratmakta ve kaybolan doğaya ilişkin bazı hatırlatmalarda bulunmaktadır. Katılımcı pratikler, insanın bu kayıp doğasına atıfta bulunurken, bir yandan da kapitalizmin süreçten ziyade ürüne odaklanan yapısını kuşatmakta, ürünün önemsizleştiği bir ortam oluşturarak, sürecin benimsendiği yeni bir deneyim yaratmaktadır. Kuşkusuz bu durum, yaşamsal dizgeyi kırmak açısından da oldukça önemlidir.

Sanat yapıtının ilişkisel boyutta ele avuca sığmaz hali onu bir oyun ya da deney sahasına çevirmiştir. Geleneksel üretim dizgesinde sanatçının büyük yalnızlığına el koyup, sosyal içerikli ve merkezsiz bir sanat oluşturma fikri katılımı merkezine yerleştiren çok çeşitli türler yaratmıştır: Diyalojik sanat, littoral sanat, müdahaleci sanat, işbirliğine dayalı sanat, interaktif sanat, ilişkisel sanat adına her ne denirse, artık sosyal bir pratik olarak sanat gündemdedir. Tiravanija'nın yemekleri, Özgür'ün uzattığı mikrofon, Ono'nun seyircinin eline tutuşturduğu makas, Carsten Höller'in izleyicisini yutan kaydırağı, Shiomi'nin e-postaları çağdaş sanat yapıtının birleştirici gücünü lehimleyen araçlardır ve burada önemle vurgu yapılan, sanatın insan ile olan kopmaz bağlantısıdır.

Kaynakça

Benjamin, W. (2007). *Pasajlar.* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Birnbaum, D., & Tiravanija, R. (2015). Rirkrit Tiravanija: Meaning is use. *Log,* 34, 163-170. Erişim adresi: http://www.jstor.org/stable/43630936

Bishop, C. (2018). *Yapay cehennemler: Katılımcı sanat ve izleyici politikası.* (M. Haydaroğlu, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel estetik.* (S. Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Cage, J. (2011). *Seçme Yazılar.* (S. Fırıncıoğlu, Haz. ve Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Eco, U. (1992). *Açık yapıtın poetikası.* (Y. Şahan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Fırıncıoğlu, S. (2011). *Giriş yazısı*. J. Cage, Seçme Yazılar (s. 1) içinde. İstanbul: Pay Yayıncılık.

Koven, B. L. (2014). *D.I.T.* Erişim adresi: https://www.aplayfulpath.com/do-it-together/

Kuspit, D. (2010). *Sanatın sonu.* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

O'Doherty, B. (2013). *Beyaz küpün içinde: Galeri mekanının ideolojisi.* (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Rancière, J. (2009). *Özgürleşen seyirci.* (E. B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Rancière, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu: Sanat Rejimi ve Politika.* (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Sanstone, J. (2014). *Archiving fluxus performances in Mieko Shiomi's spatial poem*. C. Townsend, A. Trott, & R. Davies (Ed.), *Across the great divide: Modernism's ıntermedialities, from futurism to fluxus* (s. 120-136) içinde. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Torres, F. G. (1995, January). Etre un espion. 24-32. (R. Storr, Röportaj Yapan) ArtPress.

Türk Dil Kurumu. (t. y.). İzleyici. Erişim adresi: https://sozluk.gov.tr/

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Art & Education, (2020), Our vision for the art domain, the issues involved, and what is at stake for the art community, Marcel Duchamp'ın yapıtına ait görsel. Erişim adresi: http://ebys.ahbv.edu.tr/enVision/Portal.aspx

Görsel 2. Inside Out, (2012), In Search of Lost Art: Kurt Schwitters's Merzbau. Erişim adresi: https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/

Görsel 3. Happenings - nedir bu? Sanatta örnekler, (2020), Erişim adresi: https://tr.deborahnormansoprano.com/iskusstvo-i-razvlecheniya/48956-heppening-eto-chto-takoe-primery-v-iskusstve.html

Görsel 4. Castelli, (2020), Joseph Kosuth The Ninth Investigation, Proposition One. Erişim adresi: https://www.castelligallery.com/exhibitions/joseph-kosuth16

Görsel 5. The Art History, (2020), Amerıcan Sculptor And Performance Artist. Erişim adresi: https://www.theartstory.org/artist/burden-chris/

Görsel 6. MoMa Sanatçı Koleksiyonu, (2020), Erişim adresi: https://www.moma.org/collection/works/127563

Görsel 7. Valie Export Yapıt Görseli, (2020), Erişim adresi: https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1526555820281&tt_news_id=1956

Görsel 8. Moma Learning, (2020), Erişim adresi: https://www.moma.org/learn/moma_learning/yoko-ono-cut-piece-1964/

Görsel 9. Ekşişeyler, (2017), Vücudunun ve Seyircinin Sınırlarını Görmek İsteyen M. Abramovic'in Unutulmaz Performansı: Rhythm 0. Erişim adresi: https://seyler.eksisozluk.com/vucudunun-ve-seyircinin-sinirlarini-gormek-isteyen-m-abramovicin-unutulmaz-performansi-rhythm-0

Görsel 10. Milliyet Sanat, (2015), "Untitled" (Portrait of Ross in L.A.). Erişim adresi: http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-untitled-portrait-of-ross-in-l-a-/5665

Görsel 11. Pairings: Installation Art & Architecture, (2015), Erişim adresi: https://pairings.weebly.com/pairings-installation-art--architecture/pairing-rirkrit-tiravanija-and-the-way-things-go

Görsel 12. Cargocollective (2020), Erişim adresi: https://payload.cargocollective.com/1/13/434137/6855925/MILANO_2008%20009.jpg

Görsel 13. Tate, (2007), Art of Interaction: A Theoretical Examination of Carsten Höller's Test Site. Erişim adresi: https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/15/art-of-interaction-a-theoretical-examination-of-carsten-holler-test-site

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 181-201 - DOI: 10.32547/ataunigsed.683363

Kitap Tasarımında Ortak Yazarlık

Co-authorship in Book Design

Umut Altıntaş
Dr. Öğrt. Gör., Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü
email: umut.altintas@yasar.edu.tr ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7951-5178

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Altıntaş, U. (2020). Kitap tasarımında ortak yazarlık. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 181-201. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.683363

Makale Gönderim Tarihi/Received: 02/02/2020
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 01/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Review Article / Derleme Makalesi

Öz

Bu çalışma, postmodern dönem kitap tasarımında grafik tasarımcının ortak yazar olarak yer aldığı altı adet kitap tasarımı incelemesini içermektedir. Dönem ve içerik olarak birbirlerinden ayrılan bu kitapları aynı kategori içerisinde bir araya toplayan esas dürtü, grafik tasarımcının yalnızca ona verilen içeriği okunur ve görünür hale dönüştürme sorumluluğu değil, aynı zamanda o içerik hakkında da söz ve yorum sahibi olma ayrıcalığıdır. Bu ayrıcalığın adı "müellif tasarımcı"dır. Yazar ile tasarımcının eş konumda bir arada çalışarak kitap nesnesini var ettikleri bu anlayış, özellikle 1970 sonrası postmodern tasarım anlayışında, tasarımcının bireysel özgürlüğünü ilan etmesiyle karşımıza çıkmaktadır. Avrupa'da modernist tasarım normları yavaşça terk edilmeye başlanması ve teknolojinin ilerlemesiyle üretim biçimlerinin daha demokratik ve kolay ulaşılır hale gelmesiyle, hatta tüm bunların da ötesinde tasarımın evrenselleşmesi, tasarımcıya bireysel olabilme imkanını tanımıştır. Araştırma içerisinde yer alan örnekler, yayımlandığı dönemde eş yazarlık bağlamında ses getirmiş, tasarımıyla ana akım kitaplardan sıyrılmış ve kitap tasarımı anlayışına yeni bir nefes sağlamıştır.

Anahtar kelimeler: Ortak Yazar, Müellif, Kitap Tasarımı, Postmodernizm

Abstract

This study includes six book design critics in which the graphic designer as a co-author in postmodern era. The main impulse that collects these books -which are separated from each other in terms of period and content- in the same category, is not only the responsibility of the graphic designer to make the content read and visible, but also the privilege of having a say and comment on that content. The name of this privilege is “designer as author”. This understanding, in which the author and the designer work together in a peer position, and create the book object, emerges when the designer declares individual freedom, especially in the postmodern design understanding after 1970. Especially in Europe, modernist design norms have given the opportunity to be abandoned slowly, with the advancement of technology, the production forms become more democratic and easier to reach, and above all, the universalization of the design allowed the designer to be an individual. The examples included in the research made a sound in the context of co-authorship at the time of their publication; they were stripped of the mainstream books with their design and provided a new breath to the book design understanding.

Keywords: Authorship, Author, Book Design, Postmodernism

1. Giriş

Bu araştırmanın temel dayanağı olan "yazar olarak grafik tasarımcı" ifadesi; metnin içine karışan, yorumlayan, yapı kuran, izah eden, mana veren, içeriğe soyunan, içerikle boğuşan, içeriğe meydan okuyan, bilgiyi yeniden üreten, iletinin biçimsel aktarımını değiştiren, okumayı görsel deneyime çeviren, metne yeni anlam ve yeni okuma önerisi getiren kişiye referans vermektedir. Bu tanımlar, 1930'lar ile başlayıp 1960'ların sonlarına kadar devam eden modernist tasarım anlayışının katı kurallarının zıttı olarak karşımıza çıkmaktadır. Rasyonel, grid sistemlerine dayanan ve tasarımcıyı anonim tutan modernist tasarım anlayışının ardından 1960’lar ve sonrası, tasarımcının adını ön plana çıkartan yaratıcılığın devrimi ve grafik tasarımda kavramsal bir atılımın başlangıcı kabul edilmektedir. Bu bütünsel postmodern nosyon, 1970'ler ile birlikte Wolfgang Weingart'ın tipografide deneysel ve bireysel yaklaşımıyla başlamış, 80'lerde Crabrook Sanat Akademisi ile Katherine McCoy'un öncülüğünde bir eğitim modeli haline gelmiş, 90'lara geldiğimizde ise Rudy VanderLans ile birlikte Avrupalı ve Amerikalı tasarımcılar arasında bir beyana dönüşmüştür. Kaldı ki 80'lerden itibaren kişisel bilgisayarların tasarımcıların atölyesi haline gelmesiyle masaüstü yayıncılık da yaygınlaşmış, "biçimsel yazarlık" eğilimi de tasarımcının bireysel deneysel yaklaşımlarıyla birlikte artmaya başlamıştır.

80'lerden itibaren grafik tasarım tartışmalarının merkezinde olan grafik tasarımcının yazar rolünde bahsi geçen "yazar" ifadesi, tasarım alanına "biçimlendirme" gibi daha edilgen bir işlevden ziyade, içerik ve anlam yaratmaya yönelik daha etken bir anlamda kullanılmaktadır. İngilizce'de *author* olarak kullanılan, Türkçe'de karşılığını müellif kelimesinde bulan tanımı, bu makalenin kimi yerlerinde yazar olarak kullanmaya devam edeceğiz. Çünkü verilen örneklerde de görüleceği üzere bahsi geçen yazarlık, bir anlamda "biçimsel" yazarlıktır. Bu yaklaşım tasarımcının rolünü yeniden düşünmeye iten bir model ve aynı zamanda yazar ile tasarımcıyı aynı denklikte yaratıcı (iş ortaya çıkartan, sahiplenen) olarak kabul eden bir devire işaret etmektedir.

Grafik tasarımcının biçimsel yazarlığını en iyi kullandığı yer, bu makalenin de konusu olan kitap tasarımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Modernizm döneminin grid ile sınırlı biçimlendirme alanında tasarımcıların kitap tasarımında ortaya çıkardıkları kurallar ve yenilikler, dijital medya ile değişen görsel anlatım biçimleriyle yıkılmıştır. Metnin, modern tasarım gramerleriyle ifade edildiği görsel yazarlık denemelerinin ardından tasarımcılar, kitaba yeniden kurulması gereken bir yapı olarak bakmışlar ve içeriğe katkıda bulunan bireysel ifade biçimlerini kullanmaya başlamışlardır.

1960'lar itibariyle görsel medya kültürünün değişime uğraması ve dijital çağın başlamasıyla kitabın okunma biçimi ile tasarımcının yayıncılık endüstrisindeki rolü de değişmiştir. Bilgisayar, televizyon, video ve dijital medyanın görsel etkisi kitap mecrasının da okunma biçimini etkilemiştir. Medya kültürünün görsel dinamikleri, kitabın alışılageldik durağan sayfa yapısına zıtlık oluşturmuştur. Bu yüzden kitap nesnesinin anlatım dili, ardışık sayfaların aralarındaki iletişim ve dinamik sayfa düzeni ile söz gelimi hareketli medyanın basılı arayüzüne dönüşmüştür.

Dijital teknolojideki ilerlemeler de bir yandan grafik tasarım pratiğini kökten değiştirmiştir. Bu değişimle birlikte tasarımcılar çalışmalarındaki üretim süreci üzerlerindeki kontrolü daha fazla ele almışlardır. Bilgisayar teknolojisi harf dizimi, sayfa düzeni ve fotomekanik teknikler gibi kitap tasarımı ve üretimi sürecindeki birçok aşamayı bütünleşik hale getirmiş ve tasarımcılar artık biçimin nasıl üretileceği hakkında zaman harcamaktan çok, içeriğine odaklanmaya başlamışlardır. Masaüstü yayıncılığın ilerleyişi, tasarımcıyı tüm üretim sürecinin başat aktörüne dönüştürmüş; bunun getirisi olarak tasarımcılar yazar gibi davrandıkları bir tasarım modelini geliştirmişlerdir.

"Yazar olarak tasarımcı" fikri, -bu makaledeki örneklerin de göstereceği gibi- tasarımcının bilinen anlamda kitap yazmasından ziyade, o kitabın konseptini geliştiren, içeriğini oluşturan, başlatan kişi anlamında kullanılmaktadır. Yazar tasarımcı modeli, bir müşterinin yönbilgisine bağlı kalmadan veya ihtiyaç duymadan, tasarımcının bir inisiyatif ele alarak projenin bağlamını kendisinin oluşturmasına ve üretmesine bağlı bir modeldir. Böylece tasarımcı, kitap tasarımı aracılığıyla kendi yorumunu ve entelektüel bakış açısını özgürce yansıtabilmektedir. Özetle, yazar tasarımcı; müşteriye bağlı olmaksızın veya kimi örneklerde müşteri ile iş birliği içerisinde, kişisel bir ifade biçimi olarak kitap tasarımında içeriği yaratan veya inşa eden kişidir. Burada ise bahsi geçen yaklaşımla üretilmiş altı örnek ve tasarımcıların yöntemleri incelenerek tasarımda yazarlık süreci daha derin olarak irdelenecektir.

İnceleme, Marshall McLuhan'ın dünyaca üne kavuşmuş olan The Medium is the Message mottosunun kitabıyla başlamaktadır. Tasarımcı Quentin Fiore'nin ise bu kitabın oluşumunda en az yazarı McLuhan kadar katkısı bulunmaktadır. Fiore'nin metne eşlik edecek olan görsellere ve onların yerleşimine karar vermesi, metnin kitap boyunca dağılımı, özetle kitabın okunma biçimine olan yaklaşımı, onu tasarımcı olarak en az yazarı kadar eş yazar pozisyona taşımış, sırf bu yüzden kitabın kapağında isimleri birlikte yer almıştır. İkinci inceleme, bir ders kitabı olarak güzel sanatlar akademilerinde de sıklıkla başvurulan John Berger'in Görme Biçimleri kitabına aittir. BBC'de dört bölümden oluşan bir televizyon serisi olarak başlayan içeriğin kitaplaşmasında ve programdaki interaktif anlatı formatının kitabın basılı formatının sunduğu imkanlar dahilinde devam edebiliyor olmasında tasarımcı Richard Hollis'in payı büyüktür. Üçüncü incelemede yazar Ferit Edgü ve tasarımcı Bülent Erkmen birlikteliğinden ortaya çıkan Kitap isimli kitabın üretilme serüveni yer almaktadır. Ana akım yayıncılıktan alışkın olduğumuz; öncelikle metnin yazıldığı, sonra tasarımın yapıldığı süreç, Kitap ile birlikte tersine çevrilmiş, önce kitap tasarlanmış, sonra o kitaba yazı yazılmıştır. Bir sonraki inceleme ise yine Bülent Erkmen'in, Sevim Burak'ın Yanık Saraylar eserine önerdiği yeni tipografik yaklaşım ve onunla birlikte doğan edebiyatçı-tasarımcı tartışmalarına ayrılmıştır. Son iki kitap, birbirlerine yakın zamanda yapılmış ve ikisi de yayıncılık dünyasında simge haline dönüşmüş denemelerdir. İlki mimar Rem Koolhaas ve tasarımcı Bruce Mau işbirliğinden türeyen S,M,L,XL, tasarımı ve cüssesiyle bir mimarlık ve kitap manifestosuna dönüşürken ve ikisinin adı kapakta yer alırken, Irma Boom'un tasarladığı SHV Thinkbook örneği ise tasarımcıya sonsuz özgürlük ve güven verildiğinde, kitap nesnesi aracılığıyla bir petrol şirketi için bile ne kadar avangart bir söylem kurulabileceğini göstermektedir.

2. Yöntem

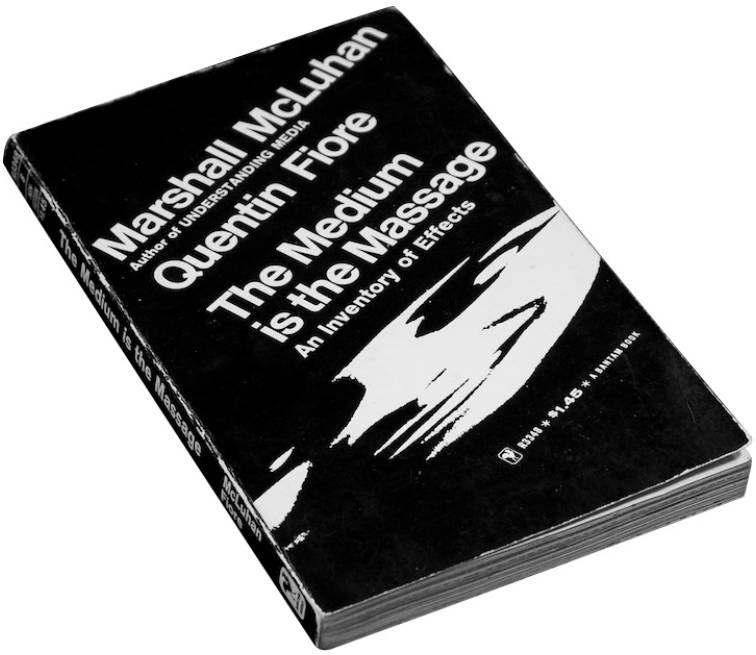
Bu yazıda "biçimsel yazarlık" ve "ortak yazarlık" kavramlarının daha iyi anlaşılması için altı adet kitap örneği inceleme altına alınmıştır. Bu kitaplar zaman ve tür bakımından birbirlerinden görece uzak olmakla beraber, yaklaşımları ve yapılanma arka planı birbirlerine oldukça benzemekte, hatta birbirlerini doğrulamaktadırlar. Yöntem olarak, öncelikle literatür taraması sonucunda farklı kaynaklarda benzer yaklaşımlarda bahsedilen bu kitaplar, "biçimsel yazarlık" anahtar kelimesi altında bir araya getirilmiş, ardından her bir örnek bizzat incelenerek teorik altyapılarına uygun biçimde yorumlanmıştır. Kitaplar, kronolojik olarak sıralanmıştır.

3. Marshall McLuhan, Quentin Fiore: The Medium is The Massage

"Kâğıt üzerinde hareket eden bir tasarım. Gözü ve zihni, metin ve görseller arasında hızlı bir tempoda okutmaya zorlayan devinimsel olarak yerleştirilmiş, iki kapak arasında duran film gibi." (Schnapp ve Michaels, 2012, s. 14).

Bir ortak yazarlık süreci olarak tasarımcının konumu ve rolünün tartışılmaya başlandığı postmodern çağda yayımlanan The Medium is the Massage (1967) (Görsel 1), tasarımcının kapakta adı yazarla eş olarak yer aldığı bilinen ilk örnektir. Tasarımcı Quentin Fiore'nin adı, Marshall McLuhan ile birlikte aynı boyda, eşit şartlarda yer alarak dönemin -özellikle karton kapak- yayımcılık geleneklerinin hiyerarşisini tam tersine çevirmiştir (Schnapp ve Michaels, 2012, s. 218-220).

Kitabın ortak yazarı olan Fiore bu kitapta McLuhan'ın teorilerinin görsel yorumlayıcısı konumundadır. Kitabın oluşum sürecinde McLuhan yazdığı metinleri, kitabı tasarlaması için Fiore'ye teslim etmiştir. Fiore, kitabın dağınık malzemelerini kendi uygun gördüğü bir yapıyla ve kendi uygun gördüğü imgelerle yan yana getirerek bir öneri sunmuştur (Karol ve Tanyeli, 2007). Fiore'nin bu yaklaşımı, kuşkusuz kitabın okunma biçimini de etkilemiştir. McLuhan'ın metinleri ile kopmaz bir bütün olarak yer alan görsel seçimleri ve yerleşimleriyle Fiore, bir anlamda kitabın editoryal ve küratoryal kurgusuna da karar vermiştir. İçeriğe yaptığı bu müdahale ile adının ortak yazar olarak kapakta yer almasını sağlamıştır (Bilak ve Bailey, 2005a).



Görsel 1. The Medium is the Massage kitabının kapağı.

Quentin Fiore, kitapta, ana akım kitap yayıncılığı normları içerisinde McLuhan'ın zorlayıcı metinlerini uzman olmayan okuyucuların da anlayabileceği görsel okumalara tercüme etmiştir. Kitabın ana dili, içeriğe özgü tipografi ve imge kullanımıyla bir görsel-metin sentezidir. The Medium is the Massage ve onun üretim süreci, yayımcılık endüstrisinin; "kitabı yazarlar yapar, editörler düzenler, tasarımcılar tasarlar" gibi basmakalıp prosedürlere bağlı kalmanın ötesine geçen bir eş yazarlık örneğidir (Schnapp ve Michaels, 2012, s. 219).

İçerik ve biçimin birbirine sarıldığı ve okuyucusuyla etkileşim halinde olan kitap, ana akım yayıncılıkta endüstriyel standartların gerektirdiği baskı olanakları içerisinde yeniden düşünülerek ve bu normları tersine çevirerek eşine az rastlanır bir anlayışta tasarlanmıştır. Mevzubahis yayıncılık kalıplarına göre The Medium is the Massage "kitap olmayan bir kitap"tır.

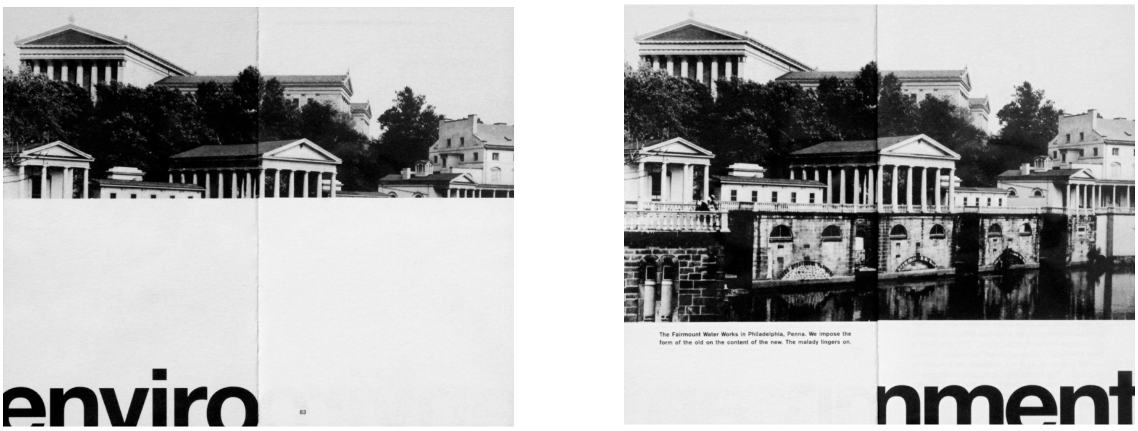
Fiore, kitabın her sayfasında kullandığı metin-görsel birlikteliği fikrini McLuhan'ın önceki yazdıklarından referans alarak oluşturmuştur. The Medium is the Massage'nin ana kaynağı, McLuhan'ın Gutenberg Galaxy (1962) ve Understanding Media (1964) kitaplarıdır. Bu iki kitabın zorlayıcı dili nedeniyle eleştirilen McLuhan, Fiore ile birlikte The Medium is the Massage ile söz gelimi daha popüler ve kolay anlaşılır kitap yapma isteğiyle Antik Yunan heykellerinden New Yorker çizgi film imgeleriyle örülü teorik bir kolaj ortaya koymuştur (Lupton ve Miller, 1999, s. 91-107).

Quentin Fiore'nin eş yazar olarak kapakta adının geçmesi dışında dikkat çeken bir diğer unsur, McLuhan'ın ünlü "The Medium is the Message" mottosunun kapakta "massage" olarak yazılmış olmasıdır. Belli kaynaklara dayalı olmasa da McLuhan başlığın dizgide hatalı yazıldığını gördükten sonra bu şekilde kalmasını daha uygun gördüğü söylentiler vardır. Hatta Popova'ya (2012) göre, *massage*, "mass-age" gibi bir kelime oyununu içermektedir.

Kitap, dönemin yayıncılık düsturuna bağlı olarak konvansiyonel okuma alışkanlığından uzak olduğu için 17 yayıncı tarafından reddedilmiş, en sonunda Bantam Yayınevi tarafından karton kapaklı 35.000 kopya üretilmek

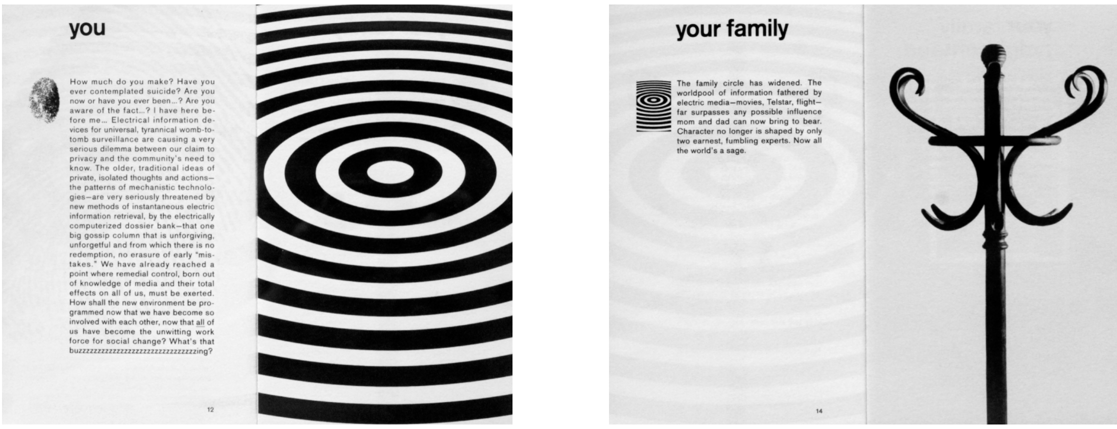
üzere kabul edilmiştir. Kitabın başarısıyla birlikte 35.000 kopya daha basılarak Almanya, Portekiz, İspanya, Japonya ve İtalya baskıları dünya çapında milyona yakın dolaşım sağlamıştır (Lupton ve Miller, 1999, s. 91-107).

Fiore, verilen düşük bütçe ve kısıtlı zaman nedeniyle, kitaba daha çok melez bir bakış açısıyla yaklaşmak zorunda kalmıştır. Saylafar, bir imaja eşlik eden veya tek başına bir başlık gibi duran büyük harflerle yazılmış kısa cümleleri bir arada tutmakta ve McLuhan'ın kelime oyunlarına görsel oyunla eşlik etmektedir. Kitap içerisindeki görsel-metin birlikteliğiyle Fiore, Moholy-Nagy'nin Malerei, Fotografie, Film kitabıyla icat ettiği "tipofoto" üslubunun devamlılığını getirmiştir (Schnapp ve Michaels, 2012).



Görsel 2. The Medium is the Massage, görsel ve tipografik akışın görüldüğü ardışık sayfalar

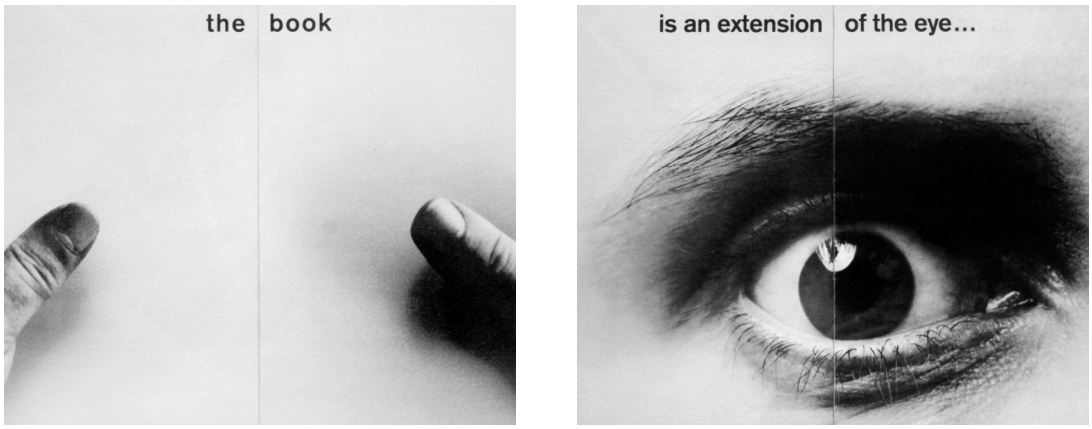
İçeriğin bir parçası olarak sayfalar boyunca dizgiye eşlik eder biçimde kitaba yayılan beyaz alanlar, kitabın en göze çarpan biçimsel kararlarından biridir. Boşluk, kitabı daha kolay okunur kılan plastik bir unsurdur. Bazı sayfalarda büyük yerleştirilmiş bir imaj, ardından gelen sayfada pul boyutunda yeniden kullanılmıştır (Görsel 3). Kitap boyunca tekrar eden bu kurgu, yazılarla bitişik veya ayrı kullanılmasına bağlı olarak imajların her seferinde farklı anlamlarda okunmasına olanak tanımıştır. Bu yaklaşımıyla Fiore, geleneksel bir kitabın "resim altı yazısı" ve "metin-illüstrasyon" hiyerarşisinin istikrarını bozmuştur (Lupton ve Miller, 1999, s. 91-107).



Görsel 3. The Medium is the Massage, tam sayfa bir görselin bir sonraki sayfadaki pul boyutundaki kullanımına örnek

Kitabın en öne çıkan jestlerinden bir tanesi "the book is an extension of the eye" (Görsel 4) mottosunun yer aldığı ardışık sayfalarda kitabı açık bir şekilde tutan iki parmaktır. "the book" yazan sayfa, doğrudan kitabın kendi öznesine işaret etmekte, onu tutan parmaklar aracılığıyla da okuyucuyla kendisi arasına bir mesafe, bir katman koymaktadır. Ardından gelen "is an extension of the eye..." sayfasında ise okuyucunun baktığı sayfa, doğrudan gözünü okuyucuya dikmiştir; yani kitap okunan değil, bizzat okuyan özneye dönmüştür.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 181-201 - DOI: 10.32547/ataunigsed.683363

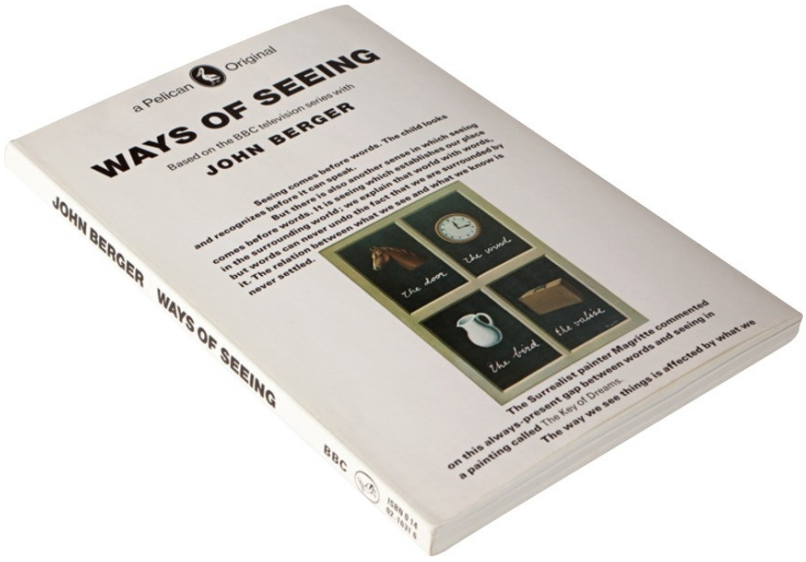


Görsel 4. The Medium is the Massage, "the book is an extension of the eye" cümleli ardışık sayfalar

The Medium is the Massage, yayımlandığı döneme bakıldığında yazar ve tasarımcı arasındaki birlikteliğin, metin ve imge arasındaki dengeyle örtüştüğü ve tasarımcının kitabın yazarı ile eş konumda olduğu nadir örneklerindendir. Yayıncılık endüstrisinin yüksek kültür-halk, yazar-tasarımcı, metin-imge arasına keskin bir ayrım koyduğu dönemde bu kitap, yayıncılık hiyerarşisindeki keskin sınıflandırmaları bulanıklaştıran bir üretim sürecini teşkil etmektedir (Bilak, 2004).

4. John Berger, Richard Hollis: Ways of Seeing

İçlerinde İngiliz tasarımcı Richard Hollis'in de dahil olduğu, beş katılımcının bir ortak yazarlık çalışmasının ürünü olan Ways of Seeing, orijinali John Berger'in yazıp sunduğu ve BBC'de dört bölümlük bir televizyon programı serisinden uyarlanmış çok yazarlı bir kitaptır. Berger ve ekibi, televizyonun geçici olacağı düşüncesiyle, programın akıcılığını kaybetmeden aynı ruhu kitap sayfalarına taşıyarak kalıcı ve canlı bir kitap elde etmeyi denemişlerdir (Bilak, 2008).



Görsel 5. The Ways of Seeing, 1972 yılında yayımlanan ilk baskısının kapağı

Kitap ve öncesindeki televizyon programı, 1400'lü yıllarda başlayıp 1900'lü yıllarda sona eren Avrupa sanat tarihi gelenekleri hakkında varsayımlar ve yorumlarda bulunmaktadır. Kitabın tüm anlatısı boyunca Berger, resimlerin kişisel anlatılarından çok insanların onları algılayış biçimlerini dikkate almıştır. Berger'e (1972) göre, insanlar bu resimleri, fotoğraf makineleri ve kameraların icadına bağlı olarak 20. yüzyılda, daha önce kimsenin görmediği biçimde görmektedir. Hollis de kitabı, Berger'in bu fikrinden yola çıkarak kurgulamıştır.

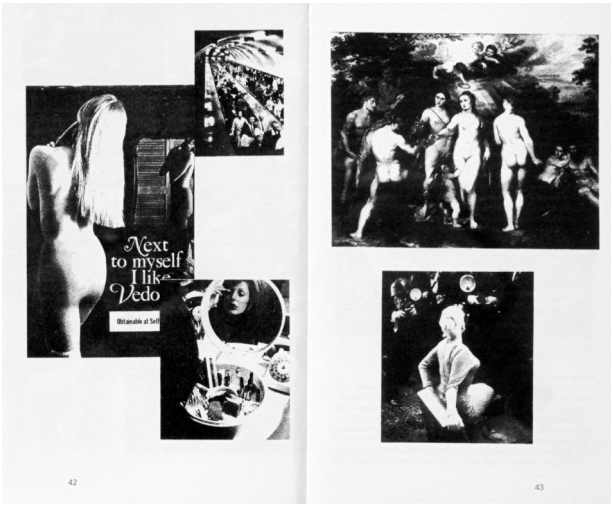
John Berger, kendisi ve tasarımcı Richard Hollis dışında üç kişiyi (Sven Bloomberg, Michael Dibb ve Chris Fox) daha ekibine almış ve hepsine kitapta eşit derecede yer vermiştir. Hollis'e göre yakın iş birliği kavramını vurgulamak için beş kişinin de rolleri belirsiz tanımlanmıştır (Bilak ve Bailey, 2005b). 1972 yılında BBC'de yayımlanan ilk bölümün girişinde Berger, programın içeriğinden bahsederken aslında kitabın bağlamına ilişkin tüm fikri de beraberinde vermektedir:

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 181-201 - DOI: 10.32547/ataunigsed.683363

> Kameranın icadı, görme şeklimizle birlikte, yalnızca tek bir yerde, tek bir biçimde var olabilen resimleri yeniden üreterek onları farklı boylarda, farklı yerlerde farklı amaçlarda olabilecek şekilde değiştirmiştir. Resim, biricik olma amacıyla üretilir ve yalnızca asılı olduğu duvarda görülme imkânı vardır. Ancak 20. yüzyılda aynı resmi aynı anda birçok yerde görebilmekteyiz. İnsanlar artık bu sanat eserlerini kendi yaşam şartları dahilinde görürler ve o resimleri algılayış biçimimiz, sayısız dış faktörler ve kültürel yapılar tarafından maniple edilmektedir (Berger, 1972, s. 5).

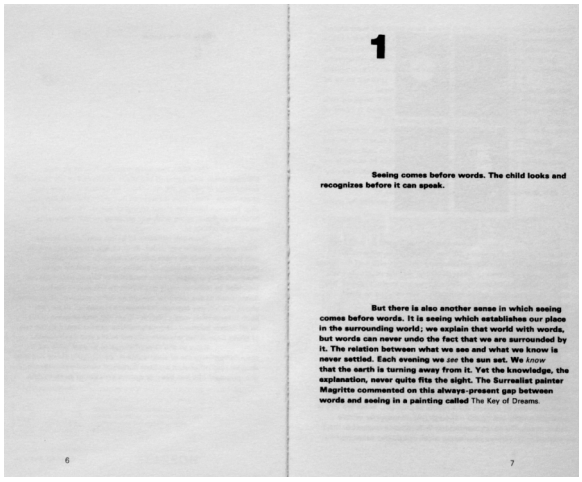
Ayrıca kitabın giriş bölümü de tasarlanma biçimi ve nedenini açıkça özetlemektedir:

> Bu kitap beşimiz tarafından yapıldı. Televizyon serisi Ways of Seeing'in kapsadığı bazı fikirler bu kitap için başlangıç noktası oldu. Biz bu fikirleri açmaya ve irdelemeye çalıştık. Fikirler, yalnızca söylediklerimizi değil onları nasıl söyleyeceğimizi de etkiledi. İçerisinde taşıdığı çıkarımları ve savlarımızı başka biçimde düzenlenmiş bir kitapta sunamazdık. (...) Kitap yedi denemeden oluşmuştur. Bu denemeler istenen sırayla okunabilir. Denemelerin dördünde hem sözcükler hem de imgeler, üçünde yalnız imgeler kullanılmıştır. Yalnız resimlerden oluşan (kadınlara bakma biçimlerini ve yağlı boya resim geleneğinin çeşitli çelişik yanlarını inceleyen) bu denemeler, yazılı denemeler gibi seyirci-okurun kafasında soru uyandırmak amacıyla hazırlanmıştır (...) (Berger, 1972, s. 5).



Görsel 6. The Ways of Seeing, kadın imgelerinin bulunduğu ikinci bölümden karşılıklı sayfa

Kitabın ulaşmaya çalıştığı nokta, yalnızca "okunan" bir aracı olması değil, aynı zamanda okurla etkileşime geçen bir anlatıcı gibi davranmasıdır. Richard Hollis de TV ve kitap arasındaki köprüyü doğru kurmak adına televizyon programındaki "ses ve görüntünün" kesişme noktalarını, kitabın doğrusal anlatısında "metin ve görsel"i birbirlerine sarılı biçimde devam ettirmiştir (Thompson ve Hollis, 2012). Hollis'in bizzat anlattığı üzere The Ways of Seeing kitabının alametifarikası olan bütünleşmiş metin ve görsel akışı, televizyon programında Berger'in yağlı boya tablolara eşlik eden sesli yorumlarına eşdeğerdir. Zaman zaman bir ses olmadan ekranda duran resimlerin kitaptaki karşılıkları ise yazı aralarındaki boşluklardır (Hollis, 2010 s. 49-63). TV programındaki sessizlik kitapta boş sayfalar ve satır aralarıyla karşılığına karşılık bulmaktadır



Görsel 7. The Ways of Seeing, birinci bölümün ilk sayfası

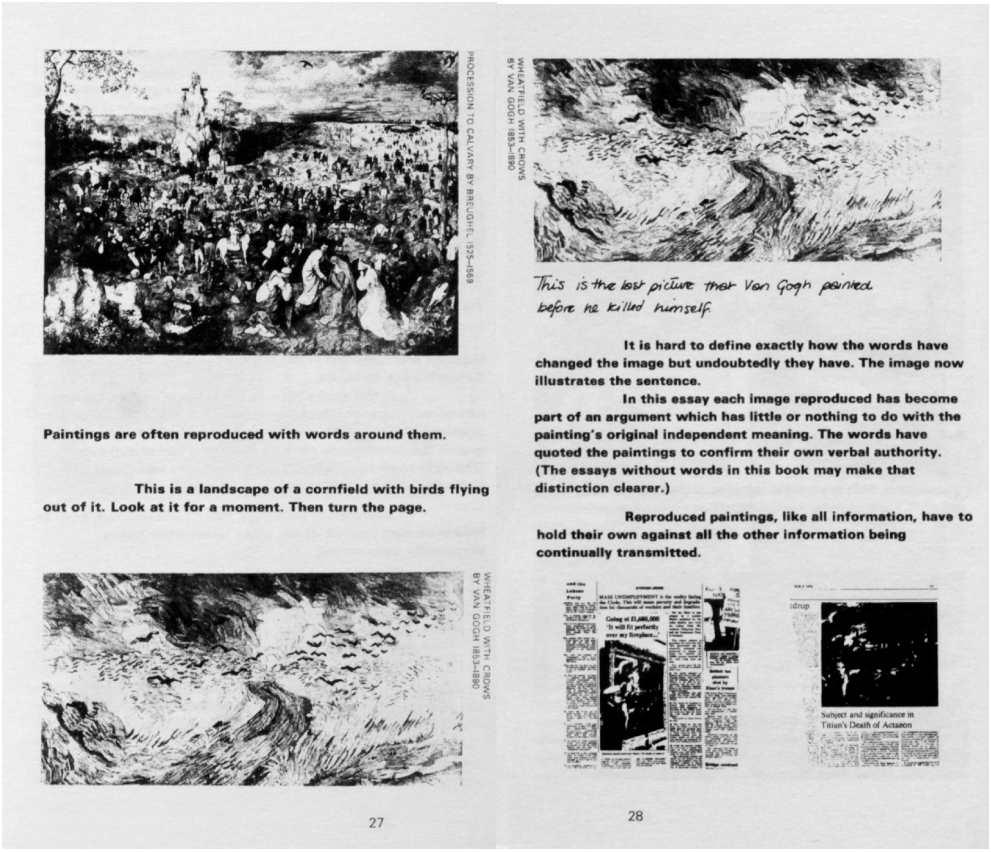
Kitabın TV formatında Berger, arka plana resimleri alarak doğrudan seyircilere doğru konuşmaktadır. Programda gösterilen resimler, gösterilme süresi ve biçimleri ile Berger'in kurduğu diyalog, kitabın sayfalarında da benzer biçimi bulmuştur: "Görüntüler, diyalogsuz kelimeler gibidir" der Berger. Kitabın metinler ve resimler arası ilişkisi de bu diyalog fikrinden türemiştir. Seyirciye izletilen görüntüler ve anlamlar Berger tarafından düzenlenmişlerdir. Dolayısıyla kitapta okuyucuya gösterilen metin ve görseller de aynı düzenleme filtresinden geçmektedir. Bir nevi görsel "tercüme" olan bu girişim, Berger'in fikirlerinin netliği yok edilmeden kitap formatına çevrilmiştir (Bilak, 2008).

Highmore'a (2012) göre, kitabın çoksesli metni, kitapta Berger'in sesinin yansımasıdır. Bu ses, Berger'in sözlerini koyu ve vurgulu yazılmış olarak kendinden emin biçimde beyan etmektedir. Kitabın ilk sayfası gibi duran kapağı da kitabın yapılış biçimine atıfta bulunmaktadır: "Görmek, okumaktan önce gelir".

Metni resim, resmi metin gibi göstermek ve ikisi arasındaki görsel eşitliği korumak adına Hollis, Universe Bold yazı karakterini seçmiş ve metin-resim-altyazı ilişkisini kitap boyunca korumuştur. Görsel ve metin arasındaki biçimsel dengeyi devam ettirmek adına tüm resimler siyah beyaz basılmıştır (Hollis, 2013). Hollis bu tasarım kararıyla televizyon programında görüntüyü ve sesi aynı anda duyan izleyiciye aynı deneyimi kitapta da yaşatmayı amaçlamıştır.

Berger (1972): "Resmin asıl ve tek anlamı, tek güzelliği, orijinalinin bulunduğu yerde, kendisindedir. Resim, sessizdir." diye açıkladığı TV formatında resmin sessizlikte anlam kazandığını anlatmak için resimleri televizyon ekranında birkaç saniye boyunca hiç ses kullanmadan yansıtır. Ardından, algılayışımızdaki değişimi anlatmak adına aynı resmi bu sefer bir müzik aracılığıyla ekranda tutar. Hollis ise aynı deneyimi basit bir sayfa çevirme hareketiyle kitaba aktarmıştır; Van Goh'un bir resminin ayrıntısının altında "Bu, üzerinde kuşlar uçan bir mısır tarlası resmidir. Bir müddet bu resme bakın ve sayfayı çevirin" yazısı vardır. Ardındaki sayfada resim yeniden gösterilmekte ve altında el yazısıyla "Bu, Van Goh'un kendisini öldürmeden önce yaptığı son resimdir." yazmaktadır (Görsel 8). Hollis bu basit denemesiyle Berger'in kelimeler üzerindeki etkisinin imajlar üzerinde de uygulanabileceğini, hareketli TV görüntüsünde yakalanan etkinin kitabın sayfalarına da aktarılabileceğini göstermektedir.

El yazısıyla yazılmış olan bu mesaj, Berger'in yazıya dönüşmüş sesinden (yani kitabın kök metni için kullanılan yazı karakterinden) farklı bir biçimdedir. Bu notun hemen altından Berger, kendi sesiyle devam etmektedir: "Nasıl olduğunu tarif etmek mümkün olmasa da hiç şüphesiz kelimeler, imajın anlamını değiştirir. İmajlar da cümleleri anlatır".



Görsel 8. The Ways of Seeing, Van Gogh'un resmimin iki farklı anlamda tekrar ettiği ardışık sayfalar

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 181-201 - DOI: 10.32547/ataunigsed.683363

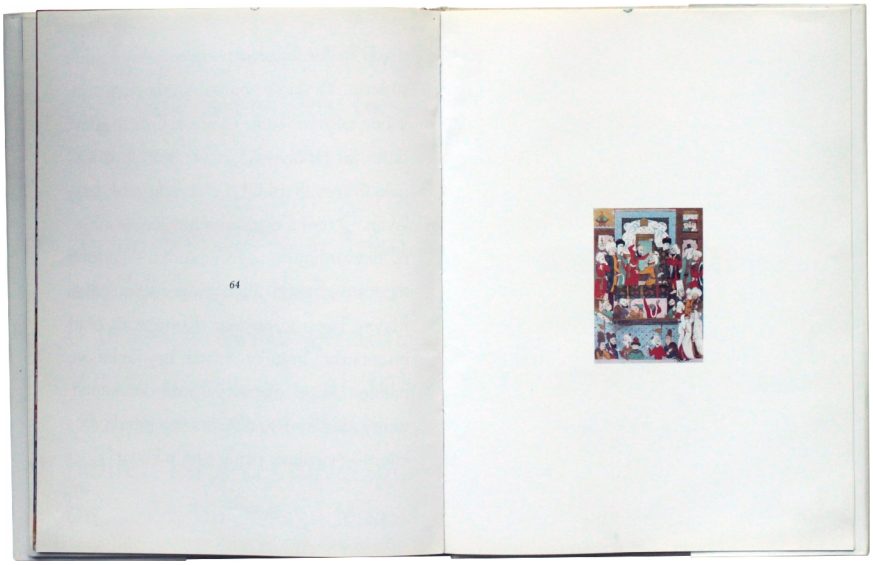
İmge, metin ve boşluğun ahenkle tasarlandığı bu kitap okuyucunun algılarıyla doğrudan diyalog halindedir. Hatta bu diyalog, kitap bittiğinde yeni başlamaktadır; indeks bölümünün ardından gelen ve son sayfa yazan "to be continued by the reader" ifadesi, açılışındaki "bu kitabı beşimiz yaptık" ibaresine atıfta bulunarak kitabın oluşum sürecine altıncı katılımcı yazarı da dahil edilmiştir: "Okuyucu".

5. Ferit Edgü, Bülent Erkmen: Kitap

"(...) Kendinden başka bir mesajı olmayan bir kitap kurduk ve bir kitabın oluşum sürecindeki yazar-tasarımcı iş birliğini tersine çevirdik. Ben, Edgü'nün metnini yorumlayarak bir sayfa düzeni yapmayacak, tersine, Ferit Edgü benim taslağımdan esinlenen bir metin yazacaktı." (Erkmen, 2007).

Kitap, 1989 yılında tasarımcı Bülent Erkmen ve yazar Ferit Edgü tarafından düşünülüp yapılan, Türkiye'de pek de benzerine rastlanmamış ortak yazarlı bir kitap çalışmasıdır. Ofset Yapımevi iş birliği ile sınırlı sayıda basılan ve satış dışı tutulan bu özel kitap hakkında ise çok az kaynak bulunmaktadır.

Önceden karar verilmiş bir metin ve görsel olmaksızın, "bütünden özneye" diye nitelendirilebilecek bir yöntemle; bir kitap yazma ve tasarlama sürecinin tam tersi olarak düşünülen Kitap'ta Erkmen, öncelikle sayfa sayısı, boyutu ve cildi gibi kitabın fiziksel özellikleriyle birlikte sayfalarda yer alacak metnin kelime sayısı, büyüklüğü, sayfalara olan dağılımı, ayrıca sonradan seçilecek olan görsel için yerleşimleri ve tekrarları da hesaba katarak, bir nevi "içeriksiz olarak içerik" üreterek bir taslak hazırlamış ve bu taslağı yazılmış bir kitaba dönüştürmesi için Ferit Edgü'ye teslim etmiştir. Edgü ise Erkmen'in hazırladığı taslağa sadık kalarak, onun istediği kelime sayısına uygun bir metin yazmış ve görüntüler için de Firdevsi'nin Şehnamesi isimli minyatürü seçmiştir. Kitabın son sayfasında orijinal dia boyutunda kullanılan bu minyatür (Görsel 9), kitap boyunca kadrajlar alınarak, büyütülerek ve parçalanarak tekrar tekrar kullanılmıştır.



Görsel 9. Kitap, sayfa numarası ve kitabın son sayfasında yer alan minyatürün bütünü

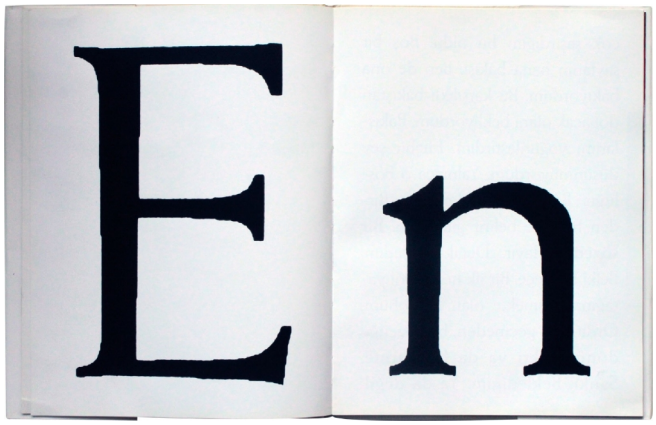
Tasarımcısının, yazılmadan önce tasarladığı, yazarının tasarlandıktan sonra yazdığı bu çalışma, kitabın bir anlamda "kendi ile başlayıp kendinde son bulması" olarak nitelendirilebilir. Ana akım kitapların hazırlanma sürecinde önce bir metin vardır, sonra o metin bir tasarımcı aracılığıyla kitabın içerisine girerek nesneleşir. Kitabın nesnesi, metinden önce yoktur. Metin yazıldıktan sonra kitap düşünülür. Ancak bu örnekte süreç tersine işlemiştir. Sonradan yazılacak bir metin ve bulunacak bir görsel için Kitap, içeriksiz tasarlanmıştır. Üstelik yazılan metin ve kullanılan görsel de Kitap boyunca kitabın nesnesine işaret etmektedir. Bir sayfada yer alan detay imge, kimi zaman tek başına bir anlatıyı oluşturmakta, kimi zaman ise bir sonraki sayfanın habercisi ve tamamlayıcısı görevini üstlenmektedir. Minyatürdeki suretler (Görsel 10), yer aldıkları düzlemden koparılıp tek başlarına kullanılarak birbirleriyle ilişki içerisine girmiştir (Karol, 2012). Dolayısıyla kitabın görünür öznesi bir minyatür, gerçek öznesi ise kitabın kendisi olmuştur. Bu bağlamda Köksal'ın (1994) deyişiyle Ferit Edgü tarafından yazılan metin yerine başka bir metin parçası, minyatürün yerine de herhangi bir resim koyulsa bile kitabın bildirisi değişmemektedir.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 181-201 - DOI: 10.32547/ataunigsed.683363



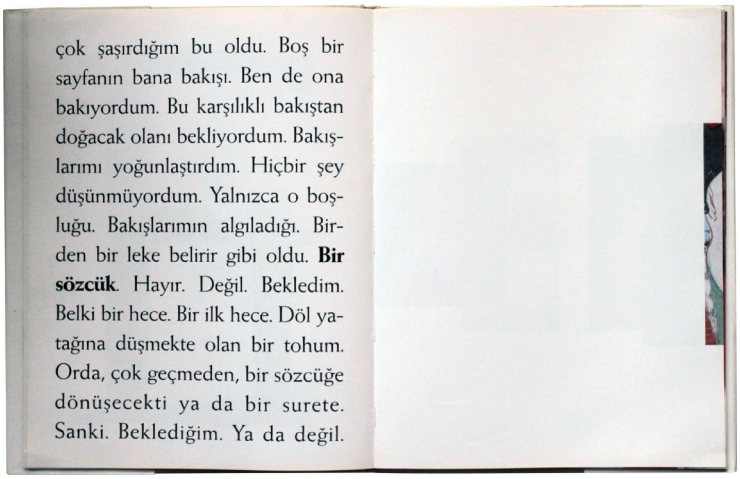
Görsel 10. Kitap, minyatürden alınan kadrajlardan ardışık sayfalarla oluşturulmuş bir anlatı

Metnin sonradan yazıldığı bu kitapta, yazılmamış bir yazı olarak hazırlanan kör metin, Ferit Edgü tarafından gerçek metin halinde getirilip bir bakıma Türkçeleştirilmiştir. Yani metin, resim olan bir yazı yerine geçmiştir. Bir kitap tasarımında temel doğru olarak kabul edilen metinle resim arasındaki ilişkinin önceden kurulma hali, bu kitapta geçerli değildir. Kitaptaki yazıya, imgeye davranıldığı gibi davranılmış; kör metinde yer alan anlamsız kelimeler bütünündeki yapı, gerçek metin yazılırken aynen korunmuştur. Erkmen'in de ifade ettiği gibi Kitap, içeriksiz metinle içerikli görsel arasındaki ilişkiye dönüşmüştür (Karol, 2012).



Görsel 11. Kitap, yalnızca iki harfin yer aldığı, imgeye dönüşmüş bir kelime

Ferit Edgü, yazım biçimi olarak projenin sürecini de açığa çıkartan bir tavırla kitabın kendi kendisini anlatmasını tercih etmiştir. Kitaptan: "...kalan yalnızca bir söz ve cük oluyordu. Ya da bir çiz ve gi oluyordu. Ya da bir ren ve ek oluyordu. Ya da bir sur ve et. Böylece tümü kavrayamayan insanoğlu (ben) parçaları kavramaya, onlardan bir bütün yaratmaya çalışıyordum..." (Edgü ve Erkmen, 1989, s. 53)"...orda, çok geçmeden bir sözcüğe dönüşecekti ya da bir surete..." (Edgü ve Erkmen, 1989, s. 20) "...ola ki bu suretlerden biri de bendim. Ya da renklerden ya da sözcüklerden..." (Edgü ve Erkmen, 1989, s. 30).


çok şaşırdığım bu oldu. Boş bir sayfanın bana bakışı. Ben de ona bakıyordum. Bu karşılıklı bakıştan doğacak olanı bekliyordum. Bakışlarımı yoğunlaştırdım. Hiçbir şey düşünmüyordum. Yalnızca o boşluğu. Bakışlarımın algıladığı. Birden bir leke belirir gibi oldu. **Bir sözcük**. Hayır. Değil. Bekledim. Belki bir hece. Bir ilk hece. Döl yatağına düşmekte olan bir tohum. Orda, çok geçmeden, bir sözcüğe dönüşecekti ya da bir surete. Sanki. Beklediğim. Ya da değil.

Görsel 12. Kitap, Ferit Edgü'nün metni ve bir sonraki sayfanın habercisi olan sağ sayfa

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 181-201 - DOI: 10.32547/ataunigsed.683363



Görsel 13. Kitap'ın Ön ve arka kapağı

Kitapta özneleşen bir diğer tasarım malzemesi olan sayfa numaraları, boş bir sayfanın varlığını belirtmek için tam ortada kullanılmıştır ve tüm sayfayı kapsayan, sayfayı tanımlayan bir öğedir. Görsel veya metin olan sayfalarda ise numara kullanılmamıştır. Kapağı sararak bütünü tamamlayan şömiz, sonrasını ve öncesini işaretleyen kapak içi sayfalardaki delikler, ön kapakta kitaba davet eden ve arka kapakta da veda eden el imgeleri (Görsel 13), tasarımın üçüncü boyuta dek ulaşan olanaklarıyla kitabın nesnesine işaret etmektedir. Köksal'a (1994) göre kitap tasarımının içerdiği tüm bilgi, kitabı, "tasarımın kendisiyle" özdeş konuma taşımaktadır; yani kitap, içinde taşıdığı ile birlikte, aynı zamanda kendisini de taşımaktadır. Bu yüzden kitap, ismini kendi nesnesinden ödünç almıştır: Kitap.

5. Sevim Burak, Bülent Erkmen: Yanık Saraylar

Sevim Burak'ın Yanık Saraylar, Everest My Lord, İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar gibi tüm yapıtlarının olduğu dizinin üçüncü basımı, 1993 yılında Nisan Yayınları tarafından yapılmış ve Bülent Erkmen tarafından yeniden tasarlanmıştır. Yanık Saraylar'ın, ilk basımı bir yayınevi olmadan 1965 yılında, ikinci basımı da Adam Yayıncılık tarafından 1983 yılında yapılmıştır. İlk iki basımda sayfa dizgisi, Sevim Burak'ın daktilosunda yazdığı şekilde, müdahale edilmeden basılmıştır (Köksal, 2010).

Bülent Erkmen, 1993 yılı yayımlanan baskısında ise kendisini Sevim Burak yerine koyup, yani söz gelimi "yazar" gibi davranıp önceki baskılarından ayrı olarak orijinal metinlerin biçimsel düzenlemelerinden kitabın kapak ve boyutuna kadar müdahalede bulunmuştur. Kitabın bu yeni yorumu, tartışmaları da beraberinde getirmiştir: Yayınevinin kurumsal dizgisiyle veya bir metnin orijinal biçimde basılan dizi ile bir tasarımcının müdahalesiyle basılanlar arasındaki biçimsel yorum farkı, metnin anlamında da farklılıklar yaratır mı? Metnin okuma biçiminin değişmesi, anlamını da değiştirir mi? Tasarımcı, önceden yazılmış ve basılmış bir metni; içeriğini değiştirmeden yalnızca yazılış biçimine dair yeni bir tasarım önerisi getirdiğinde, tasarımcıyı eser sahibi kadar metnin sahibi ve ortak yazarı yapar mı?

Sevim Burak'ın yazılarındaki anlam-biçim ilişkisi, Erkmen'in tasarım üslubuyla edebiyat dünyasında yeniden tartışılmaya açılmıştır. Sevim Burak yöntem olarak metinlerini onların biçimsel görüşüşlerini de planlayarak oluşturan bir yazardır. Bu yüzden yayımlanmış tüm kitaplarındaki sayfa dizgisi, Burak'ın orijinal dizgisine sadık kalınarak hazırlanır. "Öz'ü, tam bir yalınlıkla ortaya koyabilmek için, bende, biçimsel çabanın ileri gitmesi gerekir" ifadesiyle Sevim Burak, kendi yazım üslubunun biçimsel yorumlamadan kopmayacağını dile getirir (Güngörmüş, 2003, s. 36). Ancak Nisan Yayınları serisinde Burak'ın bu öz-metin yapısı, -cesur bir denemeyle- Erkmen'in öz-tasarım yapısına dönüşmüştür.

Yazı, soyutlanmış kavramları bir anlatıya, bir gösterge dönüştürmek için malzeme olarak yine kendisini kullanmaktadır. Sanatın en genel tanımıyla bu, imgenin bir simgeye dönüşmesi olarak yorumlanabilir. Bu bağlamda Sevim Burak'ın özü yakalayabilmesi için onun belli bir biçimini kullanması gerekmektedir ve bu biçim de kelimelerdir. Sevim Burak, "İnsanın özü herhangi bir soyutlamayla aktarılabilecekse elbette bir kelime kaldırılıp onun yerine bir işaret de koyulabilir" der (Güngörmüş, 2003, s. 36). Burak'ın öz arayışı bir sanatsal dışadönüklük olarak değerlendirilebilir ve kelimelerin nasıl bir araya geldiği (veya getirildiği) Sevim Burak'ın eserlerinde aynı zamanda biçimsel bir meseledir.

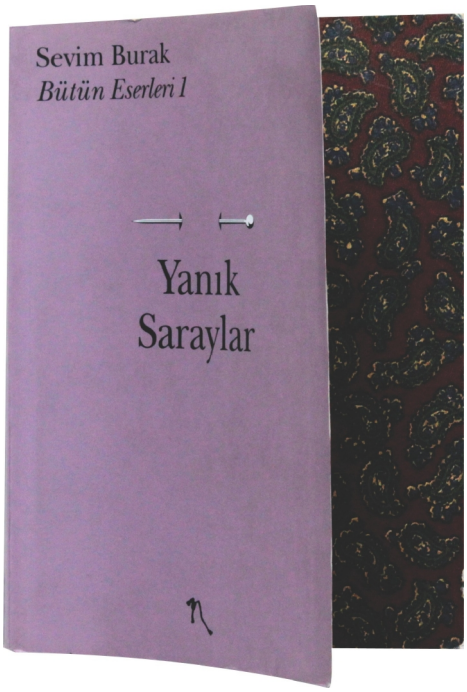
GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 181-201 - DOI: 10.32547/ataunigsed.683363

Sevim Burak için kelimeler, birer işarettir. Herhangi bir kelime yerine bir eşya, çizim, fotoğraf veya bir işaret koyabilir ve özü anlatabildiği sürece kelimeler de birer nesnedir. Dolayısıyla kitaplarında metinlerle birlikte biçim ve görsellik de aynı derecede önem taşımaktadır. Bir yazıyı veya kelimeyi düz yazmak, onu parçalamak kadar anlam-biçim ilişkisiyle ilgili bir meseledir. Güngörmüş'e (2003) göre, Sevim Burak metinlerini, herhangi bir düz yazıdan ayıran, kelimelerin anlamlarıyla onların yazılış biçimleri ayrılmaz bir bütün oluşudur.

Bülent Erkmen, Nisan Yayınları serisinde kurduğu metin-kitap ilişkisiyle kitabın önceki baskılarında alınan kararları tekrar etmek yerine, kitabı kitap yapan tüm öğelerin işlevlerini sorgulayarak Sevim Burak'ın biçimsel yazısına yeni bir biçimsel yorum getirmiştir.

Erkmen bu yeniden yorumlama girişimini, yani yayımlanmış bir kitabın yeni baskısının tasarlanması işini tıpkı bir klasik müzik eserinin çağdaş yorumlaması, 50'lerde çekilmiş bir filmin bugünde tekrar uyarlanması veya bir tiyatro oyununun yeniden sahnelenmesi gibi gördüğünü belirtmektedir: "Bir kitabın yeni basımı, sadece kapak tasarımı yeni olan bir kitap demek değildir. Bir kitabın yeni basımı, kitabın ilk baskısının tıpkıbasımı demek değildir. Yeni basım, yeni yorumdur. Yeni yorum, kitabın, yazarın nefesidir. Yeni yorum, kitabın yeniden kitap olmasıdır" (Erkmen, 1994, s. 5).

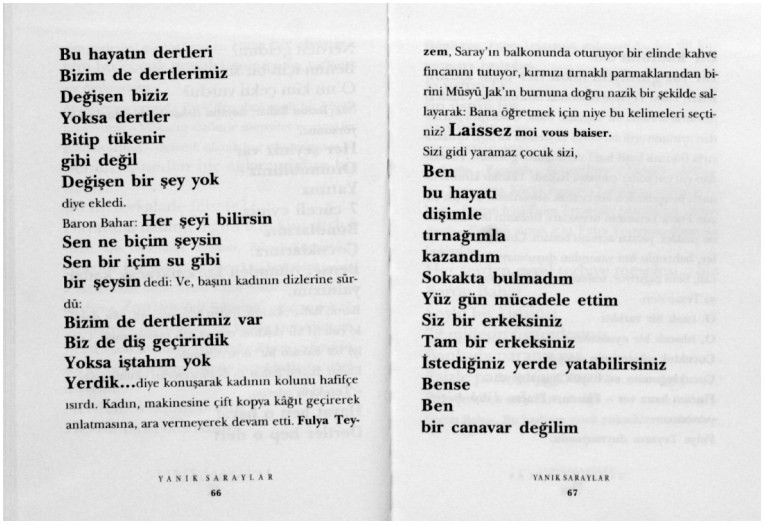
Erkmen, Burak'ın yazma süreciyle ilgili şu anekdotu dile getirmektedir: "Sevim Burak metinlerini odasındaki perdelere iğneleyerek oluştururdu. Tüm metinlerini bir arada görüp, ekleme ve çıkarmaları, kısaca kurgusunu perde üzerinden yapardı" (1994, s. 5). Erkmen kitabın kapağını da Burak'ın bu yazım sürecine eşlik eder bir fikirle tasarlamıştır. Kitap, üst üste kapanan çift kapaktan oluşmaktadır. İlk kapakta toplu iğne simgesi, ikinci kapakta ise her kitapta değişen perde deseni kullanılmıştır (Görsel 14).



Görsel 14. Yanık Saraylar, toplu iğne ve başlığın bulunduğu ilk kapak ile perde deseninin kapladığı ikinci kapak

Tüm seriyi işaret eden bu kapak kimliğinin devamında, özellikle Yanık Saraylar'da daha da dikkat çeken bir unsur olan tipografik müdahaleler göze çarpar. Erkmen (1994), Burak'ın daktiloyla düzenlediği kelime-satır-paragraf oyunlarına tipografik normlar içerisinde yeni bir yaklaşım sergilemiş, Burak'ın satır kaydırmalarını, yazı blokunun başlangıcına; sıfır noktasına çekmiştir. Burak ayrıca yazılarındaki "ses"leri daktilonun mekanik sınırları içerisinde vurgular. Bunu da bazı harfleri büyük harfe yazarak sağlar. "Temel yapısı küçük harf olan bir kelimenin haykırmayı vurgulamak için büyük harfle yazılması, sesi yeterince görünür kılmamaktadır" der (s. 5). Erkmen bu haykırışı, Sevim Burak'ın sesinin daha iyi duyulduğunu düşünerek, aynı kelimenin küçük harflerini bu kitapta büyüterek göstermeyi tercih etmiştir (Görsel 15).

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 181-201 - DOI: 10.32547/ataunigsed.683363



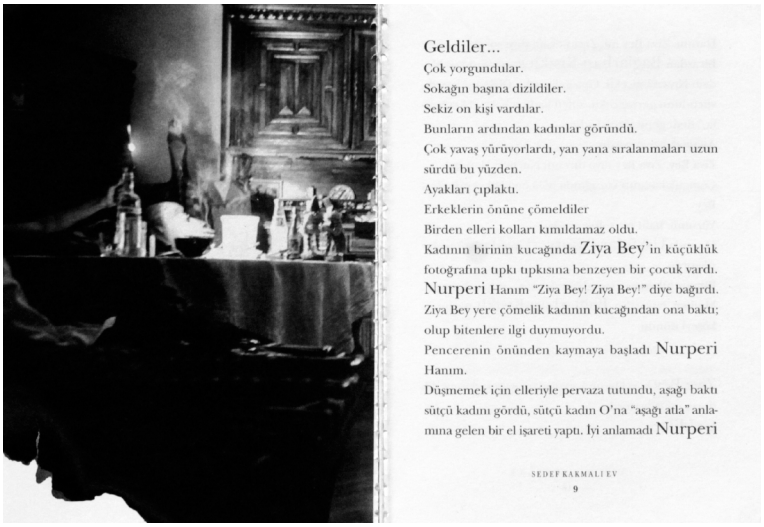
Bu hayatın dertleri
Bizim de dertlerimiz
Değişen biziz
Yoksa dertler
Bitip tükenir
gibi değil
Değişen bir şey yok
diye ekledi.
Baron Bahar: **Her şeyi bilirsin**
Sen ne biçim şeysin
Sen bir içim su gibi
bir şeysin dedi: Ve, başını kadının dizlerine sürdü:
Bizim de dertlerimiz var
Biz de diş geçirirdik
Yoksa iştahım yok
Yerdik... diye konuşarak kadının kolunu hafifçe ısırdı. Kadın, makinesine çift kopya kâğıt geçirerek anlatmasına, ara vermeyerek devam etti. **Fulya Teyzem**, Saray'ın balkonunda oturuyor bir elinde kahve fincanını tutuyor, kırmızı tırnaklı parmaklarından birini Müsyü Jak'ın burnuna doğru nazik bir şekilde sallayarak: Bana öğretmek için niye bu kelimeleri seçtiniz? **Laissez moi vous baiser.**
Sizi gidi yaramaz çocuk sizi,
Ben
bu hayatı
dişimle
tırnağımla
kazandım
Sokakta bulmadım
Yüz gün mücadele ettim
Siz bir erkeksiniz
Tam bir erkeksiniz
İstediğiniz yerde yatabilirsiniz
Bense
Ben
bir canavar değilim

YANIK SARAYLAR
66

YANIK SARAYLAR
67

Görsel 15. Yanık Saraylar, Erkmen'in tipografik müdahalelerinin görüldüğü karşılıklı sayfa

Kitabın bir diğer görsel öğesi, Burak'ın metinlerinin sonunda yer alan Sarkis'in kendisinin çekip yaktığı fotoğraflardır. Kitabın ikinci basımında sayfanın ortasına, kenarlarda sayfa boşlukları kalacak şekilde yerleştirilen fotoğraflar, Bülent Erkmen'in tasarımında her hikâyenin başında, yalnızca sol sayfalarda yer almaktadır. Siyah beyaz olan fotoğraflardan tam etki alınabilmesi için dört renk ayrımlı siyah beyaz basılmış ve bu sefer tüm sayfayı kaplayacak şekilde yerleştirilmiştir. Yanan fotoğrafların altından ise kitabın basıldığı kâğıdın kendisi görünmekte; sayfanın kendisi, fotoğraf öznesine dönüşmektedir (Görsel 16) (Erkmen, 2007).



Geldiler...
Çok yorgundular.
Sokağın başına dizildiler.
Sekiz on kişi vardılar.
Bunların ardından kadınlar göründü.
Çok yavaş yürüyorlardı, yan yana sıralanmaları uzun sürdü bu yüzden.
Ayakları çıplaktı.
Erkeklerin önüne çömeldiler
Birden elleri kolları kımıldamaz oldu.
Kadının birinin kucağında Ziya Bey'in küçüklük fotoğrafına tıpkı tıpkısına benzeyen bir çocuk vardı.
Nurperi Hanım "Ziya Bey! Ziya Bey!" diye bağırdı.
Ziya Bey yere çömelik kadının kucağından ona baktı; olup bitenlere ilgi duymuyordu.
Pencerenin önünden kaymaya başladı Nurperi Hanım.
Düşmemek için elleriyle pervaza tutundu, aşağı baktı sütçü kadını gördü, sütçü kadın O'na "aşağı atla" anlamına gelen bir el işareti yaptı. İyi anlamadı Nurperi

SEDEF KAKMALI EV
9

Görsel 16. Yanık Saraylar, Sarkis'in fotoğrafının bulunduğu sayfalardan bir örnek

Kitabın basıldığı yıl Bülent Erkmen'in bu tasarım yorumu üzerine Memet Fuat, Semih Gümüş ve Enis Batur'un dahil olduğu bir tartışma başlamıştır.

Fuat'a (1994) göre "yazar"; arada bir kişiye ihtiyaç duymaksızın okuyucuyla iletişime geçebilmektedir. Bu yüzden tasarımcı, yazarın izni olmadan, bir kitabın metniyle kesinlikle oynama hakkına sahip değildir. Tasarımcı, yazarın sorumluluğunu üstlenmemelidir. Fuat, Erkmen'in müdahalesine; "yaptıkları işin biçimlendirişiyle kitap tasarımcıları yazın adamlarına dönüşürdü" yorumunda bulunmuştur (s. 11).

Enis Batur'a göre ise tasarımcı, bir metni kitaba dönüştürürken, kitabın "biçiminin" seçilmesinde kuşkusuz ki pay sahibidir. Ancak Sevim Burak gibi yazar veya şairler kendi yapıtını kurarken metne çoğu zaman "tasarım düzeyinde" yaklaşmaktadır. Batur şöyle der:

> Yazının sayfadaki konumu, yazının boyutu ve metnin genel akışı yazarı tarafından matematiksel duyarlılıkla ele alınmaktadır. Böylesi yazarların yapıtları kitaplaştırılırken tasarımcının yoruma dayalı müdahalesine gerek yoktur. Yazarın kurduğu düzen, kitapta biçimsel leke olarak da okunmaktadır. Metne ve bütününde kitaba yapılan yeni müdahalenin eserin anlatım diline, ana fikrine ve yazılış hikayesine ait

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 181-201 - DOI: 10.32547/ataunigsed.683363

> yeni okuma önerileri getirmesi gerekmektedir. Çünkü metin; birbirleri ardına gelen sayfalar içerisinde, herhangi bir sayfaya, herhangi biçimde konmuş bir yazı yığınından çok, metnin anlamını betimleyen biçimsel anlamların yarattığı bir tasarım derdine dönüşmüştür. Bu noktada okuyucu, Bülent Erkmen'in Sevim Burak yorumu yerine, Sevim Burak'ın kitabını, onun değişmeyen içeriğini seçmektedir (Batur, 1994, s. 20-22)

Tüm bu tartışmalar, temelinde tasarım kararlarının, okunacak metnin anlamını ne kadar değiştirdiğine de dikkat çekmekte, anlam değişikliğinin ise yazar ile okuyucu arasına giren bir engel olabileceğini öne sürmektedir. Özellikle Yanık Saraylar örneğinde bu değişiklik, Sevim Burak'ın iç dinamiğini de çarpıtacak bir anlam soyutlamasına doğru gitmektedir. Gümüş'e (1994) göre;

> Yazınsal metnin yapısal dokusu, verilmiş bir içerik ve biçimle birlikte var olur ama, bunun da değişmez bir yapısı olduğu düşünülemez (...) Zaman içinde değişen yazınsal kültürün doğurduğu yeni okuma biçimleri, başlangıçta verilmiş anlamı eskitebileceği gibi, yeni anlamlarla o metni zenginleştirecek katkılar da yapabilir (...) Bir yorum söz konusu ediliyorsa eğer, yazınsal metinlerde ortaya çıkan anlam boşluklarına karşılıklar bulma çabasının okuma edimi üstündeki zoru yüzündendir. Tasarımcı ise, böyle bir boşluk bulma çabasını ancak kendisi de bir eleştirmen-okur olduğunda yapabilir; yoksa dış biçimine karışarak yapacağı içerik bozmalarıyla boşluklar doldurma yetkisini, herhalde tanrısal bir yetkeyle alabilir bir tasarımcı. (s. 38)

Köksal (2010) ise, tartışmayı tasarımcının lehine bir taraftan ele alır: "Metnin sahibi olan yazarın ötesinde; eğer bir tasarım üretimi sanatsal üretim olarak tanımlanacaksa, işin içeriğinden doğan tasarımın tek yaratıcısı tasarımcısıdır" der. Yani bir yazın-yapıtı tasarım yapıtına dönüştüren (metni tasarıma dönüştüren) kişi onu tasarlayarak yeniden yazmış, dolayısıyla metnin yeni yazarı, müellifi olmuştur.

Kuşkusuz ki Erkmen'in yorumu, metnin gerçekliğini değiştiren, dışarıdan bir müdahaledir. Yani yeniden yorumlanmış bir yazıdır. Metnin sayfa düzeninde yer alma biçimi, yazının anlatımının bir parçasına dönüşüyorsa eğer, bu dönüşümün yegâne sorumlusu olan ve her müdahaledeki bilincin farkında olan tasarımcı da Köksal'ın bakış açısıyla, yazarla birlikte yapıtın sahibi olmaktadır.

7. Rem Koolhaas, Bruce Mau: S, M, L, XL

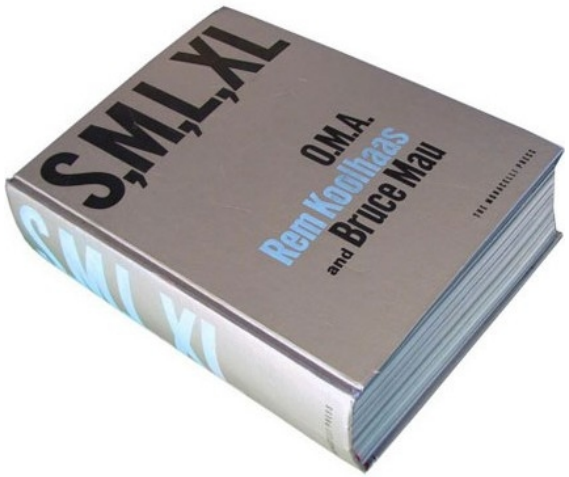
"Bir tasarımcının, tasarladığı bir kitabın kapağına "yazar" olarak yer alması, *author* kelimesinin otorite karşılığına denk düşen bir yaklaşım sayılmaktadır. Kapakta yer alan isim, otoritenin imzası, bir mührüdür." (Lupton, 2009).

The Medium is the Massage örneğinde gördüğümüz, tasarımcının adının kapakta yazar ile birlikte yer alıyor oluşunun ikinci ve en popüler örneği, Rem Koolhaas ve Bruce Mau ortak yapımı olan S, M, L, XL kitabıdır. 90'lı yıllarla birlikte içeriğin tasarımla formüle edilmesi gerektiğini düşünmeye başlayan tasarımcılardan birisi olan Mau işlerinde, içeriğin tasarım pratiğinin dışında bırakılmak zorunda olmadığını beyan eder. Esas amaç, tasarımı, geliştirilen içeriğin üzerine kurmaktır. Mau, tasarımcının kendi araştırmalarını, yorumlarını ve bakış açısını kabul ettirebilen bir eş yazar olma hakkını savunmuş, tüm ana hatların belirlendiği, içeriğe dair tüm kararların verildiği noktadan sonra tasarımcının davet edildiği bir tasarım sürecini reddetmiştir (Novosedlik, 1994).

Bruce Mau, S, M, L, XL dışında, Life Style, Massive Change ve Zone serisi kitaplarında da "tasarımcının yeni rolünü yeniden düşünmek" üstüne fikirlerini sunmuştur. Mau için müellif tasarımcının ortaya çıkardığı tasarım ürünü, dünya ile bütünleşik bir öz ve somut biçimin birleşimi; içerik ve tasarımın kesişim noktasıdır. Edebiyat, özgür bir üretim dürtüsüyle meydana gelmektedir. Ancak tasarım, bir üretim talebinin sonucu olduğu için böyle bir özgürlük lüksüne sahip değildir. İşte bu noktada Mau için müelliflik, içeriği ve problemi şeffaflaştıran yazar ile görsel iletişimi kuran tasarımcının bir araya gelmesidir: "Biz tasarımcılar, yaşam için zorunlu olarak ürettiğimiz tasarım nesnelerinin sahip olduğu 'bağlamı' açık bir şekilde telaffuz etmeliyiz" diyen Heller ve Mau'ya (2000) göre tasarımın içsel bağlamını üretme pratiğinin merkezine alan müellif tasarımcı hem üretici, hem de ürettiği nesnenin eleştirmeni olmak zorundadır. Çünkü görsel kültür çağında imaj üreten bir tasarımcı, içerik sorumluluğunun bir parçası olarak kabul edilmektedir.

Tüm bu meselenin odaklandığı ve tasarım mesleği tutkusunu en iştahlı biçimde beyan eden S, M, L, XL adlı büyük kitap, kapakta adları eşit şartlarda yer alan Bruce Mau ve mimar Rem Koolhaas'ın 90'lar döneminde yaratmış olduğu tasarımsal bir devrim olarak kabul edilir (Poynor, 2000). Yaklaşık 1.400 sayfası ile ortalama bir ansiklopedi genişliğine sahip olan S, M, L, XL okuyucunun eline aldığında karşılaşacağı sıradan bir kitaptan daha ağır ve kompleks bir yapıya sahiptir. Rem Koolhaas ve şirketi OMA hakkında bilindik bir biyografi olarak başlayan bu proje, Mau'nun deyimiyle "mimarlık hakkında bir çeşit roman"a dönüşmüş, Rem Koolhaas çalışmaları ile mimarlık pratiğinin gizli sürecini ortaya koyan; başlı başına bir "iş" olmuştur (Karol ve Tanyeli, 2007). Achten'e (2014) göre ise bu iş, biçimsel üretim yöntemi göz önünde bulundurulduğunda yalnızca "yazılanın" değil, "görünenin" de bir romanıdır.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 181-201 - DOI: 10.32547/ataunigsed.683363



Görsel 17. S, M, L, XL kapak tasarımı

S, M, L, XL'nin arka kapağından:

> S, M, L, XL, melez bir ortak yazarlık ürünüdür. Kitap, Rem Koolhaas'ın yazıları ve Bruce Mau'nun biçimlendirdiği sekanslardan oluşmaktadır (…) Bu cüsseli kitap, mimarlık hakkında bir romandır. Rem Koolhaas ve Bruce Mau tarafından düşünülüp tasarlanmıştır (…) (Koolhaas ve Mau, 1995).

İçeriğin, kilit kararlar alınıp yazılar hazırlandıktan sonra tasarımcıya teslim edilmesi geleneğinden farklı olarak Mau, bu projede kitabın yapımına en başından dahil olmuştur. Bruce Mau'un verdiği bu karar tasarımcıların proje üzerine, en az yazarın yaptığı araştırmalar kadar kendi birikim ve bakış açılarını getirmesini sağlamıştır. "Koolhaas ve Mau, çağdaş mimarinin reddettiği tutarlı ahengi kitabın örgütsel ilkesi olarak görmüşlerdir" der Poynor (1998a, s. 235-236). Yani güncel mimarlığın kitap aracılığıyla bulunduğu beyanında, kitabın ortak yapım süreci de dahil olmuştur.

Kitabın editörü Jeniffer Sigler'in S, M, L, XL'nin giriş yazısında da belirttiği üzere ortak yazarlık, bir sayfanın ne renk olacağına karar vermekten daha katmanlı bir iştir. Kitabın baştan sona devam eden ve doğrusal anlatıyı reddeden kompleks doğası, Mau'yu kitabın yalnızca biçimsel görüntüsüne karar veren tasarımcı pozisyonundan yazar pozisyonuna geçirmeye yetmiştir (Novosedlik, 1994). Bu yüzden de S, M, L, SX örneği, herkesin bilmesi gerektiği gerçeği kapakta beyan etmektedir; bir tasarımcının kitabın içeriğe dair yapısına karar veriyor olması ve kitabın okunma biçimini doğrudan etkileyen görsel örüntüler kurması, Mau'nun adının kapakta yer almasına yetmektedir. (Karol ve Tanyeli, 2007).

Kitabın iç yapısı şöyle ilerlemektedir: S, M, L, XL, *Foreplay* başlığıyla açılan ilk sayfalarında Rem Koolhaas'ın dağınık ve "açık seçik" haldeki bürosundan bir görüntüyle okuyucuyla ilk diyaloğunu kurmaktadır (Görsel 18). Kitabın planlar, fotoğraflar, çizimler, günlükler, manifestolar ve makalelerle dolu karmaşık bir doğrusal okuması olsa da Mau, her bir sayfada yer alan metinleri belirli bir düzenden çıkarıp, metinleri sayfaların imkân tanıdığı ölçüde yerleştirerek okunma biçimini ileri-geri oynatılabilen sinema karelerinin yaratacağı etki düzeyinde kurmuştur (Poynor, 1998a, s. 235-236). Dolayısıyla S, M, L, XL'nin kendine has yapısı okuyucunun kendi okuma yolunu keşfetmesine olanak tanımaktadır.



Görsel 18. S, M, L, XL Rem Koolhaas'ın çalışma masasının bulunduğu ilk sayfa

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 181-201 - DOI: 10.32547/ataunigsed.683363

Kitap, bir bilgi bloğu olarak düşünülmüştür. “Aile” adı verilmiş altı adet bölüme ayrılan S, M, L, XL’de her bir grup, içeriğine bağlı olarak farklı sayfa düzenleriyle temsil edilmektedir. Kitap boyunca birbirine paralel devam eden “sözlük” (Görsel 19) ve “aileler” birbirleriyle sürekli etkileşim halindedirler. Tipografi, tüm kitap boyunca zorunlu bir öğe olarak ilerlemek yerine sekanslar arasında ihtiyaç duyulduğu anda ortaya çıkmaktadır.



Görsel 19. S, M, L, XL sözlüğün görüldüğü bir sayfa

Hacim üzerine kurulan S, M, L, XL -mimarlığın tabiatına atfen- ölçeğe dayalı bir iç yapıya sahiptir. Kitabın kendisini adlandıran “Küçük, Orta, Büyük, Çok Büyük” tanımlı konsepti, şehrin ve mimarlığın karmaşık yapısındaki keskinlikleri daha da açık bir sınırla çizmek adına kitabın fiziksel yapısına yansıtılmıştır (Achten, 2014). Kitabın içerdiği projelerin ölçekleri doğrultusunda devam eden akış hem bölümlerin başlıkları hem de kitabın adıdır. Bu bağlamda içerik, biçimsel karşılığını bulmuştur. Kitap dört parçadan oluşmaktadır. İlk bölüm S, 166 sayfa (8mm), M 282 sayfa (14mm) L, 334 sayfa (16mm) ve XL 475 sayfadır (24mm) ve kitabın bölümleri, bölümlerde yer alan projelerin ölçekleriyle aynı oranda alan kaplamaktadır.

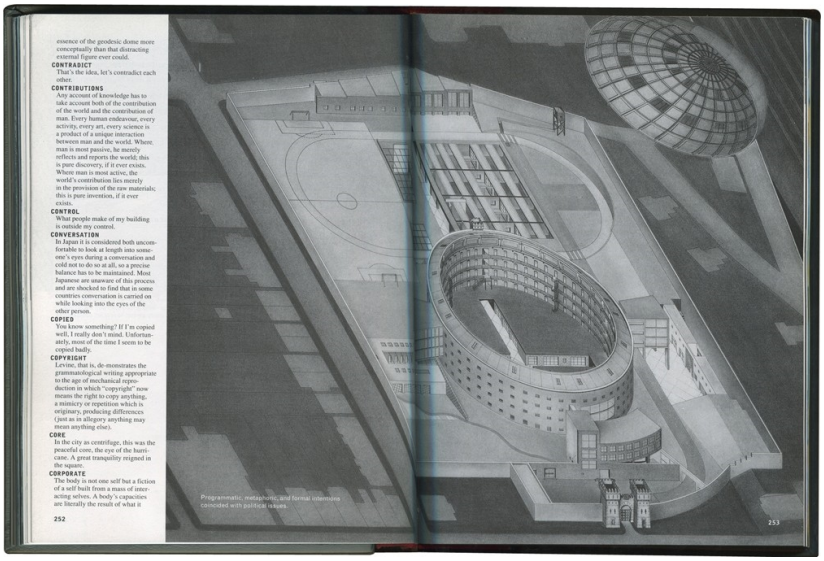


Görsel 20. S, M, L, XL’de bir kavram çerçevesinde metin ve görsellerin karşılıklı sayfalarda bir araya gelişine örnek

İçerisinde birçok küçük kitabı kapsayan bu melez kitabın kavramsal bağlayıcı kısmı ise kitap boyunca devam eden sözlüktür. Bu bölüm genelde sol sayfanın sol sütununda, bir projenin veya bir yazının tam ortasında rastgele belirip kaybolmaktadır. Bu sözlük ise kitabın editörü olan Jennifer Sigler tarafından, Koolhaas ve Mau’nun “endişelerini” dikkate alarak birçok kaynaktan yaptığı alıntı kolajlarıyla oluşturulmuştur (Poynor, 1998a). A’dan Z’ye ilerleyen sözlük, kitapla ilgili veya ilgisiz, birçok alanda tanınmış kişilerin alıntılarından bir araya gelmiştir. Karol, sözlüğü "kitabın parçalı yapısını ve ayrık sayfalarını bütünleyen; kitabı bir arada tutan dikiş ve yapıştırıcının sözel karşılığıdır" olarak nitelendirmektedir (2003, s. 104).



Görsel 21. S, M, L, XL sol sütunda akan sözlükte Heaven, Hiearchy gibi kavramlara karşılık olarak kullanılan bir Rönesans tablosu

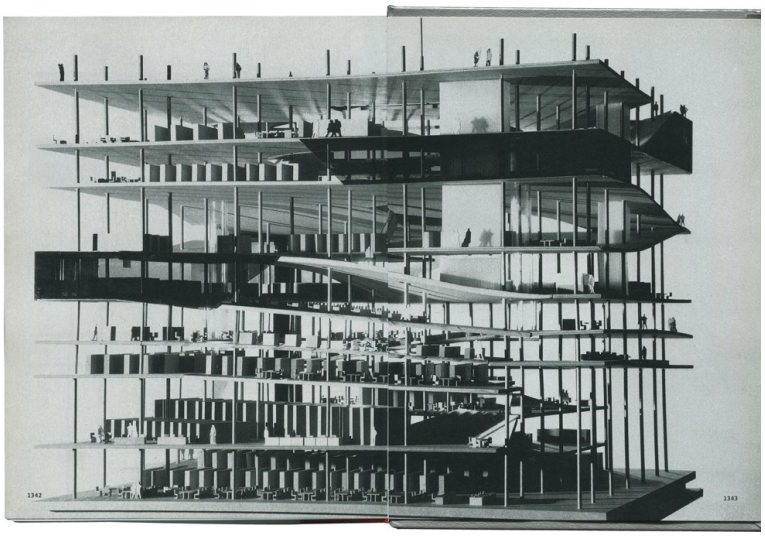


Görsel 22. S, M, L, XL sol sütunda akan sözlükte Control, Corporate gibi kavramlara karşılık kullanılan bir hapishane planı görseli

Kitabın sonunda yer alan kronoloji, kitabın "içindekiler" görevini üstlenmektedir. Yazılar, tipografik kararlar, tekrar eden, etmeyen, büyük-küçük görseller, alıntılar, çizimler, rakamlar; hepsi kitabın tasarımla anlam üretme potansiyelini tetikleyen; bir arada veya bağıntısız birlikteliklerdir. Mau tarafından hesaplanarak karar verilen bu grafik dil, bütünde birleşen ancak ayrıntıda dağılmış görünen parçalardan oluşmaktadır. Tıpkı bir mimar gibi kitabı başından sonuna kadar inşa eden Mau, Karol'a göre bu grafik yorumuyla mimarların takıntılı olduğu ölümsüzlük nosyonuna da gönderme yapmıştır:

> (…) yapı inşa eden bir mimar ölümsüzlüğünü garantilemiş midir? Yoksa bir yapıyı ya da mimarı ölümsüz kılan üzerine üretilen metinler midir? (…) İçinde bulunulan bu elektronik bilgi çağında 'ölüm'üne kesin gözüyle bakılmış olan kitap hala ölümsüzlüğünü kendi tasarlamak isteyenlerin en gözde mecrası (Karol, 2003, s. 104).

İçeriğin grafik yorumla uyumuna, yazar ve tasarımcının birlikte çalışması sonucunda başından sonuna bir "kitap yapma" manifestosuna dönüşen S, M, L, XL, künyenin ardından gelen ve *Postscriptum* başlıklı son bölümünde yer alan bir "kütüphane" (Görsel 23) projesiyle manidar biçimde sona ermektedir.



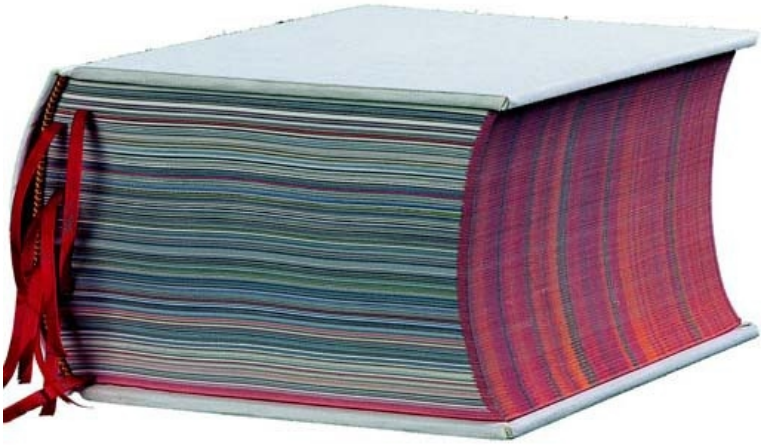
Görsel 23. S, M, L, XL kitabın kütüphane projesini içeren son sayfası

8. SHV, Irma Boom: ThinkBook

"Tasarımcı artık müşterilerin ihtiyaçlarını karşılayan hizmetçi olmaktan çok, tüm yaratım sürecinin bir parçası olan bir kişiye, bir yazara dönüşmüştür." (Boom, 2008).

Son örnek olan ThinkBook (1996) (Görsel 24), önceki kitaplardan farklı olarak Irma Boom'un tek başına aldığı kararlar ve sorumluluklar doğrultusunda ortaya çıkmış bir projedir. 200 yıllık SHV petrol şirketinin prestij kitabı olan ThinkBook'un yapım süreci boyunca şirketin sahibi tasarımcıya sınırsız bir özgürlük tanımış, Boom ise bu özgürlüğü, tasarımcının bir kitabın içeriğini yazmak dahil, başından sonuna dek yapabilme fırsatı olarak değerlendirmiştir.

ThinkBook'un yapımı, Boom'un iki yıllık arşiv tarama ve üç yıllık tasarım süreciyle toplam beş yıl sürmüştür. 2.136 sayfası ve 3,6 kiloluk cüssesiyle Hollanda'nın bir tasarım simgesi haline gelen (Poynor 1998b, s. 237-240) Thinkbook, tasarımcıların yazarlığı yeniden ifade biçimi olarak düşündükleri 90'lı yıllarda yalnızca içeriğe biçim vermek değil, içeriğin bağlamını saptayıp yeniden oluşturması ve tasarımın tamamen tasarımcıya bırakılması konusunda atılmış cesur bir adımdır.



Görsel 24. SHV Think Book (1996)

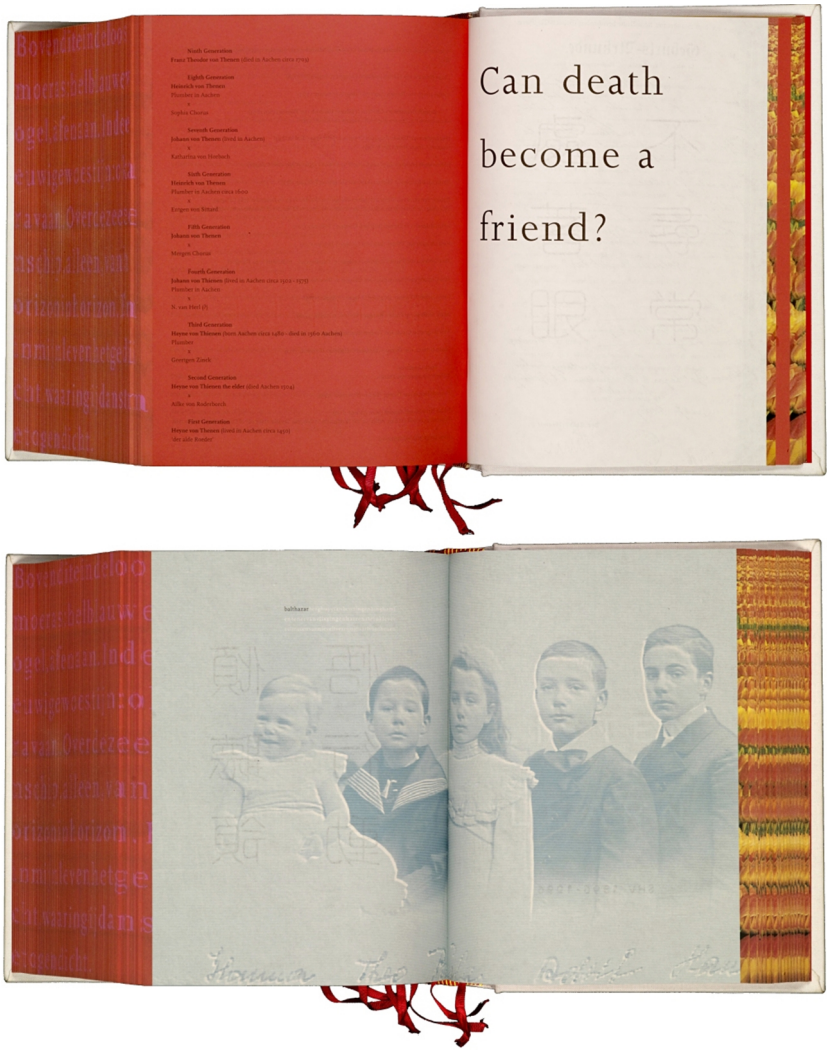
Boom şirket ile ilgili hikayeleri yalnızca kelimelerle değil, bir araya getirdiği imajlar aracılığıyla anlatmayı tercih etmiştir. Betsky ve Adam'a (2004)' göre, kitabın içerik ve biçimine dair tüm kararları tamamen kendisinin veriyor olması, Irma Boom'u yalnızca kitabın tasarımcısı değil, aynı zamanda yazarı da yapmaktadır (s. 144).

Müşteriler için değil, onlarla birlikte kitap yapma fikrini savunan Boom, tasarladığı her kitabın bir anlamda ortak müellifi olmayı önermektedir. Bu yüzden tasarladığı birçok kitabında yalnızca tasarımcı olarak değil, aynı zamanda içeriğe yön veren, kurgulayan ve içeriği yeniden oluşturan bir konumda durmayı tercih etmektedir. Boom

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 181-201 - DOI: 10.32547/ataunigsed.683363

(2010), kendi deyişiyle, verilen yönbilgilere, sınırlandırmalara ve bütçeye bakmaksızın, işveren ve işin içerisine dahil olan herkesle bir araya gelip proje fikrini birlikte geliştirmeyi tercih etmektedir.

Irma Boom, ThinkBook için 200 yıllık şirket arşivini kitap için bir araya getirmiş ve kitabı tümüyle bu arşiv malzemelerinden oluşturmuştur. Kitabın tasarlanma süreci, biçimsel görüntüsünü düşünmekten öte kitabın fikrini konuşmak üzerine ilerlemiştir. SHV firmasının sahibi Paul Fentener van Vlissingen, "alışılagelmedik bir kitap" isteğiyle kitabın diğer müellifi sanat tarihçi Johan Pijnappel ile birlikte Irma Boom'a sınırsız bütçe, sınırsız güven ve beş yıllık zaman vererek şirketin tüm dosyalarına erişme olanağı tanımıştır. Şirkete ait raporlar, konuşmalar, söyleşiler, mektuplar, şiirler, ilanlar ve aile üyelerinin fotoğrafları, kitabın yapısını oluşturan öğeler olmuştur. Tüm bu malzemeler "insan aklının çalışma prensibine dayanarak" gelecekten geçmişe doğru; 2096'dan şirketin kuruluşu olan 1799 yılına doğru ilerlemektedir (Poynor, 1998b, s. 237-240).



Görsel 25. SHV Think Book, şirketin arşivlerinden oluşturulmuş sayfalardan örnekler

Irma Boom kitabı komple bir nesne olarak ele almış ve boy, kâğıt, ağırlık gibi kitaba dair malzemeleri kitabı tanımlayan fikirlere dönüştürmüştür. Geleceğin belirsizliği fikrine dayalı olarak kitabın basıldığı yıla kadar olan tüm sayfalar mürekkep kullanılmadan, lazer kesim yöntemiyle içleri boşaltılarak oluşturulmuştur. Şimdiki zamana yaklaşan her sayfada boşluklar daha da daralmakta ve sonunda mürekkep basılı sayfalara geçilmektedir. Temelde "zaman" konseptiyle ilgili olan ThinkBook'u sayfaları, Irma Boom'un kendi ürettiği kâğıda basılmış, çok sağlam yapıştırıcı ile çok rahat açılıp çevrilebildiği bir ciltleme yöntemiyle kitap bir araya getirilmiştir. Dolayısıyla kitap fiziksel olarak da neredeyse 500 yıl çok iyi dayanabilecek ve asla zaman dışı olmayacaktır (Lommen, 2010).

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 181-201 - DOI: 10.32547/ataunigsed.683363



Görsel 26. SHV Think Book, şirketin arşivlerinden oluşturulmuş sayfalardan örnekler

Kitabın sağ kenarında Tulip tarlası imajı, sol kenarında ise kitap ilerledikçe beliren şiir görülmektedir. Kitap, kullanımına bağlı olarak okuyucu için gizli mesajlar taşımaktadır. Kitabın beyaz kapağı kirlendikçe yüzeyde geleceğe dair bir not belirmektedir. Kitabın sağ kenarı Hollanda Tulip tarlasının dokusuyla kaplanmış, sol tarafa açılan kenarında ise sayfalar ilerledikçe ortaya çıkan ve kitap bittiğinde tamamen okunabilen bir şiir yerleştirilmiştir (Boom, 2014). Akademik bir sıralama sistemi olmayan bu 2,136 sayfalık kitabın sayfa numaraları da yoktur. Kitabın zamansal akışı yalnızca belge, mektup, yayın gibi malzemelerin tarihlerinden okunabilmektedir. Bir yığın gibi görülen ThinkBook, Boom'a (2010) göre "düzenlenmiş bir yığın" olarak nitelendirilmektedir. Lommen ise böylesi cüsseli bir kitabı, artık bir kitap olarak değil, mimari bir yapı olarak değerlendirmektedir. Tasarımından basımına, fiziksel olarak üst düzey nitelikte olan kitap, kısa zaman içerisinde Hollanda'nın sembol tasarım nesnesi haline gelmiştir.

9. Sonuç

1970'ler ile başlayıp 1990'larda alevlenen, tasarımcının rolünün değişmeye başladığı ve daha bireysel kararlar ile aktif söylemlerde bulunduğu postmodern dönem içerisinde yer almış bu altı örnek, grafik tasarımcının yalnızca "içeriğe biçim veren" bir aracıdan daha öte, söz söyleyen, içerik oluşturan ve içeriğin tüm anlam potansiyellerine yön veren bir "yazar" olabileceğini göstermektedir.

İçerik oluşturmak, yalnızca yazma eylemine bağlı değildir. İçerik, tasarımcının "şeyleri" ilişkilendirerek verdiği bir karar da olabilir. Bu makalede yer alan kitaplar, yalnızca tipografi ve görsellerden oluşan tasarım ürünleri değildir. Tasarımcının kendi bilgi birikimi, bakış açısıdır. Postmodern yazar tasarımcıların en güçlü belirtisi, tasarımcının metin üzerindeki kontrolü ele alışlarında kendisini göstermiştir. Grafik anlatıyı yazarlık diline çevirerek şahsen belirlenmiş çok cepheli bir form ile özgür yorumlama haklarını kazanmışlardır. Yazarlık fiili olarak üretilen bu kitaplar da tasarımından öte tasarımcısının düşünce biçimi olarak varlıkları meşrulaşmıştır. Bu meşruluk, tasarımcıya tıpkı bir editör ve küratör gibi "şeyleri belli koşullarda ve bağlamlarda bir araya getirme hakkı"nı verir. Bu haktan Modernizm döneminde bahsedilemezdi. Dönemin denklemi, "içerik-tasarımcı-tüketici" doğrusallığında ilerlerdi. Tasarımcılar anonim form vericilerdi ve meşhur "form işlevi izler" kriterine bağlı olarak tasarım yaparlardı. Ancak 1970'lerin dünyası ile birlikte bahsi geçen doğrusal denklem, birbiri içine girdi. Müşteri,

içerik üreticisi, yazar, alıcı ve üretici gibi roller, bizzat tasarımcı tarafından belirlenmeye, kontrol edilmeye hatta rolleri çalmaya kadar ilerledi.

Grafik yazarlık, ortaya atıldığından bu yana sonlanmamış bir tartışma, sürekli bir sorgulama halidir. Yazar olarak tasarımcı tartışması bize sorun çözmekten öte, sorunun kendisini ortaya atan, soruyu dönüştüren ve yeniden yazan tasarımcıyı tanıtmış ve yalnızca müşteri ve sipariş odaklı tasarımcı konumunu daha özerk bir yere taşımıştır. Grafik tasarımcılar; sahip oldukları görsel malzemeleri bir araya getirme yeteneklerini, yalnızca görünür olanı tasarlayarak değil, yüzeyin altındaki içerikle birlikte entelektüel yapıyı kurarak da seslerini duyurabilmelidirler. Yazar tasarımcı olmak, özünde bir özerkliğe sahip olmak anlamına gelmektedir.

Kaynakça

Achten, H. (2014). *Review: S,M,L,XL* [Blog yazısı]. Erişim adresi: http://songgeism.blogspot.com/

Batur, E. (1994). Metin ile kitap arası yazar ile tasarımcı. *Adam Sanat*, 101, 20-22. İstanbul: Anadolu Yayıncılık.

Berger, J. (Hazırlayan). (1972). *Ways of seeing*. [Televizyon Serisi]. Mike Dibb (Yapımcı). Erişim adresi: http://www.youtube.com/watch?v=LnfB-pUm3eI

Betsky, A., & Adam, E. (2004). *False flat: Why Dutch design is soo good?* Londra: Phaidon.

Bilak, P. (2004). *The book of probes*. Erişim adresi: https://www.typotheque.com/articles/the_book_of_probes

Bilak, P. (2008). *Ways of seeing book review*. Erişim adresi: https://www.typotheque.com/articles/ways_of_ seeing_book_review

Bilak, P., & Bailey, S. (2005a). The medium is the massage. *Dot Dot Dot* (X).

Bilak, P., & Bailey, S. (2005b). The ways of seeing. *Dot Dot Dot* (9).

Boom, I. (2008). *Irma Boom* [Konferans kaydı]. ESAD Matosinhos Organisation, Küratör Andrew Howard. Erişim adresi: https://vimeo.com/37819812

Boom, I. (2010). *Insights design lecture series: Irma Boom* [Konferans kaydı]. Walker Art Center: Minneapolis. Erişim adresi: http://www.youtube.com/watch?v=nZbMEGxSN7s

Boom, I. (2014). *Psychiatrist: The architecture of the book (Irma Boom)* - part 1 [Konferans kaydı]. Psychiatrist: GSAPP The Graphis Project: New York. Erişim adresi: http://www.youtube.com/ watch?v=687FEZotW6I

Edgü, F., & Erkmen, B. (1989). *Book*. İstanbul: Ofset Yapımevi Yayınları.

Erkmen, B. (1994). Memet Fuat'ın bir yazısı nedeniyle, kitap tasarımı ve Sevim Burak kitapları üzerine bazı notlar. *Cumhuriyet Gazetesi*, (3), 5.

Erkmen, B. (2007). *Bülent Erkmen: Kitap yapmak?* [Sergi metninden alıntı]. İstanbul: Marmara Üniversitesi.

Fuat, M. (1994). Yazar ile tasarımcı. *Adam Sanat*, 101, 5-19. İstanbul: Anadolu Yayıncılık.

Gümüş, S. (1994). Yazınsal metin ve yorumun anlamı. *Adam Sanat*, 102, 37-41. İstanbul: Anadolu Yayıncılık.

Güngörmüş, N. (2003). *A'dan z'ye Sevim Burak*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Heller, S., & Mau, B. (2000). Reputations: Bruce Mau. *Eye Magazine*, *38*(10), 12-20. UK: Quantum Publishing

Highmore, B. (2012). Then turn the page: Berger by the book. *Journal of Visual Culture*, *11*(2), 124-126. Erişim adresi: http://vcu.sagepub.com/content/11/2/124.full.pdf+html

Hollis, R. (2010). *Ways of seeing books*. S. De Bondt ve F. Muggeridge, (Ed.), In Form of the book book. Belgium: Occasional Papers.

Hollis, R. (2013). *Selected work: Ways of seeing*. Erişim adresi: http://www.richardhollis.com/book-design/ways-of-seeing

Karol, E. (2003). S, M, L, XL üzerine açık seçik notlar. *Arredamento Mimarlık Dergisi*, *100*(63), 104-105.

Karol, E. (2012). *Book*. Jeff Wonders. [Podcast]. Bülent Erkmen ile söyleşi. İstanbul. Erişim adresi: http://jeff-wonders.com/work/view/1205

Karol, E., & Tanyeli, U. (2007). *Esen Karol ile Uğur Tanyeli arasında bir e-posta söyleşisi*. Kişisel görüşme ile ulaşılan kaynak.

Koolhaas, R., & Mau, B. (1995). *S, M, L, XL*. J. Sigler (Ed.). New York: Monacelli Press.

Köksal, A. (1994). *Zorunlu çoğulluk: Mimarlık ve sanatta dilin süreksizliği*. İstanbul: ATT Yayınları.

Köksal, A. (2010). Kitap tasarımı ve yanık Saraylar. *Grafik sanatlar üzerine yazılar*, 90. Erişim adresi: http://gmk.org.tr/publications/yazilar/mart-2010-sayi-90

Lommen, M. (2010). *Irma Boom: Biography in books*. Amsterdam: Grafische Cultuurstichting.

Lupton, E. (2009) *Insights design lecture series: Ellen Lupton* [Konferans Videosu]. Walker Art Center, Minneapolis. Erişim adresi: http://www.youtube.com/watch?v=6u0_K6t8wUE

Lupton, E.,& Miller, A. (1999). McLuhan/Fiore, massaging the message. In *Design, Writing, Research*. New York: Phaidon.

Novosedlik, W. (1994). The producer as author. *Eye Magazine*, 15. Erişim adresi: http://www.eyemagazine.com/feature/article/the-producer-as-author

Popova, M. (2012). *How McLuhan, Agel and Fiore created a new visual vernacular for the information age.* Erişim adresi: http://www.brainpickings.org/index.php/2012/02/10/the-electric-information-age/

Poynor, R. (1998). Authoring a labyrinth. *Design without boundaries* (s. 235-236) içinde. Londra: Booth- Clibborn Editions.

Poynor, R. (1998). XXXL. *Design without boundaries* (s. 237-240) içinde. Londra: Booth-Clibborn Editions.

Poynor, R. (2000). *Bruce Mau: The aura of power* [Blog yazısı]. Erişim adresi: https://designobserver.com/feature/bruce-mau-the-aura-of-power/1917

Schnapp, J. T., & Michaels, A. (2012). *The electric information age book*. New York: Princelon Architectural Press.

Thompson, M., & Hollis, R. (2012). Ways of seeing design. *Eye Magazine*, 83. Erişim adresi: http://www.eyemagazine.com/review/article/ways-of-seeing-design

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. The Medium is the Massage kitabının kapağı (2020). Erişim adresi: http://endinginabook.designwallah.com/wp-content/uploads/2011/10/e1.jpg

Görsel 2-4. Umut Altıntaş kişisel arşivi

Görsel 5. The Ways of Seeing (2020). Erişim adresi: http://assets.maharam.com/images/story_images/large/23/stories_rock_b_968.jpg?1384922678

Görsel 6-23. Umut Altıntaş kişisel arşivi

Görsel 24. SHV Think Book (2020) Erişim adresi: https://www.amazon.com/1896-1996-Centennial-Album-Jubileumboek-Thinkbook/dp/B0089HP9TS

Görsel 25-26. SHV Think Book. (2020). Erişim adresi: https://www.kb.nl/themas/boekgeschiedenis/meer-bijzondere-boeken/jubileumboek-shv

GSED, 2020;Cilt: 26, Sayı: 44: 202-210 - DOI: 10.32547/ataunigsed.680960

Lowbrow Üzerine…

On the Lowbrow…

Aysun Cançat
Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü
email: acancat@gelisim.edu.tr ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3837-5302

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Cançat, A. (2020). Lowbrow üzerine. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 202-210. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.680960

Makale Gönderim Tarihi/Received: 28/01/2020
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 12/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Review Article / Derleme Makalesi

Öz

Bu çalışmada, kökleri dadaizm, kavramsal sanat, pop art'a kadar dayanan ve 1970'li yılların sonunda gelişmeye başlayan Lowbrow sanat hareketi ve son dönem örnekleriyle değerlendirmek amaçlanmıştır. Hareket; seçkinci ve elitist tavırlı 'yüksek sanat' anlayışına muhalif olarak 'Lowbrow' (düşük/kısa kaş) ismi ile karşımıza çıkmaktadır. Modern anlayışta galeri ve müze gibi sanat mekânlarında bu kitlelere yönelik sergiler gerçekleştirilmekteydi. Özellikle, 1960 sonrası etkinlik gösteren Lowbrow, bu modern sanat mekanlarına karşı olarak; yeraltı çizgi romanları, punk müzik, illüstrasyon, sokak kültürü gibi oluşumlara kendini yakın görmüş ve bu anlayışlarla filizlenmeye başlamıştır. Bundan dolayı da güzel sanatlar disiplinlerinden değil de bu şekilde bir alt yapıdan gelmesi, hareketin belli bir kimliksizlik içerisine girmesine neden olmuştur. Teknik olarak ise tuval üzerine yağlıboya, akrilik gibi tekniklerin yanı sıra çeşitli heykeller, seramikler, düzenlemeler ve hatta cep telefonları gibi teknolojik parçalarda dahi uygulamaların olduğu görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Lowbrow, Pop Sürrealizm, Grafiti, İllüstrasyon, Punka

Abstract

In this study, it is aimed to evaluate the Lowbrow art movement, which was originated from dadaism, conceptual art and even pop art and began to develop at the end of the 1970s, using recent examples. The movement is encountered by the name 'Lowbrow', as opposed to the sense of 'high art' which has an exclusive and elitist attitude. In modern sense, exhibitions used to be organized for these masses in art spaces like galleries and museums. Lowbrow movement which became more active especially after 1960, began to grow in association with formations like underground comic books, punk music, illustrations and street culture, as opposed to the aforementioned modern art spaces. Therefore, fact that the movement is originated from such a substructure instead of fine arts disciplines has caused the movement to go into a certain disidentification. Technically, it is encountered as techniques such as oil on canvas and acrylic paintings, besides various statues, ceramics, arrangements and even technological pieces like cell phone.

Keywords: Lowbrow, Pop Surrealism, Graffiti, Illustration, Punka

1. Giriş

Tüketim toplumunun doğuşu, II. Dünya Savaşı sonrası yeni bir kuşağın yoğun bir biçim de toplumsal sahnede yerini alması, bilimdeki ilerlemeler, bunların düşünce ve sanat olayları üstündeki etkileri gibi son derece farklı nedenlerden kaynaklanan çok sayıdaki etmenin baskısıyla 1960 ve sonraki yıllar, güçlü değişim hareketlerine sahne olmuştur. Özellikle, 1990'larda;estetik, sembolizm, duygusallık ve temsilin reddi iç içe geçmiştir. Bu ret halinin çeşitli biçimlerde gerçekleşmesine tanıklık edilmiştir. Arabesk kültürle birlikte yeniden keşfedilen kitsch, tüm estetik kuralları reddeden yapısı, eklektik, geçici ve hatta kötü denilebilecek görüntülerle, dönem sanatçılarının etkin sanat anlayışı olmuştur.

Dada, fluxus, happening gibi pek çok anlayışta yer alan, 'kendin icra et' hareketlerini himayesi altına alan ve bir anlamda modern tüketim kültürüne ve ticari şirketlere sığınan sanat eylemlerinin, günümüz bağımsız sanat akımlarına temel teşkil ettiği söylenebilmektedir. Bu eylemlere; savaş karşıtı, dünya barışı, şiddet, küreselleşme, kapitalizm, çevreci, yoksulluk, ezilenlerin birliği, hayvan haklarını savunan ve tüketim çılgınlığını eleştiren anarşist, feminist ve anti-tüketicilik gibi konulara yönelik mesajlarla, kent sokaklarında psikolojik bir rahatlamayı, kendini ifade etmeyi sağlayan, özgün ve yaratıcı bir betimlemeyi ortaya koyan sergileme biçimi olarak grafiti ve stencil resimler örnek verilebilir (Baudrillard, 2002, s. 133). Karakter tasarımları, çizgi romanlar, dövme kültürü de bu akımları biçimlendiren alt kültürlerden bazılarıdır.

2. Yöntem

Bu çalışmada alan yazın (literatür) taraması yapılmıştır. Buna göre, sanat tarihi içerisinde Lowbrow sanat hareketinin yeri ve son dönem uygulamalarının yer aldığı kaynaklar, çeşitli dokümanların analizi ile gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik olarak nitel bir araştırma süreci izlenmiştir.

3. Bulgular

Şehir merkezlerinde mahalle, sokak duvarları, banliyö trenleri vs. alanlara yapılan uygulamalar ile başlayan grafitiler, çeşitli çizimler ve eylemler; sanatçılar için açık, ortada bir sergi mekânı sağlamış, böylece görseller seyirciyle/halkla oldukça yakınlaştırılmıştır. Bu uygulamalar sonraları, halka açık bu alanların yanı sıra kamu alanlarına da geçiş yapmıştır. Yasal alanlara yapılan bu uygulamalar protest, ironik yeni bir sanat çeşidi olarak kabul görmüştür (Glueck, 2001). 1970'li yılların sonunda, Los Angeles'ta oluşmaya başlayan yeraltı çizgi roman sanatı; punk müzik, sokak kültürü, hot-rod (modifiye araba), dövme kültürü gibi yeni, alternatif akımlar ve eklektik tarzıyla şekillendirmeye başlamıştır (Lozeau,2019). 'Lowbrow' adlı sanat hareketi de bu ortamlarda filizlenmiştir. Kısaca, lowbrow olarak adlandırılan hareket, bu tarihlerde Los Angeles, Kaliforniya alt kültürleri olmak üzere ABD'de etkin olmaya başlamıştır. Lowbrow bir "Amerikan Sanat Hareketi" olsa da dünya çapında büyük şehirlerde yayılmaya başlamıştır. Günümüzde, bu sanatın örneklerini Kanada, ABD, Avustralya galerilerinde sıklıkla görmek mümkündür. Bu akımdan ilham alan sanatçıların üretimleri çoğunlukla resimdir, fakat oyuncak heykel formlar ve yerleştirmeler de görülmektedir.

Muhalif karikatür ve punka, sokak kültürü ve diğer alt kültürlere; daha da öncesinde de 20. yüzyıl akımları dadaizm, kavramsal sanat, pop sanata dayandırılan Lowbrow; öte yandan 'güzel sanatlar-halk sanatı', 'sanat-popüler kültür' ayrımlarını esprili, alaylı, neşeli, yaramaz, hınzır ve dokunaklı bir dille sorgulamaktadır (Alptekin, 2012). Hareketin bu tavrı, Dadaizm'in devamı gibidir. Çünkü, dadaizm'de de içinde bulunulan anın karışıklığı ve belirsizliği ile şekillenen ciddiyete karşı alaycı, mizahi, geleneğin reddedildiği bir üslûp her zaman korunmuştur. Böyle olsa bile akım, toplumun yozlaşmasını, savaş, gelenek, din ve sanat gibi tüm yerleşik değerleri protesto niteliğinde olmuştur. Tüm bunlar Lowbrow'a kaynaklık etmiştir.

Lowbrow diğer bir tanımla, geleneksel konuları ve popüler öğeleri sarkastik bir üslûpla ele almaktadır. Alaycı, yaramaz gibi çok da hoş karşılanmayan, kabul edilmeyen anlayışlardan etkilenerek gelişmişlerdir. Lowbrow sanatçılarının kullandıkları en yaygın taktik, alay etmektir. Hareket kendisini vizyoner, yeraltı, düzen karşıtı Neo-Pop ve 'Kustom' gibi isimlerle tanımlamaktadır. Yapıtları, amacı izleyiciyi şaşırtmak olan ve birçok gönderme içeren, bazen rahatsız edici dahi olabilen elemanlardan oluşan kompozisyonlarla karşımıza çıkarlar. Sanatçılar sanatın kurallarından haberdardır; fakat bilinçli olarak bunlara uymamayı seçerler (Başkent, 2010, s. 65).

Hareket, güncel sanatın bir parçası olduğu kadar karşıtı gibiymiş gibi dursa da ve çeşitli eleştirilere maruz kalsa da postmodern dünyada yerini almıştır. Bu durum, kitsh sanata benzemektedir. Kitsh eserlerin sanatsal değerlerine dair tüm tartışma ve tanımlamalara rağmen tıpkı Dadaizm, Lowbrow gibi içinde yaşanılan kültürün bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatsal niteliği olmayan üretimlerin ortaya çıkmasının nedeni de 19. yüzyılda belirmeye başlayan modernizm ve sanatın ticari bir meta kültürüne dönüştürme çabalarıdır. Kapitalist anlayışla popüler kültür ortaya çıkmış böylece halkın genelinin sahip olduğu estetik beğeni düzeyi sanat eserlerinin üretilmesi veya ortaya sanat niteliği olmayan ürünlerin çıkmasına neden olmuştur. Endüstrileşmenin getirmiş olduğu heyecanlı makineleşme dürtüsü yüksek kültür nesnesi olan sanat eserlerini ucuz yollarla yapılmış taklitlere dönüştürmüştür (Şahin, 2016, s. 3). Lowbrow eserlerinde, günümüzün yoğun bir şekilde kullanıldığı bigisayar, cep telefonu gibi teknolojik ürünlerine dahi uygulamaların yapılması tarihsel süreçteki bu oluşumlara dayanmaktadır. (bkz. Görsel 5-6). Uygulamalarda yüksek, seçkinci kültürü alaşağı etme hep korunmuştur. Bu da hareketin güzel sanatların içinde olup olmadığı tartışmalarına götürmüştür. Bu konuda Akay (2002) şöyle der: "Yüksek kültür; akademilerin kurulmasında, Eski Yunan'da kaynağını bulan bir mesele.("Ars liberales": düşünceyle sanatı birleştiren alan). Yüksek sanatları ifade eden "liberal sanatlar" ve alçak kültüre (minörlüğe) ait olan "mekanik sanatlar" (el becerileri) ayrımı akademilerin kurulmasıyla yerleşikleşir" (s. 43).

Lowbrow kelimesi, ilk kez 1970'li yılların sonunda ABD'li sanatçı ve çizgi romancı Robert Williams tarafından kullanılmıştır. Akımın öncü sanatçılar ise, Robert Williams ve Gary Panter gibi muhalif karikatüristlerdir. Postmodern görüşlerin doğuşu, seçkinci bakış açısına bir karşı çıkış hareketinin sonucudur (Türkmenoğlu, 2007, s. 96). Williams, yüksek kültürü ve entelektüel elitizmi simgeleyen post sanat tanımlamasına muhalif bir duruş olarak 'Lowbrow' (düşük/kısa kaş) terimini ortaya atmıştır. Sanatçı, çizgi romanlarından uyarlayarak yarattığı resimlerin ifadesinde akımın, sanatın popülerleşerek kendine özgü bir tarzı olacağını ve gerçek bir sanat olarak her şeye yukarıdan bakan bir akım olabileceğini iddia etmiştir.

Lowbrow eserlerin, yer altı dünyası başlangıcından müzeler ve çeşitli galerilerde yer almaya başlaması da ilginçtir. Zamanla müzeler ciddi bir şekilde Lowbrow programları yapmaya başlamıştır. Pek çok sanatçı, sergilerine katılım konusunda başarı sağlamış ve onurlandırılmıştır. Bu konuda akademik eğitimler vermişlerdir. Hareketin bu parlak dönemi, daha kapsamlı ve finansal başarıların elde edilmesiyle azalmaya başlamıştır.

Lowbrow isim olarak zamanla, Robert Williams'ı ve alt kültür etkileşimli işler üreten bazı sanatçıları rahatsız etmiştir. Çünkü, sanatçılar zamanla bu alçaltıcı isim altında toplanmak istememiş, kendilerini sanatın kutsal dünyasına sokacak yeni bir başlık aramışlardır. Böylece hareket için "Pop-Sürrealizm" adı kullanılmaya başlanmıştır (Glueck, 2001). Lowbrow ve Pop-Sürrealizm tanımlarının aynı veya ayrı olduğu konusunda farklı görüşler yer almaktadır. "Pop Sürrealizm" kitabının editörü Kirsten Anderson, Lowbrow ve Pop Sürrealizm'in

birbirine yakın olduğunu, fakat farklı akımlar olarak değerlendirmeleri gerektiğini belirtirken; 'Weirdo Delux' kitabının yazarı Matt Dukes Jordan ise, terimlerin aynı anlama geldiğini savunmaktadır (Dolmacı, 2018).

Robert Williams, eserlerini sergilemeye değer bulmayan galerilere ve diğer sanat kurumlarına tepki niteliğinde, kendi eserlerinin yer aldığı "The Lowbrow Art of Robert Williams" adlı bir kitabını yayımlamıştır. Bu sanat akımının ilk örnekleri yine, Robert Williams'ın yayımlamaya 1994'te başladığı Juxtapoz dergisinde yer almıştır. Bu dergi, Lowbrow'un yönlendirilmesi ve gelişmesine önemli katkı sağlamıştır. Ayrıca, Hi-Fructose dergisi de akımın sanatçılarına yer veren diğer bir yayındır.

Sanatsa değer konusundaki bu tartışmalar illüstrasyonun sipariş üzerine ve para odaklı çalışmasına dayandırılmaktadır. Çünkü, sanatçı kendi duygu ve düşüncelerini, algısını ortaya koymada bağımsızdır. Oysa, sanat hamileri ile sanatçı ve illüstratör ile müşteri arasındaki ilişkinin benzerliği tartışma konusudur.

Pop Sürrealizm'in genel olarak anlatım tekniği resim ve illüstrasyondur; fakat hızla yaygınlaşan bu bağımsız akım özellikle günümüzde heykel, vinil oyuncaklar, seramik ve mekân yerleştirmeleri olarak da görselleştirilir. Konularını daha çok popüler kültür elemanları, grotesk biçimler, animatik karakterler ve sarkastik yaklaşımlar oluşturur. 1990'larda akım Amerika'dan sonra Avrupa ve Uzak Doğu ülkelerinde de yer bulmuş ve başta illüstrasyon sanatçıları olmak üzere çok çeşitli disiplinlerde üreten pek çok kişiyi etkisi altına almıştır. 2000'li yıllarda illüstrasyon, karakter tasarımı ve pop-sürrealist yaklaşımların reklam filmlerinden, animasyona, basılı tasarım işlerinden üç boyutlu yapıtlara kadar her alanda yer aldığı görülebilir. 2000'den sonrası bu sanat hareketinin altın çağı olarak anılmaktadır (Ergen, 2015, s. 176).



Görsel 1. Mark Ryden, 2010, Piyano Adamı/The Piano Man, Tuval üzerine yağlı boya, 51x76 cm, (Paul Kasmin Galerisi, ABD)



Görsel 2. Mark Ryden, 2006, Hayat Ağacı/The Tree Of Life, Tuval üzerine yağlıboya, 168x107 cm, (Michael Kohn Galeri, ABD)

Akımın öncü sanatçılarından Mark Ryden, illüstrasyon üzerine eğitim almıştır. Resimlerinde pop kültür öğelerini sıklıkla kullanan Ryden'ın diğer temaları; Hollywood yıldızları, dini sahneler, çizgi filmlerdekilere benzer karakterler, karanlık temalar, Erken Rönesans-Gotik dönem örneklerini anımsatan peyzajlardır. Bu karakterlerin oldukça çocuksu ve sempatik görünüşlerinin altında her zaman tekin olmayan bir hal vardır ve görüntülerinin tam zıttı temalarla ilgilidirler. Resimlerinde görülen sevimli olduğu kadar rahatsız edici çocukluk masumiyeti sanatçının ruhunun gizemini ortaya koymaktadır (bkz. Görsel l-2) New York Times gazetesine göre 'Ryden'ın

resimleri, modern kitsch'in naif yüzeyinden doğaüstü durumları, nostaljiyi ve duygusallığı işaret etmektedir (Glueck, 2001). Ryden bunların dışında, birçok albüm kapağı tasarlamıştır. Sanatçının Juxtapoz ve benzeri Lowbrow yayın araçlarında sıkça yer verilmesi, O'na büyük bir popülerlik kazandırmıştır.

Lowbrow Sanat Hareketi, ağırlıklı olarak genç sanatçıların kendilerini gösterdiği bir platform olarak gözlemlenmektedir. Aynı şekilde, izleyici kitlesini de genç kuşak oluşturmaktadır. Popüler bir kültür oluşumu olması itibariyle, aynı dili konuşan, algısı ve yorumu paralel olan (çağdaş) insanlar arasında üretilip ve tüketilmektedir. Ancak akım, popüler kültürün sanatçıları yönlendirmesinde, güncel bir örnek olarak incelemeye değerdir. Özellikle gençler arasında, tıpkı pop müziğin ikonlaşan yüzleri gibi, sanatçıların eserleri, internet bazlı paylaşım sitelerinde, profil imajı olarak kullanılmakta, bilgisayar ve cep telefonlarını kişiselleştirmekte ve popülarize edilmektedir. Ortaya konulan eserlerde, uygulama alanı geniş ve esnektir. Eserler, farklı yüzeylere de uygulanabilmektedir. Bu uygulama ile eser, sanatsal değerinden bir şey kaybetmez, tam tersi, bu şekilde oluşturulan bir sergiye, canlılık ve zenginlik katmış olur (Başkent, 2010, s. 62-80).



Görsel 3.Yosuke Ueno, 2012, Dağ Oluyorum/I Become Mountain, Tuval üzerine akrilik, 32x24 cm



Görsel 4. Yosuke Ueno, 2013, Pembe Bagworm/Pink Bagworm, Tuval üzerine akrilik, 46x61 cm



Görsel 5. Yosuke Ueno, Makas ve Kelebek / Scissors and Butterfly Gelaskin telefon uygulamaları

GSED, 2020;Cilt: 26, Sayı: 44: 202-210 - DOI: 10.32547/ataunigsed.680960



Görsel 6.Yosuke Ueno, Makas ve Kelebek/Scissors and Butterfly Gelaskin telefon uygulamaları

Gençlik yıllarında ölüm, üzüntü ve psikopatoloji gibi konularla daha olumsuz ve karanlık resimler yapan Yosueke Ueno,20'li yaşlarından sonra daha pozitif, sevgi ve ışıkla eserler yaratmaya başlamıştır. Bu kararı, dünyada zaten yeteri kadar acı ve olumsuzluklara maruz kalındığı anlayışıyla vermiştir. Ueno'nun sanatı, 2011'de Japonya'yı harap eden Tsunami ve depremle daha da şekillendi. Bu trajediden sonra eserlerini sevgi ve umudu çağırma girişimleriyle ortaya koydu. Ueno, özellikle masum görünümlü canlı renklerle ve sembolik bir dille oluşturduğu stili ile tanınmıştır. Ueno'nun sanatında; geleneksel Japon kültüründen, Tokyo'nun sokak modasından, dünyanın dört bir yanındaki sanat eserlerine ve sanat tarihinin başyapıtlarına kadar izler görülebilmektedir. Özellikle Japon kültürü, Yosuke'nin eserlerindeki ana etkilerdir. Manga, anime, Budist heykelleri vs. konulardan oldukça etkilenmiştir. Sanatçının çok sayıda yarattığı özgün, stilize, eşsiz ve orijinal karakterleri, Japon manevi inanç sistemleriyle bağlantılıdır. Ueno'nun çalışmalarının öne çıkmasının nedenleri; ilginç bir şekilde yan yana diziler, gizli sembolizm ve yinelenen metaforlardır. Sanatçı adeta, sembolik sistemi ile alternatif bir gerçeklik, tekrarlayan karakterler ve tekrarlanan motifler içeren sıkıca örülmüş bir evren inşa etmiştir ("Widewalls", 2015).

Yosueke Ueno, üstte yer alan çalışmalarda da görüldüğü gibi bazen masalsı sahneler bazen de lap top, cep telefonu gibi ticari ürünler üzerine yaptığı özgün betimlemeler ortaya koymuştur. Sanatçı, bu temaların ilham kaynağını şu şekilde ifade etmektedir:

> Dünyada hayal gücümün birçok kaynağı var. Kültür, edebiyat, müzik, filmler, sanat ve kızlar... Her zaman dokunduğum şeyden ilham alıyorum ve deneyimlerim sanat eserimde ifade ediliyor. Sanat çalışmalarım; önemsediğim şeyler hakkında konuşmak için aşk mektupları. Dünyamın yakalayabileceğin bir kokusu var. Dünyada gizli katmanlar ve bağlamlar var, ama lütfen sadece hisset, dünyamı gözetlemenin tadını çıkar ("Spaceegg", t.y.).

Yosuke Ueno'nun üstte de yer alan lap top, cep telefonu gibi markalaşan dijital ürünlerin dış kapaklarını süsleyen, kişiselleştiren uygulamaları Lowbrow sanat hareketinin farklı örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylesine, çağın getirisine paralel olarak yapılan ticari bir markanın seri üretimlerine konumlandırılan bu uygulamalar ürüne, canlılık ve zenginlik sağlarken öte yandan hareketin sanatsal boyutunda sorgulamalara neden olmaktadır.

Günümüz gençliği popüler teknoloji ürünlerine sahip olma konusunda tutkuludurlar. Gelaskin firmasının satışa sunduğu bilgisayar ve cep telefonu ürünleri ile gençler bu hazlarını sadece kendilerine has olacak şekilde bireyselleştirmelerine olanak sağlamıştır. Bu, bir anlamda kendini ifade ediştir. Böylece, bir sanat eseri de popülerleşmiş olmaktadır.

Müzeler, sanat eleştirmenleri, galeri gibi sanat dünyasıyla ilgili alanlar, Lowbrow konusunda belirsiz kalmışlardır. Bazı sanat eleştirmenleri, Lowbrow'un meşru bir sanat hareketi olmasından şüphe duymuşlardır. Bundan dolayı da lowbrow çalışmaları sergilemekte çekince göstermişler ve bu konuda çok az bilimsel eleştirel yazılar yazmışlardır. Basit bir tasarımcı veya bir teknik ustanın bir çalışmasının Lowbrow'un içine dahil edilebilir anlayışı oluşmuştur. Bu sebeplerden ötürü, Lowbrow sanatçılarının, kariyerlerini farklı alanlara yönlendirdiği görülmüştür.

GSED, 2020;Cilt: 26, Sayı: 44: 202-210 - DOI: 10.32547/ataunigsed.680960



Görsel 7.Robert Williams, 2015, Şekilli Gül/The Shattered Rose, Tuval üzerine yağlıboya, 76x91.5 cm.



Görsel 8.Robert Williams, 2009, Keçi Kıçında Elmas/Diamond in a Goat's Ass, Yerleştirme, (Tony Shafrazi Galeri, ABD)

Robert Williams'ın destansı, karikatüre benzeyen resimleri ve düzenlemeleri Amerikan üslûbundan ve görsel argolardan alınmıştır. Williams eserlerinde; işçiliğe, figürasyona ve popüler imgelere odaklanmıştır. Çalışmalarını, sosyal yorumları için; somut, ilişkilendirilebilir ve genellikle saçma, absürt olarak nitelendirilen görüntülere dayandırmıştır. Resimlerindeki çizgi film esprisi heykellerinde de devam etmektedir.(bkz. Görsel 7-8) Sosyal içerikli bu çalışmalarıyla sanatçı, aynı zamanda bazı yüzleşmeler ve kafa karışıklıkları da yaratmaktadır. Tüm bu ifadeler, 'yüksek' sanat dünyasına muhalif tutumlardır.

Juxtapoz Dergisi'nin kurucularından olan Robert Williams, günümüzde halen, Lowbrow sanat dünyasının alternatif ve alçak anlayışına vurgu yapan üretimlerine devam etmektedir. Çalışmalarında Sürrealist René Magritte ve Dorothea Tanning gibi sanatçılardan esinlenen Williams, 'Argo Estetiği' adını verdiği, sanatın toplumsal eleştirisine yönelik hicivli, ironik, fantastik senaryolarla kurgularını oluşturmaya özen göstermektedir. Sanatçı, günümüz dünyasının pitoresk sahnelerini gonzo yorumları ile birleştirmektedir (Raborn, 2018). Bu sebeple sanatçı, uzun yıllar kötü yorumlar, eleştiriler almış, aşağılanmış; eserleri de kitsh olarak kabul edilmiştir. Buna rağmen sanatçının sanat kurumlarıyla her zaman bağı olmuştur.

Lowbrow akımının heykel formunda çalışan sanatçılarına Elizabeth McGratth, Mike Leavitt ve Charles Kraftt örnek verilebilir.

GSED, 2020;Cilt: 26, Sayı: 44: 202-210 - DOI: 10.32547/ataunigsed.680960



Görsel 9.Elizabeth McGratth, 2009, Gelincikler/The Weasels, Karışık teknik, 15x46x10 cm, (Corey Helford Galeri, ABD)



Görsel 10. Elizabeth McGratth, 2008, Geyik Evi/Deer House, Karışık teknik, 94x51x30 cm, (B.S. Güzel Sanatlar Akademisi, ABD)

Elizabeth McGrath, hayatın tuhaf güzellikleri peşinde koşmuştur. Doğal dünya ile tüketici kültürünün zıtlığından ilham alan sanatçı sokaklardan, kentin değişik görüntüleri ile hayal gücünün birleştirerek yeni bir karakter dünyasına ulaşmaktadır. Karmaşık dioramaları ve heykellerinde; insan yapımı atıklar ve bunun sonucunda algılanan yıkıcı sonuçları arasındaki melankolik etkileşimi antropomorfize bir anlayışta sahnelemektedir. Eserlerinde sıklıkla, hayvanları tüketim kültürü ürünlerle çarpışmaları öne çıkmaktadır. Örneğin, mirketlerin üç boyutlu çalışmalarının gövdelerine delikler açıp, bu deliklerin içine günümüzde hızlıca tüketilen yiyecekleri (kek, pasta gibi) yerleştirmiştir. (bkz. Resim 9). Sanatçı, killer, boyalar, epoksi reçineler, döşemelik kumaşlar, köpük, ahşap ve tel gibi çeşitli malzemelerle çalışarak ortaya koyduğu eşsiz bir stil geliştirmiştir (“Elizabeth Mcgrath”, t.y.).

GSED, 2020;Cilt: 26, Sayı: 44: 202-210 - DOI: 10.32547/ataunigsed.680960



Görsel 11.Mike Leavitt ve Charles Kraftt, 2010, Ahmedinejad Delft çaydanlık, seramik.

İkili olarak çalışmalar üreten Mike Leavitt ve Charles Kraftt ise, sosyal yorumlarını farklı tasarımlar yolu ile ortaya koymaktadır. Sanatçılar, tabloid kişilikleri ve karanlık karakterleri farklı çaydanlık formlarıyla kurgulamışlardır. 2010 yılında Londra'da açılan sergisini Charles Kraftt ile oluşturmuştur. Charles Kraftt, Delft seramik resimleme tekniği ve materyallerini modern tasarımları ile birleştirmektedir. Bu iki sanatçının bu ortak projesinde ünlü karakterlerin büstleri, bu teknikle çaydanlık, fincan gibi objelere uyarlanmıştır.

4. Sonuç

20.yüzyıl ve günümüz sanatında güzel ve hoş kavramları da değişmiştir ve güzellik ölçütü yok olmuştur. Postmodernizm ile, çeşitli sanat biçimlerindeki seçkinci modernist üslûplar yerini, tüm zamanları kucaklayan yeni bilinç ve tecrübelere bırakmıştır. Filmlerde, televizyonda, karikatürlerde ya da pop müzikte, kitle kültürünü üstün tutan yüksek sanatların elitizmi tamamen dışlanmıştır. Yüksek sanat; resim, heykel, tiyatro, bale ve klasik müzik gibi sanatları anlayabilmek için gerekli olan kültür birikimi ifade etmektedir. Tam bu noktada, Lowbrow; yüksek sanat ve alçak sanat arasındaki farklılıkları eleştirmek ve yorumlamak amacıyla adeta meydan okumuştur.

Lowbrow'un son dönem örnekleri incelendiğinde, farklı medyaların harmanlanarak kitsch ve popüler kültürü kendi estetiklerine göre yeniden kurguladıkları görülmüştür. Bu örnekler klasik örneklerle kıyaslandığında, modern anlayıştan tamamen farklı, daha fazla çoğulcu ve daha az ciddidir. Bu çalışmalar, sanat galerilerine kıyasla daha geniş bir platform; sanat, yaşam ve izleyici ile etkileşimi noktasında daha güçlü bir iletişim sağlamıştır.

Lowbrow; bu yüksek kültür mitlerinin içini boşaltması, dönemin ve sonrasının sanat anlayışını yeniden sorgulaması bakımından önemli olmuştur. Bu bağlamda mizahi, alaylı, neşeli, yaramaz, hınzır bir yaklaşım sergileyen Lowbrow, bazı sanat eleştirmenleri tarafından güzel sanatlar disiplinlerinden değil de karikatür, illüstrasyon, dövme gibi alt yapılardan geldiği fikrini benimsediği için meşru bir sanat akımı olarak görülmemiştir. Lowbrow için her ne kadar böyle düşünceler olsa da ortaya konan uygulamaların alaycı mı, sorgulayıcı mı, ironik mi, dokunaklı mı, bir öykünme mi veya bambaşka gizli anlamlara gönderme yaptığı sorgulamaya açık olacaktır.

Kaynakça

Akay, A. (2002). *Kapitalizm ve pop kültür.* İstanbul: Bağlam Yayınları.

Alptekin, F. (2012, 24 Ağustos). Bağımlılık yapar!. *Sabah*. Erişim adresi: https://www.sabah.com.tr/kultur-sanat/2012/08/24/bagimlilik-yapar

Başkent, G. (2010). *Güncel sanat ortamında resim-illüstrasyon etkileşimleri* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 274414)

Baudrillard, J. (2002). *Simgesel değiş tokuş ve ölüm* (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Dolmacı, S. (2018). Kaliforniya rüyası. Erişim adresi: https://sevildolmaci.com.tr/kaliforniya-ruyasi/

Elizabeth Mcgarth. (t.y.). Erişim adresi: https://elizabethmcgrath.com/about

Ergen, E. V. (2015). Yeni ve bağımsız bir sanat deneyimi olarak pop sürrealizm. *Art-Sanat Dergisi, 3,* 173-180. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/92918

Glueck, G. (2001). Art in rewiev, Mark Ryden: bunnies and bees. *The New York Times.* Erişim adresi: http://www.nytimes.com/2001/12/07/arts/art-in-review-mark-ryden-bunnies-andbees.html?scp=2&sq=mark%20ryden&st=cse

Lozeau, D. (2019). *Lowbrow and kustom kulture art*. Erişim adresi: https://www.davidlozeau.com/collections/lowbrow

Raborn, D. (2018). *Sofistike olmayan: Robert Williams.* LSU Sanat Müzesi. Erişim adresi: http://pelicanbomb.com/art-review/2018/unsophisticated-robert-williams-at-the-lsu-museum-of-art

Spaceegg. (t.y.). Art Works. Erişim adresi: http://www.spaceegg77.com/spaceegg77site/paintings/0.html

Şahin, H. (2016). Sanatta Kitsch olgusu üzerine. *Akdeniz Sanat Dergisi, 9*(17), 1-11. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/275514

Türkmenoğlu, D. (2007). Toplumsal ve kültürel değişim sürecinde pop sanatı. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *23*(2), 95-101. Erişim adresi: https://sbedergi.erciyes.edu.tr/sayi_23/6-%20_95-101.%20syf._.pdf

Widewalls. (2015, 23 Mayıs). Yosuke Ueno. Erişim adresi: https://www.widewalls.ch/artist/yosuke-ueno/

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Mark Ryden, (2010), Piyano Adamı / The Piano Man, Tuval üzerine yağlı boya, 51x76 cm, Paul Kasmin Galerisi, Amerika. Erişim adresi: https://www.flickr.com/photos/miroirmagazine/8513653396/in/photostream/lightbox/

Görsel 2. Mark Ryden, **(**2006**)**, Hayat Ağacı / The Tree Of Life, Tuval üzerine yağlıboya, 168x107 cm, Michael Kohn Galeri, Amerika. Erişim adresi: https://curiator.com/art/mark-ryden/the-tree-of-life

Görsel 3.Yosuke Ueno, (2012), Dağ Oluyorum / I Become Mountain, Tuval üzerine akrilik, 32x24 cm, Erişim adresi: http://www.spaceegg77.com/spaceegg77site/paintings/page/a16.html

Görsel 4. Yosuke Ueno, (2013), Pembe Bagworm / Pink Bagworm, Tuval üzerine akrilik, 46x61 cm, Erişim adresi: http://www.spaceegg77.com/spaceegg77site/paintings/page/a16.html

Görsel 5. Yosuke Ueno, Makas ve Kelebek / Scissors and Butterfly Gelaskin telefon uygulamaları. Erişim adresi: https://www.gelaskins.com/products/scissors-and-butterfly-laptop-skin

Görsel 6. Yosuke Ueno, Makas ve Kelebek / Scissors and Butterfly Gelaskin telefon uygulamaları. Erişim adresi: https://www.gelaskins.com/products/scissors-and-butterfly-samsung-case

Görsel 7. Robert Williams, (2015), Şekilli Gül / The Shattered Rose, Tuval üzerine yağlıboya, 76x91.5 cm. Erişim adresi:.http://pelicanbomb.com/art-review/2018/unsophisticated-robert-williams-at-the-lsu-museum-of-art

Görsel 8. Robert Williams, (2009), Keçi Kıçında Elmas */ Diamond in a Goat's Ass,* Yerleştirme, Tony Shafrazi Galeri, Amerika. Erişim adresi: http://www.artnet.com/magazineus/features/mccormick/robert-williams-at-tony-shafrazi1-8-10_detail.asp?picnum=2

Görsel 9. Elizabeth McGratth, (2009), Gelincikler / The Weasels, Karışık teknik, 15x46x10 cm, Corey Helford Galeri, Amerika. Erişim adresi: http://mail.elizabethmcgrath.com/sculpture-Weasels.php

Görsel 10. Elizabeth McGratth, (2008), Geyik Evi / Deer House, Karışık teknik, 94x51x30 cm, B.S. Güzel Sanatlar Akademisi, Amerika. Erişim adresi: http://mail.elizabethmcgrath.com/sculpture-Deerhouse.php

Görsel 11. Mike Leavitt ve Charles Kraftt, (2010), Ahmedinejad Delft çaydanlık, seramik. Erişim adresi: https://tr.pinterest.com/pin/565765390389437 47/?lp=true

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 211-221 - DOI: 10.32547/ataunigsed.658247

Mimari Sunum Paftalarında Görsel Tasarım İlkelerinin Uygulanması Üzerine Öneriler

Suggestions on The Implementation of Visual Design Principles in Architectural Presentation Boards

Deniz Kürşad
Dr. Öğr. Üyesi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü
email: deniz.kursad@hotmail.com ORCID ID: https://orcid.org/ 0000-0002-9824-5641

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Kürşad, D. (2020). Mimari sunum paftalarında görsel tasarım ilkelerinin uygulanması üzerine öneriler. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 211-221. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.658247

Makale Gönderim Tarihi/Received: 12/12/2019
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 29/02/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

Mimarlık ve grafik tasarım disiplinleri, kavram ve uygulama aşamaları anlamında geçmişten bu yana bir geçişkenlik göstermektedir. Bilginin sunumu için belirli ilkelerle hareket eden grafik tasarım, mimari projelerin anlaşılır ve ikna edici bir şekilde sunulmasını sağlayan mimari sunum paftalarında da kullanılmaktadır. Araştırmalar sonucunda, belirli bir standardizasyonu olmayan pafta tasarım uygulamalarının grafik tasarım ilkeleri doğrultusunda incelendiği, metod ve yöntemleri doğrultusunda önerilerin getirildiği kaynakların kısıtlı olduğu görülmüştür.

Bu çalışma, Bilgilendirme Tasarımı kapsamında değerlendirilebilecek olan mimari sunum paftaları, bileşenleri ile birlikte bunların grafik sunumu üzerinden değerlendirilecek olup, metot ve yöntemleri doğrultusunda önerileri içermektedir. Çalışmanın aynı zamanda, mimarlık öğrencileri ve sektörde aktif olarak çalışanların daha başarılı paftalar hazırlamalarında bir rehber niteliği taşıması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mimari Sunum, Pafta, Layout, Grid, Bilgilendirme Tasarımı, Grafik Tasarım

Abstract

The disciplines of architecture and graphic design are transitive in terms of concept and application processes. Graphic design, which is based on certain principles for the presentation of information, is used in architectural presentation sheets that allow for the clear and convincing presentation of architectural projects. As a result of previous studies, it was observed that there were a limited number of sources that examined sheet design practices without a specific standardization in accordance with the principles of graphic design and proposed suggestions in line with methods and techniques.

The present study includes the evaluation of architectural presentation sheets, which can be evaluated within the scope of Information Design, along with their components and graphic presentation, and suggestions based on methods and techniques. The study was designed with the aim of providing guidance to architecture students and individuals actively working in the sector and enabling them to prepare more efficient sheets.

Keywords: Architectural Presentation, Board, Layout, Grid, Information Design, Graphic Design

1. Giriş

Uzun yıllar boyunca, grafik tasarım, endüstriyel tasarım, moda tasarımı ve mimarlık gibi geleneksel disiplinler hep tek başlarına öğretilmiş ve nadiren birbirleriyle ilişkilendirilmiştir (Martin, 2018). Günümüzde ise artık bu durum değişkenlik göstermekte, farklı tasarım disiplinleri uygulamaları bağlamında, kendi aralarında geçişkenlik göstermektedir. Bunlar arasında özellikle grafik tasarım, çoğu disiplinin bilgiyi karşıya etkili bir şekilde, izleyiciyi etkilemek, ikna etmek gibi amaçlarla, belirli tasarım ilkeleri doğrultusunda ve iki ya da 3 boyutlu yüzeylerde aktarmada yararlanılmaktadır.

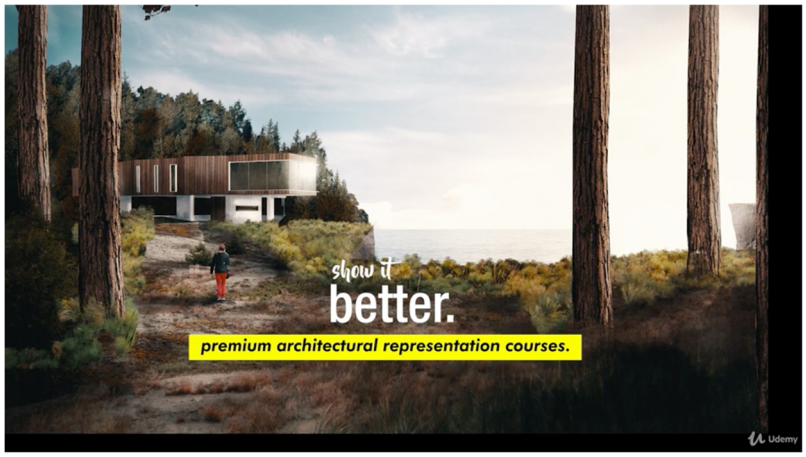
En önemli amaçlarından biri, bilgiyi en anlaşılır bir biçimde karşıya aktarmak olan grafik tasarımın kullanım alanlarından biri de mimarların projelerini müşterilerine sunmak için kullandıkları mimari sunum paftalarıdır. Literatürde, grafik sunumlar olarak da kullanılmaktadır. Bu çalışmalar, projelerin vaziyet planı, kesitleri, görünüşleri, manuel ya da dijital görselleştirmeleri, piktogram, diagram ve metinler gibi sözlü ve görsel ifadeleri içermektedir. Bu elemanlardan bazıları manuel ya da geleneksel yöntemlerle oluşturuşa bile paftalar günümüzde çoğunlukla bilgisayar destekli programlar ile hazırlanıp sonlandırılmaktadır.

> Bilgisayar destekli tasarım araçlarının geçmişi, ilk bilgisayarların geliştirildiği tarih olan 1950'lere kadar uzanır. 1963 yılında Ivan Sutherland tarafından geliştirilen "Sketchpad" bugünkü sistemlerin de temeli olan fikirlerin ilk uygulamalarından sayılabilir. Bu araçların mimarlıkta yaygın olarak kullanılmaya başlanması ise kişisel bilgisayarların ucuzladığı 1980'lerde gerçekleşmiştir. Elle çizim yapma tekniğinden ilham alan katman-tabanlı bilgisayarla çizim sistemleri ilk başlarda biraz dirençle karşılanmakla birlikte, sağladığı hız ve keskinlik gibi faydalardan dolayı mimarlar arasında büyük oranda kabul görmüştür (Pektaş, 2009, s. 81).

Mimarlar da artık grafik tasarımcıların kullandığı programları kullanmakta, mimari sunum paftalarını oluşturmak için Adobe Photoshop başta olmak üzere Adobe Illustrator, Adobe Indesign progragramlarını öğrenme yoluna gitmektedir. Öyle ki, internet ortamında mimarlara yönelik, sunum paftaları için gerekli olan görsel elemanları düzenleme ve fotoğraf işleme üzerine online derslere rastlanmaktadır (Görsel 1-2).



Görsel 1. Mimarlar için online bir kursun tanıtım görseli



Görsel 2. Udemy'de mimarlara yönelik bir online kursun tanıtım videosu

2. Yöntem

Nitel araştırma yönteminin kullanıldığı araştırma kapsamında öncelikle konu ile ilgili literatür taraması yapılarak veriler toplanmıştır. Yorumlanan veriler ile birlikte mimari sunum paftalarının, daha etkili sunumu için -bilgilendirme tasarımı kapsamında değerlendirilerek- tasarımları gerçekleştirilirken uygulanması gereken görsel tasarım ilkeleri doğrultusunda öneriler getirilmiştir.

3. Mimari Sunum Paftaları

Mimari proje sürecini tamamlamış bir mimarlık öğrencisi ya da profesyonel iş hayatında yer alan bir mimar, projesini jüriye ya da müşterisine (özel, kamu, şahsa ait bir kurum/firma) sunması gerekmektedir. Poster sunumlarında amaçlanan, bilgiyi kısa sürede karşı tarafa etkili ve anlaşılır bir şekilde kısa sürede aktarmaktır. Mimari sunum paftalarında da amaç, izleyiciyi proje hakkında bilgilendirmek, aynı zamanda ikna etmektir. Literatürde "grafik sunum" ya da "grafik pafta" ifadeleri ile de yer alan paftalar, projelerin tasarım sürecini anlatır. Sunumlarda, izleyicinin mekânı tam olarak algılayabilmesi, hissedebilmesi ve onaylaması hedeflenir.

Sunumlar yaklaşık 25 dakika sürdüğünden pafta üzerinde fazla metne gerek duyulmadan çoğunlukla görsel yoğunluklu bir ifade yolu tercih edilmektedir. Konsept paftası olarak da adlandırılan mimari sunum paftaları,

projeye ait verilerin görselleştirilmesi ile birlikte ilgili harita, teknik çizim, infografik, diyagram gibi detayları da içermektedir ve çoğunlukla AO ya da A1 boyutlarında, dikey ya da yatay olarak kullanılabilmektedir.

4. Mimari Paftaların Bileşenleri

Mimari sunum paftalarının görsel ve tipografik bileşenlerinin sunumu, mimarın estetik algısına ya da karşı tarafın beklentilerine göre değişebilmektedir. Bu nedenle, bu bölümde, bir standardizasyon bulunmamakla birlikte paftalarda kullanılabilecek bileşenlerin tümüne yer verilmesi uygun olacaktır.

4.1. Sunuş Çizimleri

Mimari üretim iki gerçekliği bir arada içerir: Bunlardan ilkini inşa edilmiş ürünün kendisi, diğerini ise mimarın tasarısını aktaran çizim oluşturur (Köksal, 2009, s. 18). Sunuş çizimleri, mimarın imzası gibidir. Kendine özgü bir teknik ile ifade edilir ve projenin anlaşılır bir biçimde akılda canlandırılmasını sağlaması beklenir. Proje tamamlandığında öngörülen sonucun karşı tarafa en etkili bir biçimde aktarılmasını sağlar. Grafik tasarımın bir alt dalı olan illüstrasyonun kapsamında incelenen mimari illüstrasyonlar, bir bakıma paftalarda yer alan sunuş çizimlerine karşılık gelmektedir.

3D görselleştirmeler de sunuş çizimleri içerisinde değerlendirilmekte olup bu görseller daha çok hipergerçekçi bir sonuç aktarmak isteyen tasarımcılar tarafından tercih edilmektedir. 3D mimari görselleştirme çalışmaları için çoğunlukla SkechUp, Lumion 3D, Adobe Photoshop gibi programdan yararlanılmaktadır. İllüstratif tarzda sunulan proje görselleri, aynı zamanda projenin samimi bir duygu aktarımına da yardımcı olmaktadır. Akromatik renk uygulamalarında grafik kalemler ya da mürekkepten yararlanılırken, renkli uygulamalarda ise suluboya, fırça kalem ya da pastel boyadan yararlanılabilmektedir. "Sunuş çizimleri, genellikle müşteri veya izleyici için hazırlanırlar bu nedenle ikna edici olabildikleri kadar güçlü sunulmaları ve tasarım projesindeki en makul kısımları ortaya çıkarmaları gerekmektedir. Bu çizimlerin çarpıcı, yapılabilir, kolay anlaşılır ve projenin konseptlerini kolaylıkla iletiyor olmaları lazımdır" (Farrely, 2012, s. 88).

İster dijital ister manuel olarak ifade edilmiş olsun, sunuş çizimlerinde önemli olan, mekânın "yaşıyor" hissinin izleyiciye aktarılmış olmasıdır (Görsel 3). Bu his, doğru bir perspektif ile mekânın, çevre ile ilişkisi, peyzaj, araba, figür, hayvan gibi yardımcı elemanlarla kurulacak bir kompozisyon ile verilebilmektedir.



Görsel 3. Hipergerçekçi bir render örneği

4.2. Destekleyici Metin

Paftalarda sunuş çizimleri, gerekli bulunduğu taktirde metinle desteklenebilir. Bunlar çoğunlukla çizimlerle ilgili açıklanmak istenen verilerdir. Metnin de bir bakıma sunuş şekli bulunmaktadır ve bu sunuş, yazıyı bir kutu içerisinde ya da zeminle entegre edilmiş bir biçimde olabilir.

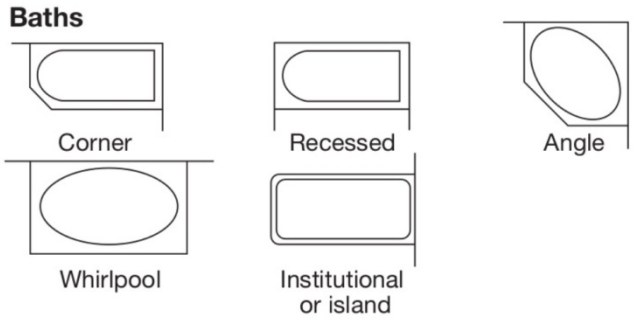
4.3. Lejantlar

Lejantlar, haritalarda bulunması gereken özellikler arasındadır ve harita işaretleri ya da sembolleri olarak nitelendirilirler. Her haritada, haritanın amacına uygun semboller yer almaktadır. "Gerçekte yeryüzünde noktalar olmadığına göre, harita üzerindeki noktalar bir evi, okulu, camiyi, spor salonunu, sinemayı veya İstanbul gibi bir şehri temsil eden işaretler veya sembollerdir. Bu nedenle haritalar bir lejanda sahip olmalı ve sembollerin ne anlama geldiği açıklanmalıdır" (Demiralp, 2009, s.962).

Lejantların antet anlamında kullanımı da vardır ki bu, paftaların sağ alt bölümünde yer alır ve projeyi uygulayan kişi ya da kuruluş ile ilgili bilgileri şemaları ifade eder.

4.4. Piktogramlar

Mimari literatürde genellikle sembol olarak nitelendirilebilen piktogramlar, bir nesne ya da alanı temsil eden grafik gösterimlerdir. Verilmek istenen mesajı yalın bir üslupta görselleştirerek ortak dile dönüştürebilme becerisine sahiptir (Güler, 2016, s.1521). Sunum paftalarında yer alan kapı, pencere, kesit, yön işaretleri piktogramlara örnektir (Görsel 4).



Görsel 4. Mimari Piktogramlar

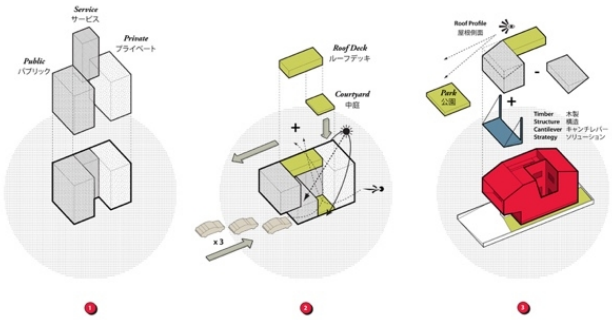
4.5. Tefrişler

Mimari planlarda kullanılan masa, yatak, vitrin, küvet gibi elemanların şablon görsellerdir.

> Tefrişler, çizilen projelerde oluşturulan mekânlara, kullanım sırasında gerekli olan eşyaların uygun şekilde yerleşip yerleşmediğini göstermesi açısından önemlidirler. Özellikle, elektrik ve makine mühendislerinin kendi hesaplamaları için gerekli olan çizimlerini yapabilmeleri, mimari projedeki eşya ve ekipmanların yerleşimine bağlıdır. Genelde tefrişler için sıkça kullanılan eşya, ev ve bahçe mobilyaları ile vitrifiye elemanları vb. çizimler diğer projelerde kullanmak üzere ve farklı kullanıcılar arasında bir dil bütünlüğünün sağlanması için her büroda oluşturulan çizim kütüphanelerinde saklanmaktadır (İnan ve Yıldırım, 2009, s. 593).

4.6. Diyagramlar

Bir diyagram, ayrıntılı ölçeklendirme açıklamaları veya gerçekçi resimsel öğeler vermeden soyut olarak temsil eder; belirsiz şekilleri kullanarak mekânsal ilişkileri gösterir (Dulic ve Aladzic, 2016, s. 836). Daha ekonomik yazı kullanımı için diyagramlar doğru bir tercih olabilmektedir (Görsel 5). Diyagramlar aynı zamanda infografik ögelerdir. İnfografik sunumlarda istatistiksel verilerin anlaşılır bir şekilde özetini aktarır. Pasta grafikleri ya da çubuk grafikler buna örnektir.



Görsel 5. Bir diyagram örneği

> Diyagram, seçilmiş bir soyutlamanın uzamlaştırılması ve/veya bir kavram veya olgunun indirgenmesi şeklinde tanımlanabilir. Diğer bir deyişle, diyagram bir fikrin veya varlığın mimarisidir. Sözcük, Latince ve Yunancadaki "diagramma" sözcüğünden türetilmiştir. Bu kelime işaretlenen, şekillenen, izlenen, sembol haline getirilen, yazılan veya çizilen şey anlamına gelmektedir (Melikoğlu Eke, 2019, s. 363).

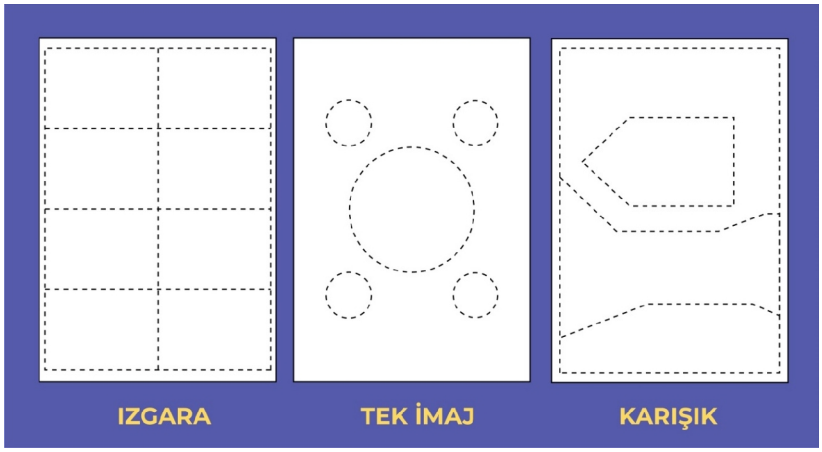
5. Başarılı Bir Sunum Paftası için Uygulanması Gereken Prensipler

Tasarımcılar iki boyutlu bir düzlemde bilgileri doğru bir şekilde organize edebilmek için rehber niteliğindeki görsel tasarım ilkelerini kullanırlar. Bunlar; denge, ritm, vurgu ve odak noktası, hareket, görsel uyum, çeşitlilik, oran, egemenlik, görsel hiyerarşi, plastik ekonomi ve birlikten meydana gelmektedir (Öztuna, 2007, s. 20). Tasarım ögeleri, birçok grafik tasarım yüzeyinde olduğu gibi görsel bir sunumda da kurguyu oluşturan bileşenlerdir ve görsel tasarım ilkeleri de bu bileşenlerin estetik bir şekilde organize edilmesini sağlayan prensiplere karşılık gelir.

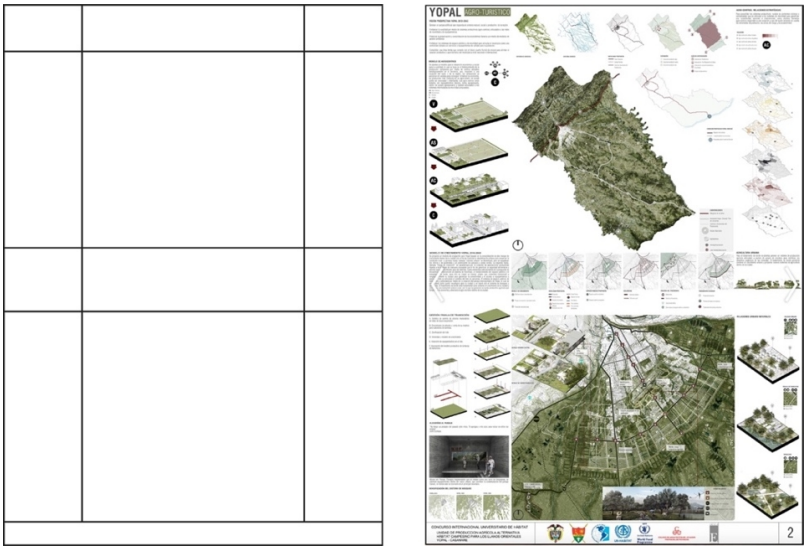
5.1. Layout

"Kullanılan görsel ögelerin sayısının azaltılması ve bir ızgara sistemine oturtulması kompakt planlama, anlaşılırlık ve açıklık hissi yaratır ve tasarımda düzenliliği öne sürer. Düzenlilik bilgilere inanılırlık katar ve güvenirliği teşvik eder" (Ambrose ve Harris, 2013, s. 94). Paftada kullanılacak olan bilgiler için görünmez bir grid oluşturmak, görsel içeriklerin organize edilmesini kolaylaştırdığı gibi, çalışmaya başlamadan önce tasarımcıya rehberlik eder. İyi kurgulanmış bir layout, paftaya uygun bir hizalama seçeneği belirlendikten sonra pafta bileşenleri arasında oluşturulacak tampon alanlar ile birlikte karmaşadan uzak, etkili ve dengeli bir sunum sağlar. Ayrıca, içeriklerin düzenli, temiz ve okunaklı bir şekilde yerleşmesine olanak tanır. Bazı kaynaklarda tasarım ilkeleri arasında "hizalama" olarak yer alan ifadesi de layout ile ilgilidir. Hizalama, metinler ya da görseller arasında yatay ya da dikey olarak yapılabilir. İçeriklerin, düzenli bir şekilde sunumunu sağladığı için akılda kalma ihtimalini artırır. Hizalama aynı zamanda içeriklerin birbiri ile olan ilişkilerini vurgulamak için de kullanılabilir.

Mimari sunum posterlerinde kullanılan 3 ayrı layout düzeni vardır. Bunlar Izgara Sistemi (Grid), Tek İmaj Sistemi (Single Image) ve Karışık Sistem (Blended) olarak adlandırılmaktadır (Görsel 6). Grid sisteminde, layout bileşenleri bir ızgara sistemi üzerine oturtulur (Görsel 7).



Görsel 6. Farklı Layout düzenleri



Görsel 7. Grid Pafta Örneği

5.2. Arka Plan

Bir görsel tasarım yüzeyinde arka plan (backround) çoğunlukla dolgu rengi ile oluşturulabildiği gibi çeşitli imgeler ya da patternler ile de desteklenebilmektedir. Yüzeydeki tasarım elemanları ile üst üste gelmediği sürece bu yardımcı zemin elemanlarının kullanılmasında sakınca bulunmamaktadır.

Hem görsel ve metinlerin zeminden ideal bir biçimde ayrışması için, hem de her zaman daha seçkin ve profesyonel sunum imkânı yaratması nedeniyle zemin rengi olarak –bazı durumlar dışında- çoğunlukla beyaz tercih edilmelidir (Görsel 8). Aynı zamanda dikkati dağıtmayarak karışıklığın önüne geçer.



Görsel 8. Beyaz alan kullanımına örnek

> Arka plan rengi için, beyaz en iyi seçenek olarak gözükse de bazı özgün düzenlemelerde koyu renkler de tercih edilebiliyor. Bütünlük hissiyatı verebilen güçlü bir görsel dil için; gölgeler, ara tonlar ve degrade arka planlar kullanılabiliyor. Plan ya da kesit gibi belirli çizimleri vurgulamak için ise öğrenciler kontrast renklere sahip bir arka plan oluşturuyor (Burotime, 2019).

Zeminde koyu bir renk tonu ya da siyah tercih edildiği zaman, zemin ile yazılar arasındaki kontrast farkının %70'ten fazla olmasına dikkat edilmelidir. Böylelikle zaten küçük punto ile sunulacak olacak destekleyici metnin okunurluğu azalmaz (Görsel 9).



Görsel 9. Koyu zeminde bileşenlerin ideal sunumuna örnek

Pafta örnekleri incelendiğinde başvurulan yöntemlerden olan yüzeydeki görsel elemanların (Örn. 3D modelleme), düşük opaklı görünümünün zemine uygulanması hem paftanın görsel kalitesini düşüreceği hem de görsel bir karmaşaya yol açtığı için kaçınılmalıdır.

5.3. Renk

Renk, görsel tasarım ögelerinden biridir. Fakat grafik sunumlarda rengin tasarım bileşenlerinin organize edilmesinde de yararlanılan bir eleman olduğu için bu çalışmada, prensipler arasında incelenmiştir. Örneğin renk, görsel ya da tipografik ögelerin gruplanmasına, dolayısıyla izleyiciye görsel hiyerarşiyi kurmasında da yardımcı olur. Bir tasarımda renkler, öne ve arkaya doğru giderler; soğuk ve sıcak görünürler; görsel hareketlilik, illüzyon ve derinlik yaratırlar; biçimleri, şekilleri görünür kılarlar (Öztuna, 2007, s. 141).

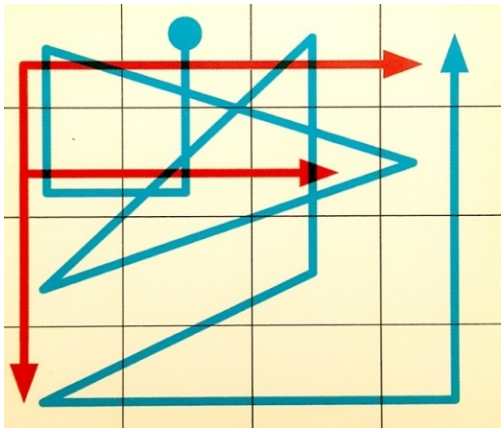
Tasarım yüzeylerinde, ilk izlenim çoğunlukla renk vasıtası ile oluşmaktadır. Paftalarda da bu durum geçerlidir. Paftalarda renk, mimari tasarımda kullanılan tarzı yansıtmada yardımcı olacaktır. Örneğin projede ağırlıklı olarak yeşil renk kullanıldıysa paftada konsept olarak yeşil renkten faydalanılabilir. Burada, mimari görselleştirme üzerine gelmesi istenen bir metin ya da başlık için bir fon ya da -varsa- dekoratif görsel ögeler için tercih edilebilir.

Malzeme kullanımına bağlı olarak rengin kullanım yoğunluğu değişebilir. Bu durum çoğunlukla paftada yer alan mimari görselleştirme ögesinde ya da paftayı toparlayıcı ek görsel elemanlarda kendine yer bulabilir. Abartıya kaçmadan konseptin parçası olarak belirlenen rengin kullanımı bir bakıma paftanın kimliğini desteklemede yardımcı olur. İletilmek istenen mesajın ifade edilmesinde yardımcı bir iletişim aracı sayılmaktadır.

5.4. Görsel Hiyerarşi

Projeler, belli bir standart oluşturmak için büyüklüğüne ve ölçeğine bağlı olarak A4 olarak isimlendirilen dosya kağıdı ve bunun katları olan DIN normunda kağıtlara çizilmelidir (İnan ve Yıldırım, 2009, s. 592). Paftanın ölçüsü belirlendikten sonra tasarım yüzeyinde kısa sürede izleyiciye öncelikle verilmek istenen mesaj ya da algılaması istenen öncelikli görsel için gözün yönlendirilmeye ihtiyacı vardır. Bu yönlendirmede görsel hiyerarşinin etkisi büyüktür. Böylelikle dikkat çekmesi istenen elemanlar öncelik sırasına göre bir sıraya girer.

> Basitçe, üst sol köşeden ya "F" şeklinde (kırmızıyla gösterilen) okumaya ya da sayfa üzerinde sağ üst noktada sonlanacak şekilde göz gezdirmeye (maviyle gösterilen) eğilimliyiz. Bu şekillerin farkında olmak, bilgiyi önem sırasına göre doğru yerleştirmek için değerlidir. Bir sayfayı karelere bölünce, bazı kısımların diğerlerine göre daha fazla hareketlilik içerdiği açıkça görülür (Ambrose ve Harris, 2013, s. 94). (Görsel 10).



Görsel 10. F Pattern

Mimari paftalarda, gözün izlemesi istenen hareketli bölge öncelikle görsel vurgu, daha sonra metin olmalıdır. Bu elemanlardan sonra gözün, diyagram, aksonometrik çizimler, lejantlar, vaziyet planları gibi ayrıntıları taraması sağlanmalıdır.

Avustralya'da yer alan Simon Pendal isimli mimari tasarım ofisinden mimar ve mimari görselleştirme, mimari sunum üzerine Youtube'da birçok videosu bulunan Chris Mewburn'un 2015 yılında yayınladığı ve Curtin Üniversitesi Mimarlık Okulu adına hazırladığı "Pafta Örnekleri Gösterimine Dayalı Pafta Sunumu Eğitimi" videosunda, "Paftalar giriş, gelişme ve sonuç şeklinde ilerlemesi gerekir. Giriş bölümü daha çok görünümün dışa vurduğu ve konseptimizin anlaşılmasıyla ilgilidir" demektedir (Mewburn, 2015).

Giriş bölümü, projenin ismi ya da tanımlamalar ile ilgili başlık, alt başlık –varsa görsel-, gelişme bölümü konsepti gösteren çizimlerden (plan, kesit vb. bileşenler) ayrıntılardan oluşması gerektiğine dikkat çekmektedir. Son kısım ise bilgilerin birbiri ile ilişkilendirildiği bölüme karşılık gelir. Paftalar bir bakıma bir süreci görsel olarak

hikayeleştirir. Bu hikâyede bir ana fikir vardır ve bu ana fikrin her zaman ilk bakışta göze çarpması sağlanmalıdır ki bu çoğunlukla geniş bir mimari görselleştirme imajı, yoğun renk ve yüksek kontrastla sağlanmaktadır. İkinci odak noktası için ise daha küçük imajlar, daha az görsel ve destekleyici metinlerden oluşmalıdır. Mewburn (2015) bu konuda, insanların panel (sunum paftası) etrafında 30 saniye döneceklerini ve bu yüzden insanların dikkatini çekmek geretiğine, bunun, konsepti öncelikle metinlerle değil, çizimlerle anlatıldığına emin olunması gerektiğini vurgulamaktadır.

5.5. Tipografi

Tipografi kavramı, yazının görsel olarak sunumu olarak nitelendirilebilir. Profesyonel bir tasarımcı, tipografiyi sezgisel olarak kullanıp yönetebilse de, bu alanda yetkin olmayan bir kişinin bilgiyi, görsel ve yazı ile doğru bir şekilde organize etmesi gerektiği durumlarda, tipografiyi ancak konu üzerine araştırmalar yaparak, belirli kurallar çerçevesinde uygulaması, nitelikli bir çalışma ortaya koyabilmesi açısından oldukça önemlidir.

Pafta gibi sunum materyallerinde görsel üzerinde yazının kullanımı, hiyerarşinin kurulması, layoutun bir parçası olarak değerlendirilmesi, zemin rengi ile ilişkisinin çalışmaya katacağı etki açısından ve yüzeyde konumlandırılacağı yazı tipi ve puntosu ile büyük önem taşımaktadır (Görsel 11).



Görsel 11. Tipografinin zeminle kontrast ilişkisine örnek

Birçok grafik yüzeyde olduğu gibi mimari sunum paftalarında proje başlığı ve destekleyici metinde etkili bir tipografi kullanımı öncelikle okunurlukla sağlanmalıdır. Sunum paftalarının A0, A1, A2 gibi farklı boyutlarda uygulandığı düşünüldüğünde başlık ve metin puntoları (harf boyutu) ile ilgili net bir şey söylemek mümkün olmamaktadır. Xulong (2017), 36x72 cm. ölçülerinde bir sunum paftasına yönelik olarak başlık için 36pt, altbaşlık için 24pt ve içerik için 16pt. kullanılmasını önermektedir. Bu boyutlar A2 ölçülerindeki paftalar için de uygundur fakat A0 ölçülerindeki bir paftada puntolardaki bu değerler doğru orantılı olarak uyarlandığı taktirde punto ölçüleri, başlık için 72pt., alt başlık için 48 pt. ve içerik metni için 32 pt. olacaktır.

Yazı büyüklüğü kadar yazı tipi de bir o kadar önemlidir. Metinler arası hiyerarşiyi kurmak için de yazı tipini ve birbirleri arasındaki oranın etkisi büyüktür. Bilginin sunumunda tipografide hiyerarşi, başlık, alt başlık ve içerik metninin, aynı yazı tipi ailesinin farklı üyelerinden seçilmesi ile çözümlenmelidir.

> Yazı aileleri tasarımcıya birbiriyle temiz ve uyumlu bir şekilde çalışan dolayısıyla kullanışlı tasarım araçları olan bir dizi çeşitleme sunar. Net ve tek biçemli hissi veren bir iş yapabilmek için pek çok tasarımcı kendisini, projenin gerektirdiği beklentileri karşılayabilecek, tipografik hiyerarşi kurmaya elverişli yazı varyasyonlarından sadece iki yazı ailesiyle sınırlandırır (Ambrose ve Harrris, 2011b, s. 68).

Bu prensip bilgiyi temiz bir şekilde sunabilme adına sunum paftalarında da geçerli olmalıdır. Üçüncü bir yazı tipine ihtiyaç duyulduğunda ise aynı font ailesinin italik ya da bold versiyonunun kullanılması daha uygun olacaktır. İstendiği takdirde daha hareketli bir font tercihi yalnızca başlıklarda yapılmalıdır. Destekleyici metinde ise aynı ailenin sans serif (tırnaksız) bir üyesi ya da farklı bir sans serif yazı font tercih edilmesi önerilmektedir. "Çizimlerin çizgi ağırlığının seçimine gelirsek, font büyüklüğü ve stilinin izleyicilerin destekleyici metni

yorumlamasına etki edeceğinin akılda tutulması gerekir. Metnin hiyerarşisi ve hiyerarşinin çizimlerle nasıl ilişkilendirildiği üzerine düşünmek lazımdır" (Farrelly, 2012, s. 158).

Grafik sunumlarda tipografide boyut ve yazı tipi kullanımının yanında renk unsuru da görsel etkiye oldukça katkı sağlamaktadır. Göz temel olarak renk değişimden ziyade kontrast yani zıt renklere daha hassastır. Beyaz yüzeyde büyük koyu alanları daha çabuk algılar veya tam tersi koyu zemin üzerinde büyük açık alanları daha çabuk algılar. Örneğin, beyaz bir zeminde sarı renkte bir yazının, siyah bir zemindekine göre kontrast farkının az olmasından dolayı okunması daha zor olacaktır. Tam tersi düşünüldüğünde, siyah zemin ile diğer renklerin kontrast farkı çok olacağından sarı ya da beyaz yazının okunması daha kolay, fakat koyu mavi bir yazının okunması oldukça zor olacaktır. Bu nedenle beyaz zeminli paftalarda, özellikle destekleyici metinlerde, küçük bir punto değeri ve light ya da regular bir versiyon kullanıldığında mümkün olduğunca koyu bir renk tercihi yapılmalıdır. Beyaz ya da krem renginin kullanım tercihinin fazla olması gerekliliği ile burada da karşılaşılmaktadır. Bazı durumlarda mimari projenin görselinin üzerinde de metin kullanılmaktadır. Bu gibi durumlarda metin, bir kutu içerisinde uygulanmalı ya da görselin fazla yoğun olmadığı alanlarda kullanılmalıdır.

Tüm bunların yanında tipografinin biçimsel sunumu kadar içeriksel sunumu da önem taşımaktadır.

> Grafiksel bir mesajın okunabilirliği içerik ve sunumuyla belirlenir. Bir mesajın okunabilirliği, okuyucunun yazı stilini ve resimlerini anlama yeteneğini içerir. Okuyucunun dikkatinin dağılmaması için dil tarzı ve üslup kullanımı doğru olmalıdır. Stil, kelimelerin seçimine, tutarlılığına, ifadelerine, resim öğelerine, sembollere ve grafik tasarımına bağlıdır. Soyut sözler, jargon, uzun ve karmaşık cümleler, pasif yapılar ve stilize dil okumayı engelleyebilir (Pettersson, 2010, s. 173).

5.6. Beyaz Alanlar

2 Boyutlu bir tasarım yüzeyinde yer alan grafik ve metin gibi unsurları çevreleyen boş bırakılmış alan beyaz alan olarak nitelendirilir. İsviçreli tasarımcı Jan Tschichold (1902-1974) modernist bir tasarım değeri olarak beyaz alan kullanımını savunmuştur ve beyaz alanları, diğer tasarım unsurlarının nefes almasına izin verdikleri için "tasarımın akciğerleri" olarak adlandırmıştır (Ambrose ve Harris, 2011a, s. 42). Beyaz alanlar ayrıca tasarıma seçkinlik duygusu da katmaktadır. Görsel hiyerarşiyi sağlayan kavramlar boşluk, renk, boyut ve yerleşim olarak nitelendirildiğinde beyaz alanlar, görsel ve tipografik elemanların kendi aralarındaki ilişkiye dikkat çeker. Bununla birlikte beyaz alan kullanımı tasarım içerisinde hiyerarşi yaratmak üzere kullanılabilecek sakin boşluklar yaratır (Ambrose ve Harris, 2011a, s. 42).

5.7. Vurgu

Tasarımda dikkat çekmek istenen bölümü niteler. Renk, form gibi yöntemlerle sağlanabilir. Vurgu, aynı zamanda dikkati yönlendirmek ve dikkatini tutmak veya bilgi materyallerinde belirli noktaları dramatize etmek için de kullanılabilir (Pettersson, 2010, s. 174). Bilginin sunumunu bir hikâyenin tipografik ve grafik ifadesi olarak değerlendirildiğinde bu sunumda bir anafikirde olacaktır ve literatürde vurgu ya da vurucu odak şeklinde ifade edilen kavramların, ana fikir kavramına karşılık geldiği söylenebilir. The City University of New York'un Mimari Teknoloji Bölümü tarafından Slide Share sitesinde yayınlanan Mimari Sunumlar ile ilgili bir sunuma göre de ana fikri ilk bakışta dikkati çekecek şekilde yerleştirmek gerekmektedir.

5.8. Bütünlük

Bir tasarım yüzeyinde var olan bütünsel uyumdur. Her tasarım yüzeyinde yer alan görsel ve tipografik bileşenlerin arasındaki uyumda kendine has bir tarz yatmaktadır. Bu durum görsel dile karşılık gelmektedir. Tasarım elemanlarının yüzeydeki dengeli ve uyumlu dağılımı bütünlüğü meydana getirir. Böylece göz bu elemanlar arasında rahatça gezinebilir. "Bilgi kümeleri birliğe ve "genel bir beraberliğe" sahip olmalıdır. Bir materyaldeki her türlü tutarsızlık alıcıları şaşırtabilir. Mesajın amaçlanan içeriğini yorumlamaları ve anlamaları, gereksiz yere karmaşık bir hale gelebilir" (Pettersson, 2010, s. 174).

5.9. Denge

Her görsel elemanın, tasarım yüzeyinde bir ağırlığı bulunmaktadır. Bu elemanların birbiri ile olan doğru ilişkileri neticesinde ise denge unsurundan söz edilebilir. Paftalarda da, piktogram, sunuş çizimi ya da metin gibi elemanların birbirleri olan ilişkilerle belirlenir. Denge, yalnızca simetrinin kurulması ile sağlanabilecek bir durum değildir, büyük küçük ilişkisi ya da renk vasıtasıyla tasarımda denge sağlanabilir.

5.10. Yakınlık

Birbiri ile ilişkilendirilecek elemanların arasında oluşturulacak olan mesafeler, yakınlık ifadesine karşılık gelmektedir. Tasarım yüzeylerinde, birbirine yakın olan elemanları birbiri ile ilişki, uzak olanlar ise birbiri ile ilişkisiz olarak değerlendirilir. Örneğin, bir görseli anlatan metin mümkün olduğunda bu görsele yakın bir biçimde konumlandırılmalıdır. Yakınlık, bir algılama ilkesi olarak da değerlendirilebilir.

6. Sonuç

Bir mimarlık öğrencisi ya da sektörde çalışan bir mimar için paftalar, projelerini sunmak için bir araç, aynı zamanda onların bir bakıma imzası niteliğindedir. Projelerin başarısı sunum yoluyla ifade edilirken, paftaların görsel sunumu önemi de değer kazanmaktadır. Bu doğrultuda, paftaların içerdiği görsel ve tipografik bileşenlerin misyonu ve bunların belirli bir akış içerisinde sunulma durumu, çoğu zaman izleyiciyi ikna etme gerekliliği ya da yalnızca bilgiyi karşı tarafa etkili bir şekilde aktarabilme kaygısı, mimari paftaların grafik tasarımın, hatta bu disiplinin bir alt alanı olan bilgilendirme tasarımı kapsamında değerlendirilmesi gerekliliğini ortaya koymaktadır. İsveç Mälardalen Üniversitesi Bilgilendirme Tasarımı Bölümü'nde Bölüm Başkanı olarak görev yapmış olan Prof. Rune Pettersson'a göre (Pettersson, 2012); "Bilgilendirme tasarımı, alıcıların bilgi ihtiyacını karşılamak amacıyla bir mesajın analizi, planlanması, sunumu ve onun içeriği, dili ve formunun anlaşılmasını kapsar". Kimi zaman bir gazetede, kimi zaman 2 boyutlu bir eğitim materyalinde karşılaşabileceğimiz infografikler, nicel bilgilerin diyagramlarla, nitel bilgilerin ise illüstrasyon ya da piktogram gibi sembollerle bir bakıma özetleyerek, bilginin en ekonomik biçimde karşı tarafa etkili bir şekilde aktarılmasını, bunu yaparken de çalışmanın işlevi ya da hedef kitleye göre izleyiciyi ikna etmeyi fakat en önemlisi en yalın ifade biçim ve yöntemleriyle karmaşık bilgi kümesini akılda kalıcı bir şekilde sunmayı amaçlar. Bilgilendirme tasarımlarında olduğu gibi mimari paftalarda da görsel tasarım ilkelerinden yararlanmanın dikkat çekmeye, okunurluğa ve akılda kalıcılığa etkisi oldukça büyük olacaktır.

Son yıllarda mimarların projelerini uygulama ve sunma yöntemleri de grafik tasarımcılarla ister istemez benzerlik göstermekte, mimarlar da bilgisayar destekli programlar yararlanmakta, Adobe Illustrator, Adobe Indesign ve Adobe Photoshop gibi vektör ve piksel tabanlı programları öğrenme yoluna gitmektedir. Öyle ki konu ile ilgili internet üzerinden satın alınarak izlenebilecek bazı online eğitimler bulunmaktadır. Online 3D Eğitim mottosuyla yola çıkan truvadesign.tv'de "Mimari Projeler için Pafta Oluşturma" başlıklı bir eğitimi bulunmaktadır. Eğitim kapsamında mimarlar için fotoğrafların PS (Adobe Photoshop) ile geliştirilmesi, mimari görselleştirme teknikleri, pafta layoutu oluşturma, pafta bileşenlerinin yerleştirilmesi ile ilgili dersler yer almaktadır. Bunun yanında etkili mimari posterler hazırlamak için www.showitbetter.co gibi eğitici web sitelerinin var olması ya da Pinterest gibi platformlarda yüzlerce sunum posterlerinin paylaşılması, neredeyse mimarlar arasında projelerinin başarısı dışında poster tasarımlarının başarısı doğrultusunda da bir rekabet ortamına zemin oluşturur gibidir.

Görüntüleme tekniklerinin değişim göstermesiyle birlikte sunum teknolojileri de günden güne gelişmektedir. Geleneksel mimari görselleştirme tekniklerinin yerini 3D yazıcılarla hazırlanan teknolojik sunum yöntemleri almaya başlasa da diğer bileşenlerle sunumu, VR ve hologram gibi teknolojilerin günümüzde kullanımının yaygınlaşmasına kadar geçecek süre içerisinde kullanımı devam edecektir.

Kaynakça

Ambrose, G., & Harris, P. (2011a). *Görsel grafik tasarım sözlüğü*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Ambrose, G., & Harris, P. (2011b). *Tipografinin temelleri*, Akademik Temeller Dizisi: 08. İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Ambrose, G., & Harris, P. (2013). *Grafik tasarımda sayfa düzeni*, Grafik Tasarım Temelleri 04. İstanbul: Literatür Yayıncılık

Burotime. (2019). Mimari Proje Sunum Paftası Nasıl Hazırlanır?, Erişim adresi: https://blog.burotime.com/mimari-proje-sunum-paftasi-nasil-hazirlanir/

Demiralp, N. (2009). Haritalarla öğrenme. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, *7*(4), 955-973.

Dulic, O., & Aladzic, V. (2016, Nisan). *A Note On Graphical Representations In Architecture – Diagrams Over Sketches*. 4. Uluslararası İnşaat Mühendisliğinde Çağdaş Başarılar Konferasında sunulan bildiri, Novi Sad Üniversitesi, Sırbistan. Erişim adresi: http://www.gf.uns.ac.rs/~zbornik/doc/NS2016.084.pdf

Farrelly, L. (2012). *Mimarlıkta sunum teknikleri*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Güler, T. (2016). Yazılı Tarihin Başlangıcından Günümüz Dünyasına Piktogramların İşlevi Üzerine Bir Değerlendirme*, İdil Dergisi, 5*(25). doi: https://doi.org/10.7816/idil-05-25-10

İnan, N., & Yıldırım, T. (2009). Mimari tasarım sürecinde disiplinlerarasi ilişkiler ve eşzamanlı - dijital ortam tasarım olanakları. *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi*, *24*(4), 583-595. Erişim adresi: http://www.mmfdergi.gazi.edu.tr/article/view/1061000199/1061000170

Köksal, A. (2009). *Anlamın sırları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Martin, H. (2018). "Hibrid Tasarımcılar Aranıyor", Yazılar, Sayı: 186

Melikoğlu Eke, A. (2019). Düşünmenin ve Tasarlamanın Yaratıcı Araçları*. The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, *9*(3), 358-366. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/743391

Mewburn, C. (2015, 23 Ekim). Layout Presentation. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=jsh82_rjLjw

Öztuna, Y. (2007). *Görsel iletişimde temel tasarım*. İzmir: Tibyan Yayıncılık.

Pektaş, Ş. T. (2009). Mimarlıkta yapı bilgi modellemesi uygulamaları. *Mimarlık, Mimarlar Odası*, Sayı: 346

Pettersson, R. (2010). Information design–principles and guidelines, *Journal of Visual Literacy*, *29*(2), 167-182.

Pettersson, R. (2012). It depends-principles and guidelines. Erişim adresi: http://www.iiid.net/PublicLibrary/Pettersson-Rune-ID-It-Depends.pdf

Xulong. (2017). Architecture presentation board layout techniques in photoshop. Erişim adresi: https://medium.com/dpro/architecture-presentation-board-layout-techniques-in-photoshop-df500bf2ce01

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Mimarlar için online bir kursun tanıtım görseli. (2019), [Görsel]. Erişim adresi: https://coursesfirstinarchitecture.co.uk/p/photoshop-for-architects-basics-course

Görsel 2. Udemy'de mimarlara yönelik bir online kursun tanıtım videosu. (2019), [Video]. Erişim adresi: https://www.udemy.com/course/photoshop-visualisation-for-architects/

Görsel 3. Hipergerçekçi bir render örneği. (2019), [Render]. Erişim adresi: https://www.archdaily.co/co/797971/los-15-mejores-proyectos-de-fin-de-carrera-en-mexico

Görsel 4. Mimari Piktogramlar. (2019), [Sunum]. Erişim adresi: https://www.slideshare.net/gopaltry/plan-symbols

Görsel 5. Bir diyagram örneği. (2019), [Diyagram]. Erişim adresi: https://www.arch2o.com/tips-architecture-project-presentation/

Görsel 6. Farklı Layout düzenleri. (2019), [Video]. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=dqC5RBYW1HE

Görsel 7. Grid Pafta Örneği. (2019), [Video]. Erişim adresi: https://www.youtube.com/watch?v=dqC5RBYW1HE

Görsel 8. Beyaz alan kullanımına örnek. (2019), [Tasarım]. Erişim adresi: https://archinect.com/news/gallery/74318284/7/winners-of-australia-s-the-lodge-on-the-lake-competition

Görsel 9. Koyu zeminde bileşenlerin ideal sunumuna örnek. (2019), [Tasarım]. Erişim adresi: https://www.archdaily.com/593683/malaysia-airlines-flight-17-victims-honored-with-memorial-in-the-sky/

Görsel 10. F Pattern. (2013), [Görsel]. Ambrose, G., & Harris, P. (2013). *Grafik tasarımda sayfa düzeni*, Grafik Tasarım Temelleri 04. İstanbul: Literatür Yayıncılık

Görsel 11. Tipografinin zeminle kontrast ilişkisine örnek. (2019), [Tasarım]. Erişim adresi: https://www.arch2o.com/tips-architecture-project-presentation/

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 222-228 - DOI: 10.32547/ataunigsed.672040

Tasarımda Sanal Modanın Yeri

The Place of Virtual Fashion in Design

Mustafa Oğuz Gök
Dr. Öğr. Üyesi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü
email: mustafaoguz@ksu.edu.tr ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1269-5228

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Gök, M. O. (2020). Tasarımda sanal modanın yeri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 222-228. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.672040

Makale Gönderim Tarihi/Received: 08/01/2020
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 12/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Review Article / Derleme Makalesi

Öz

Moda, bir düşünceyi şekillendiren bir eylem (to fashion) olarak ifade edilmektedir. Davranış, yaşam şekli, konuşma tarzı, hareket, vb. birçok parametreyi içinde barındıran ve tüm bu olguları değerlendiren bir terimdir. Yaşanılan yer, zaman, durum, içerisinde bulunulan duygu, vb. birçok parametre, modayı ve modaya uygun olan tasarımı çeşitlendirmekte ve zenginleştirmektedir. Modayı ve dolayısıyla modaya yön veren tasarımları bireysel ele almaktansa belirli başlıklar altında incelemek daha açıklayıcı olacaktır. Bu çalışmada modanın teknoloji yönü hakkında bilgiler verilecek ve açıklamalarda bulunulacaktır. Bu kapsamda akla ilk gelen ve tasarım ürünleri arasında geniş bir yer kaplayan teknik tekstiller terimi ön plana çıkmaktadır. Adından da anlaşılacağı üzere teknik tasarımlar için kullanılan bir terimdir. Tasarımlardan teknik özellikler beklenmektedir ve fonksiyonellik ön planda tutulmaktadır. Teknik tekstillerin önemli bir alt sınıfı ise içerisinde elektronik devrelerin ve devre elemanlarının bulunduğu akıllı tekstil tasarımlarıdır. Bu tür tasarımlar çevresel etkenleri algılama ve istenirse cevap verme yeteneklerine sahiptirler. Bu çalışmada açıklanan ve son yıllarda önemli gelişmeler ve ilerlemeler kaydedilen teknolojilerden birisi de yapay zekâ teknolojisidir. Yapay zekâ, canlı organizmalar kullanılmaksızın yapay araçlar ile oluşturulan, insan gibi davranışlar sergileyebilen makinelerin geliştirilebilmesi için gereken teknolojinin adıdır. Moda alanında yapay zekâ teknolojisi kullanılarak, makinaya insan gibi düşünme yeteneği kazandırılarak tasarım üretilmesi fikri son birkaç yılda ortaya çıkmıştır. Sanal moda olarak isimlendirilen bu akım farklı tasarımları da beraberinde getirmektedir. Bu alanda çalışmalar yeni olduğundan her ne kadar insan unsuru devreye girmeyecek olsa da öğretilen bilgilerde, öğrenmede, tasarım oluşturma yöntemlerinde, vb. noktalarda insan unsuruna ihtiyaç duyulmaktadır. Bu da tasarımın belirli bir noktaya yönlendirilmesine neden olmaktadır. Bu çalışmada sanal moda teknolojisi ve bu teknolojinin ilk uygulama projelerinden birisi olan Project Muze hakkında bilgiler verilmektedir. Örnek tasarımların moda ile olan ilişkisi ele alınacak ve yorumlanacaktır.

Anahtar kelimeler: Tasarım, Teknoloji, Yapay Zekâ, Sanal Moda, Project Muze

Abstract

Fashion is expressed as an action that shapes a thought. It is a term that contains many parameters such as behavior, lifestyle, speaking style, movement, and evaluates all these facts. It diversifies and enriches fashion and fashionable design like place, time, situation, feelings, etc. It will be more descriptive to examine fashion and therefore fashion oriented designs under specific headings rather than individual ones. In this study, information about the technological aspect of fashion will be given and explanations will be made. In this context, the term technical textiles that come first to mind, and covering a wide range of design products stands out. As the name suggests, it is a term used for technical designs. Technical specifications are expected from the designs and functionality is prioritized. An important subclass of technical textiles is the intelligent textile design with electronic circuits and circuit elements. Such designs have the ability to detect and respond to environmental factors. One of the technologies described in this study and which has made significant improvements and progress in recent years is the artificial intelligence technology. Artificial intelligence is the name of the technology required for the development of machines which are created by artificial vehicles without using live organisms and which can exhibit behaviors like human. Using the artificial intelligence technology in the field of fashion, the idea of creating a design by giving the person the ability to think like a human has emerged in the last few years. This trend, which is called virtual fashion, brings with it different designs. Since the work in this area is new, although the human element will not be introduced, the information taught, the learning, the design methods, etc. the human element is needed at points. This causes the design to be directed to a specific point. In this study, information about virtual fashion technology and Project Muze which is one of the first application projects of this technology is given. The relationship between the sample designs and fashion will be discussed and interpreted.

Keywords: Design, Technology, Artificial Intelligence, Virtual Fashion, Project Muze

1. Giriş

Kültürler karakteristik yansımalardır. Doğada gerçekleşen her bir durum ve bu durumlar karşısındaki davranışlarımız yaşam biçimini etkilemektedir. Yaşam biçimleri ise o dönemin modasını, giyim kuşamını ve kültürel öğelerini yansıtmaktadır. İlk çağlardan bu yana giyim ve moda kültürü farklı evrelerden geçmiştir. Hayvan postlarının işlenerek (yumuşatılarak) vücuda oturtulması ile başlayan giyim zamanla daha modern hale gelmiştir. Kemikten yapılan iğneler ile tekstil ürünlerinin üretim sektörü başlamıştır. Doğa şartlarının değişmesi ile insanlığın gelişimi de devam etmiştir. Farklı tür bitkilerin yetiştirilmesi sağlanmıştır. Bu bitkilerden elde edilen lifler ile ilkel tezgâhlarda dokuma giysiler üretilmeye başlanmıştır. Yeni gelişmeler ile birlikte tekstil ürünleri ihtiyaçtan öte estetik kaygı amacıyla üretilmeye başlanmıştır. Estetik kaygı ile ilgili ilk giysi örnekleri 1750-1400

yılları arasında Girit Minos uygarlığının giyim konusunda (Görsel 1) lüks ve ince bir işçiliğe sahip giysileri olarak karşımıza çıkmaktadır (Çeliksap, 2015).

Literatür incelendiğinde moda olgusu ile ilgili bilgilere 14. yüzyılda rastlanmaktadır. Giysi hatları ve dikiş tekniklerinde farklılıklar görülmeye başlanmıştır. Zengin-fakir kesimler arasında farklılıklar göze çarpmaya başlamıştır. Yine aynı şekilde siyasi baskıların olduğu ve giyim ile ilgili yasakların olduğu kaynaklarda yerini almaktadır (Barthes, 1967; Barthes, 1997; Çeliksap, 1992; Fogg, 2014; Read, 1974 ve Turani, 2004).



Görsel 1. Örnek Fresk İ.Ö y. 1600-İ.Ö y. 1150 İraklion, Girit

Doğal liflerin miktarı ve kullanımı insan nüfusunun artışına yetişmez olduğu durumda yapay lifler sentezlenmeye başlamış ve gün geçtikçe yeni malzemelerin keşfi yaygınlaşmıştır. Sadece bununla kalmamış üretim miktarını karşılamak amacıyla yeni makinalar ortaya çıkmaya başlamıştır. Makina hızları gelişmiş ve yeni arayışlar sürmeye başlamıştır. İnsanların tekstil ürünlerinden beklentisi artmış, estetik unsurun yanında teknolojik, işlevsel, vb. unsurları da tekstil ürünlerinde aramaya başlamışlardır. İşte bu noktada teknik tekstiller ve teknoloji devreye girmeye başlamıştır. Teknik tekstiller adından da anlaşılacağı gibi teknik işleve sahip tekstil ürünleridirler. Farklı kullanım alanlarına sahiptirler (Görsel 2).



Görsel 2. Taşımacılık teknik tekstil uygulamaları

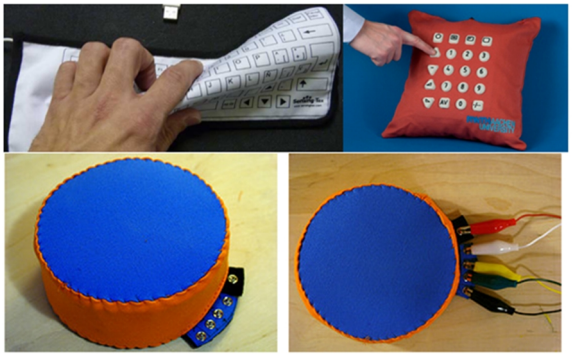
Uzmanlık gerektiren işlemler sonrasında üretilirler. Normal tekstil ürünlerine göre pahalıdırlar ve üretim prosesleri genellikle daha karmaşıktır. Teknik tekstillerin önemli alt dallarında birisi ise elektronik tekstillerdir. Elektronik tekstiller içerisinde elektronik devre elemanlarının yer aldığı ürün grubudur. Kendi içerisinde farklı uygulama alanlarına sahiptirler (Görsel 3).



Görsel 3. GPS entegre edilmiş giysi tasarımı

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 222-228 - DOI: 10.32547/ataunigsed.672040

Bu uygulama alanları arasında en sık çalışılan alanlardan birisi de akıllı tekstillerdir. Akıllı tekstiller; Çevresel uyarıları algılayan ve gerektiğinde bu uyarılara tepki veren tekstil ürünleridirler (Görsel 4).



Görsel 4. Temasa-dokunulmaya karşı duyarlı kumaşlar (Klavye olarak kullanılan akıllı tekstil, kumanda olarak kullanılan akıllı tekstil ve kumaş joypad)

Aktif ve pasif olarak ikiye ayrılmaktadırlar. Tüm bu teknolojide ki ilerlemeler insanların tekstil ürünlerine bakışını değiştirmiş, talebi artırmış ve firmalar rekabet içerisine girmiştirler. Yaşanan gelişmeler bu katma değeri yüksek ürün tasarımlarına olan ilgiyi artmıştır. Teknolojinin gelişmesiyle her geçen gün yeni tasarım yöntemleri ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu çalışmada teknolojinin yeni bir alanı olan yapay zekâ ve sanal moda tasarımları hakkında bilgiler verilmiştir.

1.1. Moda, Giyim ve Tasarım

Moda kelimesi latince bir kelime olup Facito kelimesine karşılık gelmektedir. Yapmak anlamına gelen bu sözcük baştan çıkarma, aldatma, statü belirleme, toplumsal ve bireysel başkaldırı, vb. anlamlara da gelmektedir. İlk başlarda giysi ve/veya aksesuarların kesim, biçim, renk, vb. farklılıkları için ortaya çıkan bu sözcük günümüzde biraz daha geniş bir tanıma sahip olmaya başlamıştır. Değişen ve gelişen kültür ve yaşam biçimine olan uyum olarak ifade edilebilmektedir. Moda kavramı XIV. Louis zamanında Paris'te sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. 1670'li yıllarda erkeklerin peruk, uzun ceket, yelek giymeleri sıklıkla tercih edilmiş, 1790'lı yıllarda kadın giysileri ile ilgili önemli gelişmeler yaşanmış, 1825-1895 yılları arasında Charles Frederic Worth terzi ve kumaş ustalarının önemine vurgu yapmış ve moda sektörüne önemli bir boyut kazandırmıştır. Moda evleri kurulmaya başlanmıştır (Barthes, 1967).

İnsanlar özgür düşünceye sahiptirler ve yenilik arayışı içindedirler. Bu sayede yenilikçi ürünler tasarlayabilmektedirler. Bu tasarımı ise toplumların beğenisine sunmaktadırlar. Tasarımda farklı parametreler yer almaktadır. Geçmiş, şu an ki durum, gelecek, insan yapısı, kültür, toplumsal değerler, çevre, bölge, vb. birçok parametre ortaya çıkacak tasarıma etki, etmektedir. Tüm bu etkenler birbirleriyle bağlantı halindedir. Sanatın diğer dallarında olduğu gibi moda alanında da kendine özgü bazı parametreler birbirleri ile çok yakından ilişkilidir. Bunların en önemlileri renk ve biçimdir. Bu alanda önemli bir bilgi birikimine sahip olmak, çevre incelemesini iyi bir şekilde yapabilmek, değerlendirebilmek ve bunu ürünlere yansıtabilmek moda ve giyim sektöründe tasarımcıyı öne çıkaran en önemli etkenlerin başında gelmektedir. Tasarımcılar ve stilistler bu sayede modaya yön verebilmektedir. Moda terimi oldukça geniş bir yelpazeye sahiptir. Sadece giysi ile sınırlandırılamaz, bunun yanında aksesuar da bu sektörün önemli bir parçası konumundadır.

1.2. Moda tasarımında teknolojinin yeri

İlk çağlarda örtünme amacıyla kullanılan tekstil ürünleri artan ihtiyaçlar ve oluşan estetik kaygısı ile birlikte moda sektörünü çok farklı bir boyuta getirmiştir. Ürünlerin yenilik ve biçimsel olarak farklılıklar ortaya koyması beklenmektedir. Tüm bu beklentiler teknoloji ve tasarımın bir araya getirilmesi ile ortaya çıkmaktadır. Rekabetin artması ve gelişen teknolojilerin kullanılması ile birlikte farklı tasarımlar her geçen gün karşımıza sıklıkla çıkmaya başlamıştır. Önceleri sadece özel gösteri ve toplantılarda görülebilen ürün tasarımları şimdilerde herkesin kullanabileceği şekilde mağazalarda yerini almaya başlamıştır.

2. Yöntem

Yöntem olarak alanında uzman kişiler ile görüşmeler yapılmış, renk tercih bilgileri alınmış, çalıştığı dokular hakkında araştırmalar yapılmış ve bilgiler toplanmıştır. Stil tercihleri belirlenmiştir. Bu bağlantılar arasındaki uyumlar öğrenilmiştir. Bu çalışma araştırma/derleme şeklinde yapılarak sonuçlan değerlendirilmiştir.

3. Bulgular

3.1. Project Muze örneği

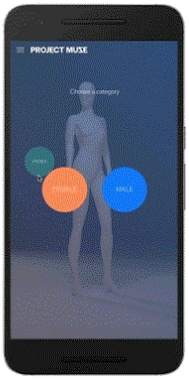
Tekstil alanında farklı teknolojiler kullanılmaya başlanmıştır. Bu teknolojilerin birisi de yapay zekâ teknolojisidir. Yapay zekâ; kısaca insan zekâsına sahip bilişsel fonksiyonları ve otonom davranışları sergileyen bir işletim sistemidir. İnsanlarda var olan algılama, öğrenme, düşünme, fikir yürütme, sorun çözme, iletişim kurma, çıkarımda bulunma ve karar verme, vb. fonksiyon ve davranışları yerine getirmektedir. Bu teknoloji kullanılarak dijital moda tasarım süreci oluşturma çabaları son yılların önemli çalışmalarının başında gelmektedir. Bu çalışma örneklerinden birisi de "Project Muze" deneyidir (Görsel 5).



Görsel 5. Project Muze program arayüzü

Bu deney bir uygulama arayüzüne sahiptir ve cep telefonlarına indirilerek kullanılabilmektedir (Görsel 6). Bu deneyde 600'den fazla moda uzmanından renk, doku ve stil tercihleri ile ilgili bilgiler alınarak makinaya öğretilmiştir.

Deney bir telefon uygulamasıdır. Aşama aşama sorular sormakta ve verilen cevaplar eşliğinde ilerlemeler gerçekleşmektedir. Öncelikle karşıdaki kişiyi tanımaya yönelik sorular sormaktadır. Sistem, ruh hali bilgisi edinerek çizilecek tarzı bu duruma uydurmaya çalışmaktadır. Müzik zevki de tasarım oluşturmada önemli parametrelerden birisidir. Sistem bu bilgiyi de edinerek tasarım öncesinde olabildiğince bilgi girişi sağlayarak kendi içerisinde çeşitliliği azaltmakta ve bir düzen içerisine yerleştirerek devam etmektedir (Görsel 6).



Görsel 6. Project Muze uygulaması

Bu parametreler ile birlikte değerlendireceği müzik, renk, desen tercih bilgileri, vb. parametreler de tasarım motoruna yüklenmiştir. Tüm bu parametreleri bir arada düşünerek yapay zekânın tasarım oluşturulması hedeflenmiştir. Tasarımlardan örnekler aşağıda görülmektedir.

Uygulamanın kullanılmasıyla oluşturulan tasarım örnekleri aşağıda görülmektedir (Görsel 7-Görsel 11). Bu tasarımlar internet ortamında uygulama ile oluşturulmuş tasarımlardır ve tasarımcının bilgileri bilinmemektedir. Dolayısıyla tasarım esnasında seçmiş olduğu parametreler hakkında (kategori seçimi, favori müzik seçimi, ruh hali seçim bilgisi, sevdiği sanat hareketi, çizilen nesnenin şekli) da bilgiler bulunmamaktadır.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 222-228 - DOI: 10.32547/ataunigsed.672040



Görsel 7. Tasarım örneği (Project Muze: Fashion inspired by you, designed by code, 2019)

Soldaki tasarımda 3 farklı renk tercih edilmiş ve doku vurgusu yapılmıştır. Sağdaki tasarımda ise 2 farklı renk tercih edilirken daha sade bir tasarım oluşturulmuştur.



Görsel 8. Tasarım örneği (Google's Project Muze creates unwearable fashion pieces, 2019)

Kahverengi ve tonları bu tasarımda ön plana çıkmıştır. Katman halinde bir tasarım gerçekleştirilmiştir. Dokularda belirin olarak görülmektedir.



Görsel 9. Tasarım örneği (Google's Project Muze creates unwearable fashion pieces, 2019)

İki farklı renk tercihinde bulunulmuştur. Geometrik desenler tercih edilmiştir ve keskin bir tasarım ürünü oluşturulmuştur. Tasarım ürünü ve dokular daha geometri ile birleştirilmiştir.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 222-228 - DOI: 10.32547/ataunigsed.672040



Görsel 10. Tasarım örneği (Moda tasarımcısı AI. Google'ın yeni projesi "PROJE MUZE" in gücü nedir?, 2019)

Kahverengi tonu dairesel geometrik dokular ile birleştirilerek geometrik formda bir tasarım ürünü ortaya çıkmıştır.



Görsel 11. Tasarım örneği (Yapay Zekâ Moda Tasarımı Yapabilir mi?, 2019)

Farklı renk tercihleri bu tasarımı ön plana çıkarmıştır. Tasarım ürünleri ile kombin yapılmıştır. Tasarımda kare figürü belirgin bir şekilde görülmektedir.

4. Sonuç

Tekstil ve moda sektöründe rekabet her geçen gün artmaktadır. Firmalar bu rekabette öne çıkmak ve ayakta kalabilmek için farklı stratejiler geliştirmek durumundadırlar. Burada en önemli etken ise müşteri yani insandır. İnsanların yaşamını kolaylaştırmak ve zevklerine hitap edebilmek en önemli parametredir. Tüm bu bilgiler ışığında hem alışverişi kolaylaştırabilecek hem de zaman kaybetmeden en iyiye ve güzele ulaştırabilecek yenilikler son yılların en önemli çalışmalarındandır. Bu çalışmalardan birisi de yapay zekâ teknolojisinin kullanıldığı Project Muze deneyidir. Bu çalışmada birçok tasarımcının görüşleri alınarak bir program tasarlanmış ve zevkler belirlenerek bir tasarım oluşturma süreci ortaya çıkartılmıştır. Bu çalışma yeni ve ilk olduğundan tasarımların kullanılabilirlikten ziyade daha çok uygulanabilirliği üzerinde çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Uygulamanın hızlı bir arayüze sahip olması, geliştirilebilir olması, tasarlanan ürünler arasında üretilebilir tasarımların olması, vb. olumlu yanları bulunurken; Birbirleriyle ilgili değerlendirilen parametre sayısının az olması, katılımcı tasarımcı sayısının sınırlı olması, ürün çeşidinin sınırlı olması (aksesuarların tercih edilememesi, vb.), tasarımların bazılarının kullanılabilirliğinin olmaması vb. eksiklikleri bulunmaktadır. Sonuç olarak her ne kadar teknoloji, tasarım üretim sürecine dâhil edilmeye çalışılsa da insan unsuru bu sürecin her zaman en önemli kısmını oluşturacaktır. Gelecekte yapılacak çalışmalar ile birlikte bu süreç daha iyi yorumlanabilecektir.

Kaynakça

Barthes, R. (1967). *The fashion system=[systeme de la mode]*. Berkeley: University of California Press.

Barthes, R. (1997). *Gösterge bilimsel serüven*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Çeliksap, S. (1992). *Giyside gerçek üstü arayışlar* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Çeliksap, S. (2015). *Giyim ve modanın kısa öyküsü*. Aydın Sanat, 1, 57–64. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/357980

Fogg, M. (2014). *Modanın tüm öyküsü*. (E. Gözgü, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Read, H. (1974). *Sanatın anlamı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Hizmetleri.

Turani, A. (2004). *Sanat terimleri sözlüğü*. İstanbul: Toplum Yayınları.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. (Çeliksap), (2015), Örnek Fresk İ.Ö y. 1600-İ.Ö y. 1150 İraklion, Girit. Erişim Adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/357980

Görsel 2. (Teknik Tekstiller), (2015), Taşımacılık teknik tekstil uygulamaları. Erişim Adresi: https://www.webcitation.org/query?url=http%3A%2F%2Fweb.itu.edu.tr%2F%7Eberkalpo%2FTeknik_Tekstil_Siniflandirmasi.pdf&date=2015-11-2

Görsel 3. GPS entegre edilmiş giysi tasarımı. Deugillement, D. (2003). *Bio Medical Clothes, Smart Textile*. Minatec, Institut Français Textile Habillement.; Jose, A. G. (2005). *Advances in Technology: Smart & Engineered Textiles*. Protective Clothing Research Group, Department of Human Ecology, University of Alberta.

Görsel 4. (E-Textile), (2015), Temasa-dokunulmaya karşı duyarlı kumaşlar (Klavye olarak kullanılan akıllı tekstil, kumanda olarak kullanılan akıllı tekstil ve kumaş joypad). Erişim Adresi: http://www.webcitation.org/

Görsel 5. (HeelsFirstTravel), (2016), Project Muze uygulaması. Erişim Adresi: https://heelsfirsttravel.boardingarea.com/2016/09/03/google-fashion-project-muse/

Görsel 6. (Google in europe), (2020), Project Muze uygulaması. Erişim Adresi: https://blog.google/topics/google-europe/project-muze-fashion-inspired-by-you/

Görsel 7. (Project Muze: Fashion inspired by you, designed by code), (2019), Tasarım örneği. Erişim Adresi: https://blog.google/around-the-globe/google-europe/project-muze-fashion-inspired-by-you/

Görsel 8. (Google's Project Muze creates unwearable fashion pieces), (2019), Tasarım örneği. Erişim Adresi: https://www.engadget.com/2016/09/02/googles-project-muze-creates-unwearable-fashion-pieces/#gallery=427571&slide=4045755&index=5

Görsel 9. (Google's Project Muze creates unwearable fashion pieces), (2019), Tasarım örneği. Erişim Adresi: https://www.engadget.com/2016/09/02/googles-project-muze-creates-unwearable-fashion-pieces/#/

Görsel 10. (Moda tasarımcısı AI. Google'ın yeni projesi "PROJE MUZE" in gücü nedir?), (2019), Tasarım örneği. Erişim Adresi: https://ledge.ai/project_muze/

Görsel 11. (Yapay Zekâ Moda Tasarımı Yapabilir mi?), (2019), Tasarım örneği. Erişim Adresi: https://manifold.press/yapay-zeka-moda-tasarimi-yapabilir-mi

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 229-245 - DOI: 10.32547/ataunigsed.670867

Teknik Gelişmeler Perspektifinde Başlangıcından Post-Fotoğrafa Fotojurnalizmde Gerçekliğin Temsiline Olan Yaklaşımlar

Approaches to the Representation of Reality in Photojournalism from The Beginning to Post Photography within The Perspective of Technical Developments

Onur TATAR
Dr. Öğr. Gör., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
email: onurtatar84@gmail.com ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1995-160X

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Tatar, O. (2020). Teknik gelişmeler perspektifinde başlangıcından post-fotoğrafa fotojurnalizmde gerçekliğin temsiline olan yaklaşımlar. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 229-245. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.670867

Makale Gönderim Tarihi/Received: 06/01/2020
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 17/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Review Article / Derleme Makalesi

Öz

Dış dünyaya ait gerçekliği olduğu gibi yansıtma özelliğine sahip olan fotoğraf, icat olduktan sonra toplumsal olayları belgelemek amacıyla kullanılmaya başlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda üretilen çalışmalar, basın teknolojilerinde yaşanan gelişmelerle birlikte yazılı basında yer almasıyla fotoğrafta yeni bir alan ortaya çıkmaktadır. Fotojurnalizm olarak adlandırılan bu alan, haber metninin görseller kullanılarak temellendirilmesine dayanmaktadır ve fotoğrafın doğası itibariyle, nesnel gerçeklikle kurduğu derin bağla yakinen ilişkilidir. Diğer yandan fotoğraf tekniğinde yaşanan teknolojik gelişme ve dönüşümler, fotoğrafçıların objektiflerini yönelttikleri konuları farklı yaklaşımlarla çekmelerini sağlamaktadır. Bu yaklaşımlar, fotojurnalist çalışmaların içeriğinde taşıdığı gerçeklik temsilini etkilemektedir. Bu bağlamda çalışmada; fotoğrafta yaşanan teknolojik gelişmelerin, fotojurnalist çalışmalarda yansıtılan olayların gerçeklik temsillerine olan yaklaşımlarını ortaya konulması amaçlanmaktadır. Amaca yönelik örneklem yoluyla belirlenmiş örnekler betimsel yöntem ile incelenmektedir.

Anahtar Kelime: Fotoğraf, Fotojurnalizm, Gerçeklik, Post-Fotoğraf, Post-Fotojurnalizm

Abstract

Photography, which has the feature of reflecting the reality of the outside world as it is, has been used to document the social events after it was invented. A new field of photography has been emerged with the artworks produced for this purpose take place in the press. This field, called photojournalism, is based on the creation of news text with photographs, and in its nature is closely related to its deep connection with objective reality. On the other hand, the technological developments and transformations in the photographic technique have been allowed photographers to capture the subjects they are aiming at with different approaches. These approaches affect the representation of reality in photojournalist artworks. Thus, in the study; it is aimed to reveal the approaches of technological developments in photography to reality representations of events reflected in photojournalistic artworks. Samples determined through purposeful sampling are examined by descriptive method.

Keywords: Photography, Photojournalism, Reality, Post-Photography, Post-Photojournalism

1. Giriş

Fotoğrafın; 1839 yılında Fransız Bilimler Akademisi'nce kamuoyuna duyurulmasıyla başta ticari ve sanatsal birçok alanda faaliyet göstermeye başlayan ve dünyayı derinden etkileyen bir imaj üretim yöntemi olmasında, kuşkusuz ki dış dünyaya ait gerçekliği kusursuz şekilde yansıtıyor oluşu bulunmaktadır. Fotoğrafik imajın doğasını oluşturan bu özellik, onu diğer sanatsal imaj üretim yöntemlerinden ayırmaktadır. Farklı bir deyişle fotoğrafik imaj, içerisinde bulundurduğu nesne ya da olguları nesnel gerçekliğiyle temsil etmektedir.

Resim gibi sanatçının el becerisine dayalı ve sübjektif gerçekliği yansıtan imaj üretim yöntemlerine nazaran gerçekliği nesnel şekilde yansıtan fotoğraf, bu özelliğiyle kamuoyunu bilgilendirme amacıyla kullanılan bir araç haline gelmiştir. Böylelikle icadından itibaren fotoğraf, belgesel amaçlı, sosyolojik olguları ortaya koymak adına ya da haber aktarımı için kullanılmaktadır. Fotoğrafın gerçekliği nesnel şekilde yansıtma özelliğinden faydalanan diğer bir alan da fotojurnalizmdir.

Haber anlatısının görselleştirilerek hikâyeleştirilmesi anlamına gelen fotojurnalizm, kamuoyunu bilgilendirme amacını taşımaktadır. Fotojurnalizm, haber niteliği taşıyan olayları konu edinmesi açısından gazetecilik ve basın fotoğrafçılığıyla yakından alakalıdır. Buna karşın fotojurnalist çalışmaların, kendilerinin haber niteliği taşıması ve estetik niteliğe sahip olması basın fotoğrafçılığından ayrılmasını sağlamaktadır.

Bununla birlikte, fotoğraf tekniğinde yaşanan teknolojik değişim ya da dönüşümler haber niteliği taşıyan olayları nesnel gerçeklik çerçevesinde ele alan fotojurnalizmi etkileyerek, fotoğrafçıların konuya olan yaklaşımlarını değiştirmektedir. Dönemsel olarak farklı üslupların ortaya çıkmasına olanak tanıyan bu yaklaşımlar, fotojurnalizmde olay ya da olgulara dair gerçeklik temsillerini de etkilemektedir. Kişisel bakış açısının ön planda tutulduğu fotojurnalizm, genellikle seri fotoğraflardan oluşan ve uzun soluklu sürdürülen bir yaklaşımdır. Diğer yandan bu yaklaşımla oluşturulan bir hikâyenin; durum saptayan, basın ilkelerine bağlı, tarafsız ve etik değerlere sahip olması beklenmektedir. Bu yönüyle fotojurnalizm, fotoğrafın konu edindiği olayları nesnel gerçeklik perspektifinde yansıtma özelliğine temelden bağlıdır. Diğer yandan fotoğraf tekniğinde yaşanan teknik gelişme ve dönüşümler, fotojurnalist çalışmaların temsil ettiği gerçekliğin farklı yaklaşımlar içerisinde aktarılmasına olanak tanımaktadır. Bu bağlamda çalışmada fotoğraf tekniğinde yaşanan teknolojik gelişmelerin fotojurnalist çalışmalarda olay ya da olgulara dair gerçeklik temsillerine olan etkilerinin ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda öncelikle dagerotip ve ıslak kolodyum gibi ilk fotoğrafik tekniklerin kullanıldığı fotojurnalizmin başlangıç evresi araştırılmaktadır.

Fotojurnalizmin başlangıç evresinde kullanılan dagerotip ve ıslak kolodyum gibi ilk fotoğrafik tekniklerin yetersizlikleri, fotoğrafçıların konu ve detaylara uzak kalmasını sağlayarak gerçekliğin temsiline olan yaklaşımlarını sınırlandırmaktadır. Basın teknolojilerinin yetersizliğinden dolayı gazete ve dergilerde fotoğrafa yer verilemeyen bu dönemin teknik sınırlamaları, fotoğraftaki teknolojik değişimlerle orantılı şekilde aşılmaktadır. Özellikle elde taşınabilir, değiştirilebilir objektife sahip ve birden fazla fotoğraf çekme özelliğine sahip film kullanan 35mm fotoğraf makinelerinin geliştirilmesiyle, teknik sınırlamalar ortadan kalkmakta ve farklı fotoğrafik üsluplarla gerçeklik aktarılmaktadır. Bu teknolojik gelişmelere ek olarak özellikle görsel ağırlıklı dergilerin yaygınlaşmasıyla fotojurnalizm, kurumsallaşarak modern çehreye kavuşmaktadır.

Televizyonun yayınlaştığı 1970'li yıllarda gerileme evresine giren fotojurnalizm, akademik çehrelerin ilgisini çeken, müze ve sanat galerilerinde sergilenen bir alan haline gelmektedir. Bununla birlikte aynı dönem içerisinde yeni fotojurnalizm anlayışı egemen olmaktadır. Yeni nesil fotoğrafçılar, renkli fotoğrafın fotojurnalizm içerisinde meşru bir araç olmasını sağlayarak, klasik fotojurnalizm anlayışını kökten değişime uğratmaktadırlar. Bu dönemde sembolik anlatımlardan ve çağdaş sanat unsurlarından faydalanılarak gerçeklik temsil edilmektedir. Diğer yandan dijital teknolojinin, fotoğrafı kökten dönüşüme uğratmasıyla fotojurnalizm çok daha farklı bir çehreye bürünmektedir. Dijitalleşen fotoğrafla, fotoğrafın nesnel gerçeklikle kurduğu bağ zayıflamaktadır. Böylelikle post-fotoğraf olarak adlandırılan bu dönemde üretilen fotojurnalist çalışmalarda gerçeklik, dijital düzenlemelerin etkisinde ve kurgusal olarak aktarılmaktadır.

2. Yöntem

Araştırmada betimsel yöntem kullanılmaktadır. Literatür taraması yapılarak yazılı ve internet kaynaklarından faydalanılarak fotoğraf tekniğinde yaşanan teknik gelişim ve dönüşümlerin etkisindeki fotojurnalizm, başlangıç, modern ve post-fotoğraf dönemleri içerisinde ele alınmaktadır. Bu dönemler içerisinde fotojurnalist çalışmalarıyla fotoğraf tarihine mal olmuş fotoğrafçılar tarafından üretilen, amaca yönelik örneklem yoluyla belirlenmiş her bir döneme ait 3'er çalışma betimlenerek incelenmektedir.

3. Fotojurnalizmin Tanım ve Kapsamı

İcadıyla birlikte tüm toplumları derinden etkileyen fotoğraf, edindiği konuları nesnel şekilde yansıtma özelliğiyle diğer araçlardan ayrılmaktadır: "İlk defa olaraktır ki temel nesne ile bunun anlatımı arasına, bir başka nesnenin dışında herhangi bir şey girmemektedir. İlk defa olacaktır ki, dış dünyanın bir görüntüsü, insanın yaratıcılığı işe karışmaksızın, sıkı bir gerekirciliğe göre kendiliğinden meydana gelmektedir" (Bazin, 1966, s. 36). "Fotoğrafa konu alınan nesne ve fotoğraf arasındaki çok kuvvetli benzerlikler, onun diğer sanat ortamlarına oranla gerçeğe daha yakın bir yere sahip olmasına neden olmuştur" (Sağlamtimur, 2016, s. 650). Bu yönüyle fotoğraf, icat olduğu ilk zamanlardan itibaren kamuoyunu bilgilendirme amacıyla yazılı basında kullanılmaya başlanmıştır. Böylelikle fotoğraf içerisinde yeni bir alan ortaya çıkmıştır: Fotojurnalizm.

Yazılı basında önemli bir yere sahip olan fotojurnalizmin ana bağlamı; fotoğrafçının, kamuoyunu bilgilendirme amacıyla imaja yer verilen gazete, dergi ya da diğer kitle iletişim araçlarında yayınlamak üzere fotoğraf üretmesine dayanmaktadır (Walden, 2006, s. 454). Gazetecilikle yakından alakalı olan fotojurnalizm, haber anlatısının fotoğraflar ya da görseller üzerinden aktarılmasıdır. Haber niteliği taşıyan olayların görsel olarak haberleştirilmesi olarak fotojurnalizmin kökeni, fotoğrafların çekilmesi ve yayınlanmasına dayanır ve basın fotoğrafçılığı kavramının yerine geçmektedir (Caple, 2013, s. 3). Buna karşın fotojurnalizm, fotoğrafın sahip olduğu görsel ifadenin, haber anlatısıyla birleşmesinden meydana gelmektedir. Bu şekilde çekilen ve belli bir olayı haber amacıyla aktaran fotoğraf serilerini fotojurnalizm alanına dahil eden Hacking'e (2015) göre, fotoğrafların kendilerinin haber niteliği taşıması foto muhabirliği, basın fotoğrafçılığından ayırmaktadır (s. 555). Diğer yandan terim, uzun soluklu yapılan gazetecilik formuyla ilişkilidir ve genellikle kişisel bir bakış açısı barındıran metin ve fotoğrafların tek bir foto muhabir ya da ekip çalışması sonucu birleştirilmesi esasına dayanmaktadır (Harcup, 2014,

s. 233). Bununla birlikte fotojurnalizm, nesnel gerçeklikle derin bağlar kuran fotoğrafın diğer yaklaşımlarıyla da yakın ilişki içerisindedir.

3.1. Fotojurnalizmin Başlangıcı

Fotojurnalizmin gelişmesinde fotoğraf ve baskı teknolojilerindeki gelişmeler önemli rol oynamaktadır. Fotokimyasal tepkimelerle kalıcı bir görüntü yakalamanın ilk yolu olan dagerotip; ahşaptan yapılma büyük ve ağır fotoğraf makinesiyle ve yaklaşık 8 ile 20 dakikalarda gerçekleşen pozlama süreleriyle elde edilmektedir. Bu nedenle hareket içeren görüntülerin kaydedilmesi oldukça zordur. Diğer yandan 19. yüzyılın ortalarında basım teknolojileri fotoğrafın gazete ve dergi gibi yazılı basında kullanımına olanak vermemektedir. Buna karşın fotoğrafın her türlü gerçekliğe nesnel bir pencereden bakış açısı sağlayarak tanıklık etme özelliği, ilk fotoğrafçıların objektiflerini toplumsal olaylara yöneltmesini sağlamaktadır. Bu fotoğrafçılardan birisi de Alman portre fotoğrafçısı Hermann Biow'dur (1804-1850).

Biow, 1842 yılında Hamburg'da beş gün süren büyük yangını ve ardında bıraktığı enkazı farklı planlardan fotoğraflayarak kırktan fazla dagerotip üretmiştir. Biow'un dagerotipleri, kamuoyunun ilgisini çekebilecek toplumsal bir olayı ilk defa belgelenmesine örnektir ve o dönemin baskı teknolojilerindeki yetersizlikten dolayı gazete ve dergilerde yayınlanamamıştır. Buna karşın aynı yangına ait görsel, *The Illustrated London News*'ın sayfalarında farklı bir şekilde (Bkz. Görsel 1) yayınlanmaktadır: "Derginin illüstratörleri bu trajediyi göstermek için British Museum'a gidip eski bir Hamburg gravürünü kopyalar ve alevler ekleyerek durumu tasvir eden ama gerçek olmayan bir sahne yaratırlar" (Hacking, 2015, s. 50). Diğer bir deyişle Hamburg'un siluetini yansıtan gravürle, yangını nesnel şekilde gösteren Biow'un fotoğraflarıyla harmanlayan illüstratörler, bu toplumsal olayı öznel gerçeklik perspektifinde kamuoyuyla paylaşmışlardır. Bu olgunun temelinde basın teknolojisinin fotoğraf yayınlamaya elverişsiz oluşu yatmaktadır. Bununla birlikte kullanılan fotoğrafik yöntem, teknik anlamda sınırlayıcıdır; böylesine büyük çapta bir yangının yaydığı ışık, Biow'un ışığa daha az duyarlı ve uzun süre pozlama sürelerine sahip dagerotiple ürettiği fotoğrafların daha kolay çekilmesine olanak tanımaktadır.



Görsel 1. The Illustrated London News, *Hamburg Yangını,* 1842

Objektifini toplumsal olaylara yönelten diğer bir fotoğrafçı da 1848 yılında siyasi çalkantılar sonucu Fransa'da çıkan işçi ayaklanmalarını belgeleyen Eugene Thibault'dır. Saint-Maur-Popincourt Sokağı'nda işçiler tarafından kurulan barikatların boş ve dolu hallerini dagerotip tekniğinden faydalanarak çeken Thibault'ın çalışmaları ahşap baskı tekniğiyle *L'Illustration* gazetesinde yayınlanmıştır. Diğer yandan işçi ayaklanmasının öncesine ve ayaklanma bastırıldıktan sonrasına (Bkz. Görsel 2) ait dagerotipler, sokağı olduğu gibi görecek şekilde tepe açıdan çekilmiştir. Bu açı, insan kalabalığına uzak bir konumdadır. Bunun temelinde, ağır ve hantal dagerotip makinesinin pratik şekilde taşımaya elverişsiz olmasının yattığı düşünülmektedir. Böylelikle Thibault, dolayısıyla da izleyici, konu ve detaylarına uzaktır. Diğer yandan sokakta bulunan insanlar, dagerotipin uzun süre pozlama dezavantajından dolayı net değildir. Diğer bir deyişle gerçekleri belgeleme konusundaki zorluklar, fotoğrafçıların konuya ve gerçekliğine olan yaklaşımlarını da etkilemektedir.

Gerçekleri belgeleme konusunda teknik zorluklarla karşı karşıya kalan ilk fotoğrafçılar, yangınların dışında dönemin önemli olayları arasında yer alan iç savaş, çatışma, ülkeler arası savaş, miting gibi toplumsal olayları da fotoğraflamaktadırlar (Sağlamtimur, 2011, s. 43). Fotoğraf tekniğindeki yetersizlikler, ıslak kolodyum tekniğinin geliştirilmesiyle bir nebze aşılmıştır. Pozlama sürelerinin dakikalardan, saniyelere indiği bu teknikten faydalanan Roger Fenton (1819-1869), 1855 yılında Kırım Savaşı'nı belgeleyerek ilk savaş fotoğraflarını çekmiştir.



Görsel 2. Eugene Thibault, *General Lamoricière'nin Birliklerinin Saldırısından Sonra Rue Saint-Maur-Popincourt'daki Barikat*, 1848

Fenton'un fotoğrafı (Bkz. Görsel 3) dönemin teknolojik yetersizliklerinden dolayı gravür yönteminden faydalanılarak *The Illustrated London News*'te (Bkz. Gravür 2) aslına sadık kalınarak yer almıştır. Fotoğrafçılığın kitle iletişim araçlarında oynadığı bu ilk önemli rolden sonraki on yılda, Amerikan İç Savaşı'nda, çatışmanın iki tarafının fotoğraflarının haberlerde yer alması fotoğrafçılığın gerçek potansiyelinin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır (Smith, 2018, s. 27). Amerikan İç Savaşı'nı fotoğraflayan Matthew B. Brady (1822-1896), Timothy O'Sullivan (1840-1882) ve Alexander Gardner (1821-1882) gibi fotoğrafçıların çalışmaları, savaşın korkunç yüzünü kamuoyuna ilk defa somut bir şekilde göstermektedir.



Görsel 3 Roger Fenton, *General Bosquet ve Yüzbaşı Dampierre*, 1855



Görsel 4. The Illustrated London News, *General Bosquet ve Yüzbaşı Dampierre*, 1855

Fotoğrafçıların sistematik olarak belgelediği ilk savaş olan Amerika İç Savaşı'nda çekilen fotoğraflardan birisi de *Ölümün Hasatı*'dır (Bkz. Görsel 5). O'Sullivan'ın, Garder için çalıştığı dönemde, Gettsburg Savaşı'na ait bu çalışma ıslak kolodyum tekniğinden faydalanılarak üretilmiştir. Kameraya yerleştirilerek pozlamaya maruz kalmadan hemen önce negatif olarak kullanılan camın kolodyum ile kaplanması işlemi nedeniyle ıslak levha olarak da bilinen bu teknik, özellikle sahada kullanılması zor bir yöntemdir (Senf, 2008, s. 1017). Bununla birlikte çatışmanın ardından Birlik askerlerine ait cesetlerin arazi üzerinde yatmakta olduğu bu çalışma incelendiğinde standart bir göz seviyesinden bakış açısı kullanmak yerine fotoğraf makinesini zemine yakın bir yere yerleştirilerek konuya odaklanıldığı gözlemlenmektedir. Böylelikle O'Sullivan, savaşın kazanan tarafını güçlendirmekten ziyade, izleyiciyi savaşın gerçekliğiyle yüzleşmesine zorlamaktadır. Diğer yandan O'Sullivan'nın bu çalışması, tıpkı diğer Amerika İç Savaşını takip eden fotoğrafçıların çalışmalarında da olduğu gibi çatışma anına dair

olmaktan ziyade, çatışmalar sona erdikten sonra fotoğraflanmıştır. Bu olgunun temelinde ıslak kolodyumun getirdiği teknik zorluklar bulunmaktadır: Işığa duyarlı cam levha hazırlandıktan hemen sonra, ıslak kolodyum tam olarak kurumadan, makineye yerleştirilerek pozlanmakta ve bu aşamadan kısa bir süre sonra banyo işleminin gerçekleştirilmesi gerekmektedir. Diğer yandan bu teknikte pozlama süresi, ışığın yoğunluğu, kullanılan kolodyumun yaşı ve kalitesine göre bir saniyeden birkaç dakikaya kadar değişiklik göstermektedir. Ayrıca fotoğraf makinelerinin büyüklüğü göz önünde bulundurulduğunda savaş esnasında çatışma anına dair görüntülerin çekilebilmesi teknik anlamda zordur. Dolayısıyla da tıpkı O'Sullivan'ın çalışmasında olduğu gibi bu savaşa tanıklık eden fotoğrafçılar savaş sonrası görüntülere odaklanmaktadırlar. Buna karşın yakılıp yıkılan arazilerin, yangınla kül olmuş evlerin, felakete uğramış ailelerin ve sayısız ölünün görüldüğü fotoğraflardaki nesnellik, bu belgelere farklı bir değer katmaktadır (Freund, 2006, s. 98). O'Sullivan ve diğer Amerika İç Savaşını belgeleyen fotoğrafçılar, teknik zorluklara karşın ürettikleri çalışmalarında savaşın çirkin yüzünü somut şekilde yansıtmaktadırlar. Amerika İç Savaşı'na dair bu değerli çalışmaların gravür yöntemiyle yazılı basında yer almasıyla halkın savaş sahnelerine olan arzusunun farkına varan yayıncılar, savaşın çirkin yüzünü somut şekilde yansıtan fotoğrafların çekilmesini ve yayınlanmasını desteklemeye başlarlar.



Görsel 5. Alexander Gardner ve Timothy O'Sullivan, *Ölümün Hasatı*, 1863

İcat olduğu ilk zamanlardan itibaren basınla yakın ilişki kurmasına rağmen basın teknolojilerindeki yetersizlikten dolayı gazete ve dergilerde birebir yer alamayan fotoğraf; 1880 yılında *yarım ton baskı* yönteminin geliştirilmesiyle haber muhabirliğinin vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. "4 Mart 1880'de ilk basılı fotoğraf, *New York Daily Graphic*'de Stephen Henry Horgan'ın *Shantytown* (Gecekondu Mahallesi) ismiyle çıkar" (Amar, 2009, s.36). Bununla birlikte fotoğrafın yazılı basın içerisinde yer almasını sağlayan tek gelişme basın teknolojileriyle sınırlı değildir; 19. yüzyılın sonlarında fotoğrafta yaşanan teknik ilerlemeler de fotoğraf ve basın arasındaki ilişkiyi sağlamlaştırmaktadır. Freund'a (2006) göre, fotoğraf çoğaltmanın mekanikleşmesi, hazırlanmasının ardından üzerinden belirli bir süre geçtikten sonra bile kullanılabilen kuru jelatin plakaların icat edilmesi (1871), ışık geçirgenliği yüksek anastigmat objektiflerin geliştirilmesi (1884), rulo film (1884), görüntünün telgraf yöntemiyle aktarılması konusundaki ilerlemeler (1872) ve daha sonraları telefon hattı üzerinden uzak mesafelere fotoğraf aktarımını sağlayan belinografın geliştirilmesi (1907), basın fotoğrafçılığına giden yolu açmıştır (s. 95-96). Bununla birlikte 1907 yılında Berlin ve Paris arasında ilk foto-telgraf hattının kurulmasından sonra çok sayıda fotoğraf, dünyayla eş zamanlı olarak kullanıma sokulmaya başlanmıştır (Yaykın, 2010, s. 19). Bu teknik gelişmeler perspektifinde fotoğraf; sadece portre, ticari ya da sanatsal alanlar dışında toplumu derinden etkileyen olaylara, sosyolojik olgulara, diğer bir deyişle toplumu yakından ilgilendiren gerçekliklere odaklamaya başlamıştır. Fotojurnalizm bu gerçekliklerin tamamını, kamuoyunu bilgilendirecek şekilde bünyesine katan bir alan haline gelmiştir. Fotoğrafta bu alanın gelişmesinde önemli rol oynayan fotoğrafçılardan birisi de *Tribune*'da gazeteci olarak çalışan Jacob A. Riis'dir.

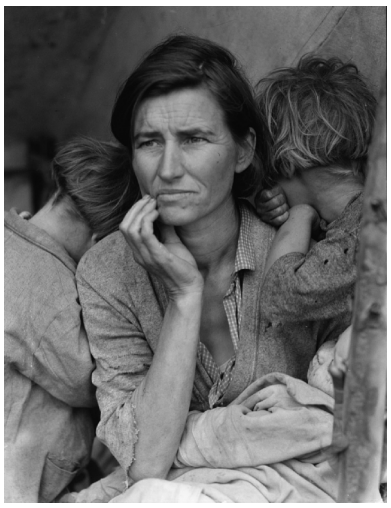
Danimarkalı fotoğrafçı bir ilke imza atar ve New York'un aşağı mahallelerinde sefil hayatlar süren göçmenlerin yaşam koşullarını anlattığı yazılarını, görüntülerle güçlendirmek için fotoğraftan faydalanır ve böylece fotoğraf, ilk defa toplumsal eleştiri malzemesi haline gelmiştir (Freund, 2006, s. 99). Riis'in çalışmalarından oluşan *Öteki Yarı Nasıl İşler* adlı kitabı 1890 yılında yayınlandıktan sonra kamuoyunu derinden etkilemiştir. Böylelikle gerçekliği tüm nesnelliğiyle yansıtan fotoğrafın, toplumsal yaşantının tüm katmanlarına sirayet eden bu özelliğiyle basılı yayının ilgisini çekmeye başlamıştır. Amerikalı sosyolog Lewis W. Hine'da fotoğrafın bu özelliğinin

farkındadır. Ulusal Çocuk İşçiler Komitesi tarafından temsilci olarak görevlendirilen Hine, 1908 ile 1917 yılları arasında Amerika'daki çocuk işçilerin kötü koşullar altındaki yaşamlarına odaklanmaya başlamıştır. "Hine, bu süre zarfında on binlerce kilometre yol kat ederek genellikle güney, güneydoğu ve doğu eyaletlerinde haftada altı gün, günde 10 ile 14 saat boyunca madenler, değirmenler gibi her tür çeşitten fabrikada kabul edilemez koşullarda insafsızca ucuza çalıştırılan çocukları fotoğrafladı" (Gordon, 2006, s. 698). Hine'ın bu fotoğrafları kamuoyunda ses getirerek, çocuk işçilerin çalışma koşullarının iyileştirilmesi adına yasal düzenlemelerin yapılmasına olanak tanımıştır. Böylelikle fotoğraf, toplumdaki yoksul kesimlerin yaşam koşullarını iyileştirmek adına kullanılabilecek bir silaha dönüşmüştür (Freund, 2006, s. 99). Fotoğrafın günlük yayınlanan gazetelerde yaygın kullanımı da bu dönemlere tekabül etmektedir. Amar'a (2009) göre, Pierre Laffitte, 1910 yılında fotoğraflı ilk günlük gazete *L'Excelsior*'u yayınlamıştır. Ancak bu fotoğrafların basılması için en iyi ihtimalle iki gün gerekmektedir ve çok fazla masraflıdır. Diğer yandan 1919 yılından itibaren New York'ta yayınlanan *L'Illustradet Daily News*, gerçek anlamda düzenli olarak fotoğrafı kullanmaya başlamıştır (s. 37). Fotoğrafın 20. yüzyılın başında dergi ve günlük yayınlanan gazetelerde düzenli kullanılmaya başlanması, kitlelerin dünya görüşünü derinden etkileyecek bir olgudur. Freund (2006) bu olguyu şu şekilde açıklamaktadır:

> O güne kadar sokaktaki insan, ancak yakınında yani kendi sokağında, mahallesinde gerçekleşen olayları gözünde canlandırabiliyordu. Fotoğrafla birlikte dünyayı görmeye başladı. Kamuoyuna mal olmuş kişilerin yüzleri, ülkenin farklı bölgelerinde hatta sınır dışında gerçekleşen olaylar, herkesin yakınına taşındı. Bakışın genişlemesiyle birlikte dünya küçüldü. Yazılı sözcükler soyuttur, ama fotoğraf, herkesin içinde yaşadığı dünyanın somut yansımasıdır (s. 96-97).

Fotoğrafın kamuoyu üzerindeki bu gücü, 1924 yılında çok az ışığın bulunduğu ortamlarda rahatlıkla fotoğraf çekme olanağı tanıyan bir objektife sahip Ermanox'un geliştirilmesiyle farklı bir noktaya taşınmıştır. Bununla birlikte en önemli buluş, 1925'te Leitz firması tarafından 35mm rulo film kullanan Leica fotoğraf makinesinin piyasaya sürülmesidir. "… Oscar Barnack tarafından 1913'de sinema filmlerinin çekiminde kullanılan 24 x 36'lık ebattaki bu makine, özellikle de değiştirilebilir objektiflerle donatıldıkları andan itibaren pek çok basın fotoğrafçısının makinesi haline gelecektir" (Amar, 2009, s. 53). Diğer bir deyişle 20. yüzyılın ilk çeyreğinde yaşanan teknik gelişmeler ışığında, geniş diyafram açıklığı ve değiştirilebilir lenslere sahip rulo film kullanılan, daha kompakt yapıya sahip fotoğraf makineleri piyasaya sunularak, fotoğraf çekmek daha pratik hale gelmiştir. "Bu yeni kameralar fotoğrafçıları oldukça hareketli hale getirdi ve dikkat çekmeden harekete geçmelerini sağladı" (Pohlad, 2006, s. 717). Bu değişimden fotojurnalizm de etkilenerek fotoğrafın kamuoyu üzerindeki ses getiren gücünü daha kuvvetli hale getirmiştir.

Fotoğrafın bu gücünü fark eden Roy Stryker, 1920'li yılların sonunda Amerika Birleşik Devleri'nde (ABD) yaşanan Büyük Buhran'ın toplumsal etkilerini belgelemek için *Çiftlik Güvenlik Kurumu* (FSA) desteğiyle fotoğraf ekibi oluşturmuştur. "Yoksul çiftçilerin durumunu belgelemek için pek çok fotoğrafçı ve yazar FSA Bilgi Bölümü'nde işe alındı. Bu fotoğrafçı ve yazarlar, basına bilgi vermek konusunda ülkenin en sorumlu kişileri sayıldılar" (Ok, 2016, s. 165) Böylelikle Walker Evans (1903-1975), Dorothea Lange (1895-1965) ve Gordon Parks (1912-2006) gibi fotoğrafçılardan oluşan ekip, ekonomik krizden en çok etkilenen kırsal bölgelerde çektikleri fotoğraflarla Büyük Buhran'ı belgeleyerek fotojurnalizmin gelişmesinde önemli rol oynadılar. "Lewis Hine gibi fotoğrafçılar daha önce, giderek mekanikleşen bir toplumu vurgulamış, Çiftçi Güvenliği İdaresi'nin fotoğrafçılarıysa pastoral bir belgesel biçimine doğru ilerlemiştir" (Smith, 2018, s. 80). Bununla birlikte Büyük Buhran Dönemi ile ilişkili en bilinir fotoğraf, 1935 yılında FSA fotoğrafçılarından birisi olan Dorothea Lange'a aittir.



Görsel 6. Dorothea Lange, *Göçmen Anne, Nipomo, Kaliforniya*, 1936

Lange'nin sadece Büyük Buhran'da yaşanan sıkıntılarla özdeşleşmekle kalmayıp FSA projesi içerisinde üretilen belki de en tanınmış fotoğrafı, *Göçmen Anne, Nipomo, Kaliforniya*'dır (Bkz. Görsel 6). Bu çalışma, yaşanan ekonomik krizin toplum üzerindeki etkisini belgelemek için Lange'in kırsal bölgelere çıktığı gezide karşılaştığı 7 çocuklu Florence Owens Thompson'a ait portredir. Lange, Nipomo Ovası'nda bezelye toplayan işçilerin bulunduğu kampta, binlerce göçmenin arasından tesadüfen tanıştığı Thompson'ı 10 dakika içerisinde sadece birkaç kare (Bkz. Görsel 7) çektikten sonra bu fotoğrafı elde etmiştir. Bu fotoğraflar incelendiğinde Lange'in, Thompson ve çocuklarını göz hizasından ve farklı açı ya da uzaklık-yakınlıklardan çektiği gözlemlenmektedir. Diğer yandan fotoğraflara konu edinilen özneler her bir karede farklı duruş ve eylem içeresindedir. Bununla birlikte *Göçmen Anne, Nipomo, Kaliforniya*'yı diğer karelerden daha güçlü ve etkili kılan ise bu fotoğrafın, yoksulluk içerişindeki çaresiz çocukların yüzlerini mahcupluk içerisinde saklayarak annelerine sığınma hallerini göstermesidir. "Bakımsız, masum çocukların yüzlerini fotoğraf makinesinden saklamaları, dikkatimizin merkezdeki Meryem Ana benzeri figürde toplanmasına neden olur" (Smith, 2018, s. 80). Diğer yandan bu ekonomik krizin getirdiği umutsuzluk, Thompson'ın elini çenesiyle buluşturup gözlerini uzaklara diktiği çaresiz haliyle bütünleşmektedir. Ayrıca ailenin yoksulluğu Thompson ve çocuklarının kıyafetlerinden rahatlıkla anlaşılabildiği gibi fotoğrafın arka planında gözüken ve ailenin yaşam alanını oluşturan çadırdan da anlaşılmaktadır.



Görsel 7. Dorothea Lange, *Kaliforniya'da Yoksul Bezelye Toplayıcı 1 ve 2*, 1936

Göçmen Anne, Nipomo, Kaliforniya adlı fotoğraf, küçük ebatlarda hafif bir fotoğraf makinesinin verdiği hareket kabiliyeti ve 35mm rulo film kullanmanın yaklaşık 36 poz çekebilmenin sağladığı pratiklikle Lange'in, aynı konu dahilinde birden fazla fotoğraf çekmesinin sonucu ortaya çıkmıştır. Bu pratiklik, fotoğrafçıların objektiflerini yönelttikleri konunun gerçekliğini en kuvvetli şekilde anlatacak kadrajı yakalamalarına olanak sağlayarak, temalar üzerinden olayları betimleme eğilimini kolaylaştırmaktadır: "Lange burada tek bir kişiye odaklanır ve onu bir birey olarak değil, bir arketip olarak portreler. FSA'nın Büyük Buhran Dönemi'nin kurbanlarını annelik ve aile gibi geleneksel temalar üzerinden betimleme eğilimi de burada görülür" (Stetler, 2015, s. 311). Başta Lange'in çalışmaları olmak üzere diğer FSA fotoğrafçılarının Büyük Buhran Dönemi'nde ürettiği fotoğraflar, fotojurnalizmin gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Diğer yandan fotojurnalizmin gelişmesindeki diğer bir etken de aynı dönemlerde Alman basınında görsel ağırlıklı dergilerin yayınlanmaya başlamasıdır.

1. Dünya Savaşı'nın sona erdiği yıllardan başlayarak, 1930'lu yıllara kadar Almanya'da *Münchner Illustrierte Presse* ve *Berline Illustrierte* gibi onlarca haftalık dergi yayınlanmaya başlamıştır. "Bu dergiler çoğunlukla meraklı ve kültürlü okuyucuların talebine cevap vermek için her türlü konuyu ele alır. Röportajlar, spor, sinema ya da etnografi kadar sosyal hareketlerden de bahsetmektedir" (Amar, 2009, s. 54). Bu dergilerde işlenen konular izleyiciye daha çekici kılınmak adına mizanpaj için önemli çabalar harcanmıştır: Fotoğraflar yeniden kadrajlanmakta ve görüntü ağırlıklı anlatılara ağırlık verilmektedir. Bununla birlikte dergilerde mizanpaj yapan sanat yönetmenleri sayfa düzeni yaparken kullandıkları fotoğrafların konumunu, büyüklük ya da küçüklüklerini ayrıca devamlılıklarını sağlayarak onlara anlam katmaktadırlar. Mizanpaj alanındaki bu yeniliklerin öncüsü eski bir kameraman ve kurgucu Stefan Lorant'tır (1901-1997). Lorant, görsel kullanımıyla öncü niteliğindeki *Münchner Illustrierte Presse*'nin baş editörü olmasıyla, sinematografi alanındaki deneyimlerini, dergi yayıncılığında fotoğraf kullanımına büyük bir etki sağlayacak şekilde aktarmıştır. "Ermanox ve Leica gibi modern küçük formatlı kameralardan kaynaklanan samimi fotoğrafçılık tarzını, baskı süreçlerindeki gelişmelerden de yararlanarak, yeni bir okur-yazar kitlesine tanıttı. Lorant, sinema hissini düşündüren görüntülerin dergide bir görsel anlatım biçimi oluşturacak şekilde mizanpajının yapılması konusunda bir ustaydı" (McDonald, 2006, s. 1266). Diğer bir deyişle Lorant, dergi içeriğini oluşturan konuları birden fazla fotoğraftan oluşan görsel hikâyelerle desteklemektedir. Böylelikle *Münchner Illustrierte Presse* görsel ağırlıklı öncü dergi haline gelerek okuyucu alışkanlığını kökten değiştirmiştir ve yazılı basında fotoğrafla hikâye anlatımı ön plana çıkartarak fotojurnalizmin

gelişmesine katkı sağlamıştır. Diğer yandan Lorant, "Felix Man, Alfred Eisenstaedt ve Robert Capa gibi etkili fotoğrafçıların kariyerlerini desteklemesinin yanı sıra, o zamanlar ortaya çıkmakta olan foto muhabirliği mesleğinin en temel ilkelerinin çoğunu formüle etti" (*Stefan Lorant*, parag. 2). Lorant, fotojurnalizme olan katkılarını, Nazi İktidarının başa geçmesiyle göç etmek zorunda kaldığı İngiltere'de devam ettirerek *Weekly Illustrated*, *Lilliput* ve *Picture Post* gibi ülkenin en popüler görsel ağırlıklı dergilerin fikir ve kuruluş aşamasında bulunmuştur.

Özellikle 20. yüzyılın başlarında 35mm fotoğraf makinelerinin geliştirilerek yaygınlaşmasıyla toplumsal olayların daha rahat fotoğraflanarak geniş kitlelerle paylaşılmaya başlanmaktadır. Diğer yandan basın teknolojilerinde yaşanan gelişmeler ışığında fotoğrafın yazılı basında yaygın ve düzenli kullanıma başlanmasıyla fotojurnalizm; kurumsal boyut kazanarak modern bir çehreye kavuşmaktadır. Fotojurnalizmin kurumsallaşmasında, bünyesinden birden fazla foto muhabir barındıran *Vu* Dergisi'nin yayınlanması önemli bir rol oynamaktadır.

3.2. Modern Fotojurnalizm

Alman basınındaki gelişmelerden etkilenen Lucien Vogel (1886-1954), Fransa'da politik bir perspektife sahip ve haftalık çıkan *Vu* Dergisini 1928 yılında yayınlamaya başlamıştır. Yayın hayatını 12 yıl sürdüren *Vu*, "Vogel'e göre 'bir eylem aracı, bir ifade biçimi' olmalıdır" (Amar, 2009, s. 57). Diğer yandan dergide görsel kullanımı ön planda tutulmuştur. Bu bağlamda Andre Kertesz (1894-1985), Germaine Krull (1897-1985), Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Eli Lotar (1905-1969), Brassai (1889-1984) ve Robert Capa (1913-1954) gibi farklı üslup ve tekniklerden faydalanarak çalışmalar üreten fotoğrafçılar, *Vu*'nun görsel anlamda *bir eylem aracı, bir ifade biçimi* haline gelmesinde önemli rol oynamışlardır. Kempf'e (2006) göre, dergide yayınlanan başta Paris ve ülkenin gündelik yaşamını araştırdığı çalışmalarında Kertesz; eleştirel bir yaklaşımla, modern yaşamın insanlıktan çıkma eğilimini, ironik paradoksları ve garip karşılaşmaları çoğunlukla gerçeküstücülüğe yakın bir noktada vurgulamaktadır (s. 736). Diğer yandan Robert Capa'nın İspanya İç Savaşı'nda çekmiş olduğu fotoğraflar da aynı dergide yayınlanmıştır. Bununla birlikte derginin içeriğini oluşturan haber ya da konulara dair metinler, bir dizi fotoğraf serisiyle yayınlanmaktadır. Böylelikle *Vu*, fotojurnalistik çalışmaları dergi formatında sunan öncü bir yayın olarak *Life* ve *Picture Post* gibi dergilerin ilham kaynağı haline gelmiştir.

Vu Dergisini model alan Henry Luce (1898-1967), 1936'da *Life*'ı yaratarak, ABD'de yayınlamaya başlamıştır. "Luce, fotoğrafların; haberleri iletebileceği, hikâyeler söyleyebileceği ve editoryal bakış açısına odaklanabileceği öngörüsüyle görsel ağırlıklı bir dergi yayınlamaya karar verdi" (Weintraub, 2006, s. 236). Böylelikle başlarda haftalık yayınlanan dergi, içeriğinde bulunan fotoğraf ve görsellerin gücünü arttırmak için kuşe kâğıt üzerine basılmıştır. Diğer yandan "Luce, ajanslardan gelen aktüalite klişelerini, fotoğrafın büyük isimleri tarafından gerçekleştirilen fotoğraflı yazılarla birleştirecektir. Metinler daha çok haberi tamamlayıcıdır, zira üstünlük görüntüdedir" (Amar, 2009, s. 60). Dolayısıyla *Life*, güçlü bir fotoğraf kadrosunu bünyesinde barındırmaktadır.

Life'ın fotoğraf kadrosunu; *fotojurnalizmin babası* olarak adlandırılan ve zamanın önde gelen foto muhabiri Alfred Eisenstaedt (1898-1995), modern Amerika'nın en ikonik görüntülerinden bazılarını yaratan Andreas Feininger (1906-1999), 18 yılda 5 savaş fotoğraflayan "belki de şimdiye kadarki en büyük savaş fotoğrafçısı…" (Weintraub, 2006, s. 236) Robert Capa, medeni haklar, yoksulluk ve özellikle Afro-Amerikalılar konularında çalışmalar üreten Gordon Parks (1912-2006), çektiği portre fotoğrafları *Life*'ın onlarca kapak sayfasına taşınan Philip Halsman (1906-1979) ve 1946'dan 1952'ye kadar 50'den fazla foto-röportaja imza atan W. Eugene Smith (1918-1978) gibi fotoğrafçıları oluşturmaktadır.

Bünyesinde barındırdığı zamanın önde gelen fotoğrafçılarıyla *Life*, ABD kültüründe fotoğrafçılığın rolünün gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. "Fotoğrafçılık, ABD görsel kültürünü 20. yüzyılda derin bir biçimde değiştirdi ve *Life*'ın foto-röportajları incelikli ve tutarlı kullanımı, bu değişime katkıda bulundu" (Stomberg, 2006, s. 953). Sadece ABD ile sınırlı kalmayıp tüm dünyanın görsel kültürünü derinden etkileyen *Life* bünyesinde yer alan diğer bir fotoğrafçı da Henri Cartier-Bresson'dur (1908-2004).

Cartier-Bresson, yaşadığı yüzyılda çalışmalar üreten meslektaşlarını derinden etkileyecek *karar anı* kavramını belirleyen vizyoner bir fotoğrafçıdır. Ressamlık kökeninden gelen sanatçı, başlangıçta Sürrealistlerin *amaçsız keşif yürüyüşleri*'nden etkilenerek 1930'lu yılların başında Avrupa'yı Leica fotoğraf makinesiyle gezmeye başlamıştır. "Bresson yabancı topraklarda dolaşırken asgari düzeyde dikkat uyandırdığı kadar hareket kolaylığı da sağlayan elde tutulan Leica ile bohem spontanlığını, ressamlığın getirdiği kompozisyon hissiyle eşleştiren imgeleri çekti" (*Henri Cartier-Bresson*, parag. 1). Günlük hayatın sıradan dramlarını belgeleyen Bresson, *Life* için 1937 yılında Kral VI. George'un taç giyme törenini fotoğraflamıştır. Bu seri içerisinde yer alan *Trafalgar Meydanı* adlı çalışmada (Bkz. Görsel 8) Cartier-Bresson, objektifini taç giyme törenin kendisinden ziyade töreni izleyen daha az imtiyazlı seyircilere çevirmiştir. Daha sonrasında bu tutum, en az 1970'li yıllara kadar devam eden gerçek bir fotojurnalizm ekolü yaratmaktadır: Analiz, olgulardan üstündür. (Amar, 2009, s. 62). Diğer bir deyişle Cartier-Bresson'un olgundan ziyade analizle odaklanarak konun gerçekliğini farklı bir anlatım yöntemiyle aktarmasını sağlayan bu üslubun ortaya çıkmasında, 35mm fotoğraf makinesi ile teknik zorluk ve sınırlamaların aşılması yatmaktadır. Cartier-Bresson'un bu ufuk açan vizyonu, *Life* ve dergi ekibini oluşturan diğer fotoğrafçılar, modern

fotojurnalizm için önemli yere sahiptirler. Diğer yandan modern fotojurnalizm için önem arz eden diğer bir dergi de *Vu*'dan esinlenerek yayın hayatına başlayan *Picture Post*'tur.



Görsel 8. Henri Cartier-Bresson, *Trafalgar Meydanı*, Londra, 1937

Macar asıllı Stefan Lorant'tın İngiltere'de 1938 yılında piyasaya sürdüğü ve sosyal- politik hayatın nabzını tutan *Picture Post*, 20 yıllık yayın hayatında fotojurnalizm için öncü bir yayın olmuştur. Lorant, bu dergiyle; diplomatik ve yüksek mevkidekileri fotoğraflayan Erich Salomon (1886-1944), Bauhaus Ekolünün önde gelen fotoğrafçılarından Umbo (1902-1980), spordan modaya farklı alanlarda dinamik çalışmalarıyla ünlenen Martin Munkacsi (1896-1963) gibi fotoğrafçıların çalışmalarını tanıtmıştır. Lorant gibi Nazi Almanya'sından kaçmak zorunda kalan bu fotoğrafçıların çalışmaları, Haywood Magee, Leonard McCombe ve adı *Picture Post* ile eşanlamlı olan Bert Hardy de dahil olmak üzere yeni nesil İngiliz fotoğrafçılarını etkilemiştir (McDonald, 2006, s. 1267). Bununla birlikte *Picture Post* ve *Life* gibi görsel ağırlıklı haber dergilerinin yükselişiyle fotojurnalizm, 1920'lerin ortalarından 1960'lara kadar en başarılı dönemini yaşamıştır. "Bu dönem; spor, toplum ve suç fotoğrafçılığında olağanüstü ilerlemelere sahne oldu, çağın en önemli çatışmalarının fotoğrafını çeken foto muhabirleriyse aksiyonla hiç olmadığı kadar yakınlaştılar" (Smith, 2018, s. 27). Böylelikle foto muhabirlik; savaş, siyaset, spor, kültür ve toplumsal-sosyal sorunlar gibi çeşitli alanlarda önemli bir rol oynamaya başlamıştır. Diğer yandan görsel ağırlıklı dergilerin yaygınlaşmasının sonucu ortaya çıkan modern fotojurnalizmin, fotoğraf ajanslarının kurulmasıyla gelişmeye devam etmektedir. Bu ajanslardan en önemlisi Magnum Fotoğraf Ajansıdır.

Magnum, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından, 1947 yılında, dört öncü fotoğrafçı tarafından kurulmuştur. Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, George Rodger (1908-1995) ve David Seymour'un (1911-1956) girişimiyle kurulan Magnum, farklı kişisel fotoğrafik üsluplara sahip önemli fotoğrafçıların bir araya geleceği kooperatif mantığıyla sürdürülen fotoğraf ajansıdır. Kooperatif modeliyle kurulan ajans, üyesi olan fotoğrafçıların, görev sırasında çekilen tüm fotoğraflarının haklarını elinde bulunduran dergilerden kurtarma hedefini taşımaktadır (Hacking, 2015, s. 326). Böylelikle Magnum fotoğrafçıları, çektikleri fotoğrafları ajansın arşivinde tutmakta ve çalışmalar, telif karşılığında basın kuruluşları tarafından kullanılmaktadır. Bunun sonucu olarak Magnum fotoğrafçıları, bu telif haklarından edindikleri finansman desteğiyle uzun soluklu projelerine daha fazla zaman ayırabilmektedirler. Diğer yandan "Magnum, kuruluş ideallerini sürdüren kendine özgü gazeteci, sanatçı, hikâye anlatıcılarını ve dünyanın bazı en ünlü fotoğrafçılarından oluşan bir birlikteliği temsil eder" (*About Magnum*, parag. 2). Bununla birlikte Magnum fotoğrafçıları; dünyanın kronik sorunları ve insan, kültür ayrıca coğrafyaları konu edindikleri güçlü hikâyeleriyle, statükoları tanımadan, tarihi ve yaşamları değiştiren bir vizyon paylaşmaktadır. Bu vizyona sahip farklı üsluplarla çalışan fotoğrafçıların Magnum için ürettikleri çalışmalarda, foto muhabirlik ve sanat arasında gidip gelen ilişkinin yansımalarını görmek mümkündür. Hacking'e (2015) göre,

> Yelpazenin bir ucunda Capa'nın kusursuz olmaktan uzak, 'o an' orada olmaya dayalı üslubu, tam karşı uçta ise Cartier-Bresson'un üzerine düşünülmüş, kontrollü fotoğrafçılık tarzı yer alıyordu. Tüm Magnum fotoğrafçılarında ortak olan nokta ise her birinin çektikleri fotoğrafları, foto muhabirlik geleneğindeki anlatı unsurlarına sadık kalarak yani bir öyküyü meydana getirecek şekilde bir araya getirmesidir (s. 327).

Magnum'un farklı üsluba sahip fotoğrafçıları bünyesinde barındırma politikası, 1970'lerde de devam ederek fotojurnalizmin gelişmesinde önemli rol oynamaktadır. Bu yıllarda Magnum bünyesinde uzun soluklu foto-röportajlara imza atan bir fotoğrafçı da W. Eugene Smith'tir (1918-1978). Amerikalı foto muhabir Smith, 1957

yılında Magnum'a tam üye olarak kabul edilmeden önce *Life* gibi önemli dergiler için foto-röportajlar hazırlamıştır. Bu dönemde Pasifik Savaşı'nda (1942-1945) 32 operasyona katılarak bunları belgelemiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ise *Kasaba Doktoru* (1948), *İspanyol Kasabası* (1951) ve gönüllü hekim Albert Schweitzer'i konu edindiği *Merhametli Adam* (1954) adlı foto-röportajları *Life*'ta yayımlanmıştır.

Savaş fotoğrafçılığından, dönemin ünlü kişileriyle yapmış olduğu röportajlara deyin farklı konular üzerinde çalışan Smith'in Magnum için yapmış olduğu röportajlardan birisi de *Minamata*'dır. Smith'in çekimlerine 1971 yılında başladığı ve yaklaşık 4 yılda tamamladığı proje; Japonya'nın Minamata Köyü'nde yaşanan çevre felaketiyle ilgilidir. Bu balıkçı kasabasında faaliyet gösteren Chisso Kimya Fabrikası, metil civa atıklarını köyün bulunduğu koya akıtmasıyla büyük çaplı çevre felaketinin yaşanmasına sebep olmuştur. Kimyasal atıkların besin zincirine dahil olmasıyla, insan metabolizmasını etkileyen ve Minamata Hastalığı adı verilen bu sendrom, köyde yaşayan insanları etkisi altına almıştır. Smith, 1971 yılında Minamata'ya ulaştığında bu hastalıktan etkilenen insanların fazla oluşundan ve bu hastalığa neden olan fabrikanın tazminat ödeme konusundaki isteksizliğinden dolayı etkilenmiştir. "Bu haksızlığın dünyaya duyurulması gerekliydi ve bu doğrultuda bir foto-röportaj için hazırlıklara başlamıştır. Ortamı tanımak ve insanların güvenini kazanmak için en az dört aya ihtiyacı olmuştu" (Yaman, 2019, parag. 6). Hazırlık aşamasından sonra çekimlere başlayan Smith, 4 yıl boyunca fabrika karşıtı yürüyüşler, cenaze törenleri, avlanan balıkçılar, basın toplantıları, bu felaketin insanlar ve doğa üzerindeki fiziksel etkileri ve Minamata'da gündelik yaşantı gibi farklı alanlarda fotoğraflar çekerek uzun soluklu bir proje hazırlamıştır.



Görsel 9. Eugene Smith, *Tomoko Uemura Banyosunda*, 1972

Life'ın Haziran 1972 sayısında yayımlanan *Minamata* projesini oluşturan fotoğraflardan birisi de *Tomoko Uemura Banyosunda*'dır (Bkz. Görsel 9). Bu fotoğraf incelendiğinde, Minamata hastalığından dolayı doğuştan anomaliye sahip Tomoko'nun annesinin kucağında geleneksel Japon banyosu alırken görülmektedir. Tek kaynaktan gelen doğal ışık, karanlık bir ortamda bulunan Tomoko ve annesini aydınlatmaktadır. Fotoğraftaki ışık kullanımı bu yönüyle *Rembrandt aydınlatması*'nı andırmaktadır. Diğer yandan annenin Tomoko'yu şefkat dolu kavrayışı; Meryem Ana'nın çarmıha gerilmiş İsa'yı kucağında tutarken gösteren *Pieta* adlı alegoriyle özdeşleşmektedir. Bu foto-röportajın Japon siyasetinde örnek bir olay olduğunu düşünen New York Times eleştirmenleri bu fotoğrafı, Endüstriyel Çağın Pieta'sı olarak adlandırdılar (Holmes, 2009, parag. 3). Bu adlandırmanın kökeninde, bu fotoğrafla dünya çapında dikkatlerin Minamata'daki trajediye toplanmasına neden olmuşu bulunmaktadır. Diğer bir değişle Smith bu çalışmasında, toplumsal içerikli bir konuyu sanat tarihine ait bir esere öykünerek fotoğraflamıştır. Bu yaklaşımın temelinde, teknolojik gelişmeler perspektifinde fotoğrafın teknik sınırlarını aşması bulunmaktadır. Bununla birlikte başta *Life* dergisi olmak üzere içeriğinde barındırdığı foto-röportajlarla yazar-okuyucu ilişkisini kökten değiştiren ve fotojurnalizmi modern çehreye kavuşturarak kamuoyu üzerinde etki yaratır hale gelmesini sağlayan görsel dergiler, 1980'li yıllardan başlayarak düşüşe geçmeye başlamıştır.

Görsel dergilerin gerileme sürecine girmesiyle, foto muhabirler çalışmalarını farklı alanlarda temsil etmeye başlamaktadırlar. Bu olguyu ortaya koyan akademisyen ve fotoğraf kuramcısı Andy Grundberg'e göre: Dergi ve gazetelerde yerini kaybetmeye başlayan fotojurnalizm; 1980'li yılların sonuna doğru müze ve galerilerde düzenlenen retrospektif sergilerle ayrıca akademide düzenlenen sempozyumlarda büyük ilgi uyandırmasıyla eski göz alıcı statüsünü geri kazandığını savunmaktadır. Diğer yandan foto-röportaj kitaplarının yayımlanarak Amerika Birleşik Devletleri'nde çok satanlar listesine girmesi ve Oliver Stone'un bir foto muhabiri konu edinen *Salvador* (1986) filmini çekmesi gibi nedenlerden dolayı *yeni fotojurnalizm*'den bahsetmek mümkündür. Grundberg'e (1987) göre,

> Fotojurnalizmde; Robert Capa ve W. Eugene Smith gibi koruyucu aziz figürlerinden miras aldıkları gelenekten memnun olmayan, 30'lu ve 40'lı yaşların başında yeni bir jenerasyon fotoğrafçıyla olabildiğince

> taze ve deneysel bir ruh hüküm sürmeye başladı. Fotoğraflarının hem sosyal hem de kişisel türde daha karışık ve sofistike anlamlar taşımasını istiyorlar. Bu amaçla fotoğraflarının temsil ettiği bağlamları kontrol etmek istiyorlar (Parag. 4).

Fotojurnalizmde yaşanan bu değişimin temelinde yazılı basına nazaran daha hızlı bilgi iletilmesini sağlayan televizyon yayıncılığının gelişerek geniş kitlelerce takip edilen bir haber kaynağı haline gelmesi yatmaktadır. Böylelikle Smith ve Capa geleneğindeki vurucu fotoğraf kompozisyonlarını yayınlamaya istekli dergi ve gazete sayısında azalma yaşanarak foto-röportajların hem formunda hem de sunum şekillerinde değişim meydana gelmektedir. Diğer yandan yeni fotojurnalizmin ortaya çıkmasında renkli fotoğrafın yaygınlaşarak sanatsal çalışmalarda kullanılmaya başlaması yatmaktadır.

Kodak, geliştirdiği 35mm renkli filmi 1936 yılında piyasaya sunmuş olsa da klasik fotojuranlizmin siyah-beyaz fotoğrafa olan tutkusu, 1970'lerde yıkılmaya başlanmıştır. "Renkli filmden tamamen farklı bir nedenden ötürü sakınılmıştı: O, reklam çekimlerinde ve amatörler tarafından kullanıldı" (Schwendener, 2010, parag. 3). Renkli fotoğrafa karşı bu bakış açısı, William Eggleston'un (d.1939) özellikle 1970'li yıllarda ürettiği çalışmalarla renkli fotoğrafın meşru bir sanatsal ortam olarak tanınmasıyla değişmeye başlamıştır. Bu gelişmenin etkisinde Larry Burrows (1926-1971) ve John Olson Vietnam Savaşı'nı Kodakchrome'un sahip olduğu zengin renk skalasıyla fotoğraflamıştır. Bununla birlikte Grundberg'in bahsetmiş olduğu 1980'lerin yeni nesil fotojurnalistlerden Susan Meiselas, 1981 tarihinde kitap olarak yayınlanan *Nikaragua* adlı foto-röportajı da geniş renk skalasına sahip fotoğraflardan oluşmaktadır.

Magnum fotoğrafçısı Meiselas'ın 1979 yılında Nikaragua'da yaşanan Sandinista Devrimi'nin önce ve sonrasını konu edinen bu foto-röportajında yer alan çalışmalardan birisi de Diriamba'da çekmiş olduğu *Pazar* (Bkz. Fotoğraf 9) adlı çalışmadır. Meiselas'ın *Pazar* adlı çalışması incelendiğinde ön planda elinde plastik üç oyuncak tutan pazarcının üst açıdan fotoğraflandığı gözlemlenmektedir. Ayrıca farklı renklerdeki asker figürlü oyuncakların perspektifinden, yere çömelmiş bir çocuk görülmektedir. Arka planında pazarda gündelik yaşantısına devam eden insanların gözüktüğü çocuk, sırtında yük dolu çuval tutmaktadır. Diğer bir deyişle üst açıyla fotoğraflanan çocuk, asker şeklindeki oyuncakların bir çeşit baskınlığı altında ezilmektedir. Çocuğun oyuncaklara sert bakışı da bu olguyu kuvvetlendirmektedir. Fotoğrafta çocuk ve asker oyuncaklar arasındaki bu ilişki, Nikaragua'nın yakın tarihine bir göndermedir: Sandinista Devrimi öncesinde Somaza Ailesi ülkeyi yaklaşık 40 yıl silah zoruyla yönetmiştir. Farklı bir deyişle *Pazar* adlı çalışmada; içerisinde yan anlamları barındıran sembolik anlatıma başvurularak konuya dair gerçeklik ifade edilmektedir. Diğer yandan Meiselas'ın *Nikarugua*'sındaki diğer fotoğraflar gibi bu fotoğrafı da doygun ve canlı renk tonlarına sahiptir.



Görsel 10. Susan Meiselas, *Pazar, Diriamba*, 1979

Meiselas'ın *Nikaragua* adlı kitabındaki doygun renklere sahip çalışmaları, fotoğraf camiasında ses getirerek, klasik fotojurnalistlerin siyah-beyaz fotoğrafla kurduğu derin bağ aşılmaya başlanmıştır. "Sonuç olarak Meiselas'ın kitabının rahatsız edici bir etkisi oldu. Fotoğraflar, sanatsal çalışmalara özellikle de Modern Sanat Müzesi'nde 5 yıl önce sergilenen William Eggleston'un renkli sanat fotoğraflarına benziyordu" (Grundberg, 1987, parag. 8). Meiselas'ın, çağdaş sanat anlayışı etkisindeki renkli çalışmalarıyla farklı bir boyut kazanan fotojurnalizm, 1980'li yıllardan itibaren yaşanmaya başlanan fotoğraf tekniğindeki dijitalleşmeyle dönüşüme uğramıştır. Fotoğraf tekniğinde yaşanan bu dönüşüm, 1990'lı yıllarda adından bahsedilmeye başlanan ve post-

fotoğraf olarak adlandırılan dönemin yaşanmasını sağlayarak, bu süreçte üretilen fotojurnalist çalışmaları etkilemektedir.

3.3. Post-Fotoğrafta Fotojurnalizm

Amerikalı elektrik mühendisi Steve Sasson'un 1975 yılında geliştirdiği ilk dijital fotoğraf makinesi, ışığa duyarlı kimyasallardan faydalanan fotoğraf tekniğinde yeni bir çığır açılmasına neden olmuştur. Bu gelişmenin ardından Sony, 1981 yılında Mavica adlı dijital fotoğraf makinesini piyasaya sunmuştur. Düşük çözünürlüğe sahip Mavica, az sayıda fotoğraf çekilmesine olanak tanıması ve yüksek fiyatından dolayı piyasada talep görmemiştir. "Fakat hareketin ivme kazanması şu an bildiğimiz haliyle, arka yüzünde LCD ekran olan fotoğraf makinelerinin 1990'larda ortaya çıkmasıyla gerçekleşti. Fotoğraf makinesi piyasasındaki patlama, modellerin artmasıyla 1998 yılına doğru yaşandı" (Bajac, 2011, s. 99). Bununla birlikte bilgisayar ve internetin yaygınlaşmasıyla 2000'li yılların başından itibaren dijital fotoğraf makineleri, analog karşısında kendini kabul ettirmeye başlamıştır. Gümüş nitrat tuzlarının yerini nano teknolojiyle üretilmiş ışığa duyarlı elektronik birimlere bıraktığı bu dönemde fotoğraf, sayısallaşarak varlığını bilgisayar ortamında sürdüren bir medya haline gelmektedir. "Dijital fotoğraf, analogdan farklı olarak, bir bütün olarak gösterilecek sürekli tonların ilk durağan kaydına ya da karanlık odada didiklenmeye değil, bağlantı kurabilen, aktarabilen, yeniden bağlamlanabilen ve üretilen görünenin kesitli ve her türlü şekle girebilir kayıtlarını yaratmaya dayanır" (Ritchin, 2012, s. 139). Bu değişim amatör ve profesyonel fotoğraf geleneğinde önemli bir değişikliğin de yaşanmasına sebep olmaktadır. Karanlık oda sürecine tabii tutulmaksızın çekilen dijital fotoğraf, internet vasıtasıyla anlık olarak iletilebilir ya da paylaşılabilir hale gelmektedir. Özellikle foto muhabirler için önemli bir avantaj sağlayan bu hız, fotoğrafın televizyon karşısındaki dezavantajını da ortadan kaldırmaktadır.

Dijital devrim, fotoğrafın doğasını sadece teknik anlamda değiştirmekle sınırlı kalmamaktadır: "Dijitalin ortaya çıkması ile doğrulama gereksinimi prensibinden ayrılan ve otoritesini kaybeden fotoğrafçılık, günümüzde gerçeklikle olan ilişkisini yeniden gözden geçirmek durumunda kalmıştır" (Bajac, 2011, s. 115). Bununla birlikte Sağlamtimur'a (2016) göre, Dünyada var olan bir şeyleri doğrulamak gibi bir karakteristiğe sahip olan fotoğrafçılığın, artık bu özelliği yansıtmadığı alanına post-fotoğrafçılık denmektedir (s. 652). Diğer bir deyişle dijitalleşmeyle fotoğraf, sınırlarının yıkılarak genişlediği ve kendine özgü estetik anlayışın geliştiği yeni bir döneme girmektedir.

Fotoğrafta dijitalleşmenin başladığı 1990'lı yıllarda adından bahsedilmeye başlanan post-fotoğrafçılık, "temelinde bilgisayar, internet, fotoğrafçılık, sanat ve teknolojinin bulunduğu, fotoğrafçılığı biçim ve içerik bağlamında yapısal olarak değiştiren bir yaklaşım olarak değerlendirilmiştir (Sağlamtimur, 2016, s. 649). İlk örneklerine 1980'li yılların başlarında Nancy Burson ve Jeffrey Shaw gibi fotoğraf sanatçılarının çalışmalarında rastlanan post-fotoğraf, fotoğrafın nesnel gerçeklikle kurduğu bağı derinden etkilemektedir. Shore'a (2014) göre,

> Bu fikir, fotoğrafçılığın her şeyden önce bir tanıklık ortamı olduğu, dünyaya kendiliğinden etkileyici bir pencere olduğu ve öncelikle 'gerçeklik' olarak adlandırdığımız şeyi kaydetme ile ilgili olduğu konusunda ısrar ediyor. 21. yüzyılın entelektüel ve teknolojik ortamında, daha önceki jenerasyon fotoğrafçıların ekmeğine yağ süren nesnel gerçeklik kavramı, sürekli olarak test edilmektedir; gerçek ve kurgu arasındaki ayrımı oluşturan sınır durmadan bulanıklaşmaktadır. Genel olarak, bugünlerde fotoğrafçılıktan beklemeniz gereken son şey nesnel gerçeklikte (s. 8).

Post-fotoğrafik dönemde fotoğrafta gerçek ve kurgu arasındaki ayrımın gittikçe bulanık hale gelmesi, özellikle kendisini sanatsal çalışmalarda göstermektedir. Bununla birlikte ilk olarak 1980'li yıllarda sanatsal çalışmalarda post-fotoğrafik örneklere rastlanmasına karşın, bu yeni dönemin estetik yaklaşımlarının fotojurnalizmi etkilemesi 2010'lı yıllarda gerçekleşmektedir. Diğer yandan post-fotoğrafın gerçek ve kurgu arasındaki keskin sınırları bulanıklaştıran estetik yaklaşımı nesnel gerçekliği merkezine alan fotojurnalizmde tartışmalara yol açmaktadır. Bu tartışmalara öncülük eden fotoğrafçı, Micheal Wolf'tur (1954-2019).

Almanya doğumlu Wolf, *Stern* dergisi için foto muhabirlik yaparak başladığı kariyerini, 8 yıl çalıştıktan sonra noktalayarak kişisel çalışmalarına odaklanmıştır. Bu dönem içerisinde Google Sokak Görünümü'nden faydalanarak ürettiği serilerden birisi de *Sokak Görünümleri* adlı projesinin içerisinde yer alan *Bir Dizi Talihsiz Olay'*dır. "Foto muhabir (ya da sanat fotoğrafçısına dönüşen) Micheal Wolf, bilgisayar ekranından çektiği Google Sokak Görünümü fotoğraflarından oluşan *Bir Dizi Talihsiz Olay* adlı serisiyle 2011 Dünya Basın Fotoğrafı ödüllerinde tartışmalı bir şekilde onur ödülü kazandı" (Shore, 2014, s. 8). Sanatçının sanal gerçeklik içerisinde dünyanın çeşitli şehirlerini bilgisayar başında gezmesine olanak tanıyan Google Sokak Görünümü'nden faydalanarak oluşturduğu bu serisinde yer alan çalışmalardan birisi de *Araba Yangını*'dır (Bkz. Görsel 11).



Görsel 11. Micheal Wolf, *Araba Yangını,* 2011

Bu çalışma; haber niteliği taşıyan bir olayı yani yanmakta olan bir minibüsü konu edinmektedir. Fotojurnalist niteliğe sahip bu çalışmada asıl odaklanılması gereken nokta ise fotoğrafın teknik ve biçimsel özellikleridir. İlk bakışta fotoğrafta büyük ve ızgaralı pikseler dikkat çekmektedir. Piksellerin bu yapısı Wolf'un fotoğrafı, Google Sokak Görünümü'nde karşılaştığı görüntüleri bilgisayar ekranında çekmesinden kaynaklanmaktadır. Diğer yandan çalışmanın konusu olan gerçek olay, Google Sokak Görünümü ekibi tarafından başka bir zaman diliminde çekilmiştir. Böylelikle, basın fotoğrafçılığı açısından prestije sahip bir kurum tarafından onur ödülü kazanan projesi içerisinde yer alan bu çalışmasıyla Wolf, nesnel ve fiziksel gerçekliğe dayalı fotojurnalist yaklaşımı sanal gerçeklikte temsil edilen mekân ve olaylara taşımaktadır. Bu yaklaşım dijital teknolojiyle fotoğrafta yaşanan biçimsel ve içeriksel değişimin, fotojurnalizmdeki karşılığıdır. Post-fotojurnalizm olarak adlandırılan bu yaklaşım, fotojurnalizmin gerçeklikle kurduğu bağın farklı tekniklerle sorgulanmasına yol açmaktadır. Bu tekniklerden biri de genel görüşler çerçevesinde fotojurnalizmin etik değerlerine aykırı kabul edilen dijital manipülasyondur.

Fotoğrafın doğası; her ne kadar nesnel gerçekliliğe dayalı olsa da teknik müdahalelerle manipülasyona açıktır. Dijital teknolojiyle sayısal tabanlı programlar bu teknik müdahaleleri, analoğa kıyasla daha mükemmel hale getirmektedir. Dijital manipülasyonun mükemmeliyetçi biçimi, gerçek olanla manipüle edilmiş olan arasındaki ayrımı zorlaştırmaktadır. "Teknolojik gelişmeler içerisinde özellikle dijital fotoğrafçılık teknolojilerinin fotoğraf sanatına önemli bir yer teşkil etmesiyle, fotoğrafın dış dünyanın gerçekliğini yansıtması inancı dönüşüme uğrar, aslında var olmayan yapay bir dünyadan hareket edilerek görüntü üretildiği ve gerçeğe bir son verilerek, gerçekten daha gerçek oluşturulduğu fikri yaygınlık kazanır" (Sağlamtimur, 2011, s. 163). Bununla birlikte dijital manipülasyona daha çok sanatsal çalışmalarda yer verilse de post-fotoğrafik dönemle birlikte fotojurnalist çalışmalarda da başvurulan bir yöntemdir.

Yang Yi, Çin'de milyonlarca insanın hayatını etkileyen bir trajediyi dijital manipülasyondan faydalanarak anlatma yoluna gitmektedir. Yi'nin *Kökünden Kopartmak* adını verdiği bu proje; Çin hükümetinin, ülkenin enerji üretimini artırmak amacıyla Yangtze Nehri'nde yaptığı Üç Dar Geçit Barajı'yla ilgilidir. Bu büyük mühendislik ürünü, nehir boyunca onlarca kasaba ve şehri sular altında bırakarak, milyonlarca insanı doğup büyüdüğü topraklardan taşınmasına sebep olmuştur. Yi, bu trajedi gerçekleşmeden önce Kaixian Eyaleti'nde yaşayanları deniz gözlüğüyle fotoğraflamaktadır. Bu proje içerisinde yer alan *Kökünden Kopartmak – 19* (Bkz. Görsel 12) çalışmada da deniz gözlüğü takmış bir sokak satıcısı gözükmektedir. Arka planda Kaixian'ın siluetinin gözüktüğü bu fotoğraf, nostaljik bir etki yaratmak amacıyla sepya tonlardadır: "Memleketi Kaixian'a yaklaşmakta olan sel baskısından ilham alan Yang Yi'nin katkısı *Kökünden Kopartmak* projesi, belirgin bir şekilde nostaljik ve hatta başka bir dünyaya ait kaliteye sahip" (Shore, 2014, s. 234). Diğer yandan çalışmada yer alan özne, şnorkelinden hava kabarcığı çıkartmakta ve fotoğrafın özellikle alt kısmında da dalga yansımaları görülmektedir. Yi, kullandığı bu dijital efektlerle fotoğrafa su altında çekilmiş havası vermektedir. Sanatçı bunun için henüz sular altında kalmamış Kaixian'da çekmiş olduğu fotoğrafları daha önce bir su tankında çektiği hava baloncukları ve su yansımalarını dijital manipülasyondan faydalanarak birleştirmektedir. Yi'nin klasik fotojurnalist yaklaşımların aksine fotomontajla oluşturduğu çalışma, nesnel gerçeklikten ziyade öznel bir gerçeklik barındırmaktadır. Diğer yandan bu çalışmada her ne kadar dijital manipülasyona başvurulsa da Üç Dar Geçit Barajı'nın yol açacağı toplumsal etkiler izleyiciye aktarılmaktadır.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 229-245 - DOI: 10.32547/ataunigsed.670867



Görsel 12. Yang Yi, *Kökünden Kopartmak – 19*, 2007

Üretmiş olduğu çalışmalarla post-fotojurnalizmle ilişkilendirilen diğer bir fotoğrafçı da Cristina De Middel'dir. Middel, 2011'de çekimlerine başladığı *Afronotlar* (The Afronauts) adlı projesinin konusunu; 1960'lı yıllarda Afrika ülkesi Zambiya'nın uzay araştırmaları oluşturmaktadır. Başta ABD'nin 1940'lı yıllardan başlayarak 60'lı yıllara uzanan ABD'nin garip deneylerine odaklanan Middel, tarihteki en çılgın denemelerden birisinin Zambia'nın uzay programı olduğunu keşfeder. Zambiya'da 1960'lı yıllarda fen bilgisi öğretmeni Edward Makuka Nkoloso'nun (1919-1989) başlattığı resmi olamayan uzay programı yarıda kalmıştır. Uzay programı hakkında herhangi bir görüntünün olmadığını fark eden Middle bu konu hakkında fotoğraf projesi oluşturmaya karar verir. Fotoğraf çekimlerinin Alicante (İspanya), Mayorka, İtalya ve ABD gibi yerlerde gerçekleştiği projede, Afrika modasını yansıtacak sahte astronot kıyafetleri giyen farklı özneler modellik yapmaktadır. Bununla birlikte proje hakkında Middle şunları söylemektedir:

> *Afronotlar* aynı zamanda Afrika'ya farklı bir bakış açısı kazandırdı. Afrika'nın imajı, klasik medyanın kıtaya yaklaşması nedeniyle gerçekten zarar görmüştür. Afrika, sömürgeciliğin korkunç bir pazarlama kampanyasının kurbanıdır. Afrika hakkında iyi bir haber yok. İşte bu yüzden *Afronautlar* gibi bir hikâye çok çarpıcı, çünkü Afrikalıların hayalleri hakkında konuşuyor (Shore, 2014, s. 242).

Middle'ın gerçek ve kurgusal arasında olan *Afronotlar* projesine ait fotoğraflarından birisi de *Iko Iko*'dur (Bkz. Görsel 13). Bu çalışma incelendiği takdirde kare formatta olduğu ve eski fotoğraflara atıfta bulunacak şekilde kenar kısımlarının yumuşak kenarlı olduğu gözlemlenmektedir. Renkli çekilmiş bu fotoğrafta, geleneksel Afrika kıyafetleri içerisinde başında astronot başlığı taşıyan bir özne bulunmaktadır. Çekimlerinin Afrika ülkesi dışında bir yerde 2011 yılında gerçekleştirilen *Iko Iko*, bu yönleriyle, 1960'lı yıllardaki Zambiya'nın gayri resmi uzay programını kurgusal bir gerçeklikte temsil etmektedir. Middel konu hakkında: "Foto muhabirliğin tanımına geri dönerseniz, tamamen imajlarla bir hikâye anlatmakla ilgili olduğu görürüz ve bu durumda 1960'larda gerçekleşen bir hikâye anlatıyorum. Konu hakkında görüntü yoktu bu yüzden bu görüntüleri oluşturmak zorunda kaldım" (Shore, 2014, s. 242) demektedir. Diğer bir deyişle Middel, her ne kadar geçmişe ait bir olayı kurgulayarak yeniden canlandırmış olsa da farklı bir üslupla hikâyeyi anlatma yoluna gitmektedir.



Görsel 13. Cristina De Middel, *Iko Iko*, 2011

21. yüzyılın başlarında dijital dönüşüm etkisindeki fotojurnalizm içerisinde geliştirilen gerçekliğin temsili; fotoğrafın gerçeklik ve kurgusal arasındaki keskin sınırın erimesiyle ortaya çıkan yaklaşımlardır. Diğer yandan post-fotojurnalizm adı verilen bu dönem içerisinde; Martina Bacigalupo *Gulu Gerçek Sanat Stüdyosu* adlı serisinde, fotoğraf stüdyosundan edindiği *buluntu fotoğraf*'lardan Gulu toplumuna sosyolojik farklı bir bakış açısı kazandırmaktadır. Bununla birlikte Richard Mosse ise kızılötesi film kullanarak Kongo'daki siyasi çalkantıları fotoğraflamıştır. Diğer bir deyişle Wolf, Yi ve Middel'de olduğu gibi post-fotojurnalizm içerisinde çalışmalar üreten Bacigalupo ve Mosse de kullandıkları farklı fotoğrafik tekniklerle, ifade biçimlerine getirdikleri yenilikler bağlamında fotojurnalizm kavramının yeniden şekillenmesini sağlamaktadırlar.

4. Sonuç

Gerçekliği olduğu gibi yansıtma özelliğiyle diğer imaj üretim yöntemlerinden ayrılan fotoğraf, icat olmasından itibaren toplumsal olayların belgelenmesi için kullanılan bir araçtır. Fotoğrafın icat olduğu dönemde kullanılan dagerotip ve ıslak kolodyum gibi tekniklerin yetersizlikleri, fotoğrafçıların toplumsal olayları belgelerken konulara olan yaklaşımlarını sınırlandırmaktadır. Bu olguya örnek olarak; Fransa'da 1848 yılındaki işçi ayaklanmalarını dagerotiple belgeleyen Eugene Thibault'un *General Lamoricière'nin Birliklerinin Saldırısından Sonra Rue Saint-Maur-Popincourt'daki Barikat* adlı çalışması incelendiğinde, bu teknik yetersizlikler sonucu konu ve detaylara uzak kalındığı saptanmaktadır. Diğer yandan O'Sullivan'ın, Amerika İç Savaşı'nda ıslak kolodyum tekniğiyle ürettiği *Ölümün Hasatı* adlı çalışmasında, olayın kendisinden ziyade sonuçlarına odaklanılarak somut bir yaklaşım geliştirildiği gözlemlenmektedir. Bu olgular, fotojurnalizmin başlangıç evresindeki fotoğrafçıların toplumsal olayların temsil ettiği gerçekliği aktarmak için kullandıkları yaklaşımların, ilk fotoğrafik imaj üretim tekniklerinin sınırlılıklarıyla şekillendiğini göstermektedir. Diğer yandan bu dönemdeki basın-yayın teknolojilerindeki yetersizlik, fotoğrafın gazete ve dergilerde yayınlanmasına uygun değildir. Bu teknik sınırlılıklar, 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında yaşanan teknik gelişmelerle aşılmıştır.

19. yüzyılın sonlarında fotoğrafın gazete ve dergilerde yayınlanabilir hale gelmesi ve 20. yüzyılın başlarında elde taşınabilen 35mm fotoğraf makinelerinin geliştirilmesi, fotojurnalizmin önündeki teknik sınırlılıkları ortadan kaldırmıştır. 35mm film kullanan fotoğraf makinelerinin hafifliği, fotoğrafçıya yüksek hareket kabiliyeti sağlamaktadır. Diğer yandan bu fotoğraf makinesi; kullandığı rulo filmle peşi sıra onlarca karenin seri şekilde çekilebilmesine ve değiştirilebilir lense sahip olmasıyla da farklı açı ya da uzaklıklardan kadraj yapılmasına olanak tanımaktadır. Dorothea Lange, Leica'nın bu özelliklerinden faydalanarak *Göçmen Anne* adlı çalışmasında konunun gerçekliğini en kuvvetli şekilde anlatacak kadrajı yakalama fırsatı bulmuştur. Diğer yandan fotojurnalizm, fotoğrafta yaşanan bu teknik gelişmeler ve 1930'lu yıllarda *Vu*, *Life* ve *Picture Post* gibi görsel ağırlıklı haber dergilerinin yayınlanmaya başlamasıyla modern şeklini alarak kurumsallaşmaktadır.

Görsel ağırlıklı haber dergileri ve Magnum Fotoğraf Ajansı gibi kurumların bünyesindeki fotoğrafçılar tarafından şekillenen modern fotojurnalizm içerisinde incelenen Henri Cartier-Bresson'un *Trafalgar Meydanı* adlı çalışmasında; olgunun kendisinden ziyade analize odaklanıldığı gözlemlenmektedir. Ayrıca Eugene Smith'in özdeşleşen *Tomoko Uemura Banyosunda* adlı çalışmasında sanat tarihinde önemli bir yere sahip Michelangelo'nun *Pieta* adlı heykeline öykünülmektedir. Diğer bir deyişle teknolojik gelişmeler sonucunda fotoğrafın teknik sınırlarının aşılmasıyla, gerçekliğin temsiline olan yaklaşımlar değişmekte ve farklı üsluplar ortaya çıkmaktadır.

Televizyonun yaygınlaşmasıyla görsel ağırlıklı haber dergilerin gerileme sürecine girdiği 1970'li yıllarda, fotojurnalist çalışmalara olan ihtiyaç azalmaktadır. Buna karşın fotojurnalizm, müze ve galerilerde sergilenen ayrıca akademik çevrelerin ilgisini çeken bir alan haline gelerek yeni bir çehreye kavuşmaktadır. Fotojurnalizmin büründüğü yeni çehre, klasik yaklaşımlardan memnun olmayan yeni nesil fotoğrafçılar tarafından şekillenmektedir. Yeni fotojurnalizm olarak tanımlanan bu yaklaşımın ortaya çıkmasında, amatör fotoğrafçılıkla ilişkilendirilen renkli fotoğrafın meşru bir sanatsal üretim olarak kabul edilmeye başlanarak, klasik fotojurnalizmin siyah-beyaz filme olan saplantılı tutkusunu sona erdirmesi bulunmaktadır. Yeni fotojurnalizm yaklaşımının temsilcilerinden Susan Meiselas, geniş renk yelpazesine sahip renkli filmle belgelediği Nikaragua'da yaşanan siyasi çekişmeleri konu edinen *Pazar* adlı çalışmasında; yan anlamlar barındıran sembolik anlatıma başvurularak konuya dair gerçekliğin ifade edildiği gözlemlenmektedir. Diğer yandan fotoğraf tekniği, 20. yüzyılın sonlarında dijitalleşmeyle dönüşüme uğramaktadır.

Işığa duyarlı kimyasallar, yerini piksellere bırakmasıyla gerçekleşen dijital devrim; fotoğrafın doğasını teknik anlamda dönüştürdüğü gibi içerik ve biçimini de etkilemektedir. Bu zaman diliminde gerçek ve kurgusal arasındaki ayrımın bulanık hale gelmesiyle post-fotoğrafik dönemden bahsedilmeye başlanmıştır. Bu olgu fotojurnalizmi derinden etkilemektedir: Objektifini fiziksel gerçekliğin dünyasına yönelten foto muhabir artık sanal mekanlardaki olaylara yönelmektedir. Post-fotojurnalizm çerçevesinde ele alınan bu olguya, Micheal Wolf'un *Araba Yangını* adlı çalışmasında da rastlanmaktadır.

Post-fotojurnalizmde gözlemlenen gerçek ve kurgusal arasındaki ayrım, çalışmalarda dijital manipülasyonun tercih edilmesiyle daha da bulanık hale gelmektedir. Yang Yi *Kökünden Kopartmak – 19* adlı çalışmasında; sular

altında kalacak Kaixian Eyaleti'nin halkını, sular altındaymış gibi göstermek için dijital manipülasyondan faydalanmaktadır. Yi'nin gerçekleşmemiş bir olayı, fotoğrafik dille daha iyi ifade edebilmek için dijital manipülasyondan faydalanması, klasik fotojurnalist yaklaşımın nesnel gerçeklikle kurduğu bağın yıkılmasına örnek niteliğindedir.

Post-fotojurnalizmle ilişkilendirilen diğer bir fotoğrafçı Cristina De Middel ise 2011 yılında çektiği *Iko Iko* adlı çalışmasında, Zambiya'nın 1960'lı yıllarda gerçekleştirdiği uzay programını yerel Afrika kıyafetleri giyen astronotlarla yeniden canlandırmaktadır. Böylelikle post-fotojurnalizmde, dijital manipülasyonda olduğu gibi geçmişe ait bir olayın yeniden kurgulanmasıyla, fotoğraftaki gerçek ve kurgusal olan arasındaki ayrım bulanıklaşmaktadır. Böylelikle, başlangıcından post-fotoğrafa fotojurnalizmde gerçekliğin temsiline olan ifade yaklaşımlarının, dönemsel olarak fotoğrafta yaşanan teknik gelişme ve dönüşümler etkisi altında şekillendiği gözlemlenmektedir.

Post-fotojurnalizm çerçevesinde gerçek ve kurgusal olan arasındaki ayrımın bulanıklaşması, özellikle klasik fotojurnalizm düşüncesi perspektifinden tartışmalı bir olgu olsa da gerçeklikle olan bağ tam anlamıyla kopmamaktadır. Bunun aksine post-fotojurnalizmde kullanılan ifade biçimleri, fotoğrafa yeni bir dil yetisi kazandırmaktadır. Diğer yandan, bazı durumlarda post-fotojurnalizmde kullanılan dijital manipülasyon tekniklerinin, fotoğrafın gerçeklikle olan ilişkisini tam anlamıyla ortadan kaldırması da mümkündür. Bu durumda, fotojurnalizmin etik değerleri yıkılarak, kamuoyunu yanlış bilgilendirebilen fotoğraflar ortaya çıkabilecektir. Bunun önüne geçmek adına, dijital manipülasyonla üretilen fotojurnalist bir çalışmanın gerçeklikle kurduğu bağ, etik çerçevedeki sınırlılıklarla muhafaza edilmesi gerekmektedir.

Kaynakça

About Magnum. (t.y.). Erişim adresi: https://www.magnumphotos.com/about-magnum/overview/

Amar, J. P. (2009). *Basın fotoğrafçılığı*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Bajac, Q. (2011). *Fotoğraftan sonra: Analog fotoğraftan dijital devrime*. İstanbul: Yapıkredi Yayınları.

Bazin, A. (1966). *Çağdaş sinemanın sorunları*. Ankara: Bilgi Yayın Evi.

Caple, H. (2013). *Photojournalism a social semiotic approach*. UK: Palgrave Macmillan.

Freund, G. (2006). *Fotoğraf ve toplum*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Gordon, R. (2006). *Lewis Hine*. L. Warren (Ed.), Encyclopedia of 20th century photography (s.697-701) içinde. New York: Routledge.

Grundberg, A. (1987, 12 Nisan). Art; photojournalism lays claim to the realm of esthetic. *The New York Times*. Erişim adresi: https://www.nytimes.com/1987/04/12/arts/art-photojournalism-lays-claim-to-the-realm-of-esthetics.html?rref=collection/byline/andy-grundberg

Hacking, J. (2015). *Fotoğrafın tüm öyküsü*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Harcup, T. (2014). *A dictionary of journalism*. Oxford: Oxford Universty.

Henri Cartier-Bresson. (t.y.). Erişim adresi: https://www.phillips.com/artist/10637/henri-cartier-bresson

Holmes, A. (2009, 6 Mayıs). Tomoko Uemura in her bath. *Iconicphotos*. Erişim adresi: https://iconicphotos.wordpress.com/2009/05/06/tomoko-uemura-in-her-bath/

Kempf, J. (2006). *History of photography: Interwar years*. L. Warren (Ed.), Encyclopedia of 20th century photography (s. 731-737) içinde. New York: Routledge.

McDonald, S. (2006). *Picture post*. Lynne Warren (Ed.), Encyclopedia of 20th century Photography içinde (s. 1266-1268). New York: Routledge.

Ok, S. S. (2016). *Fotoğraf belleğinde acının tasviri*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Pohlad, M. (2006). *History of photography: Twentieth-century developments*. L. Warren (Ed.), *Encyclopedia of 20th Century Photography* (s.714-723) içinde. New York: Routledge.

Ritchin, F. (2012). *Fotoğraftan sonra*. İstanbul: Espas Yayınları.

Sağlamtimur, Z. Ö. (2011). *Fotoğrafçılık tarihinde teknik ve kültürel dönüşümler*. İzmir: Ege Yayınları.

Sağlamtimur, Z. Ö. (2016). *Post-fotoğrafçılık: Fotoğrafik gerçekliğin sınırlarının aşılması*. A. Göztaş (Ed.), *İletişimde Post Yazılar* (s. 649-673) içinde. Konya: Literatürk Yayınları.

Schwendener, M. (2010, 6 Ağustos). Tracking the rise of color on film. Erişim adresi: https://www.nytimes.com/2010/08/08/nyregion/08artsnj.html

Senf, R. A. (2008). *O'Sullivan, Timothy Henry*. J. Hannavy (Ed.), Encyclopedia of 19th century photography (s. 1017-1021) içinde. New York: Routledge.

Shore, R. (2014). *Post-photography*. London: Laurence King Publishing.

Smith, I. H. (2018). *Fotoğrafın kısa öyküsü*. İstanbul: Hep Kitap.

Stefan Lorant. (t.y.). Erişim adresi: https://www.britannica.com/biography/Stefan-Lorant

Stetler, P. (2015). *ABD'de toplumsal belgesel*. J. Hacking (Ed.), *Fotoğrafın tüm öyküsü* (s. 304-311) içinde. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Stomberg, J. (2006). *Life magazine*. L. Warren (Ed.), Encyclopedia of 20th century photography (s. 952-955) içinde. New York: Routledge.

Walden, S. (2006). *Ethics and photography*. L. Warren (Ed.), Encyclopedia of 20th century photography (s. 454-457) içinde. New York: Routledge.

Weintraub, M. (2006). *Robert Capa*. L. Warren (Ed.), Encyclopedia of 20th century photography (s. 236-240) içinde. New York: Routledge.

Yaman, H. (2019, 3 Eylül). Minamata: Bir kentin trajik öyküsü. Erişim adresi: https://gaiadergi.com/minamata-bir-kentin-trajik-oykusu/

Yaykın, M. (2010). *Sanat, teknoloji, bilim ve fotoğraf*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. The Illustrated London News. (1842). Hamburg Yangını [Gravür]. Erişim adresi: https://blog.britishnewspaperarchive.co.uk/wp-content/uploads/sites/9/2017/05/Hamburg.png

Görsel 2. Thibault, Eugene. (1848). General Lamoricière'nin Birliklerinin Saldırısından Sonra Rue Saint-Maur-Popincourt'daki Barikat [Fotoğraf]. Erişim adresi: https://www.musee-orsay.fr/en/info/gdzoom.html?tx_damzoom_pi1[showUid]=109366&tx_damzoom_pi1[zoom]=1&tx_damzoom_pi1[back]=/&cHash=9cee6bb4e3

Görsel 3-4. Fenton, Roger. (1855). General Bosquet ve Yüzbaşı Dampierre [Fotoğraf]. Erişim adresi: https://www.macleans.ca/culture/arts/a-picture-paints-a-thousand-lies-on-truth-and-war-photography/

Görsel 5. O'Sullivan, Timothy. (1863). Ölümün Hasatı [Fotoğraf]. Erişim adresi: https://www.moma.org/collection/works/92454

Görsel 6. Lange, Dorothea. (1936). Göçmen Anne, Nipomo, Kaliforniya [Fotoğraf]. Erişim adresi: https://www.history.com/news/how-photography-defined-the-great-depression

Görsel 7. Lange, Dorothea. (1936). *Kaliforniya'da Yoksul Bezelye Toplayıcı 1 ve 2* [Fotoğraf]. Erişim adresi: https://cphmag.com/migrant-mother/

Görsel 8. Cartier-Bresson, Henri. (1937). Trafalgar Meydanı [Fotoğraf]. Erişim adresi: https://huxleyparlour.com/coronation-of-king-george-vi/

Görsel 9. Smith, Eugene. (1972). Tomoko Uemura Banyosunda [Fotoğraf]. Erişim adresi: https://www.artic.edu/artworks/48238/tomoko-uemura-in-her-bath

Görsel 10. Meiselas, Susan. (1979). Pazar [Fotoğraf]. Erişim adresi: http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua/#id=somoza_regime

Görsel 11. Wolf, Micheal. (2011). Araba Yangını [Fotoğraf]. Erişim adresi: http://photomichaelwolf.com/wp-content/uploads/car_fire.jpg

Görsel 12. Yi, Yang. (2007). Kökünden Kopartmak, 19 [Fotoğraf]. Erişim adresi: http://www.galeriedix9.com/en/expositions/presentationarchive/24/uprooted#oeuv-19

Görsel 13. De Middel, Cristina. (2011). Iko Iko [Fotoğraf]. Erişim adresi: https://www.rencontres-arles.com/files/media_file_3419.jpg

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 246-257 - DOI: 10.32547/ataunigsed.674233

Türk Sineması ve Şiddet: Son Dönem Türk Filmlerinde Şiddetin Sunumu Üzerine Bir Araştırma

Turkish Cinema and Violence: A Research on Presentation of Violence in Recent Turkish Films

Fatih Söğüt
Dr. Öğr. Üyesi, Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksek Okulu Radyo-Televizyon Programcılığı
email: fatih.sogut@klu.edu.tr ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6529-9056

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Söğüt, F. (2020). Türk sineması ve şiddet: son dönem Türk filmlerinde şiddetin sunumu üzerine bir araştırma. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 246-257. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.674233

Makale Gönderim Tarihi/Received: 13/01/2020
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 11/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

Şiddet, en eski tarihlerden bu yana insanlığın ve kültürün bir parçasıdır. Kültürel bir olgu olarak değerlendirildiği için şiddetin sunumu resim, müzik, edebiyat ve sinema eserlerinde görülmektedir. Bu bağlamda bu çalışmayla amaçlanan Türkiye'de yüksek sayıda izleyici tarafından seyredilen filmlerdeki şiddet içeriğini ortaya çıkarmaktır. Bu amaç doğrultusunda son beş yılda en çok izlenen filmler; *Müslüm* (2018), *Recep İvedik 5* (2017), *Recep İvedik 4* (2014), *Düğün Dernek 2* (2015), *Dağ 2* (2016) örneklem olarak alınarak bu filmlere içerik analizi uygulanmıştır. Yapılan analiz sonuçlarına göre bazı şiddet türlerinin öne çıktığı, filmlerde şiddete maruz kalanların cinsiyete göre dağılımında erkeklerin kadınların önünde olduğu, yine filmlerde şiddetin failinin çoğunlukla erkekler olduğu, şiddet biçimlerinin genellikle ikili diyaloglarda ya da birbirine yabancı film kişileri arasında gerçekleştiği görülmüştür.

Anahtar kelimeler: Şiddet, Türk Sineması, İçerik Analizi

Abstract

Violence has been a part of humanity and culture throughout the history. Since it is considered a cultural phenomenon, the presentation of violence is seen in paintings, music, literature and cinema. In this context, the purpose of this study is to expose the violent content in films watched by a high number of viewers in Turkey. For this purpose, the most watched films in the last five years; Müslüm (2018), Recep İvedik 5 (2017), Recep İvedik 4 (2014), Düğün Dernek 2 (2015), Dağ 2 (2016) were taken as samples and content analysis was applied to these films. According to the results of the analysis, it is understood that some types of violence come to the fore in the films. In the distribution of the victims of violence according to gender, men are ahead of women. Again the perpetrators of violence in the movies are mostly men. Forms of violence usually occur in bilateral dialogues or between foreign film persons.

Keywords: Violence, Turkish Cinema, Content Analysis

1. Giriş

Şiddet tüm dünyada gündeme gelen ve hakkında pek çok araştırmanın yapıldığı bir olgudur. Şiddet, Türk Dil Kurumu sözlüğünde "karşıt görüşte olanlara kaba kuvvet kullanma, kaba güç, duygu ve davranışlarda aşırılık olarak tanımlanmıştır." Şiddet, toplumumuzda her yönüyle tartışılan bir konu olmuştur.

Şiddetin birey üzerinde yarattığı etki, ruhsal ve fiziksel düzeyde olmaktadır. Şiddetin bir diğer yönü de insanlar arasında meydana gelmesidir. Şiddeti ortaya çıkaran bazı etkenler bulunmaktadır. Özellikle bireyin sahip olduğu psikolojik ve biyolojik özellikler şiddet davranışının ortaya çıkmasında etkili olabilir. Bunun dışında şiddeti doğuran nedenler arasında sosyal, kültürel ve ekonomik faktörler etkili olabilmektedir. İşsizlik ve yoksulluk, şiddetin oluşmasına etki eden ekonomik faktörleri oluşturmaktadır.

Birey, içinde bulunduğu toplumsal yapı içinde sosyal, kültürel ve ekonomik anlamda sosyalleşir. Birey sosyalleştikçe ait olduğu toplumun davranış kalıplarını edinir. Sosyal hayatta ortaya çıkan şiddet, aslında bireylerin birbiri ile etkileşiminden doğan sosyal bir olgudur.

Şiddetin sosyo-kültürel ve ekonomik kökenlerine bakıldığında, rol-model alma davranışının etkili olduğu görülür. Birey, şiddeti içinde yaşadığı sosyal yapıda doğrudan ya da dolaylı olarak öğrenmektedir. Çocukluktan itibaren birey aile içi şiddetle karşılaştıkça şiddete eğilimli bir kişiliğe sahip olmaktadır.

Şiddet konusunda bireyi şekillendiren ona rol-model olan kaynaklardan biri de medyadır. Günümüzde medya araçları insan hayatının her alanında etkili olmaktadır. Bu duruma bağlı olarak medyanın insanlar üzerindeki etkisi çok fazladır. Medya araçları insanlara çeşitli mesajlar gönderirler. Verilen bu mesajlarda temel amaç yüksek bir izleyici/okuyucu kitlesine ulaşabilmektir. Medyanın çok izlenme çok okunma çabası içerisinde mesaj içeriklerinde şiddetin önemli bir yeri vardır.

Medya, kültürün önemli bir dağıtıcısıdır. Medya çeşitli işlevler üstlenerek kitleyi kendine çekmeye çalışan gelişmiş bir ağdır. Teknolojinin ilerlemesi insanların medyaya olan ihtiyacını arttırmıştır. Günümüzde insanlar eğlenme, haber alma, sosyalleşme gibi etkinlikler için medyayı kullanmaktadır. Medya insanlara sunduğu bu olumlu yönlerinin yanı sıra şiddet olgusunun toplumca normalleştirilmesi gibi olumsuz bir yöne de sahiptir.

Hem bir medya aracı hem de bir sanat olan sinema, kitleler tarafından büyük bir ilgiyle takip edilmektedir. Sinema filmleri insanlar için önemli bir serbest zaman etkinliğidir. Bu noktada sinemadaki şiddetin pek çok insanı etkilediği açıktır. Sinemadaki şiddet içeriğinden en çok etkilenme potansiyeline sahip olanlar henüz benlikleri oturmamış olan gençler ve çocuklardır. Sinemadaki şiddet üzerine yapılan araştırmalarda şiddet sahnelerini izleyen genç ve çocuk kitlenin bu sahnelerden olumsuz etkilendiklerini göstermiştir.
Bu çalışmada Türk Sinemasında şiddet içeriğinin ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Son yıllarda Türk Sineması yoğun bir izleyici kitlesi tarafından takip edilmektedir. Artan sinema salonları ve izleme olanakları sayesinde artık Türk filmleri çok sayıda izleyiciye ulaşabilmektedir.
Türk Sinemasında dönem dönem şiddet içeren filmlerin varlığından söz edebiliriz. Özellikle tarihi ve polisiye filmlerde sık sık şiddet içeren sahneler vardır. Şiddetin niteliği olarak Türk Sinemasında bir çeşitlilik söz konusudur. Fiziksel şiddet olarak; tokat, kavga sahneleri öne çıkarken zengin-fakir, modern-geleneksel çatışmasına dayalı filmlerde duygusal şiddet görülür.
Çalışmanın ilk bölümünde şiddete yönelik kuramsal çerçeveyi çizmek için literatür taramasıyla elde edilen bilgiler sunulmuştur. Araştırmanın ikinci bölümünde ise Türkiye'de son 5 yılda en çok izlenen filmlerdeki şiddet olgusu içerik analizi yöntemi ile belirlenmiştir. İçerik analizi ile elde edilen veriler sayısal verilere dönüştürülerek yorumlanmıştır.

1.1. Şiddetin Tanımı

Şiddet kavramı toplumdan topluma, zamandan zamana ve şiddeti ele alan kişinin bakış açısına göre değişebilir. Bu nedenle de şiddetin tam ve kesin bir tanımını yapmak zordur. Toplumsal bir kavram olarak şiddet, toplumsal değişmeye bağlı olarak niteliksel değişimler göstermiştir.

Etimolojik olarak Arapça kökenli bir sözcük olan şiddetin tekil kullanımı "şidd", çoğul kullanımı ise "şiddad"tır. Sertlik ve katılık anlamlarına gelmektedir. Türkçe sözlük bugün şiddet sözcüğünün açıklamasını "1. Bir hareketin, bir gücün derecesi, yeğenlik sertlik; 2.hız: rüzgârın şiddeti; 3. Mecaz (duygu ve davranış için) aşırılık" ("Türk Dil Kurumu", t.y.) olarak yapmaktadır.

Şiddet üzerine yapılan çalışmalarda araştırmacıların şiddet ile ilgili görüşleri farklı olabilmektedir. Balcıoğlu (2001), şiddeti "bireye ya da topluma fiziksel ve ruhsal acı vermek, eziyet niyeti ile yapılan yıkıcı, yok edici saldırgan davranışlar" olarak tanımlamıştır (s. 20). Köknel (2000) şiddeti, öfke, kin, nefret, düşmanlık gibi duygu durumlarının etkinlik kazandığı saldırganlık biçimi olarak tanımlamıştır; ayrıca Köknel'e göre şiddet: "saldırgan davranışları; kaba kuvveti, beden gücünün kötüye kullanılmasını; yakan, yıkan, yok eden eylemleri; taşlı, sopalı, silahlı saldırıları; bireye ve topluma zarar veren etkinlik" olarak da ifade edilebilir (s. 21). Tekin'e göre (2011) ise, şiddet küresel anlamda kötü bir eylem biçimi olduğu gibi bireyler ve toplumlar bazında da farklılaşabilen ve birçok biçimde kendini var eden karmaşık bir eylem biçimidir (s. 1). Tekin'in de vurguladığı gibi şiddet evrensel bir nitelik taşır.

Şiddet, güce dayalı bir olgu olarak kişiyi öldürme, yaralama ve sakat bırakma gibi fiziksel eylemleri kapsayabileceği gibi kişinin duygusal yaşamına da hedef alan eylemleri de kapsayabilir. Bu noktada bireyin sahip olduğu mallara yönelik eylemlerde şiddet olarak değerlendirilebilir.

Hayatın her yönünde karşımıza çıkan şiddet siyasal yaşamda da tartışılan bir konudur. Yürürlükteki siyasal sistemlerin ancak şiddet yoluyla değiştirilebileceğine inanan anarşist ya da radikal siyasal görüşlerde bulunmaktadır. Örneğin faşizm, savaşı kutsayan; devleti daha da güçlendiren bir olgu olarak şiddeti meşrulaştıran bir siyasi görüştür.

Şiddetin hukuksal yönü de üzerinde durulması gereken bir konudur. "Ağır suç kapsamına giren şiddet (cinayet, yaralama, ırza tecavüz, silahlı saldırı, gasp) gibi olayların yanı sıra, daha hafif kabul edilen şiddet olayları da (trafik suçu, tehdit) Ceza Yasası'nın kapsamında cezalandırılır" (Ünsal, 1996, s. 30). Devlette kolluk güçleri vasıtasıyla şiddet uygulayabilir. Ancak bu durum devlete verilen zor kullanma hakkıyla ilgilidir. Ünsal'a (1996) göre, devletin uyguladığı bu şiddet, kaba kuvvet değil, toplum adına kullanılan zorunlu ve meşru bir güç, daha doğrusu araçtır (s. 30). Bu bağlamda Batı normlarına göre kendisine verilen şiddet kullanma yetkisini kötüye kullanan bir dikta rejimiyle mücadele kapsamında şiddete başvurmak meşru bir hak olarak görülebilir.

Davranış bilimlerinde de şiddete ilişkin araştırmalar yürütülmüştür. Bu araştırmalarda genel amaç bireyde şiddete yol açan etkenleri ortaya çıkarmaktır. Moses'a (1996) göre, şiddete eğilimli bir kişide onu şiddet eğilimli davranışa götüren en önemli etkenler, yetersiz kalan ana-baba-çocuk-aile ilişkisi, aile şefkati ve ayrıca nesilden nesile aktarılan şiddet içeren davranış biçimleridir (s. 24). Çocuklar üzerine yapılan bir araştırma, çocukların şiddeti depresyonu ortadan kaldıran bir davranış biçimi olarak gördüklerini ortaya çıkarmıştır (Burks ve Harrison, 1962). Şiddetin ortaya çıkışında işsizlik ve yoksulluk önemli bir faktör olarak görülebilir. Bunun dışında şiddet sosyal topluluklarda da aniden ortaya çıkan gerginliklerde ortaya çıkabilir. Aile içi şiddet, kan davası ve töre cinayetlerini bu duruma örnek olarak verebiliriz.

Şiddet olgusunu ruhbilimsel olarak farklı bir bakışla değerlendiren Sigmund Freud, şiddetin insanın içinde olan bir içgüdü olduğunu vurgulamıştır. Freud, bu içgüdüyü "Ölüm İçgüdüsü" olarak adlandırmıştır. Freud'a göre, insan şiddet ve ölüm içgüdüsü ile doğmuştur; öldürme insanın doğasında vardır (aktaran Erten ve Ardalı, 1996, s. 160) Freud'un şiddet üzerine olan bu görüşlerini etkileyen temel noktanın birinci dünya savaşı sonrası özellikle Avrupa da ortaya çıkan insanın ve toplumun geleceğine yönelik karamsar düşünceler olduğunu da belirtmek gerekir.

Şiddet kavramını daha iyi anlayabilmek için, kavramı kategorilere ayırıp incelemek gerekmektedir. Bu da bize değişik şiddet türlerini anlamada yardımcı olacaktır.

1.2. Şiddetin Türleri

Şiddet türlerini kategorileştirmek şiddeti tanımlamak kadar zordur. Belirli bir sınıflandırma yapılırsa alt kategoriler arasında bir benzeşme ortaya çıkabilir. Bu bağlamda şiddet türlerini birbirinden bağımsız şekilde alt başlıklar halinde kategorilendirmek doğru olacaktır. Bu ayrım yapılırken, Gümüş'ün (2006) şiddet türleri ile ilgili yaptığı çalışma dikkate alınmıştır.

1.2.1. Fiziksel Şiddet

Bir insanın canının acımasına, yaralanmasına hatta ölümüne sebep olabilecek kasıtlı davranış biçimidir. Di Martino'ya (2003) göre fiziksel şiddet, "Vurma, tekmeleme, tokatlama, bıçaklama, silahla vurma, ısırma, cinsel saldırı ve benzeri yollarla fiziksel olarak yaralanma içeren davranışları" ifade eder (s. 18). Michaud'a (1991) göre ise, "fiziksel şiddet; bir canlının, nesnenin, kişi ya da grupların bedensel ve maddi bütünlüğüne zarar verilmesi ile ortaya çıkar" (s. 7). Michaud'un tanımından yola çıkarak cinayet, yaralama, işkence, tecavüz, linç, terör saldırısı, boğuşma, ısırma, intihar, el şakaları, kundaklama, gibi eylemler fiziksel şiddet olarak değerlendirilebilir.

Fiziksel şiddet dayaktan çok farklı boyutları olan bir şiddet türüdür. Kaba güçle olabileceği gibi çeşitli aletler kullanılarak fiziksel şiddet uygulanabilir. Çoğu insan için şiddet denilince akla fiziksel şiddet gelmektedir. Fiziksel şiddet en sık rastlanılan ve bilinen şiddet türüdür.

1.2.2. Duygusal Şiddet

Kişinin haysiyetini hedef alan ve etkisi en az fiziksel şiddet kadar ağır olan bir şiddet biçimidir. Bireyi psikolojik olarak üzüntüye sevk eden, aynı zamanda bireyi baskı altına alan bütün davranış biçimlerini ifade eder. Bağırmak, hakaret etmek, aşağılamak, kişinin bireysel ve sosyal yaşamına karışmak gibi davranışlar duygusal şiddete girmektedir.

Duygusal şiddetin farklı bir yönü de sözel şiddeti de kapsıyor olmasıdır. "Sözel şiddet; söz ve hareketlerin düzenli bir şekilde korkutma, sindirme ve cezalandırma aracı olarak kullanılmasıdır" (Polat, 2017, s. 31). Sözel şiddet de duygusal şiddet gibi kişinin haysiyetine yönelik bir davranış biçimidir.

1.2.3. Cinsel Şiddet

Kişinin cinsel bir nesne gibi görülmesi ve cinsel dokunulmazlığını aşan seviyede taciz ve tecavüz gibi davranışlara maruz kalmasıdır. Cinsellik yoluyla kişiyi tehdit etmek, korkutmak gibi davranışlarda cinsel şiddet olarak kabul edilmektedir.

Cinsel şiddet bütün toplumları ilgilendiren evrensel bir nitelik taşımaktadır. "Kadınlara yönelik şiddetin açık bir göstergesi olarak, tecavüz ve cinsel tacizi de içeren cinsel şiddet evrenseldir; devlet sınırlarını ve kültürleri aşmaktadır" ("Birleşmiş Milletler", 2009, s. 4). Kadına ve çocuklara yönelik cinselliklerini şiddet, korku ve sindirme yoluyla kontrol altına almak olarak da değerlendirilebilir.

Dünya Sağlık Örgütü'ne (2002) göre, cinsel şiddet; "çocuğa, gence, kadına, erkeğe ve/veya hayvanlara yönelik olarak izleme, teşhir etme, laf atma, el kol hareketi yapmakla başlayıp tecavüze kadar uzanan" cinsel içerikli her türlü eylem olarak tanımlanmaktadır. Cinsel şiddetin insani boyutu dışında hukuki boyutu da bulunmaktadır. TCK'ya göre cinsel dokunulmazlığa yönelik her türlü eylem (laf atma, cinsel saldırı gibi eylemler) suç olarak kabul edilir.

1.2.4. Ekonomik Şiddet

Kişinin kendi rızası dışında ekonomik faaliyetlerinin kontrol edilmesidir. Gürkan ve Çoşar'a (2009) göre, ekonomik şiddet: "ekonomik kaynakların ve paranın birey üzerinde bir yaptırım, tehdit ve kontrol etme aracı olarak kullanılmasıdır" (s. 2). Beslenme, barınma gibi temel ihtiyaçlarda kişiyi zor duruma sokar. Para vermemek, paranın nasıl harcanacağına karışmak, yeteri kadar para vermemek ve ekonomik konularda kişinin görüşlerini önemsememek gibi davranışlarda ekonomik şiddet olarak değerlendirilebilir.

1.3. Televizyondan Sinemaya Şiddet Olgusu

1960'lı yıllardan bu yana televizyonda yer alan şiddetin insanları olumsuz yönde etkilediği onları suça yönelttiği tezi ileri sürülmektedir. Televizyondaki şiddet olgusunu araştıran ilk çalışmalardan biri olan "Content Analysis of

Television Drama Programs"araştırmasına göre TV programlarında en fazla görünen şiddet biçimleri: silahlı çatışma, cinayet ve kavga olmuştur (Head, 1954). Turam'a (1996) göre, "Head'in incelediği programların hiçbirinde tecavüz olayına rastlanmamaktaydı ve TV programlarında gerçeklerin böylece saptırılmış olduğu açıkça görülmekteydi" (s. 399). Bu araştırmanın dışında Amerikan televizyonlarında şiddetle ilgili USA Today gazetesi tarafından yapılan bir başka araştırmaya göre Amerika'nın en çok seyredilen beş televizyon kanalında (CBS, NBC, ABC ve Fox TV) prime time zaman dilimi olarak adlandırılan 19:30-22:30 saatleri arasında incelenen TV programlarında en çok rastlanan şiddet biçimi %30'luk oran ile kavga olurken onu %26 ile silahsız saldırı, %12'si silahlı saldırı, %3'ü ise toplu katliam olmuştur.

Ortaya konan rakamlar, bir insanın, örneğin televizyonda uğradığı şiddet sayılarıyla bir araya geldiğinde daha bir anlamlı olmaktadır. Gerbner'e (1998a, s. 24; 1998b, s. 139) göre, "bugüne kadar insanlık çok fazla kan akışına tanık olmuştur". Ama, günümüzdeki gibi şiddet imgeleriyle hiçbir zaman karşı karşıya gelmemiştir. "1974'te şiddet içerikli program sayısı 58 iken, bu sayı 1984'te 73'e; 1994'te ise 75'e çıkmıştır" (Gerbner, 1998b, s. 26). "Şiddet, her 10 programın en azından 6'sında görülmektedir. En çok izlenen zamanda, saat başı 5 şiddet sahnesi yer almakta, ortalama her geceye 2 ya da 3 cinayet düşmektedir" (Gerbner ve diğerleri, 1980). "Her 4 ya da 5 haberden biri şiddet içerikli olmaktadır" (Gerbner, 1996, s. 27). Cumartesi sabah çocuk programlarında saat başı şiddet sahnesi sayısı 20-25 arasını bulmaktadır. "The Committee on Communications of American Academy of Pediatrics'in açıkladığına göre, 18 yaşına kadar insanlar sadece televizyonda, yaklaşık olarak 200 bin şiddet eylemi görmektedirler" (Bagdikian, 2000, s. 36).

Türkiye' de ise Gül Özbay ve Neşe Kutlu'nun 1993 yılında Milliyet gazetesi için yaptıkları araştırmada, yedi ayrı TV kanalının (TRT 1, TRT 2, Star, Show TV, ATV, HBB, Kanal 6) yayınları incelemiştir. Bu araştırmaya göre 09:00-23:00 saatleri arasında incelenen TV yayınlarında yaklaşık 500'e yakın kişi ölürken 600'den fazla da yaralanma vakası görülmekteydi. Ölüm nedeni olarak da en çok patlama, zehirlenme ve cinayet vakaları gelmektedir.

Türkiye'de, TV'de gösterilen filmlerdeki şiddeti araştıran bir çalışmada örneklem olarak seçilen beş özel televizyon (Atv, Star, Show tv, Kanal D, TGRT) kanalında hafta içi yayınlanan 80 filmde toplam sürenin %33'ünde şiddet içeriğinin olduğu saptanmıştır (Ayrancı ve diğerleri., 2004, s. 138).

Televizyonda sunulan şiddetin gerisinde kâr etme amacı bulunmaktadır. "Medya ve kâr bir arada düşünüldüğünde, en öne çıkan unsur şiddet olarak belirmektedir" (Özer, 2017, s. 5). Şiddet, toplum tarafından cazip görülen bir içerik türüdür. Çok izlenen filmlerin ve dizilerin araştırmalara yansıyan şiddet içeriğinin yoğunluğu bu tezi doğrulamaktadır. Popüler bir içerik olarak şiddet kolay üretilir ve kolay tüketilir. Şiddetin evrensel bir olgu olması şiddet içeren yapımların küresel ölçekte yayılmasını kolaylaştırmaktadır.

Reklam içinde en ilgi çekici içerik türlerinden biri şiddettir. "Çoğu zaman, ticari mesajlar açısından en uygun zihinsel set içinde bulunan izleyicileri, reklamcılara teslim etmek için gereklidir" (Özer, 2010, s. 15). Sinema ve televizyon endüstrisi, reklam gelirleri için çok sayıda izleyici toplamak istemektedir. Hedefteki kitle ise genç insanlardır. "Gençleri ekran başına toplamak için en uygun araç ise şiddettir" (Potter, 1999, s. 157).

Sinema ortaya çıktığı ilk dönemlerden bu yana şiddet ile iç içedir. Trend'e (2008) göre, "ilk filmlerin merkezi şiddettir. Thomas Edison 1895'te 30 saniyelik bir kafa kesme klibi olan Kinetoskop filmi *The Execution of Mary, Queen of Scots* ile yeni teknolojiyi sergiler" (s. 24). Özellikle teknolojik imkanların gelişimiyle şiddettin sinemadaki görünürlüğü artmıştır.

Filmlerin renklenmesiyle özellikle fiziksel şiddet içeren sahneler izleyiciye daha gerçekçi bir şekilde sunulmuştur. Sinemada şiddeti daha belirgin kılan bir diğer teknik gelişme ise sesin sinemaya girişidir. Sesin kullanımıyla beraber sinemadaki şiddetin etkisi daha da artmıştır. Özel Efekt teknolojilerinin de ortaya çıkmasıyla Charlie Chaplin, Harold Lloyd ve Buster Keaton gibi komedi yıldızları izleyicinin ilgisini daha fazla çekebilmek için düşme, çarpışma, kaza ve diğer şiddet öğelerini öne çıkarmışlardır.

Amerikalı yönetmen Edwin Porter'ın yönettiği 1903 tarihli *Great Train Robbery* ve *David Wark Griffith* tarafından yönetilen 1915 tarihli *İntolarance* filmleri içerdikleri silahlı çatışma sahneleri ile dikkat çekmişlerdir. Sessiz film döneminden sonra yapılan komediler güldürü etkilerini yükseltmek ve izleyicilerin heyecanını devamlı kılmak için kullanılan şiddet için bazı eğilimler geliştirdiler. Vodvil türünün tekniklerini alan ilk komedi filmleri, öykülerini daha hareketli ve "komik" hale getirmek için kavga, felaket ve yıkımla doluydu.

Türk Sinemasının ilk yıllarında da filmlerde şiddete rastlanmaktadır. "Muhsin Ertuğrul'un yönetmenliğini yaptığı *İstanbul'da Bir Facia-i Aşk* (1922) filminde şiddet sahnelerinin varlığına izleyiciler tanık olmuştur" (Teksoy, 2007, s. 19). Ömer Lütfi Akad'ın ilk filmlerinden biri olan *Vurun Kahpeye* (1949) filminde de şiddet sahneleri dikkat çekicidir. Bu filmin baş karakteri olan Aliye, köylüler tarafından linç edilmektedir. Yine Lütfi Akad'ın filmlerinden biri olan *Kanun Namına* (1952) filminde de adam öldürme ve silahlı çatışma gibi şiddet öğeleri bulunmaktadır. Metin Erksan'ın *Kuyu* (1968) filminde kadına yönelik şiddet sahneleri bulunmaktadır. Türk Sinemasında, tarihi filmler de şiddet içeriği açısından oldukça zengindir. *Tarkan* ve *Malkoçoğlu* serileri gibi tarihi

filmlerde ya da mafya çatışmalarını konu edinen filmlerde fiziksel şiddet eylemlerine oldukça sık rastlanmaktadır. Genel olarak bakıldığında çoğu Yeşilçam filminde şiddet, bir şekilde görülmektedir. Yeşilçam filmlerinde fiziksel şiddet genellikle tokat, kavga şeklinde olsa da zaman zaman silahlar patlamaktadır. Bunun dışında Yeşilçam filmleri sadece fiziksel değil, aynı zamanda özellikle melodram filmlerinde görülen duygusal şiddet içeriği açısından da oldukça zengindir.

Toplumsal ilişkilerin yaratıcılarından olan sinema, Süalp'e (1993) göre "şiddet anlatısını görüntü ve söylem olarak üretirken, şiddetin toplumsal düzeyde yeniden kavramsallaştırılmasına ve yeniden üretimine katılır" (s. 2). Süalp'in de vurguladığı gibi sinemanın şiddetin üretilmesinde ve yayılmasındaki rolü yadsınamaz.

Ana akım sinemada özellikle de Amerikan Sinemasında şiddet sıklıkla anlatının bir aracı değil, anlatının kendisidir. "Şiddet, sinemada izleyicinin uygulanmasını haklı bulabileceği, estetize edilmiş bir içerikle sunulur" (Kalkan, 2018, s. 70). Şiddetin nedeni, işleniş şekli ve kurbanlardaki sonuçları en sert haliyle gösterilir. Hollywood filmlerine özgü klişelerin kullanımıyla şiddet olgusunun meşru hale getirilmesi ve izleyici tarafından özümsenir şekle sokulması söz konusudur. İntikam almak gibi şiddet çağrıştıran eylemler görsel efektlerin kullanımıyla izleyiciye sunulur. Hollywood filmlerinde kahramanlar şiddet üzerinden izleyiciye kabul ettirilirler.

Hayatın gerçeklerinden yola çıkan sinema sanatı hayatın içindeki şiddet olgusunu da biçim ve içerik olarak izleyicisine sunmaktadır. "Şiddet günlük yaşamımızdan soyutlanamayacak bir olgudur ve sinemanın da yaşamdan beslenen bir sanat dalı olduğu bir gerçektir. Dolayısıyla sinema filmlerinde şiddet de dahil hemen her içeriğe yer vardır" (Temel, 2008, s. 23). Ancak buradaki önemli nokta sinemanın şiddeti nasıl sunduğudur.

Sinemanın şiddeti pek çok yolla sunma biçimi vardır. Şiddetin sunumu, izleyici üzerinde yaratılmak istenen etkiye göre, yapımın bütçesine göre ve senaryoya göre değişebilir. Şiddetin en açık biçimiyle gösterimi şiddet eylemlerinin hem görsel hem de işitsel bir öğe olarak sunulmasıdır. Doğrudan şiddeti göstermek sinemada sıklıkla karşımıza çıkan bir durumdur. Çatışma, cinayet, boğuşma, işkence gibi eylemlerin bütün işitsel ve görsel unsurlarıyla yalın bir biçimde sunumu buna örnek olarak gösterilebilir.

Şiddeti apaçık göstermek yerine çeşitli yollarla gizlemek ya da ima etmekte sinemada şiddetin sunumuna farklı bir yaklaşımdır. Sinemanın anlatım olanaklarıyla şiddet eylemi izleyiciden gizlenebilir. Örneğin; görüntünün kararması, kameranın çevrinmesi gibi teknikler bu amaç için kullanılabilir.

Sinema ve şiddet ilişkisi pek çok akademik araştırmaya konu olmuştur. Gökulu (2013), yaptığı "Representation of Sexual Violence in Turkish Cinema and Television Series" başlıklı araştırmasında Türk dizilerinde ve sinema filmlerindeki cinsel şiddetin sunumunu araştırmıştır. Bu araştırmanın sonuçlarına göre Türkiye'de yayınlanan dizilerde ve gösterime giren sinema filmlerinde cinsel şiddet önemli bir yer tutmaktadır. Abisel (2005), 300 Türk filmi üzerine yaptığı araştırmada kadına yönelik şiddeti incelemiştir. Bu araştırmanın sonuçlarına göre filmlerin sadece 7'sinde kadınlara yönelik şiddet tespit edilmemiştir (s. 313). Erdal Aytekin (2015), "Zeki Demirkubuz Sinemasında Şiddet: Masumiyet ve Kader" başlıklı çalışmasında Demirkubuz'un bir yönetmen olarak yarattığı atmosferle "şiddeti, film dili üzerinden görünür hale getirdiğini" vurgulamıştır (s. 176). Pişkin'in (2007), "Hızlı ve Dengesiz Değişime Tepki Olarak Sinemada Şiddet: Türkiye Örneği: 1980-2006" başlıklı çalışmasında "Türk filmlerinde şiddet eylemlerinin yüksek amaçlara uygun olarak gerçekleştirildiği için haklılaştırıldığını" belirtir (s. 592). Özer ve Saraçer Üçer'in (2010), "Baba 1 ve Kurtlar Vadisi Irak Filmleri Örneğinde Sinemada Şiddetin Kullanımı" başlıklı çalışmasında incelenen iki filmde de şiddete yoğun bir biçimde yer verildiği ve bu filmlerde şiddetin, filmlerin vermek istediği mesajın önü geçtiği sonucuna varılmıştır.

Amerikan Sineması üzerine 2002 yılında Browne, Webb, Fisher ve Cook tarafından yapılan bir araştırmada örneklem olarak alınan 100 filmde toplam 2148 şiddet eylemi gerçekleşmiştir. Bu sonuçlara göre bir Amerikan filminde ortalama 21.4 şiddet eylemi düşmektedir. David Slocum, "Film Violence and the Institutionalization of the Cinema" isimli makalesinde Amerikan Sinemasındaki şiddetin dönemsel ve türlere özgü yansımasını sunmuştur. Bryan Stone, 2016 yılında yazdığı "Religion and Violence in Popular Film" makalesinde din-şiddet-sinema ilişkisini irdelemiştir. Bu çalışmaya göre sinema filmlerinde dinsel öğeler şiddeti haklılaştırmak için kullanılmaktadır.

2. Yöntem

Bu araştırmada nitel içerik analizi yöntemi uygulanmıştır. Berelson'a (1952) göre, içerik analizi "iletişimin belirgin yazılı/açık içeriğinin objektif, sistematik ve niceliksel tanımlarını yapan bir araştırma tekniğidir" (s. 7). Krippendorf (1980) ise, içerik çözümlemesini "metinlere ve kullandıkları bağlamlara yönelik anlamlı, tekrarlanabilir ve geçerli çıkarımlar yapmak için faydalanılan bir araştırma tekniği" olarak tanımlamaktadır (s. 18). İçerik analizini kullanarak filmlerdeki şiddet eyleminin ölçümlenebilmesi ve yorumlanabilmesi mümkündür. Bu araştırmanın amacı son dönem Türk filmlerinde şiddet içeriğini ortaya çıkarmaktır. Bu amaca uygun olarak aşağıdaki araştırma soruları belirlenmiştir.

1- Filmlerde sergilenen şiddetin türü nedir?

2- Filmlerde sergilenen fiziksel şiddet türleri nelerdir?

3- Filmlerde sergilenen duygusal şiddet türleri nelerdir?

4- Filmlerde şiddete maruz kalanların cinsiyete göre dağılımı nedir?

5- Filmlerde faili erkek olan şiddet eylemleri ve şiddetin türü nedir?

6- Filmlerde Faili kadın olan şiddet eylemleri ve şiddetin türü nedir?

Bu çalışmanın evrenini 2014-2018 yılları arasında gösterime giren Türk filmleri oluşturmaktadır. Örneklem belirlenirken, "araştırmacının kendi amacı ve yargısına uygun olarak hangi birimlerin örnekleme gireceğini saptadığı amaçsal örneklem alma tekniği" (Atabek & Atabek, 2007, s. 12) kullanılmıştır.

Örneklem olarak 5 yıllık dönemde en çok izlenen filmler kıstas alınmıştır. boxofficeturkiye.com sitesinden elde edilen veriler doğrultusunda en yüksek gişe hasılatı elde eden 5 film örneklem olarak seçilmiştir. Bu filmler; *Müslüm* (2018- 44.635.574 seyirci), *Recep İvedik 5* (2017-40.325.495 seyirci), *Recep İvedik 4* (2014-35.777.989 seyirci), *Düğün Dernek 2* (2015-34.273.257 seyirci), *Dağ 2* (2016-31.102.760 seyirci)

Örneklem içindeki filmlerin şiddet içeriğini tespit edebilmek için; "birim veya öğelerin sayısal, yüzdesel ve oransal bir tarzda görünme sıklığını ortaya koyan frekans analizi tekniği" (Bilgin, 2006, s.18) kullanılmıştır. Çalışmanın literatür taraması kısmından şiddet ile ilgili elde edilen veriler doğrultusunda ve araştırma soruları çerçevesinde kategori tablosu oluşturulmuştur.

Kodlama işleminde araştırmacıyla beraber 5 kişi görev almıştır. Kodlamayı yapacak olan kişilere araştırmacı tarafından kodlamanın nasıl yapılacağına ilişkin bilgiler verilmiştir.

Kodlayıcıların güvenirlilik testi için Holsti'ye (1969) ait olan formülden faydalanılmıştır (s. 129). Bu formüle göre: Güvenilirlik=5M/N1+N2+N3+N4+N5 bu formülasyondaki M değeri üzerinde uzlaşılan kodlama sayısını, N değeri ise kodlayıcıların her birinin yaptığı kodlama sayısını ifade etmektedir. Bu formüle göre kodlayıcılar arasındaki uyumluluk %95 çıkmıştır.

3. Bulgular

Filmlerde sergilenen şiddetin türü kategorisinde %47,5'lik oran ile fiziksel şiddet öne çıkmaktadır. Fiziksel şiddet kadar yoğun olan bir başka şiddet türü de duygusal şiddettir. Duygusal şiddet eylemlerinin oranı %46,6 olarak tespit edilmiştir. Örnekleme dahil edilen 5 film içinde şiddet davranışı en fazla olan film *Recep İvedik 4* filmi olmuştur. Bu filmi sırasıyla *Recep İvedik 5*, *Müslüm*, *Düğün Dernek 2* ve *Dağ 2* filmi seyretmiştir.

Tablo 1
Filmlerdeki şiddetin türü

Film Adı	Fiziksel Şiddet		Duygusal Şiddet		Cinsel Şiddet		Ekonomik Şiddet		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Müslüm	13	62	7	33	0	0	1	5	21	17.5
Recep İvedik 5	13	41	17	54	1	5	0	0	31	25.8
Recep İvedik 4	9	27	20	59	4	11	1	3	34	28.3
Düğün Dernek 2	8	42.1	11	57.8	0	0	0	0	19	15.8
Dağ 2	14	93.3	1	6.6	0	0	0	0	15	12.5
Toplam	57	47.5	56	46.6	5	4.1	2	1.6	120	100

Filmlerde sergilenen fiziksel şiddet türünde ilk sırada kavga/dövüş/boğuşma eylemi gelmektedir. Bu eylemin yüzdesi %24,5'tir. Bu kategoride 2. Sırada itmek/yaralamak ve ıslatmak/cisim fırlatmak eylemi %19,2'lik bir yüzdeyle gelmektedir. 3. Sırada öldürmeye kastetme/cinayet/silahlı çatışma eylemi bunlardan sonra da son sırada hırpalamak/tokat atmak eylemi gelmektedir. En çok fiziksel şiddet içeren filmler sıralamasında *Dağ 2* filmi ilk sırada yer alırken onları sırasıyla *Müslüm* ve *Recep İvedik 5*, *Recep İvedik 4*, *Düğün Dernek 2* filmleri izlemektedir.

Tablo 2
Filmlerdeki fiziksel şiddet içeren davranışlar

Film adı	Dövmek/ kavga etmek/boğuşma		İşkence yapmak		İtmek/ yaralamak		Islatmak/ cisim fırlatmak		Hırpalamak/ tokat atmak		Öldürmeye kastetme/ cinayet		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Müslüm	4	30.7	1	7.6	4	30.7	1	7.6	1	7.6	2	15.3	13	22.8
Recep İvedik 5	2	15.3	0	0	5	38.4	6	46.1	0	0	0	0	13	22.8
Recep İvedik 4	0	0	1	11.1	0	0	3	33.3	5	55.5	0	0	9	15.7
Düğün Dernek 2	4	50	0	0	2	25	1	12.5	1	12.5	0	0	8	14
Dağ 2	4	28.5	2	14.2	0	0	0	0	1	7.1	7	50	14	24.5
Toplam	14	24.5	4	7	11	19.2	11	19.2	8	14	9	15.7	57	100

Filmlerde sergilenen duygusal şiddet türünde ilk sırada hakaret/küfretme eylemi gelmektedir. Bu eylemin yüzdesi %37,5'tir. Bu kategoride 2. sırada bağırmak eylemi %35,7'lik bir yüzdeyle gelmektedir. 3. Sırada küçük düşürme eylemi bunlardan sonra da tehdit etme eylemi ve son olarak da aşağılama/dışlama eylemi gelmektedir. En çok duygusal şiddet içeren filmler sıralamasında *Recep İvedik 4* filmi ilk sırada yer alırken onları sırasıyla *Recep İvedik 5, Düğün Dernek 2, Müslüm* ve *Dağ 2* filmleri izlemektedir.

Tablo 3
Filmlerdeki duygusal şiddet içeren davranışlar

Film adı	Aşağılamak/ dışlamak		Bağırmak		Tehdit etmek		Hakaret-küfretmek		Küçük düşürmek		Korkutmak		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Müslüm	0	0	4	57.1	1	14.2	2	28.4	0	0	0	0	7	12.5
Recep İvedik 5	2	11.7	4	23.5	2	11.7	8	47	1	5.8	0	0	17	30.3
Recep İvedik 4	0	0	4	20	2	10	8	40	6	30	0	0	20	35.7
Düğün Dernek 2	0	0	7	63	1	9	3	27	0	0	0	0	11	19.6
Dağ 2	0	0	1	100	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1.7
Toplam	2	3.5	20	35.7	6	10.7	21	37.5	7	12.5	0	0	56	100

Filmlerde şiddete maruz kalanların cinsiyete göre dağılımı kategorisinde erkekler %75'lik oranla kadınların önündedir. Erkeklerin en çok şiddete maruz kaldığı film %95'lik oran ile *Düğün Dernek 2*'dir. Kadınların en fazla şiddet eylemine maruz kaldığı film ise %38,2'lik oran ile *Recep İvedik 4*'tür.

Tablo 4
Filmlerde şiddete maruz kalanların cinsiyete göre dağılımı

Film Adı	Erkek		Kadın		Toplam	
	f	%	f	%	f	%
Müslüm	13	62	8	38	21	17.5
Recep İvedik 5	26	83.3	5	16.1	31	25.8
Recep İvedik 4	21	61.7	13	38.2	34	28.3
Düğün Dernek 2	18	95	1	5	19	15.8
Dağ 2	12	80	3	20	15	12.5
Toplam	90	75	30	25	120	100

Filmlerde faili erkek olan şiddet eylemi en çok %27,8'lik oranlarla *Recep İvedik 4* ve *Recep İvedik 5* filmlerinde tespit edilmiştir. Bu filmleri sırasıyla *Müslüm*, *Dağ 2* ve *Düğün Dernek 2* filmleri takip etmektedir. Araştırmaya göre filmlerde erkekler en çok fiziksel şiddetin faili durumundadır. Erkeklerin uyguladığı fiziksel şiddetin oranı %50 olurken duygusal şiddettin oranı ise %42,3 olmuştur.

Tablo 5
Filmlerde faili erkek olan şiddet eylemleri ve şiddetin türü

Film adı	Fiziksel şiddet		Duygusal şiddet		Cinsel şiddet		Ekonomik şiddet		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Müslüm	12	63.1	6	31.5	0	0	1	5.2	19	18.2
Recep İvedik 5	14	48.2	14	48.2	1	3.4	0	0	29	27.8
Recep İvedik 4	8	27.5	15	51.7	4	13.7	2	6.8	29	27.8
Düğün Dernek 2	4	33.3	8	66.7	0	0	0	0	12	11.5
Dağ 2	14	93.3	1	6.6	0	0	0	0	15	14.4
Toplam	52	50	44	42.3	5	4.8	3	2.8	104	100

Filmlerde faili kadın olan şiddet eylemi en çok %50'lik oranlarla *Düğün Dernek 2* filminde tespit edilmiştir. Bu filmi sırasıyla *Recep İvedik 4*, *Müslüm* ve *Recep İvedik 5* filmleri takip etmektedir. *Dağ 2* filminde kadınların faili olduğu şiddet eylemine rastlanmamıştır. Araştırmaya göre filmlerde kadınlar en çok duygusal şiddetin faili durumundadır. Kadınların uyguladığı duygusal şiddetin oranı %57,1 olurken fiziksel şiddettin oranı ise %42,8 olmuştur.

Tablo 6
Filmlerde faili kadın olan şiddet eylemleri ve şiddetin türü

Film adı	Fiziksel şiddet		Duygusal şiddet		Cinsel şiddet		Ekonomik şiddet		Toplam	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Müslüm	1	50	1	50	0	0	0	0	2	14.2
Recep İvedik 5	0	0	2	100	0	0	0	0	2	14.2
Recep İvedik 4	1	33.3	2	66.7	0	0	0	0	3	21.4
Düğün Dernek 2	4	57.1	3	42.8	0	0	0	0	7	50
Dağ 2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Toplam	6	42.8	8	57.1	0	0	0	0	14	100

Filmlerde faili kadın olan şiddet eylemi en çok %50'lik oranlarla *Düğün Dernek 2* filminde tespit edilmiştir. Bu filmi sırasıyla *Recep İvedik 4*, *Müslüm* ve *Recep İvedik 5* filmleri takip etmektedir. *Dağ 2* filminde kadınların faili

olduğu şiddet eylemine rastlanmamıştır. Araştırmaya göre filmlerde kadınlar en çok duygusal şiddetin faili durumundadır. Kadınların uyguladığı duygusal şiddetin oranı %57.1 olurken fiziksel şiddettin oranı ise %42.8 olmuştur.

3.1. Filmlere özgü değerlendirmeler

Araştırmanın bu bölümünde incelenen filmlerdeki şiddet olgusunun sadece sayısal verilerle değerlendirmenin yetersiz olacağı düşünülerek araştırmacının filmler hakkındaki gözlemlerine yer verilmiştir.

3.1.1. Müslüm

Biyografik bir film olan *Müslüm* de şiddet eylemi toplamda 21'dir. Bu filmde zaman zaman şiddetin sunumunda metaforik öğeler kullanılmıştır. Örneğin, Müslüm'ün babasının annesini öldürdüğü sahne ile güvercin kafesine giren kedi eş zamanlı bir kurgu ile izleyiciye sunulmuştur. Böylece baba ve kedi; güvercinler ve anne arasında metaforik bir bağ kurulmuştur. Müslüm Gürses'in eşi Muhterem Nur'a evlendikten sonra uyguladığı şiddet direk olarak gösterilmese de ima edilir. Bu durum erkek şiddeti kavramını akla getirir. Erkeğin şiddeti bir egemenlik aracı olarak kullandığını öne süren görüşler mevcuttur. Şentürk'e (2017) göre, "farklı erkeklik biçimleri farklı erkek şiddetleri, ya da erkeklerin şiddet ile kurduğu farklı ilişki biçimlerini de beraberinde getirmektedir"(s. 37), Filmde hayranlarının baba olarak gördüğü Müslüm Gürses, yaygın bir erkeklik davranışı olarak ve aynı zamanda hegemonik erkekliğin babaya atfettiği bir davranış biçimi olarak eşine yani Muhterem Nur'a şiddet uygulamaktadır. Bu açıdan bakıldığında Müslüm filminde hegemonik erkekliğin bir sunumunu görmek mümkündür.

3.1.2. Recep İvedik 5

Recep İvedik 5 filminde toplamda 31 tane şiddet eylemi tespit edilmiştir. Duygusal şiddetin oranı daha yüksektir. Filmdeki hakaret/küfür eylemi en sık rastlanan şiddet eylemidir. Recep İvedik karakteri sık sık hakaret ve küfür içeren şiddet eylemlerini tekrarlar. Bu filmde şiddet eylemleri olay örgüsünün gereği olarak değil öncelikli olarak mizah unsuru olarak işlev görmektedir.

Bu filmde baş karakter Recep İvedik'in şiddet eylemlerine baktığımızda ayrımcılık, küfür ve hakaret, kişiye fiziksel şiddet uygulamak gibi pek çok eyleme tanık oluruz. Filmin başından itibaren Recep İvedik karakteri sınırsız bir özgürlükle filmin diğer kişilerine karşı duygusal ve fiziksel şiddet eyleminde bulunurken sergilediği "maganda" tavırları ile izleyiciye de kötü bir örnek olmaktadır. Bu bağlamda Recep İvedik karakteri şiddeti normalleştiren bir toplumsal etki yaratır. Diğer bir değişle Recep İvedik serisinin diğer filmleri gibi bu filmde de şiddet meşrulaştırılmaktadır. Toplumsal psikoloji anlamında şiddet eylemlerinin normalleştirilmesi şiddete maruz kalan bireyleri şiddete karşı sessiz kalma davranışına itmektedir.

3.1.3. Dağ 2

Dağ 2 filmi çok sayıda fiziksel şiddet eylemi içeren bir filmdir. Bu filmdeki şiddet içeriğinin çoğunluğunda karşılıklı çatışma, öldürme, yaralama ve boğuşma eylemleri bulunmaktadır. Filmin savaş içeren sahnelerindeki bireysel ve kolektif çatışmalar şiddet içeriğini yoğunlaştırmıştır. Çatışma unsurlarını gerçekçi kılabilmek için özel efektler kullanılmıştır. Ayrıca bazı şiddet sahnelerinde seyirci üzerinde etkiyi arttırmak için yavaş çekimler kullanılmıştır.

Bu filmdeki savaş sahnelerinin yoğunluğu, militarizm ve şiddet ilişkisini akla getirmektedir. Askerliği ve savaşı yücelten bir anlayış olan militarizm, şiddeti de onaylayan bir yapıdadır. Militarist düşünce yapısı, savaşı kaçınılmaz olarak görür ve şiddeti militarist bireyin vazgeçilmez bir aracı olarak değerlendirir. Militarist bağlamda *Dağ 2* filmi şiddeti ve çatışmayı olumlamaktadır. Şiddet uygulamak cesaret, kahramanlık, vatanseverlik, onur gibi kavramların bir gereği gibi sunulmaktadır. Filmin başlarında savaş karşıtı bir gazeteci olan Ceyda Balaban karakterinin, filmin sonlarına doğru savaşı ve şiddeti haklı gören bir yapıya bürünmesi de bu filmin savaşı ve şiddeti yücelten militarist anlayışını yansıtmaktadır.

3.1.4. Düğün Dernek 2

Düğün Dernek 2 filmi örneklemdeki diğer komedi filmleri olan *Recep İvedik 4* ve *Recep İvedik 5* filmleri kadar olmasa da şiddet eylemi içermektedir. Bu filmde sergilenen toplam 19 şiddet eyleminin 7 tanesinin faili kadındır. Diğer filmlere nazaran bu filmde kadınların uyguladığı şiddetin de önemli bir rolü vardır. Duygusal şiddet içeren sahneler bu filmde yoğunluktadır. Duygusal şiddet içeren sahneler karşılıklı diyaloglarda verilirken fiziksel şiddet eylemlerinin olay örgüsünde önemli işlevi olmuştur.

Düğün Dernek 2 filmi yoğun bir duysal şiddet içermesine rağmen küfür ve hakaret gibi duygusal şiddet unsurlarını çok az barındırmaktadır. Bu film sözel şiddeti komedi malzemesi olarak kullanmak yerine oyunculukları öne çıkararak izleyiciyi güldürmeyi hedeflemiştir. "Yönetmen Selçuk Aydemir, *Düğün Dernek 2* filminde Oyuncuların konuşma biçimleri ve mimikleri ile jestleri izleyici üzerinde gülme hissi yaratmaktadır" (Çöteli, 2016, s. 275). Bu bağlamda bu filmdeki şiddetin örneklemdeki diğer filmler kadar baskın bir unsur olmadığını söyleyebiliriz.

3.1.5. Recep İvedik 4

Recep İvedik 4 filmi bir komedi filmi olmasına rağmen örnekleme dahil edilen filmler içerisinde en yüksek şiddet eyleminin olduğu filmdir. Sözel duygusal şiddet bu filmde sıklıkla görülmektedir. Duygusal şiddet eylemlerinin yaklaşık 25 tanesinin faili Recep İvedik karakteridir. Recep İvedik filmdeki diğer karakterlere uyguladığı duygusal şiddet ile otorite ve düzen karşıtı kimliğini yansıtmaktadır. Bu filmde şiddet içeriğinin kullanımı mizah duygusunu güçlendirmek içindir. Filmdeki şiddet içeriğinin olay örgüsünde bir işlevi bulunmamaktadır.

4. Sonuç

Şiddetin sinemada kullanımının pek çok amacı olabilir. Olay örgüsünün gelişimini sağlamak için, karakter sunumunda, mizah öğesi olarak ya da ana fikrin vurgulanmasında şiddet unsuru filmlerde kullanılabilir. Bunların dışında izleyiciyi etkilemekte de şiddet kullanılabilir. Filmlerde gerçeklik duygusunu yaratmakta da şiddet unsuru kullanılabilir.

Müslüm ve *Dağ 2* filmlerinde yer alan fiziksel şiddet içeriği gerçeğe yakın şekilde sunulmuş böylece izleyicinin gerçeklik duygusunu hissetmesi sağlanmıştır. Şiddetin yarattığı bu gerçeklik aynı zamanda filmlerinde ürettiği bir gerçekliktir. Üretilen şiddetin gerçekçiliği izleyicinin gerçeklik algısını doğrudan etkilemektedir. Buna göre izleyicinin film izlerken hissettiği duyguların üretilmesinde şiddet önemli bir unsurdur.

İzleyiciyi güldürmek için de şiddet sinemada kullanılabilir. Komedi filmleri olarak değerlendirilebilecek *Recep İvedik 5, Recep İvedik 4* ve *Düğün Dernek 2* filmlerinde şiddet içeren pek çok sahne mevcuttur.

İzleyiciyi etkilemek sinema sanatı için önemli bir amaçtır. Farklı yollarla da olsa filmlerde izleyiciyi etkilemek için şiddet kullanılabilir. Ancak şiddettin sinemada kullanımı her zaman tartışma konusu olmuştur. Diğer medya araçlarında olduğu gibi sinemada yer alan şiddetin de birey üzerindeki etkisi araştırma konusu olmuştur. Yapılan bu araştırmalarda sinemada şiddet genellikle olumsuzlanan bir durum olarak değerlendirilmiştir.

Bu çalışma dahilinde ele alınan filmlerde şiddetin kulanım amacı; olay örgüsünü ilerletme, karakter sunumu, mizah ve gerçeklik duygusunu pekiştirmedir. Bu amaçlarla temelde şiddet, sinemanın izleyiciye sunduğu görsel ve işitsel bir şov olarak görülebilir.

Filmlere özgü durumlara baktığımızda *Müslüm* filminde hegemonik erkeklik olgusunun öne çıktığını görüyoruz. *Dağ 2* filminde ise şiddeti kutsayan militarist bir bakış açısı var. *Recep İvedik* filmlerinde ise mizah yoluyla şiddet normalleştirilmiştir. *Düğün Dernek 2* filmi ise kadın karakterler şiddetin öznesi olurken diğer taraftan şiddet bu filmde diğer filmler kadar baskın değildir.

Filmler yoluyla görsel ve işitsel bir şov haline gelen şiddetin sunum biçimi de önemli bir nokta haline gelmiştir. Bireye yönelik fiziksel şiddetin detaylı sunumu veya galiz küfürler, ağır hakaretler içeren sahneler izleyicide rahatsızlık yaratıp filmin gişesini olumsuz etkileyebilir. Bu durum genellikle ekonomik durumu iyi olan izleyiciye göre veya toplumun sahip olduğu değer yargılarının zamanla değişmesiyle beraber değişkenlik gösterebilir. Örneğin bugün herkesin güldüğü şiddet içeren bir sahne ileride ayıplanacak bir durum olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda yüksek izleyici sayısına ulaşan filmlerdeki şiddet içeriğinin toplumu rahatsız etmeyecek düzeyde tutulduğu söylenebilir.

Genel itibariyle araştırmadan çıkan sonuçlara bakıldığında

- Filmlerde sergilenen şiddetin türü kategorisinde ilk sırada fiziksel şiddet vardır. Fiziksel şiddet kadar yoğun olan bir başka şiddet türü de duygusal şiddettir.
- Filmlerde sergilenen fiziksel şiddet türünde ilk sırada kavga/dövüş/boğuşma eylemi gelmektedir. Bu kategoride 2. Sırada itmek/yaralamak ve ıslatmak/cisim fırlatmak eylemi gelmektedir.
- Filmlerde sergilenen duygusal şiddet türünde ilk sırada hakaret/küfretme eylemi gelmektedir. Bu kategoride 2. sırada bağırmak eylemi gelmektedir.
- Filmlerde şiddete maruz kalanların cinsiyete göre dağılımı kategorisinde erkekler kadınların önündedir. Erkeklerin en çok şiddete maruz kaldığı film *Düğün Dernek 2*'dir. Kadınların en fazla şiddet eylemine maruz kaldığı film ise *Recep İvedik 4*'tür.
- Filmlerde faili erkek olan şiddet eylemi en çok *Recep İvedik 4* ve *Recep İvedik 5* filmlerinde tespit edilmiştir. Bu filmleri sırasıyla *Müslüm*, *Dağ 2* ve *Düğün Dernek 2* filmleri takip etmektedir. Araştırmaya göre filmlerde erkekler en çok fiziksel şiddetin faili durumundadır.
- Filmlerde faili kadın olan şiddet eylemi en çok *Düğün Dernek 2* filminde tespit edilmiştir. Bu filmi sırasıyla *Recep İvedik 4*, *Müslüm* ve *Recep İvedik 5* filmleri takip etmektedir. *Dağ 2* filminde kadınların faili olduğu şiddet eylemine rastlanmamıştır.

Bu araştırmada elde edilen sonuçları daha önce yapılan araştırmaların sonuçlarıyla karşılaştırılması gerekmektedir. Gökulu'nun 2013 yılında yaptığı araştırmanın sonuçlarına göre Türk yapımı sinema filmlerinde ve dizilerde cinsel şiddet yoğundur. Ancak bu araştırmanın sonuçlarına göre cinsel şiddetin yoğunluğu diğer şiddet türlerine nazaran

daha azdır. Abisel'in 2005 yılında Yeşilçam filmleri üzerine yaptığı araştırmada kadınlara yönelik şiddetin yoğun olduğu sonucuna ulaşmıştır. Bu araştırmada da kadınlara yönelik şiddet eylemleri özellikle *Recep İvedik* serisi filmlerde ve *Müslüm* filminde yoğundur.

Bu sonuçların dışında yüksek izleyici sayısına ulaşan filmlerde şiddetin kullanımı değerlendirildiğinde; bazı şiddet türlerinin öne çıktığı, bu şiddet biçimlerinin genellikle ikili diyaloglarda ya da birbirine yabancı film kişileri arasında gerçekleştiği görülmüştür. Ayrıca incelenen filmlerde şiddetin sunumunda görsel ve işitsel unsurlar izleyiciyi etkileme amacıyla yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Bireye doğrudan zarar verme amacı taşıyan şiddet eylemlerini içeren filmlerin yüksek izleyici kitlesine ulaşması, bu durumun toplumsal bir sorun olarak görülüp değerlendirilmesi gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır.

Kaynakça

Abisel, N. (2005). *Türk Sineması üzerine yazılar*. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Atabek, G., & Atabek, Ü. (2007). *Medya metinlerini çözümlemek içerik göstergebilim ve söylem çözümleme yöntemleri*. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Ayrancı, Ü., Köşgeroğlu, N., & Günay, Y. (2004). Televizyonda çocukların en çok seyrettikleri saatlerde gösterilen filmlerdeki şiddet düzeyi. *Anadolu Psikiyatri Dergisi*, 5(3),133-140.

Bagdikian, B.H. (2000). *The media monopoly*. Boston: Beacon Press.

Balcıoğlu, İ. (2001). *Şiddet ve toplum*. İstanbul: Bilge Yayıncılık.

Berelson, B. (1952). *Content analysis in communication research*. New York: The Free Press.

Bilgin, N. (2006). *Sosyal bilimlerde içerik analizi teknikler ve örnek çalışmalar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Birleşmiş Milletler. (2009). *Violence against worlds women*. (Araştırma Raporu). Erişim adresi: https://unstats.un.org/unsd/demographicsocial/products/worldswomen/documents/Violence%20against%20women.pdf

Browne, N., Webb, T., Fisher, K., & Cook, B. (2002). American film violence an analytic portrait. *Journal Of Interpersonal Violence*, *17*(4), 351-370. doi: https://doi.org/10.1177/0886260502017004001

Burks, H. L., & Harrison, S. I. (1962). Aggressive behavior as a means of avoiding depression. *American Journal of Orthopsychiatry*. 32, 416-422. doi: https://doi.org/10.1111/j.1939-0025.1962.tb00291.x

Çöteli, S. (2016). Yeni dönem orta oyunu: Türk Sinemasında komedi ve Selçuk Aydemir. G. Parlayandemir & Y. D. Birincioğlu (Ed.), *Tür(k) sinemasında auteurler 2000 sonrası Türk Sinemasında türler ve yönetmenler* (s.263-291) içinde. İstanbul: Kriter Yayınevi.

Di Martino, V. (2003). *Workplace violence in the health sector: relationship between work stress and workplace violence in the health sector*. (Araştırma Raporu). Erişim adresi: https://www.who.int/

Dünya Sağlık Örgütü. (2002). *World report on violence and health*. (Araştırma Raporu). Erişim adresi: http://www.who.int/violence_injury_prevention/violence/global_campaign/en/chap6.pdf

Erdal Aytekin, P. (2015). Zeki Demirkubuz sinemasında şiddet: Masumiyet ve kader. *Ankara Üniversitesi İLEF Dergisi*, 2(2), 155–178. doi: https://doi.org/10.24955/ilef.305321

Erten, Y., & Ardalı, C. (1996). Saldırganlık şiddet ve terörün psikososyal yapıları. *Cogito*, sayı 6-7, Kış-Bahar,143-164.

Gerbner, G. (1996). The Hidden side of television violence. H. Schiller (Ed.), *Invisible Crisis* (s. 27-34) içinde. Colorado: Westview Press.

Gerbner, G. (1998a). The Stories we tell. *Kültür ve İletişim*, *1*(1), 17-30. doi: https://doi.org/10.1080/10402659908426225

Gerbner, G. (1998b). Stories of violence and the public interest. J. H. Brants & L. Van Zoonen (Ed.), *The media in question*, (s.135-46). London: Sage Publication.

Gerbner, G., Signorielli, N., Gross, L., & Morgan, M. (1980). Aging with television: images on television drama and conceptions of social reality. *Journal of Communication*, *30*(1), s. 37-47. doi: https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1980.tb01766.x

Gökulu, G. (2013). Representation of sexual violence in Turkish Cinema and television series. *Asian Journal of Women's Studies*, *19*(2), 66-91. doi: https://doi.org/10.1080/12259276.2013.11666149

Gümüş A. (2006). *Şiddet türleri*. Toplumsal Bir Sorun Olarak Şiddet Sempozyumunda sunulan bildiri, Eğitim-Sen, Ankara. Erişim adresi: http://egitimsen.org.tr/wp-content/uploads/2016/11/%C5%9Eiddet-T%C3%BCrleri.pdf

Gürkan, Ö. C., & Coşar, F. (2009). *Ekonomik şiddetin kadın yaşamındaki etkileri*. Uluslararası Disiplinler Arası Kadın Çalışmaları Kongresinde sunulan bildiri, Sakarya Üniversitesi, Sakarya. Erişim adresi: http://hemsirelik.maltepe.edu.tr/dergiler/cilt2sayi3/cilt2sayi3/124-129.pdf

Head, S. W. (1954). Content analysis of television drama programs. *The Quarterly of Film Radio and Television*, *9*(2), 175-194. doi: https://doi.org/10.2307/1209974

Holsti, O. R. (1969). *Content analysis for the social sciences and humanities*. Reading: Addison-Wesley Publication.

Kalkan, H. S. (2018). Şiddet mi? Hani nerede? *Psikesinema* Dergisi, 15, 70-76.

Köknel, Ö. (2000). *Bireysel ve toplumsal şiddet*. İstanbul: Akdeniz Yayıncılık.

Krippendorf, K. (1980). *Content analysis: an introduction to its methodology*. New York: Sage Publication.

Michaud, Y. (1991). *Şiddet* (C. Muhtaroğlu, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Moses, R. (1996). Şiddet nerede başlıyor? (A. Kul, Çev.). *Cogito*, sayı: 6-7, Kış- Bahar, 24- 27.

Özbay, G., & Kutlu, N. (1993, 14 Aralık). TV'lerde ölüm makinası filmler. *Milliyet*, s. 7-8.

Özer, Ö. (2010). Giriş: medyada şiddet kültürü. Ö. Özer (Ed.), *Medyada şiddet kültürü- Bu öyküde sen anlatılıyorsun* (s. 11-36) içinde. İstanbul: Literatürk Yayınları.

Özer, Ö. (2017). Medyada şiddet kullanımı: şiddet ekonomisi, medyanın ideolojik şiddeti ve yetiştirme kuramı açısından bir değerlendirme. *Marmara İletişim Dergisi*, 27. 1-19. doi: https://doi.org/10.17829/midr.20172729519

Özer, Ö., & Saraçer Üçer, N. (2010). "Baba 1" ve "Kurtlar Vadisi Irak" filmleri örneğinde sinemada şiddetin kullanımı. Ö. Özer (Ed.), *Medyada şiddet kültürü- Bu öyküde sen anlatılıyorsun* (s. 269-292) içinde. İstanbul: Literatürk Yayınları.

Pişkin, G. (2007). *Hızlı ve dengesiz değişime tepki olarak sinemada şiddet Türkiye örneği 1980-2006*. Icanas 38. Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresinde sunulan bildiri, Atatürk Kültür-Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara. Erişim adresi: https://www.ayk.gov.tr/

Polat, O. (2017). Şiddet. *Marmara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Hukuk Araştırmaları Dergisi*, *22*(1), 15 – 34. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/274326

Potter, W. J. (1999). *On media violence*. London: Sage Publication.

Slocum, J. D. (2000). Film violence and the institutionalization of the cinema. *Social Research*, *67*(3), 649-681. Erişim adresi: https://www.jstor.org/stable/40971406?seq=1

Stone, B. (2016). Religion and violence in popular film. *Journal of Religion & Film*, *1*(3), Article 5. Erişim adresi: https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/

Süalp, Z. T. A. (1993). Şehir, şiddet ve sinema. *Psikiyatri, Psikoloji*, *Psikofarmokoloji Dergisi*, *1*(4), 1-15. Erişim adresi: https://www.academia.edu/5325846/_%C5%9Eehir_%C5%9Eiddet_ve_Sinema_

Şentürk, B. (2017). Şiddet ve erkeklikler: av mevsimi ve gönül yarası filmleri üzerinden Türkiye'deki erkeklik biçimlerine bakmak. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *5*(1), 27-44. doi: https://doi.org/ 10.18506/anemon.xxxxxxxx

Tekin, Ü. (2011). *Şiddet! şiddet kavramı, aile içi şiddet, kadına yönelik şiddet ve çocuk istismarı*. Ankara: Orient Yayınları.

Teksoy, R. (2007). *Rekin Teksoy'un Türk sineması kitabı*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Temel, S. (2008). *Sinema filmlerinde şiddet içeriğinin yeniden üretimi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 218863).

Trend, D. (2008). *Medyada şiddet efsanesi eleştirel bir giriş*. (G. Bostancı, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Turam, E. (1996). Tv'deki şiddetin çocuklara etkileri üzerine farklı bir bakış. *Cogito*, sayı 6-7, Kış-Bahar, 391-406.

Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük. (t.y.). Şiddet. Erişim adresi: https://sozluk.gov.tr/

Ünsal, A. (1996). Genişletilmiş bir şiddet tipolojisi. *Cogito*, sayı 6-7, Kış-Bahar, 29-36.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 258-268 - DOI: 10.32547/ataunigsed.663100

UNESCO Dünya Miras Listesi ve UNESCO Geçici Listelerinde Köprü Mirası ve Türkiye UNESCO Geçici Listesine Yönelik Öneriler

UNESCO World Heritage List and Bridge Heritage in UNESCO Tentative Lists and Suggestions for UNESCO Tentative List of Turkey

Veysel ÖZBEY
Doktora Öğrencisi, Çukurova Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı
email: veyselozbey@gmail.com ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4454-2317

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Özbey, V. (2020). UNESCO Dünya miras listesi ve UNESCO geçici listelerinde köprü mirası ve Türkiye UNESCO geçici listesine yönelik öneriler. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 258-268. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.663100

Makale Gönderim Tarihi/Received: 23/12/2019
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 06/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

Taşınmaz kültürel miras koruma yöntemleri geliştikçe korumaya değer görülen mimarî ürün yelpazesi de genişlemektedir. Korumada bir zamanlar arka planda tutulan, atıl durumdaki köprü mirasları, kendilerine verilen değerin artması ile birlikte UNESCO Dünya Miras Listesi'ne salt bir değer olarak kayıt ettirilen varlıklara dönüşmüştür. Çalışmada köprü mirasına verilen değerdeki artış, Dünya Miras Listesi'ne kayıt ettirilen köprü varlıkları incelenerek ortaya konulmuştur. Çalışma sonucunda köprülerin 2005 yılı ile başlayan Dünya Miras Listesi'ne kayıt ettirilme faaliyetlerine yönelik gösterilen gayretlerin yıllar içerisinde arttığı, Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşme'ye taraf devletlerin UNESCO geçici listeleri de taranarak tespit edilmiştir. Ortaya çıkan bu yeni değer ile birlikte, her geçen yıl daha da kalabalıklaşan Dünya Miras Listesi ve taraf devlet geçici listeleri için yeni tedbirler alınmasının gerekli olduğu sonucuna varılmıştır. Türkiye UNESCO Geçici Listesi için ne gibi stratejiler uygulanabileceği tartışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Türkiye UNESCO Geçici Listesi, Köprü Mirası, Kültürel Varlık, Geliştirme Stratejileri

Abstract

With the development of immovable cultural heritage preservation methods, the range of architectural products that are considered worth preserving is expanded. In the past years, idle bridges heritage, which has not been sufficiently attach importance to, has been transformed into singly assets offered to the UNESCO World Heritage List with increasing importance. In the study, the increase in the value given to the bridge heritage was demonstrated by examining the bridge assets registered in the World Heritage List. As a result of the study, it has been determined that efforts to register the bridges to the World Heritage List, which started in 2005, have increased over the years by analyzing UNESCO tentative lists of the States Parties to the Convention on the Protection of the World Cultural and Natural Heritage. With this new value, it is concluded that new preventions are necessary for World Heritage List and Tentative Lists of States Parties that increase every year. Feasible strategies for Tentative List of Turkey are discussed.

Keywords: Tentative List Of Turkey, Bridge Heritage, Cultural Asset, İmprovement Strategies

1. Giriş

İnsanın ulaşımda sınır tanımayan doğası, yaptığı araçlarla önüne çıkan engelleri kolayca aşmasına ve mevcut doğayı istediği şekle sokmasına olanak tanır. Köprü de bu araçların başında gelmektedir. Ancak dünya durağan bir yer değildir. Depremler, yanardağlar, erozyonlar, seller, dev dalgalar, fırtınalar, yangınlar gibi çeşitli doğa olayları ile birlikte sürekli bir değişim ve dönüşüm içerisindedir. Bu karmaşık döngü içerisinde, insanın önüne çıkan engelleri aşmak için ürettiği yapılar, engeller yer değiştirdikçe işlevlerini yitirmektedir. Yatağı değişen bir nehir, eski yatağı üzerinde inşa edilen tüm köprüleri boşa çıkarmakta ve atıl duruma sokmaktadır. Üstelik böylesi bir değişim yaşanmasa bile zaman geçtikçe tarihî köprüler yıpranmakta ve müdahale edilmediğinde önemli bir çoğunluğu özgün yapım teknikleri ile ayakta kalamamaktadır.

Anadolu gibi dünyanın birçok bölgesinden daha fazla medeniyete ev sahipliği yapan, daha yoğun olaylara sahne olan bu topraklarda birçok mimarî eser türü üretilmiştir. Köprü de bunlardan birisidir. Eski medeniyetlerin yapı üretim kabiliyetleri hakkında kıymetli bilgiler veren, yapım tekniklerini, malzeme bilgilerini, konum seçim kriterlerini günümüze aktaran bu varlıklar, aynı zamanda mevcut coğrafyanın tarih içerisindeki farklı durumları hakkında da ipuçları vermektedir. Bu bilinç ile mimarî birer ürün olarak işlevini yitiren, kullanılmaz durumdaki köprülerin korunması büyük önem arz etmektedir. Asıl işlevini yitiren köprü miraslarından bazıları, kullanım hakkı şahıslarda bulunan tarlaların ortasında, bazıları ise hayvancılığın yaygın olduğu meralarda kalmış durumdadır. Bu tür yapıların korunmasında kullanılan yöntemlerden birisi de UNESCO Dünya Miras Listesi'ne (Liste; DML) başvurmaktır. Böylece varlığın uluslararası ortamda tanınırlığının artması ve yüksek oranda kültürel turist çekmesi hedeflenmektedir.

Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşme'ye taraf devletlerin bünyesinde, atıl durumda bulunan bu gibi varlıkların Liste'ye tek tek kaydettirilme çabası, taraf devlet UNESCO geçici listelerinde (geçici listeler) bir yığılmaya yol açmıştır. Bu sorun karşısında taraf devletler, geçici listelerinde yer alan varlıkları belirli sınıflar altında gruplandırarak geçici listelerini hafifletmeye çalışmaktadır. Böylece taraf devletler geçici listelerinde yer alan ortak bir başlık altında çok sayıda varlığı koruma altına almayı hedeflemektedir.

Geçici listelerde açık ara en fazla mirası bulunan Türkiye Cumhuriyeti Devleti de (2019 yılı) bu varlıklarını belirli sınıflandırmalar altında kümelemiştir. Bu bağlamda Türkiye UNESCO Geçici Listesi'nde bulunan ve gelecekte bunlara eklenmesi muhtemel *köprü mirası* ile ilgili uygulanabilecek *geçici liste hafifletme stratejileri* önerilmiştir. Türkiye UNESCO Geçici Listesi'nde yer alan köprü mirasları, kültürel birer varlık olarak daha önceki çalışmalarda ayrı ayrı detaylıca incelenmiştir. Çalışma, bu varlıkların UNESCO geçici listelerin tarihçesini, varlıkları yüzeysel olarak fakat üstün evrensel değer kavramı üzerinden açıklamaktadır. Çalışmanın bir diğer amacı da 21. yüzyılın getirdiği farkındalıkla anlamları daha da önemli hale gelen ve kendilerine verilen değerin arttığı köprü miraslarının DML'de artmaya başlayan önemine vurgu yapmaktır.

2. Yöntem

Nitel bir araştırma olan çalışmada UNESCO Dünya Miras Listesi'nin (Liste, DML) oluşturulduğu günden bugüne kadar Liste'ye dahil edilen kültürel ve karma miraslar incelenerek miraslar içerisinde yer alan köprü varlıkları tespit edilmiştir. Sınırları içerisinde bulunduğu taraf devletlerce tanımlanmış miras alanları içerisinde diğer varlıklarla ortak bir miras oluşturan ve miras içerisinde önemli bir yer tutan köprü kültürel varlıkları araştırılmıştır. Köprü yapı türünden kültürel varlıkların birer kültürel miras olarak Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşme'ye taraf devletlerce ne zaman ve ne şekilde tanımlandığı incelenmiştir. DML'de kayıtlı bulunan köprü mirasları ile taraf devletlerin Liste'ye yazdırılmak üzere miraslarını sunabilmelerinin bir ön koşulu olan taraf devlet geçici listelerine alınan köprü mirasları birlikte ele alınarak, *yapı malzemesi*, *yapım yöntemi*, *yapım yılı*, *toplam uzunluğu* ve *köprüyü bir miras olarak sahiplenen taraf devletler* bakımından karşılaştırılmıştır. Köprülerin tek başlarına birer değer olarak tanımlanması tartışılmıştır. Türkiye UNESCO Geçici Listesi'ne 2015, 2016 ve 2018 yılında yazdırılan köprü mirasları incelenerek aktarılmıştır. Diğer taraf devletlerce uygulanan köprü miraslarına yönelik geçici liste stratejileri incelenerek Türkiye UNESCO Geçici Listesi için öneriler geliştirilmiştir.

3. UNESCO Dünya Miras Listesi'nde köprü mirasları

Mirasların kaydedilmeye başladığı 1978 yılından bu yana DML'ye birçok köprü varlığı dahil edilmiştir. Bunların birçoğu antik kentler ya da endüstriyel kasabalar gibi DML'de başka gerekçelerle bulunan mirasların bir bölümü olarak Liste'de yer almaktadır. Özellikle Liste'deki demiryolu, karayolu, suyolu güzergahları ile birlikte birçok köprü korunmaktadır. Bazı miraslarda ise ana vurgu, köprü varlığında olmasa da köprü, miras içerisinde çok büyük bir öneme sahiptir (Tablo 1).

Tablo 1
UNESCO Dünya Miras Listesi'nde bir miras içerisinde yer alan köprü varlıkları (UNESCO)

Miras	DML'ye girdiği Yıl	Taraf Devlet	Kriter
Ironbridge Boğazı	**1986**	Birleşik Krallık	**1, 2, 4, 6**
Avignon Tarihi Merkezi: Papalık Sarayı, Piskopos Topluluğu ve Avignon Köprüsü	**1995**	Fransa	**1, 2, 4**
Porto tarihi merkezi, 1. Luiz Köprüsü ve Serra do Pillar Manastırı	**1996**	Portekiz	**4**
Tarihi Bridgetown ve Garnizonu	**2011**	Barbados	**2, 3, 4**

Ancak Liste'ye tek başına köprü olarak giren, üstün evrensel değeri karşılayan varlıkları salt köprülerin oluşturduğu miraslar da vardır (Tablo 2). Kültürel bir varlık olarak köprünün bir değere sahip olması, 1990'lı yılların başında başlayan ve Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti'nin dağılışında en büyük yıkımın yaşandığı Bosna Savaşı sonucunda gerçekleşmiştir. Daha önceleri farklı kültürlerin bir arada barış içerisinde yaşayabileceğinin, kardeşliğin, çok kültürlülüğün sembolü olarak bilinen Mostar Köprüsü'ne, sırf bu taşıdığı anlamları yıkmak adına yapılan saldırılar sonucunda köprünün yıkılması ile birlikte taşıdığı bütün kültürel çeşitlilik vurgusu da yıkılmıştır. Yıkılan köprü bu harap durumu ile Bosna Savaşı'nın bir sembolüne dönüşmüştür (Morel, 2013, s. 6-7). Bosna-Hersek'in bir devlet olarak tanındığı 1995 yılından itibaren ise bağımsız bir devletin sembolü olmuştur. Bu kadar çok anlam taşıması onu tek başına bir değer yapmıştır. Bu sebeple Bosna-Hersek'in, 12 Temmuz 1993 tarihinde taraf olduğu Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşme'ye dayanarak, UNESCO Dünya Miras Listesi'ne tanımladığı ilk mirası, yeniden yapımı 2004 yılında tamamlanan *Mostar Köprüsü ve Tarihî Kent Merkezi* olmuştur (Tablo 2). Daha önce 1 Eylül 1997 tarihinde, Bosna-Hersek UNESCO Geçici Listesi'ne *Saraybosna* mirası tanımlanmış olsa da ölçeği gereği mirasın yeniden yapım ve onarım çalışmalarının tamamlanması daha fazla zaman alacağı aşikârdır. Korunması için alınması gereken tedbirler de daha karmaşık ve zor olacaktır.

Tablo 2
UNESCO Dünya Miras Listesi'nde (üstün evrensel değer taşıyan) köprü mirasları (UNESCO)

Kayıt Yılı	Miras	Ülke	Kriter	Varlık Alanı (Ha)	Tampon Bölge (Ha)
2005	**Tarihî Mostar Köprü Bölgesi**	Bosna-Hersek	**6**	7,6	47,6
2006	**Vizcaya Köprüsü**	İspanya	**1, 2**	0,9	12,4
2007	**Sokullu Mehmet Paşa Köprüsü**	Bosna-Hersek	**2, 4**	1,5	12,2
2015	**Dördüncü Köprü**	Birleşik Krallık	**1, 4**	7,5	-

4. Türkiye UNESCO Geçici Listesi'nde köprü mirasları

Türkiye Cumhuriyeti Devleti, 1982 yılında taraf olduğu Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşme'ye dayanarak, ilk olarak üç adet mirasını Dünya Miras Listesi'ne (DML) dahil ettiği 1985 yılından bu yana 18 adet mirasını DML'ye kayıt ettirmeyi başarmıştır (2019 yılı için). Gelecek yıllarda DML'de yer almasını istediği miraslarını da Türkiye UNESCO Geçici Listesi'ne yazdırmıştır. Sözleşme'ye taraf devlet UNESCO geçici listeleri, Dünya Miras Komitesi'nin DML'ye miras kabulü için bir ön koşuludur ve Sözleşme'ye taraf devletlerin miras envanteri olarak nitelendirilebilir. Ancak son on yılda Türkiye UNESCO Geçici Listesi'nde önemli derecede bir yığılma oluşmuştur. Geçici Listesi'nde yer alan 78 adet miras ile tüm Geçici Listeler arasında ilk sıraya yerleşmiştir ve bu durum, DML'ye dahil edilmek istenen miras alanları üzerinde yeni stratejiler oluşturmayı gerekli kılmaktadır (Özbey, 2019).

Tarihi çok eskilere dayanan bu coğrafyada yoğun bir kültürel miras birikimi vardır. Bu birikim içerisinde önemli yapı türlerinden birisi de köprülerdir. Türkiye UNESCO Geçici Listesi'ne bu birikimden üç adet köprü mirası tanımlanmıştır (2019 yılına kadar). Geçici listeye tanımlanan köprülerin tamamı geleneksel yöntemlerle inşa edilmiş taş yapılardır. Justinian Köprüsü, Geç Roma - Erken Bizans Mimarisi; Malabadi Köprüsü, Selçuklu Dönemi Mimarisi; Uzunköprü, Erken Dönem Osmanlı Mimarisi'ne örneklerdir (Tablo 3).

Tablo 3
Türkiye UNESCO Geçici Listesi'nde yer alan Köprü varlıklarının mimarî özellikleri [veriler: Uzunköprü (Atak, 2008; Özkök, Azsöz ve Erşan, 2015); Malabadi Köprüsü (Dalkılıç ve Halifeoğlu, 2009); Justinian Köprüsü (Özcan, 2015; Whitby, 1985)]

Miras	Uzunluk (m)	En Geniş Kemer Açıklığı (m)	En (m)	Yükseklik (m)	Yapım Yılı	Yansıttığı Medeniyet
Uzunköprü	1392	14	5,50	14	1443	Osmanlı
Malabadi Köprüsü	281,67	38,60	7,15	24,5	1155	Artuklu
Justinian Köprüsü	375	24,5	9,85	9	562	Roma-Bizans

Roma İmparatorluğu ile başlayan geleneksel yığma taş köprü yapım sistemi, nehrin karakterine göre farklı tekniklerin kullanılmasını gerekli kılmaktadır. Akarsu derinliğinin fazla olduğu, su seviyesinde mevsimsel farklarının büyük olduğu; geçiş noktasında akarsu yatağının dar olduğu; su akış hızının yüksek olduğu durumlarda tercih edilen teknik, tek gözlü köprüler olmuştur (Tanyeli, 2002, s. 231-232). Bu yapım tekniğinde amaç köprünün taşıyıcı ayaklarının akan suya basmaması ya da olabildiğince az miktarda basmasıdır. Tek göz kemer açıklığı büyük mesafelere ulaşabilmektedir. Yapımı çok zordur. Ana göze ek olarak yapının masifliğini kırmak adına hafifletme ya da taşkın gözleri de kullanılır. Akarsu yatağının geniş olduğu stratejik noktalardaki geçişlerde ise çözülmesi gereken ilk problem köprünün su içerisinde zemine oturan temel problemidir. Zemin dayanımına göre farklı zorluklarda çözümler üretilse de asıl problem su içerisinde yapım faaliyetlerini yürütebilmektir. Bunun için de çalışma alanında kuru zemin hazırlanması gerekir. Geleneksel yapım tekniği çerçevesinde akarsu yatağında kuru çalışma ortamı üç şekilde oluşturulmuştur: Mevsimsel farklılıklarda su seviyesinin düşmesi ile birlikte yatakta doğal yollarla kuru zeminler açığa çıkması; çalışma süresi boyunca akarsu yatağının değiştirilmesi; köprü ayaklarının zemine oturduğu noktalarda suyun tahliye edildiği havuz mantığı ile çalışan teknikler kullanılması.

Kuru zemin elde edildikten sonra ayakların oturacağı noktalarda zemin durumuna göre temel çalışmaları yürütülür. Suyun akış gücüne karşı ayakların zemine bağlanması genellikle birbirlerine bağlanan ahşap kazıklarla sağlanır. Ayrıca bu kuvvetin ayaklara zarar vermesini engellemek adına selyaranlar kullanılır. Taş malzemedeki dayanımı arttırmak adına parçalar arası sürtünme kuvvetini arttıran kesme taş sistemi kullanılır.

Edirne'nin Uzunköprü İlçesi'ne ismini veren Uzunköprü kültürel varlığı, kriter 3 ve kriter 4'ü karşıladığı gerekçesi ve 6042 referans numarası ile 2015 yılında Türkiye UNESCO Geçici Listesi'ne dahil edilmiştir. Öncesinde birçok aday dosyanın içerisinde diğer başka varlıklarla bir arada, köprü varlıkları koruma altına alınmış olsa da, bu adaylık dosyası ile birlikte ilk defa varlık olarak bir köprü tek başına Türkiye UNESCO Geçici Listesi'ne (Geçici Liste) yazdırılmıştır. Ertesi yıl bir başka köprü varlığı olan Malabadi Köprüsü (Diyarbakır), kriter 3, kriter 4 ve kriter 6'yı karşıladığı gerekçesi ve 6113 referans numarası ile Geçici Liste'ye yazdırılmıştır. Bir yıl aradan sonra 2018 yılında yine bir köprü varlığı, Justinian Köprüsü (Sakarya), kriter 3 ve kriter 4'ü karşıladığı gerekçesi ve 6347 referans numarası ile Geçici Liste'ye dahil edilmiştir.

4.1. Uzunköprü

Köprü, Edirne İli'nin Uzunköprü İlçesi'nde, Ergene Nehri üzerinde yer alır. Edirne Merkez'e 66 kilometre; Tekirdağ Merkez'e 92 kilometre; Kırklareli Merkez'e 84 kilometre mesafededir. Yapımı 1443 yılında, Sultan Murad Han döneminde tamamlanmıştır. Köprünün yapımı tamamlandığında yaklaşık 1392 m uzunluğunda olmalıdır (Edirne salnâmesi, 1309, s. 214). Ancak günümüzde yaklaşık 1240 m uzunluğu ayakta kalmıştır (Akçıl, 2012) ve bu uzunlukla kullanılmakta olan en uzun taş köprüdür. İlk yapıldığında köprünün adı *Cisr-i Ergene* olarak, 18. yüzyıldan itibaren bir müddet de *Kasr-ı Ergene* olarak kayıtlarda geçmektedir (Yüksel, Bülbül ve Gündüz, 2011, s. 28). Köprünün kemer bezemelerinde bitki ve hayvan figürleri, geometrik motifler ile palmetler göze çarpmaktadır ("Kültür Varlıkları", 2015).

Köprü, Osmanlı İmparatorluğu, 15. yüzyıl Erken Osmanlı Dönemi eserlerindendir (Görsel 1). Yapımına 1426-1428 yıllarında başlanmış ve 1443 yılında sonlandırılmıştır (Akçıl, 2012, s. 266-267). Köprünün yapım kitabesi 150 x 70 cm boyutlarında mermerdendir ve iki satır halinde sülüs celî hat ile;

أمر ببناء هذا الجسر المشيد السلطان مراد ابن سلطان
محمد عفى عنهما فى سنة سبع وارٰبعين و ثمانمائه هجريه

yazmaktadır (Çulpan, 2002, s. 99). Türkçe okunuşu Çulpan'dan (2002);

" 'Amara bi-binā-i hāẕa 'l-cisri 'l-maşīd as-Sulṭān

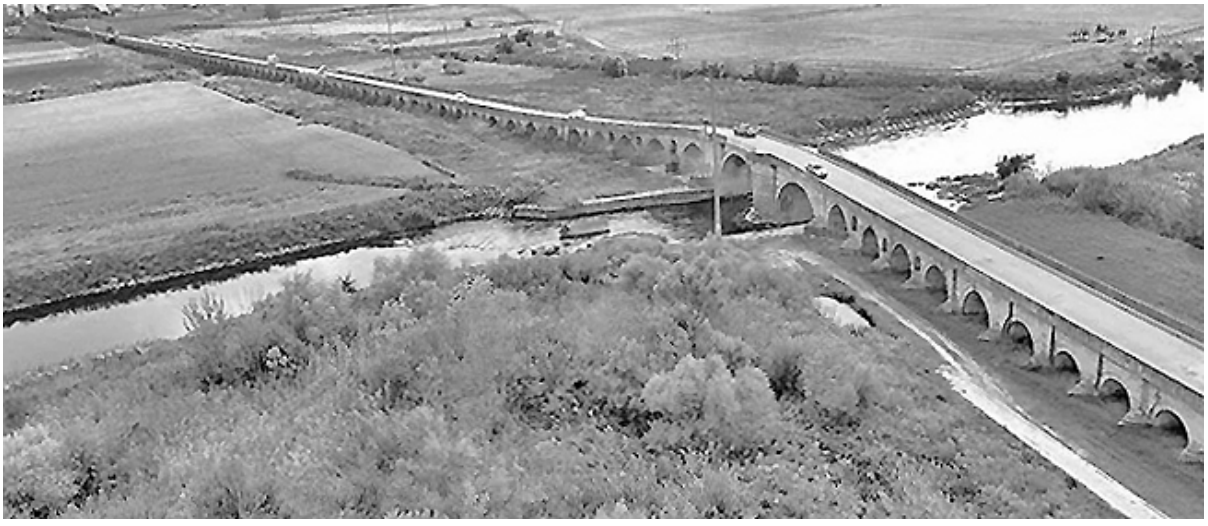
Muḥammed 'afā 'anhuma fī sanati sab'a va arba'īna va s̱amānami'a hicriya

847 (1443/1444)"

şeklindedir. Meali ise;

"İnşa edilen bu köprüyü Allah günahlarını affeylesin Sultan Muhammed oğlu Sultan Murad hicri 847 yılında emretmiştir" şeklindedir (Yüksel, Bülbül ve Gündüz, 2011, s. 28). Köprüde bulunan başka bir kitabeye göre 174 kemeri vardır. Ana gözün üzerinde bir köşk yer alır. Köprünün 40. ve 41. sıradaki kemerleri ile 102. ve 103. sıradaki kemerleri arasında, birer seyir terası olduğu bilinmektedir (Akçıl, 2012; Yüksel, Bülbül ve Gündüz, 2011). Köprünün yapımında kullanılan kireçtaşı ve traverten cinsi ("Kültür Varlıkları", 2015) kesme taşlar, Yağmurca Köyü, Eskiköy ve Hasırcı Arnavut Köyü (Yunanistan) taşocaklarından karşılanmıştır (Çulpan, 2002). Balkas (1958), yapı malzemelerinin temini ile ilgili, "İnşa malzemesi olarak, Ergene'nin ötesindeki Eskiköy, Kuleliburgaz, Taşçıarnavut Köyleri ocaklarından getirilen taşlar Yayalar Köyü kenarında; Kestanbolu, Süleymaniye Köyleri ocaklarından getirilen taşlar da kasaba içinde, bu günkü Halise Hatun mahallesinde toplanarak yontulmağa ve köprüye yerleştirilmeğe başlanmıştır" ifadesini kullanmıştır. İlk temel çalışması Yayalar Köyü tarafında gerçekleştirilmiştir (s. 27).

Köprünün oturduğu zemin kil, kumtaşı, kumlu kil ve kumlu tüflerden oluşmaktadır (Yüksel, Bülbül ve Gündüz, 2011, s. 26). Köprü temellerinde enerji sönümleyici ahşap ızgara sistemi kullanılmıştır ("Kültür Varlıkları", 2015).



Görsel 1. Uzunköprü

Yapımı tamamlandıktan dört yıl sonra ilk onarımı, bölgesel bir onarım olarak yapılmıştır. Yapının daha kapsamlı onarımları Fatih Sultan Mehmet, II. Bâyezîd, Kanunî Sultan Süleyman, II. Osman, II. Mahmud ve II.

Abdülhamid dönemlerinde gerçekleştirilmiştir (Akçıl, 2012; Yüksel, Bülbül ve Gündüz, 2011, s. 28-30). Cumhuriyet Dönemi'nde, 1928 yılında da bir onarım yapılmıştır. Miras üzerinde 1964-1971 yılları arasında yol genişletme çalışmaları gerçekleştirilmiştir (Yüksel, Bülbül ve Gündüz, 2011, s. 30).

4.2. Malabadi Köprüsü

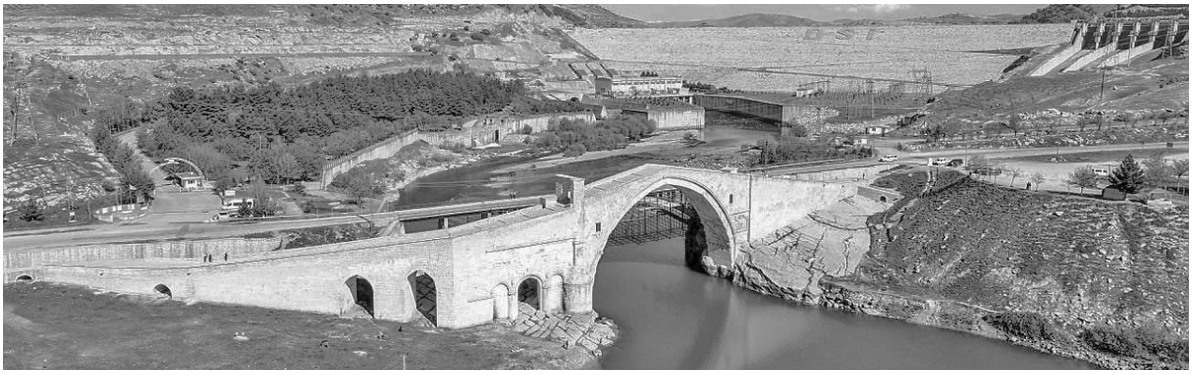
Diyarbakır İli, Silvan İlçesi sınırları içerisinde yer alır. Diyarbakır ile Batman il sınırında, Dicle Nehri'ne bağlanan Batman Çayı üzerinde bulunan Batman Barajı'nın yaklaşık 500 metre güneyinde konumlanır. Batman merkez'e 30 kilometre; Siirt Merkez'e 89 kilometre; Diyarbakır Merkez'e 100 kilometre uzaklıktadır. Kitabesine göre H. 542 (M. 1147-1148) tarihinde, Timurtaş bin İlgazi bin Artuk tarafından yaptırılmaya başlanmış, onun vefatı üzerine oğlu Necmeddîn Alpî'nin Evkaf nazırlığına atadığı Zahid el-Tavıl tarafından 550 (M. 1155) yılında tamamlanmıştır (Beysanoğlu, 1990). Ana açıklık dahil toplam beş gözlüdür. Büyük orta kemer 40,86 metre açıklığı (kemer ayak aksları arası mesafe olarak, Elbir ve diğerleri, 2015, s. 87) ile ayakta kalan taş köprüler arasında geçilen en geniş açıklığa sahiptir. Yapımında horasan harcı kullanılan (AA, 2018) köprünün uzunluğu 238 metredir (Alkan ve diğerleri, 2011). Malabadi Köprüsü'nün tempan alanında odacıklar, helâ ve merdivenler bulunduğundan, güzergahtaki yolcular için bir dinlenme, bir konaklama yapısı işlevi de gördüğü anlaşılmaktadır (Halifeoğlu, Toprak ve Kavak, 2011, s. 29). Temellerinin sağlam zemine inşa edilmesi sebebi ile köprü, doğrusal değil açılı bir yol oluşturur (Elbir ve diğerleri, 2015, s. 82). Tek gözlü kemer olarak sınıflandırılabilecek köprünün iki yakasındaki kod farkı, ana gözün kilit taşına göre farklı eğimler verilerek çözülmüştür (Görsel 2). Eğimli köprü yolu basamaklanarak eğimin dikliği kırılmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel mirası açısından önemli bir bilgi kaynağı olan, 17. yüzyıl Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde (Dağlı ve Kahraman, 2001, s. 57), köprünün diğer köprüler arasında öne çıkan mimarî değeri şöyle tanımlanmıştır;

> " kim Anadolu diyârında cisr-i Geyve ve cisr-i
> Çâşnigîr ve püll-i Osmâncık ve kantara-i
> Amasiyye ve Adana köprüsü ve Misis sırâtı
> ve Hısn-ı Keyfâ cisri gibi niçe yüz cisr-i ibretnümâlar
> vardır ammâ bu cisr-i Batmân'ın
> binâsı ve tarzı tavrı ve vaz'ı esâsı ve kadd u
> kâmeti ve metâneti bir cisrde yokdur. Gerçi
> diyâr-ı Hersek'de Mostar köprüsü de bir
> gözdür ammâ bu cisr-i Batmân hendese-i
> batmanda gâyet ağır mostardır. Zîrâ
> bunda olan metânet ve istihkâm ve bunda
> olan hendese-i zerâfet ve nezâfet-i tâm bir
> cisr-i benâmda yokdur ".

Köprü üzerinde insanların betimlendiği bir figür dikkat çekmektedir. Bu figürü Konyar (1936) şu şekilde ifade etmektedir; "İki insandan biri ayakta durmakta, diğeri oturmaktadır. Ayaktaki, oturana bir şey sunmakta, diğeri de ellerini uzatarak bunu alır bir durumdadır. Başlarında sivri uçlu birer külah vardır", diğer yüzündeki figürler ise "… ışınlar ile bir güneş, tam ortada bir insan ve güneşin altında da bir hayvan (aslan) vardır" (aktaran Çulpan, 2002, s. 42)

Ana kemer ayakları hizasında iki demir kapı bulunduğu ve geceleri kapılar kilitlenerek geçişin kapatıldığı bilinmektedir (Dağlı ve Kahraman, 2001, 57). Demir kapıların asıldığı taş malzemeden üretilmiş kapı yuvalarından batı yönünde olanı varlığını korumaktadır (Görsel 2).



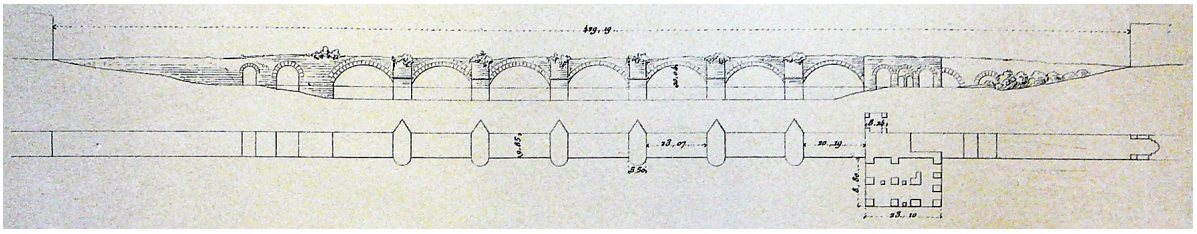
Görsel 2. Malabadi Köprüsü

Köprünün, Kurt İsmail Paşa ve Vali Faiz Bey dönemlerinde ve Karayolları Köprüler Servisi tarafından 1930 yılında onarıldığı bilinmektedir (Çulpan, 2002, s. 42). Köprü üzerinde gerçekleştirilen 1954 ve 1985 tarihli

onarımlarda, ana kemer karnı ve kemer tempan yüzeyleri dışındaki tüm dış yüzeyler, çimento esaslı sıva ile kaplanmıştır ve döşeme üzerine beton dökülmüştür (Elbir ve diğerleri, 2015, s. 83). Mirasın, 2009-2013 yılları arasında restorasyonu gerçekleştirilmiştir.

4.3. Justinian Köprüsü

Sapanca Nehri'nin fazla suyunu Sakarya Nehri'ne aktaran Çark Deresi (Antik Çağ'da Melas) üzerinde, Sakarya İli, merkez Beşköprü Mahallesi'nde bulunur. Köprü, doğu-batı doğrultusunda uzanır. Yedi ana gözü vardır. Kuzeydoğu ucunda üç, güneybatı ucunda iki adet yan göz daha bulunur. On iki gözün tamamının kemerleri daireseldir. Köprü ana gözlerini sınırlayan kemer ara ayaklarının (altı adet) güney yüzleri dairesel, kuzey yüzleri üçgen planlıdır (Görsel 3). Köprünün gövde uzunluğu yaklaşık 357 metredir (Özcan, 2015, s. 2). Batı ucunda yer alan zafer takı ve doğu ucunda yer alan apsisli yapı da dahil edildiğinde yapının toplam uzunluğu artar ancak farklı kaynaklarda uzunluk, farklı ölçülerde verilmiştir[1].



Görsel 3. Sangarius Köprüsü çizimi

Batı ucundan başlayarak beşinci göz kemerinin kilit taşında betimlenen haç figürü[2], yapının Hristiyan-Bizans eseri olduğunu düşündürmektedir (Şahin, 2013, s. 6). Bu sebeple köprünün, 558-562 yılları arasında Justinian tarafından yaptırıldığı düşünülmektedir (Özcan, 2015, s. 2). Eski yazma kaynaklarda[3] İmparator Justinian'ın Sakarya Nehri üzerinde büyük bir köprü yaptırdığının geçmesi de bu tezi destekler niteliktedir. Bir zamanlar köprü üzerinde bulunan bir levhada Justinian Dönemi şairlerinden Agathias'ın şu mısraları yer almıştır (Şahin, 2013, s. 3);

" καὶ σὺ μεθ' Ἑσπερίην ὑψαύχενα καὶ μετὰ Μήδων
ἔθνεα καὶ πᾶσαν βαρβαρικὴν ἀγέλην,
Σαγγάριε, κρατερῇσι ῥοάς ἀψῖσι πεδηθεὶς
οὕτως ἐδουλώθης κοιρανικῇ παλάμῃ.
ὁ πρὶν γὰρ σκαφέεσσιν ἀνέμβατος, ὁ πρὶν ἀτειρὴς
κεῖσαι λαϊνέῃ σφικτὸς ἁλυκτοπέδῃ. "

Şahin (2013, s. 4)'den çevirisi;

" Kibirli Batı'dan ve Media halklarından
ve nice barbar kavminden sonra,
işte sen de ey Sakarya, bir hükümdar eyleminin kölesisin artık;
akıyorsun şimdi şu kemerlerle dizginlenmiş olarak.
Bir zamanlar geçit vermezdin gemilere, dizgine gelmezdin
şimdi boyun eğmişsin taşların aşılmaz gücüne. "

Ancak bahsi geçen köprünün bugün çalışmaya konu olan köprü olup olmadığı ile ilgili birçok tartışma konusu vardır ve kesin bir sonuç çıkarılabilmiş değildir. Bunlardan birisi günümüzde köprü Sakarya Nehri üzerinde değil, Çark Deresi (Melas Nehri) üzerinde bulunmasıdır. Bununla ilgili, Sakarya Nehri'nin sık sık taşkınlara sebep olduğu ve yatağını değiştirdiği, eskiçağlardan beri bilinmektedir. Örneğin, Justinian'ın bu taşkınları önlemek ve Sangarios Nehri'nin akış hızını kontrol altına almak için nehir yatağını değiştirdiği Paulus Diaconus'un, Historia Romana'sında geçmektedir. Köprünün altından geçen ve günümüzde yatağı değişmiş olan akarsuyun akış yönü de ayrı bir tartışma konusudur.

Bir diğer çelişki de eski yazılarda köprünün beş kemerli ya da su kontrol sisteminin beş köprülü olduğudur. Köprünün bulunduğu mevkii bugün dahi Beşköprü olarak geçmektedir. Fakat mevcut köprünün yedi ana kemeri

[1] Özcan, 2015, s. 2'de 375 m; Whitby, 1985, s. 129'da 429 m; Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, 2018'de 350 m; Türkiye Kültür Portalı, 2019'da 365 m; Alkan vd. 2011'de 335 m olarak geçmektedir.
[2] Whitby, 1985, s. 130'da köprüyü beş ana ve uçlarda iki ara gözlü olarak tanımlamıştır. Bu tanımına göre metinde geçen haç figüründen farklı olarak batıdaki ara kemerin (yedi ana gözden en batıdaki) kuzey yüzünde ve ona bitişik olan ilk ana kemerin (yedi ana gözden batı ucundaki ikincisi) güney yüzünde görülebilen haç figürlerinden bahsetmektedir ve köprünün yapıldığı dönemde yedi ana göz kemerlerinin tamamında, her iki yöndeki yüzlerinde de haç işaretlerinin bulunduğu görüşünü paylaşmaktadır.
[3] Konu hakkında ayrıntılı bilgi ve metinler için bkz. Şahin, 2013.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 258-268 - DOI: 10.32547/ataunigsed.663100

vardır. Köprü olarak ise diğer dört köprü bilinmemektedir. Bu da akıllara varlığı unutulmuş başka bir köprüyü getirmektedir. Konu üzerine çalışan Şahin (2013), bu unutulmuş köprü ya da sistemin köprülerinden birisi olabilecek bir kalıntı tespit etmiştir. Araştırmacılar sadece, mevcut köprünün (Görsel 4) Justinian tarafından yaptırıldığı üzerinde birleşmektedir.

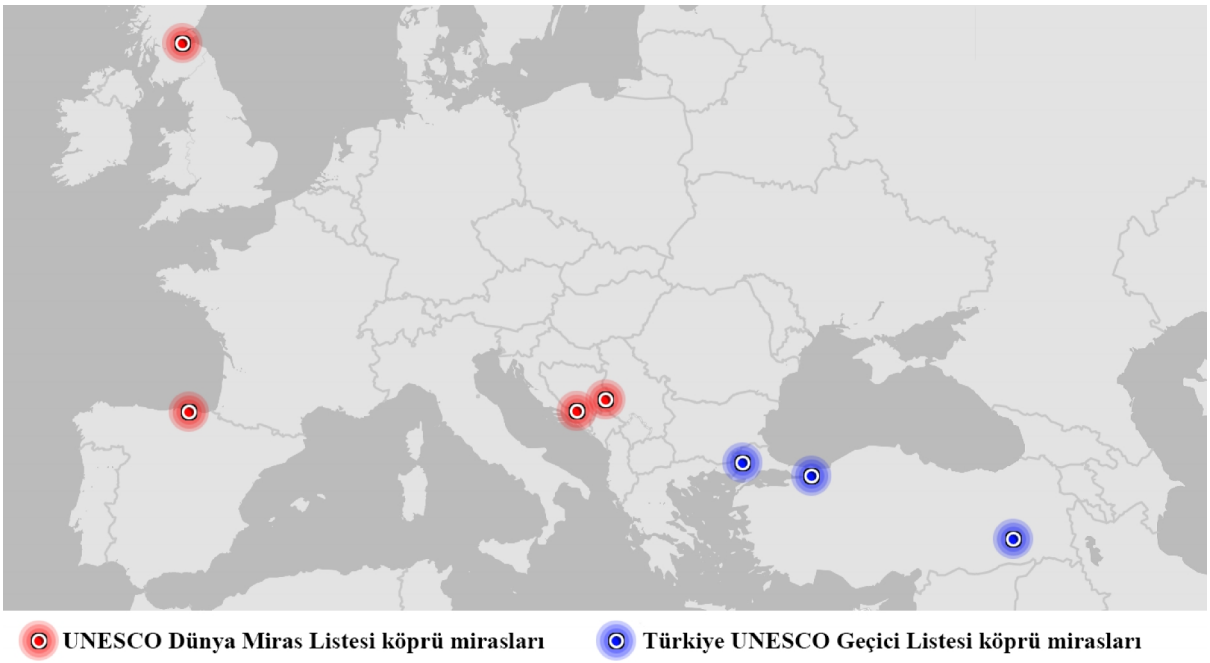


Görsel 4. Sakarya Justinian Köprüsü

Köprüde 1990-1995 yılları arasında Karayolları Genel Müdürlüğü tarafından onarım çalışmaları yürütülmüştür (Özcan, 2004). Çalışmaların sonlandığı 1995 yılında, taşıt trafiğine kapatılmıştır (Çetin, 2009, s. 90).

4.4. Bölüm Sonucu Olarak

Köprü varlığının bir dünya mirası olarak değerlendirilmesi ve DML'ye dahil edilmesi, Avrupa Kıtası'nda gerçekleşmiştir (Görsel 5). Diğer kıtalarda yer alan taraf devletlerin girişimleri olsa da bu çabalar geçici liste seviyesinde kalmış ve varlıkların DML'ye dahil edilmesi adına ciddi girişimlerde bulunulmamıştır. Bu pencereden bakıldığında köprü kavramının anlam bulduğu bu coğrafya içerisinde Türkiye UNESCO Geçici Listesi'nde kayıtlı köprü miraslarının da DML'ye dahil edilme çabaları daha ciddi olacaktır. Ancak yine de DML'ye adaylık dosyasının sunulmasını bekleyen miras sırası çok kalabalıktır. Bu sebeple köprü mirası özelinde de bir adaylık birleştirme ya da uluslararası ortaklık anlaşmaları ile sınıraşan miras statüsünde adaylık ya da adaylıklar yararlı olacaktır.



Görsel 5. UNESCO Dünya Miras Listesi'nde ve Türkiye UNESCO Geçici Listesi'nde köprü miraslarının coğrafî dağılımı

5. Sözleşme'ye taraf devletlerin UNESCO geçici listelerinde köprü mirasları

Sözleşme'ye taraf devletlerin DML'ye yazdırmak istedikleri mirasları, Dünya Miras Merkezi'ne envanter olarak bildirdikleri taraf devlet UNESCO geçici listelerinde depolanır. Taraf devlet DML'ye sunmak istediği mirasını bu envanterden seçer. Bu bir ön koşuldur. Bu sebeple taraf devletin DML'ye dahil etmek istediği mirasları okumak mümkündür. Fakat bu geçici listelerde yer alan tüm mirasların dosya halinde Merkez'e sunulacağı anlamını taşımaz. Taraf devlet istediği miraslarını geçici listelerden çekebilir. Bunun sebebi Dünya Miras Komitesi'nden ret kararı alarak geri dönen adaylık dosyalarındaki mirasların tekrar Merkez'e sunulamıyor olmasıdır. Komite, ayrıca taraf devletlere en fazla on yıllık periyotlarla geçici listelerin kontrol edilerek yeniden düzenlenmesini tavsiye etmektedir.

Bu bağlamda taraf devletler UNESCO geçici listelerinde köprü miraslarının da (Tablo 4) araştırılması, taraf devletlerin DML ile ilgili gelecek stratejilerini anlamaya yardımcı olması açısından önemlidir. Geçici listelerde fazlaca bekleyen miraslar, devlet yönetimi zamanla değiştiğinden rafa kalkmaya daha yakındır. Hükümetler, izledikleri politikaları destekler nitellikteki varlıklara ağırlık vererek önce ülkenin geçici listesine daha sonra da DML'ye başvuruda bulunmaktadır. Tek başlarına kültürel turizm için bir çekim noktası oluşturmaları zor görünen köprü mirasları, bu kararlardan etkilenen varlıkların başında gelmektedir.

Şili'nin bir taraf devlet olarak 2019 yılı mevcut geçici listesinde yer alan 17 mirasından 14 adedini dahil ettiği 1998 yılında geçici listeye alınan Malleco Viyadüğü'nün tek başına bir varlık olarak kabul edilmesi ile birlikte köprü mirasları, DML sürecinde var olmaya başlamıştır. Diğer tüm köprü miraslarının adaylıkları incelendiğinde bu tarih, erken bir tarihtir ve belli ki köprü kavramının bir miras olarak *yeterli* görülmesi için uygun ortam oluşmamıştır. Şili DML'ye dahil ettiği altı mirasından beşini 2000 yılı ve sonrasında sunmuştur. Ayrıca DML'de bulunan köprü miraslarının tamamı, Malleco Viyadüğü Şili UNESCO Geçici Listesi'ne alındıktan sonra Merkez'e sunulmuştur. Şili Cumhuriyeti'nin Dünya Miras alanları kriterlerinden kriter 1 ve kriter 4'ün karşılandığı gerekçe gösterilerek 1199 referans numarası ile geçici listesine aldığı miras, 21 yıldır DML'ye sunulmayı beklemektedir.

İran İslâm Cumhuriyeti, 05 Şubat 2008 tarihinde Luristan Eyaleti'nde bulunan on bir adet Sasanî Dönemi tarihî köprü mirasını *Tarihî Köprüler Kolleksiyonu* başlığı altında, kriter 1, kriter 2 ve kriter 3'ü karşıladığı gerekçesi ve 5273 referans numarası ile İran UNESCO Geçici Listesi'ne yazdırmıştır.

Kolombiya Cumhuriyeti, Batı Antioquia'sında bulunan, Olaya ve Santa Fe de Antioquia'yı birbirine bağlayan asma köprüsünü *Puente de Occidente (Batı Köprüsü)* olarak isimlendirerek 27 Eylül 2012 tarihinde kriter 1 ve kriter 4'ü karşıladığı gerekçesi ve 5772 referans numarası ile geçici listesine yazdırmıştır.

Amerika Birleşik Devletleri'nin New York şehrinde bulunan, East River üzerinde Brooklyn ile Manhattan'ı birbirine bağlayan *Brooklyn Köprüsü*, kültürel bir miras olarak kriter 2 ve kriter 4'ü karşıladığı gerekçesi ve 6232 referans numarası ile 12 Nisan 2017 tarihinde ABD UNESCO Geçici Listesi'ne alınmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti, 2015 yılında Edirne'nin Uzunköprü İlçesi'ne ismini veren *Uzunköprü* kültürel mirası ile başlayan DML'de köprü miraslarının başvuru süreci 2016 yılında Diyarbakır ve Batman İlleri sınırında yer alan *Malabadi Köprüsü* ile devam etmiştir. Süreç 2018 yılında Sakarya İli Merkezi'nde, bir zamanlar Sakarya Nehri üzerinde bulunan *Justinian Köprüsü* ile devam etmiş ve Türkiye UNESCO Geçici Listesi'nde yer alan köprü varlıkları toplamı üçe ulaşmıştır.

Tablo 4
Sözleşme'ye taraf devletlerin UNESCO geçici listelerinde bulunan köprü mirasları (UNESCO)

Kayıt Yılı	Miras	Taraf Devlet	Kriter
1998	**Malleco Viyadüğü**	Şili	**1, 4**
2008	**Tarihî Köprüler Koleksiyonu**	İran	**1, 2, 3**
	Gavmishan Köprüsü		
	Kalhor Köprüsü		
	Kashkan Köprüsü		
	Kasian Köprüsü		
	Pol-e Dokhtar Köprüsü		
	Poletang Köprüsü		
	Shapouri Aleshtar Köprüsü		
	Shapouri Kakareza Köprüsü		
	Shapouri Khorramabad Köprüsü		
	Siahplleh Köprüsü		
	Zal Köprüsü		
2012	**Puente de Occidente**	Kolombiya	**1, 4**
2015	**Uzunköprü**	Türkiye	**3, 4**
2016	**Malabadi Köprüsü**	Türkiye	**3, 4, 6**
2017	**Brooklyn Köprüsü**	ABD	**2, 4**
2018	**Justinian Köprüsü**	Türkiye	**3, 4**

6. Tartışma

Şili'de bulunan Malleco Viyadüğü'nün üstün evrensel değer taşıdığının gerekçelendirildiği 1998 yılında Şili UNESCO Geçici Listesi'ne alınması, konu üzerinde başlayan tartışmalar ve farkındalık hakkında bilgi sunmaktadır. Ancak DML'ye ilk dahil olan köprü mirası 2005 yılında *Tarihî Mostar Köprü Bölgesi* başlıklı dosya ile Mostar Köprüsü olmuştur. Dünya Miras Listesi'nin oluşturulduğu 1978 yılından itibaren uzun bir süre köprülerin tek başlarına bir değer olarak görülmemesi, onlara yüklenen anlamdan dolayıdır. Üstün evrensel değer kavramı bir mirasın taşıdığı değerle değil ona yüklenen anlamla ilgilidir. Yugoslavya Sosyalist Federe Cumhuriyetleri dağılmaya başlayana kadar barışın ve birlikteliğin bir sembolü olan Mostar Köprüsü, dağılış yıllarında saldırıya uğradığı 8 Kasım 1993 gününün ertesi günü saat 10:16'da yıkılarak savaşın bir sembolüne dönüşmüştür. Bağımsızlığını kazanarak yaralarını saran Bosna-Hersek'te, onarımı yapılan Mostar Köprüsü, bağımsızlığın ve iyileşmenin sembolü olmuştur. Her seferinde anlam değiştirse de bir ulusun kimlik inşasında vazgeçilmez bir yere sahip olduğu bir gerçektir. Üzerine yüklenen bu kadar çok anlamdan olsa gerek hem Bosna-Hersek'in DML'ye dahil edilen ilk mirası hem de DML'de yer alan ilk köprü mirası olmuştur.

Bu tarihten sonra 2006, 2007 yıllarında birer köprü mirası daha DML'ye alınmıştır. İran, 2008 yılında *Tarihî Köprüler Kolleksiyonu* başlığı altında on bir adet Sasanî Dönemi taş köprüsünü geçici listesine yazdırmıştır. Bu gelişmelerden sonra iki – üç yıllık bir boşluk oluşmuştur. Kuzey İskoçya'da bulunan ve açıldığı 1890 yılında dünyanın en büyük açıklık (541 metre) geçen köprüsü unvanını taşıyan Dördüncü Köprü (The Fourth Bridge) için adaylık sürecini başlatma çalışmaları 2010/2011 yıllarında hızla gerçekleştirilmiş ve köprü DML'ye sunulmak üzere Birleşik Krallık UNESCO Geçici Listesi'ne eklenmiştir. Bu süreç devam ederken 2012 yılında Kolombiya, iki yaya, bir araç yolundan oluşan ve Cauca Nehri'nin iki yakasını birleştiren *Puente de Occidente*'yi (Batı Köprüsü) geçici listesine almıştır. Süreci hızlı bir şekilde başarıyla tamamlanan Dördüncü Köprü, DML'ne alındığı sırada Türkiye Cumhuriyeti, Uzunköprü varlığını geçici listesine dahil etmiştir. Taraf devlet olarak Türkiye Cumhuriyeti Devleti 2016 yılında Malabadi Köprüsü ve 2018 yılında Justinian Köprüsü'nü de Türkiye UNESCO Geçici Listesi'ne almıştır. Böylece DML'de yer alan dört köprü mirasının ikisinin sahibi konumundaki Bosna-Hersek'e rakip ya da ortak olacağını belli etmiştir. Amerika Birleşik Devletleri, Brooklyn Köprüsü'nü 2017 yılında geçici listesine yazdırmıştır. İran'ın tek bir miras adaylık dosyasında birleştirdiği on bir köprü varlığı da bir tarafa konulacak olursa DML'de ve geçici listelerde bulunan diğer köprü varlıkları ayrı taraf devletlerce kayıt ettirilmiştir.

Ancak bunun farkındalık için yeterli olmadığı görülmektedir. Çalışmada, 2005 yılında DML'de ve taraf devletlerin geçici listelerinde yer alan köprü mirasları (üstün evrensel değeri köprülerin karşıladığı) yapım dönemlerine ve tekniklerine göre incelenmiştir (Tablo 5).

Tablo 5
Yapım dönemlerine göre DML ve UNESCO geçici listelerinde yer alan köprü mirasları (UNESCO)

Miras	Taraf Devlet	Uzunluk (m)	Malzemesi	Yapım Yılı
GELENEKSEL				
Tarihî Mostar Köprü Bölgesi	Bosna-Hersek	28,6	**T**	1459
Sokullu Mehmet Paşa Köprüsü	Bosna-Hersek	179,5	**T**	15 . .
Tarihî Köprüler Kolleksiyonu	İran	Değişken	**T**	Değişken
Uzunköprü	Türkiye	1392	**T**	1443
Malabadi Köprüsü	Türkiye	281,7	**T**	1148
Justinian Köprüsü	Türkiye	350	**T**	560
MODERN				
Vizcaya Köprüsü	İspanya	160	**Ç, D**	1893
Dördüncü Köprü	Birleşik Krallık	2529	**Ç**	1890
Malleco Viyadüğü	Şili	347,5	**Ç**	1890
Puente de Occidente	Kolombiya	291	**A, D, Ç**	1895
Brooklyn Köprüsü	ABD	1825,5	**Ç**	1883

T: Taş **Ç**: Çelik **D**: Demir **A**: Ahşap

Geleneksel yığma yapım teknikleri ile taş malzemeden üretilen köprüleri DML'ye aday gösteren taraf devletlerin, Müslüman çoğunluğa sahip olması dikkat çekicidir. Modern tarzda yapılan köprülerin tamamı 19. yüzyıl eserleridir. Modern tarzda üretilen köprülerde Çelik, Demir ve Ahşap malzeme kullanılmıştır.

7. Sonuç ve Öneriler

Dünya Miras Listesi'ne alınan köprü mirasları, 1990'lı yılların ortalarına kadar yakın çevresi ile veya içerisinde bulunduğu yerleşim birimi ile ele alınmıştır. Ayrı bir miras olarak köprülerin tanımlanması 2000'li yıllardan itibaren başlamış ve 2010 yılından sonra ivme kazanmıştır. Türkiye de köprü kültürel varlığı kavramının değerini diğer taraf devletlere nazaran daha erken fark etmiş ve 2015, 2016, 2018 yıllarında üç köprü mirasını geçici listesine kaydettirmiştir.

İran, 2008 yılında *Tarihî Köprüler Koleksiyonu* başlığı altında on bir adet köprü varlığını geçici listesine eklemiştir. Böylece gelecekte köprü mirasından kaynaklı geçici listesinde oluşacak bir birikim için erken tedbir almıştır. Özellikle Orta Doğu gibi birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olan coğrafyalardaki taraf devletlerin geçici listeleri için bu başarılı bir stratejidir. Bu şekilde aynı yıl içerisinde çok sayıda varlık Dünya Miras Listesi'ne dahil edilebilmektedir. Dünya Miras Listesi için 2019 yılından itibaren taraf devletlerin sadece bir varlık sunabiliyor olması, yakın gelecek için bu stratejinin daha sık kullanılacağını düşündürmektedir.

Geçici listesi en kabarık taraf devlet olan Türkiye için bu gibi stratejiler önem arz etmektedir. Ancak Türkiye UNESCO Geçici Listesi'ne tanımlanmış köprü mirasları birbirinden farklı özellikler taşımaktadır. Üretildikleri dönem, köprü türü, çevreye uyum teknikleri, boyutları bakımından farklılıklar barındırmaktadır. Üç yapının da tek ortak noktası geleneksel yığma taş yapılar olmalarıdır. Bu da ortak başlık altında bir adaylık dosyası hazırlamak için pek yeterli görünmemektedir. Dolayısı ile İran'ın uygulamış olduğu stratejiden farklı stratejiler uygulanmalıdır.

Uluslararası işbirliği kurularak sınıraşan statüsünde bulunan ortaklıklar geliştirmek akla yatkındır. Özellikle Bosna-Hersek gibi Osmanlı miraslarını Dünya Miras Listesi'ne sunma konusunda kararlı olan taraf devletlerle yapılacak anlaşmalar sonucunda Türkiye Cumhuriyeti topraklarında bulunan Osmanlı köprü mirasları ortak bir başlık altında tek dosya haline getirilebilir. Türkiye UNESCO Geçici Listesi'nde yer alan köprü miraslarından Uzunköprü, Bosna-Hersek'in Liste'de yer alan köprü mirasları ile aynı devir temsilcileri olmalarından dolayı mimarî olarak önemli ölçüde benzerlikler gösterir. Sakarya Justinian Köprüsü, benzer örneklerinin çokluğuna rağmen Liste'de benzer bir örneği yoktur. İran'ın Tarihî Köprü Koleksiyonunda yer alan köprüler, devir olarak yapıya en yakın olanlardır. Ancak İran örneklerini üreten Sasanîler olduğundan tam bir benzerlikten söz edilemez. Justinian Köprüsü ile aynı dönem temsilcisi köprüler Anadolu'da çok bulunduğundan gelecek adaylıklar için ilk örnek olması bakımından önemlidir. Malabadi Köprüsü, geçtiği geniş açıklık sebebi ile yine Mostar Köprüsü ile benzerlikler gösterir. İki eserin üretilmesinde de Türk kültürü önemli bir etkiye sahiptir.

Bu değerlendirmeler ışığında, Türkiye UNESCO Geçici Listesi'nde yer alan Uzunköprü ve Malabadi Köprüsü, Bosna-Hersek'in Liste'de yer alan köprü mirası ile *Türk-İslâm eseri* vurgusu altında ortak bir başlıkta birleştirilebilir. Böylece daha kısa zamanda daha çok sayıda Selçuklu-Osmanlı eseri köprü mirasının Dünya Miras Listesi'ne alınması sağlanabilir.

Sakarya Justinian Köprüsü için, adaylık dosyası başlığında *Antik Dönem* vurgusu yapılması, Türkiye'nin açacağı yeni bir dosyada birçok aynı dönem mimarî eserini tek çatı altında toplayabilmesine yardımcı olacaktır. Böylece birçok eserin korunmasına ve kültür turizmine destek olmalarına imkân tanınmış olur.

Kaynakça

Akçıl, N. Ç. (2012). Uzunköprü. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi* (Cilt 42, s. 266-267) içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, İslâm Araştırmaları Merkezi.

Alkan, A., Baykan, O., Atalay, A., Baykan, N., & Öziş, Ü. (2011, Eylül). Su yapısı olarak Anadolu'daki taş köprüler. *II. su yapıları sempozyumu bildiriler kitabı* (s. 13-24) içinde. Diyarbakır: TMMOB İnşaat Mühendisleri Odası.

Atak, E. (2008). *Erken Osmanlı köprüleri* (Yüksek lisans tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi (Tez No. 220477).

Balkas, İ. H. (1958). *Tarihte Ergene ve Uzunköprü*. Edirne: Uzunköprü Öğretmenler Derneği Yayını, Yeni Matbaa.

Beysanoğlu, Ş. (1990). *Malabadi köprüsü*. Anıtları ve kitabeleri ile Diyarbakır tarihi, 1.cilt (s. 343-346) içinde. Ankara: Diyarbakır Belediyesi Yayınları.

Çetin, Y. (2009). *Köprüler: Beşköprü (Jüstinyen Köprüsü).* Sakarya'nın kültürel ve tarihi mirası (s. 88-96) içinde. İstanbul: Melisa (Sakarya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü).

Çulpan, C. (2002). *Türk taş köprüleri: Ortaçağdan Osmanlı devri sonuna kadar* (2. baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Dağlı, Y., & Kahraman, S. A. (Ed.). (2001). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi Topkapı sarayı kütüphanesi Bağdat 305 numaralı yazmanın transkripsiyonu-dizini, 4. Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dalkılıç, N., & Halifeoğlu, F. M. (2009, Mayıs). Diyarbakır merkez ve ilçelerinde yer alan tarihi köprüler. *I. uluslararası nebiler, sahabiler, azizler ve krallar kenti Diyarbakır sempozyumu bildiriler kitabı* (s. 369-381) içinde. Diyarbakır: T.C. Diyarbakır Valiliği Kültür ve Sanat Yayınları.

Edirne Salnâmesi (Salnâme-i Edirne) 1309 (1891-92). Def'a XIX. Edirne: Edirne Vilayet Matbaası.

Elbir, M., Sert, H., Yılmaz, S., Partal, E. M., Demirci, H., Avşin, A., Nas, M., & Turan, G. S. (2015, Mayıs). Tarihî Malabadi (Batman Su) köprüsü'nde yürütülen restorasyon-konservasyon çalışmaları. *3. köprüler viyadükler sempozyumu bildiriler kitabı* (s. 81-91) içinde. Bursa: İnşaat Mühendisleri Odası, Bursa Şubesi.

Halifeoğlu, F. M., Toprak, Z. F., & Kavak, O. (2011, Eylül). Tarihi Diyarbakır köprülerinin mimari, hidrolojik ve jeolojik açıdan değerlendirilmesi. *II. su yapıları sempozyumu bildiriler kitabı* (s. 25-42) içinde. Diyarbakır: Mattek Matbaacılık.

Konyar, B. (1936). *Diyarbekir: Tarihi, kitabeleri, yıllığı*. Ankara: Ulus Basımevi.

Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü (2015). Uzunköprü (Edirne) [2015]. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. Erişim adresi: https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-137903/uzunkopru-edirne-2015.html

Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü (2018). Justinianus Köprüsü (Sakarya) [2018]. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. Erişim adresi: https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-210800/justinianus-koprusu-sakarya-2018.html

Morel, A. F. (2013). Identity and Conflict: Cultural Heritage, Reconstruction and National Identity in Kosovo. *Architecture_Media_Politics_Society*, *3*(1), 1-21. doi: 10.14324/111.444.amps.2013v3i1.001

Özbey, V. (2019, Ekim). UNESCO Dünya mirası geçici listeleri'nde yığılmalar ve Türkiye geçici listesi için öneriler. *Çukurova 3. uluslararası bilimsel araştırmalar kongresi bildiriler kitabı* (s. 12-21) içinde. Adana: ISPEC Uluslararası Yayınevi.

Özcan, Z. (2004). *Tarihi Sangarius (Sakarya) köprüsü üzerine bir çalışma*. 6. uluslararası inşaat mühendisliğinde gelişmeler kongresi'nde sunulan bildiri. Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul.

Özcan, Z. (2015, Mayıs). Tarihi Sangarius köprüsünde hasar belirlenmesi ve güçlendirme önerileri. *3. köprüler viyadükler sempozyumu* (s. 253-264) içinde. Bursa: TMMOB İnşaat Mühendisleri Odası.

Özkök, M. K., Azsöz, G., & Erşan, Ş. (2015, Mayıs). Erken ve Klasik Dönem (14.-17. yy) Osmanlı köprülerinin tarihsel gelişimlerinin ve yapım tekniklerinin incelenmesi: Edirne/Uzunköprü örneği. *3. köprüler viyadükler sempozyumu* (s. 129-142) içinde. Bursa: TMMOB İnşaat Mühendisleri Odası.

Şahin, S. (2013). *Iustinianus'un Bithynia'da Sakarya nehri üzerinde inşa ettirdiği köprü ve kanal tesisleri* (N. E. Akyürek Şahin, Çev.). A. V. Çelgin ve N. E. Akyürek Şahin (Ed.), *Eskiçağ Yazıları 4. Cilt: Akron 6* (s. 1-29) içinde. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Tanyeli, G. (2002). *Türkiye köprüleri*. Türkler ansiklopedisi (Cilt:12, s. 231-241) içinde. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

Türkiye Kültür Portalı (2019). Justinianus Köprüsü – Sakarya, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. Erişim adresi: https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/sakarya/gezilecekyer/justinianus-koprusu

UNESCO. (2020). Dünya miras merkezi. Erişim adresi: whc.unesco.org

Whitby, M. (1985). The Sangarius bridge and Procopius. *The Journal of Hellenic Studies*, 105, 129-148.

Yüksel, F. A., Bülbül, A. H., & Gündüz, M. (2011). Uzunköprü (Cisr-i Ergene). *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, 7, 26-40.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Doğan Haber Ajansı (2019). Uzunköprü [Fotoğraf] (işlenerek). Erişim adresi: https://www.hurriyet.com.tr/yerel-haberler/edirne/uzunkopru/catlaklar-olusan-tarihi-uzunkopru-icin-koruma-t-41109987

Görsel 2. Silvan Belediyesi (2019). Malabadi Köprüsü [Fotoğraf] (işlenerek). Erişim adresi: https://silvan.bel.tr/silvanda-yasam/tarihi-eserlerimiz/malabadi-koprusu

Görsel 3. Texier, C. (1838). Sangarius Köprüsü Çizimi [Mimarî çizim] (işlenerek). Erişim adresi: https://www.wikiwand.com/tr/Justinianus_K%C3%B6pr%C3%BCs%C3%BC, Özgün basım: de Laborde, L. (1838). Voyage de l'Asie mineure. Firmin Didot Frères.

Görsel 4. Adayorum (2018). Sakarya Justinian Köprüsü [Fotoğraf] (işlenerek). Erişim adresi: http://www.adayorum.com/justinianus-koprusu-nde-heyecan-yaratan-calisma.html

Görsel 5. Earthstar Geographics, esri.com üzerinden coğrafî bilgi sistemi verileri ve whc.unesco.org üzerinden konum verileri kullanılarak yazar tarafından oluşturulmuştur. UNESCO Dünya Miras Listesi'nde ve Türkiye UNESCO Geçici Listesi'nde köprü miraslarının coğrafî dağılımı [Harita].

Yeni Ürün Gruplarının Oluşturulmasında Grafik Tasarımın Etkisi

The Influence of Graphic Design in Creating New Product Groups

Damla Tuğrul
Grafik Tasarım Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
email: tugruldamla@gmail.com ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3357-7781

Gültekin Akengin
Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü
email: gultekinakengin@gmail.com ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5399-2731

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/Tocitethisarticle
Tuğrul, D., & Akengin, G. (2020). Yeni ürün gruplarının oluşturulmasında grafik tasarımın etkisi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 269-286. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.673016

Makale Gönderim Tarihi/Received: 24/12/2019
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 29/02/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Research Article / Araştırma Makalesi

Öz

Araştırma konusu olarak, yeni ürün gruplarının oluşturulmasında grafik tasarımın etkisi ele alınmıştır. Bu konu ile pazarda bulunan endüstriyel ürünlerde hangi grafik tasarım unsurlarının bulunduğu, nasıl kullanıldığı ve benzerlerinden nasıl farklılaştığı tespit edilmesi amaçlanmıştır. Literatür aracılığıyla benzer konularda yapılan araştırmalar incelenerek endüstriyel tasarım, grafik tasarım ve pazarlama disiplinleri tanımlanmıştır. Smeg, Gorenje, Samsung, Arçelik, Vestel gibi 10 adet beyaz eşya üretimcisi firmanın yurtiçi ve yurtdışı pazarlarına ait buzdolabı serileri yazılı ve görsel malzeme taraması ile toplanarak incelenmiştir. İncelenen markalara ait toplamda 26 seri örnek görselleri ile birlikte sunulmuştur.

Rekabetin ve teknolojik gelişmenin yoğun olduğu günümüz pazarlarında endüstriyel ürünlerin benzerlerinden farklılaşması gerekmektedir. Analiz, tasarım, üretim, pazarlama, müşteri memnuniyeti gibi birçok aşamayı içeren ürün yaratım ve sunum sürecinde bu farklılaşmanın en az maliyetle en fazla kalite ve ilgi çekiciliği yakalayabilmesi ürünün başarısını meydana getirmektedir. Bu bağlamda incelenen ürünlerde malzemenin, formun, rengin, tipografinin ve illüstrasyonun tasarıma etkileri değerlendirilmiştir. Hedef kitle, günümüz moda ve mobilya trendleri, marka iş birlikleri, kullanım alanları gibi özelleştirilerek oluşturulan serilerdeki unsurların daha bilinçli ve etkin tasarlandığı ortaya konulmuş ve böyle tasarımların piyasada rakiplerine kıyasla daha öne çıktığı görülmüştür.

İncelenen buzdolapları ve tasarım unsurlarından sonuçla "Anadolu" markası oluşturulmuş ve Türkiye'nin yedi bölgesine ait geleneksel kıyafetlerden yola çıkılarak 7 seri ve 39 buzdolabı tasarımı örneği ortaya koyulmuştur.

Anahtar kelimeler: : Endüstriyel Tasarım, Disiplinlerarası Etkileşim, Grafik Tasarımı, Ürün Pazarlaması, Yeni Ürünler

Abstract

As a research topic, "the Influence of Graphic Design on the Creation of New Product Groups" has been discussed. It is aimed to determine which graphic design elements exist in the industrial products on the market, how they are used and how they differ from the others. Industrial design, graphic design and marketing disciplines are defined by examining the researches on similar subjects through literature. Written and visual materials of ten white goods which are Smeg, Gorenje, Samsung, Arcelik and Vestel refrigerator series belonging to the domestic and foreign markets were collected and examined. A total of 26 series of the brands are presented with sample images.

In today's markets where competition and technological development are intense, industrial products need to differentiate from their peers. The success of the product is the fact that this differentiation in the product creation and presentation process, which includes many stages such as analysis, design, production, marketing, customer satisfaction, achieves the highest quality and attractiveness at the lowest cost. In this context, the effects of material, form, color, typography and illustration on the design were evaluated. It has been demonstrated that the elements in the series created by customizing the target audience, today's fashion and furniture trends, brand collaborations and usage areas are designed more consciously and effectively and it is seen that such designs are more prominent in the market than their competitors.

As a result of the investigation of refrigerators and design elements, "Anadolu" brand was created and influencing by the traditional dress of the seven regions of Turkey, 7 series and 39 refrigerator design has been demonstrated.

Keywords: Graphic Design, İndustrial Design, İnterdisciplinary İnteraction, New Products, Product Marketing

1. Giriş

Latincede biçim vermek anlamına gelen designare sözcüğünden gelen tasarım kelimesi Löbach (1976)'a göre, bir sorunun çözümü için oluşturulan plan anlamına gelmektedir (aktaran Tunalı, 2002, s. 81). Tasarım; bir hedefe yönelik planlamalardan oluşan, insanın meydana getirdiği biçimleri ve projeleri belirtmektedir.

Tasarım; bir hedefe yönelik planlamalardan oluşan, insanın meydana getirdiği biçimleri ve projeleri belirtmektedir.

Tasarlama eylemi, başlarda el sanatları ve deneme yanılma yöntemi ile başlamıştır. Zaman içerisinde endüstrinin gelişmesiyle mimarlık ve sanat okulları açılmıştır. Taklitle başlayan bu dönem, el sanatı ile devam etmiştir. Bauhaus okulunun açılmasıyla daha sistematik bir anlayış yerleşmiş ve 1950'lerden sonra savaşın getirdiği etkilerle iş etüdü, ergonomi, sistem analizi gibi alanlarda kent planlama, mimarlık, endüstriyel tasarım gibi disiplinler öne çıkmaya başlamıştır. Bu tarihten sonra Bauhaus temellerine bağlı kalarak birçok bölüm açılmış ve kongreler yapılmıştır. Türkiye'de ise ilk defa 1973'te İstanbul Teknik Üniversitesi'nde Tasarlama Yönetim Kürsüsü'nün kuruluşu ile tasarıma dair bilimsel bir adım atılmıştır (Bayazıt, 1997, s. 1746-1747).

Tasarım, iki boyutlu olarak tabir edilen grafiksel iletişimden insanın etkileşimde bulunduğu üç boyutlu nesnelere kadar geniş bir alana sahiptir. İnsan düşüncesinin planlı olarak yeni ürünler yaratımı anlamına gelen bu sürecin amacı insanın yaşamını kolaylaştıran ürün ve iletişim ağı oluşturmayı sağlayabilmektir. Hasdoğan (1996) göre tasarım, genellikle pazardaki bir eksiklik, teknoloji gelişimiyle oluşan bir yenilik gibi nedenlerden dolayı oluşan ihtiyaçları karşılamak için yapılır (s. 24).

İngiliz filozof John Locke'a göre insan öğrenmelerinde gözlemlemenin yeri %83'tür. Lidstorm'un araştırmalarında ise görme duyusunun satın alma kararını %58 ile diğer duyulara göre daha fazla etkilediği vurgulanmaktadır (Durmaz, 2009, s. 138). İnsanın çevresini algılamak için kullandığı ilk yetisi görme duyusudur. Gördüğü bilgileri beyninde çevre, kültür, yaş gibi faktörler etkisinde işleyerek yorumlamaktadır. Buna göre rekabetin çok yoğun olduğu günümüz pazarında tasarımın estetiğinin ürünün satın alma başarısına etkisi büyük olarak görülmektedir. Sunulan ürünlerin ambalaj ve kabuk tasarımları endüstriyel tasarımın konusu olduğu kadar grafik tasarım alanına da girmektedir. Üretim maliyetleri, rekabet ortamı, uygun pazar ve sunum seçimi gibi pazarlama disiplininin konuları tasarım kararlarını etkileyen önemli unsurlardır. Bu sebeple bir ürün yaratımında bu üç disiplinin ilişkisi doğru bir süreçle yönetilebilirse müşteri tatminin oluşacağı başarılı bir ürün ortaya çıkacağı ön görülebilmektedir. Araştırmada ürün tasarımı, grafik tasarım ve pazarlama disiplinleri açıklanarak birbirileri ile etkileşimleri örneklendirilmiştir. Ayrıca grafik tasarımın uygulandığı endüstriyel ürünlerin maliyet ve pazarlama alanındaki avantajları belirtilerek benzer ürünlerden farklılaştığı ortaya konulmuştur.

Yeni teknolojilerin gelişimi, tüketicilerin beklentilerindeki değişimler ve rekabet fazlalığı gibi çevresel etkenlerin değişim hızı ürünlerin hayat seyrini kısaltmaktadır (Karsu, 2002, s. 5). Bundan dolayı işletmelerin daima kendini ön planda tutabilmek için mevcut ürünlerinin yerine koyacağı yeni ürünleri piyasaya sürmesi gerekmektedir. Firmalar açısından sürekli olarak yeni ürün oluşturmak, tasarım ve üretim faaliyetleri açısından uzun, karışık ve maliyetli bir süreç oluşturmaktadır. Bu sebeple daha akılcı ve etkili çözüm yöntemlerine gidilmektedir.

Pazardaki ürünlerde en sık yapılan yenilik çeşidi, var olan üründe iyileştirme ve var olan ürün hattına eklemeler yapma biçimindedir. Bu iki yöntemin toplamı yeni ürün çeşitlemelerinin %52'sini oluşturmaktadır (İslamoğlu, 1999, s. 334). Görsel tasarım ve ambalajlama, bu açıdan değerlendirildiğinde ar-ge ve üretim faaliyetlerinde çok az değişiklik yapılarak büyük farklar elde edilmesini sağlayabilmektedir. Bu sebeple ürün niteliklerini değiştirmeden üründe yapılan ambalaj, giydirme, desen ve renk değişiklikleri tüketicinin farklı zamanlarda farklı beğenilerine hitap ederek az maliyetle çok etki yaratabilmektedir.

Araştırmanın amacı, pazardaki endüstriyel ürünlerinin yeni çıkan serilerinde hangi grafik tasarım öğelerinin bulunduğu ve benzerlerinden farklılaşmak için bu öğelerin nasıl kullanıldığının incelenmesidir. Bu sebeple araştırmanın ilk bölümünde benzer çalışmalar taranarak kavram tanımlamaları ve sonuç yorumlamaları yapılmıştır. İkinci aşamada çeşitlendirilmeye açık bir ürün grubu olarak buzdolapları seçilmiş ve piyasa örnekleri araştırılmıştır. Son olarak ise yapılan analizler yardımı ile buzdolabı tasarımları yapılmıştır.

Smeg, Gorenje, Samsung, Arçelik, Vestel gibi 10 adet beyaz eşya üretimcisi firmanın yurtiçi ve yurtdışı pazarlarına ait ürünlerinden yazılı ve görsel malzeme taraması ile toplanarak örnek olarak seçilen 26 adet ürün serisi, bulundurdukları tasarımsal unsurlar açısından incelenmiştir. Böylece endüstriyel ürünlerinin rakiplerinden sıyrılarak hangi tasarım unsurlarıyla farklılaştığının ve müşterilerin dikkatini nasıl çektiğinin ortaya koyulması amaçlanmıştır.

Uygulama bölümünde ise dikkat çekici, çok sayıda çeşitlilik barındıran ve geçmişle günümüzü birleştiren tasarımlar hedeflenerek geleneksel Türk kıyafetlerinden yola çıkan buzdolabı serileri oluşturulmuştur. Böylece Türk kültürüne ait çeşitli renk ve desenlerin farklı hedef kitleleri göz önünde bulundurularak tasarlanmasının ürünleri öne çıkarması amaçlanmıştır.

Araştırmanın önemi, gelişen teknolojilerle birlikte rekabetin zorlaştığı pazarlarda ürünlerin tasarımsal olarak hangi şekillerde öne çıktığının ortaya koyulmasıdır. Böylece tüketicinin ilgisini çekme ve ürünü satın aldırma yöntemi olarak yeni ürün serileri oluştururken endüstriyel tasarım ve grafik tasarım ortaklığının etkileri incelenmiştir. Grafik tasarımın ambalajsız satılan yanikendi reklamını sahip olduğu tasarım estetiği ile yapmak zorunda olan ürünlere getirdiği yenilik ve etkiler gözlemlenmektedir. Yaratılan farklılıklar incelenerek farklı

disiplinlerin bir arada kullanımının önemi vurgulanmış ve böylece araştırmanın süreç ve sonucu piyasadaki ürün yaratma sürecindeki çalışmalara farklı bir yön ve bakış açısı sağlama acısından fayda sağlayacağı ön görülmüştür.

Bu çalışma kapsamında araştırılacak konunun sınırları; endüstriyel tasarım, grafik tasarım, yenilik, ürün kavramı, ürün geliştirme ve grafik tasarımın ürün pazarında etkin kullanım örneklerinin incelenmesi amacı ile belirlenmiştir. Neilsen Durables'ın yaptığı 2011 yılı Dayanıklı Tüketim Malları Araştırması'na göre, Türkiye'de kullanılan dayanıklı tüketim mallarının yüzde 36'sına sahip olan beyaz eşyalar önde gelmektedir. Bundan yola çıkılarak araştırma içerik ve örnekleri dayanıklı tüketim mallarından beyaz eşya grubunda yer alan buzdolabı tasarımları ile sınırlandırılmıştır.

Araştırmanın uygulama kısmında ise piyasada bulunan beyaz eşya firmalarının buzdolabı ürün serileri incelenmiş ve kullanılan grafik öğeleri dikkate alınarak yeni ürün serileri tasarlanmıştır.

Tasarlanan buzdolabı serilerinde kullanılan geleneksel kıyafetlerin çeşitliliği, günümüze aktarım farkları ve motiflerin yerinde kullanımı gibi etkiler sebebiyle görsel seçiminde Pendik Belediyesi'nin "Uluslararası Folklor Kıyafetleri ve Geleneksel Giysili Ülke Bebekleri Sergisi/2016" katalogundan faydalanılmıştır. Böylece farklı yörelere özgü kıyafetlerin tekrar düzenlenmiş benzer kompozisyonlarının ve net görsellerinin kullanımı, oluşabilecek bilgi ve görüntü karmaşasını önleyerek tasarım öğelerine yön vermiştir.

1.1. Grafik tasarım

Türk Dil Kurumunun resmi web sitesine göre grafik; biçim desen veya çizgilerle gösterme olarak tanımlanmaktadır. İletişim sağlama amacıyla kullanılan görsek dil grafik tasarımı oluşturmaktadır. Becer (1997)'e göre grafik tasarımın amacını iletişim ve estetik olarak kaliteyi zirveye taşımak olarak belirtmiştir (s. 33). Bu amaç doğrultusunda mesajın doğru ve etkili iletilebilmesi yalnızca tasarım ilkelerinin bilinerek etkili bir şekilde işlenmesiyle mümkün olabilmektedir. Grafik tasarım en genel anlamda iletişim kurmak amacıyla metin ve görsellerin iki ya da üç boyutlu olarak düzenlenmesini kapsayan yaratıcı bir süreçtir (Çeken ve Ersan, 2016, s. 468).

Sanayi Devrimi sonrası oluşan seri üretim kavramı tüketici alışkanlıklarında değişmelere yol açmıştır. Artan mal ve hizmet arzları sonucunda esnaftan birebir alışveriş yapan tüketiciler bu alışkanlıklarını kaybetmiştir. Buna bağlı olarak üreticilerin ürünlerini topluma duyurma ihtiyacının yanı sıra ürünlerin benzerlerinden farklılaşma gereksinimleri doğmuştur. Bu ihtiyaçların sonucunda hedef kitleye ulaşmak ve ürünleri duyurmak amacıyla reklam faaliyetleri ortaya çıkmıştır. Ürün ve hizmetlere yönelik tanıtım sağlarken talep de uyandırmaya yönelik olan reklam faaliyetleri aynı zamanda tüketici açısından hangi ürünü, nerede ve ne fiyatla bulabileceğine dair bilgilendirici nitelikler taşır (Çeken, Ersan ve Tuğrul, 2018, s. 133).

Görsel iletişim tasarımında hedef kitlenin bilinirliği, pazarın tanımlanması gibi veriler ışığında tasarım ilkelerinin doğru kullanımı tüketicileri etkilemek ve benzer ürünler arasında farklılaşmak için önemli faktörlerdir. İki boyutlu fotoğraf, yazı, renk vb. görsel araçların kullanılarak istenilen mesajın aktarılması grafik tasarım ile mümkündür. Sabah okunan gazeteden yoldaki afişlere ve reklamlara kadar günlük hayatın her köşesinde grafik tasarım iletişimi sağlamaktadır. Ayrıca grafik tasarım, günümüzde gelişen teknolojiyle orantılı bir şekilde gelişim göstermektedir. Baskıdan dijital ortama geçen aktarım boyutunun değişmesi ile uygulanabilirlik ve sunum fikirle birleşmiştir. Web formatındaki gazete ve dergiler, videolu davetiyeler, maille gelen poster ve afişler tüketimin ne kadar hızlandığını göstermektedir. Bu ürün yığını içerisinde farklı olup dikkat çekmek ve dağıtım kanallarını bilerek tasarımı etkili hale getirmek tasarımcının başlıca görevi haline gelmiştir.

1.2. Endüstriyel ürün tasarımı

Kullanıcı ihtiyaçlarına yönelik seri üretilmiş nesnelerin yaratımı ile ilgilenen disiplin endüstri ürünleri tasarımıdır. Industrial Designers Society of America (IDSA), endüstri ürün tasarımı tanımını "kullanıcı ve üretici çıkarlarını ortak düzeyde gözeten ürün ve sistemlerin işlev, değer ve görüntülerini en iyi düzeyde yansıtan kavram ve özelliklerin yaratım ve gelişim süreci için yapılan profesyonel hizmet" olarak yapmıştır (Ulrich ve Eppinger, 1995, s. 155).

Bir ihtiyacın oluşması ve buna yönelik problem analizleri yapılarak çözüm yolları bulunması, üretime elverişli olarak geliştirilen bu ürünün son kullanıcı göz önüne alınarak fonksiyonellik, hedef kitle beğenisi ve kullanıcı gereksinimi gibi sınırlılıklar içerisinde yaratımı endüstriyel tasarımı oluşturmuştur.

Fikrin oluşmasından ürünün tüketiciye ulaşması ve ömrünü tamamlaması olarak geçen süre endüstriyel ürünün tasarım sürecini meydana getirmektedir. Endüstriyel tasarım süreci yaratıcılık içeren, birden fazla disiplinle iletişim kurulmasını gerektiren, tekrarlayan ve insan gereksinimi temel alınarak işleyen bir süreçtir (Çevik, 1994, s. 82).

Araştırma, inceleme, geliştirme, gerçekleştirme ve değerlendirme aşamalarından geçerek pazara sunulma hakkını elde eden ürün ancak başarı fırsatını yakalayabilmektedir. Birbiri içerisinde ilerleyen problem çözümü, üretilebilirlik, maliyet düşüklüğü, Pazar analizleri, sunum ve reklam çalışmaları gibi birçok süreç sonunda ürün oluşmaktadır. Bu süreçlerin birinin eksik ya da yetersiz işlemesi ürünün hedef kitleyi etkilememesi, pazarda başarıya ulaşmaması ve üreticinin zarar etmesi gibi sonuçlara neden olabilmektedir.

1.3. Tasarımı etkileyen faktörler

Tüketiciyi satın almaya yönlendiren ambalaj tasarımı gibi endüstriyel tasarım ve grafik tasarımı buluşturan ürünün kabuk tasarımı veya ambalaj tasarımları koruma ve depolama işlevlerinin yanı sıra görsel algıyı ve satışı desteklemelidir. Bu amaçla beraber ürünün tasarım özelliklerinin ürünü tanımlaması, müşteriyle iletişim kurması, kullanım kolaylığı sağlaması, kullanıcı duygularına hitap etmesi ve rakiplerinden farklılaşması ancak tasarım unsurlarının hedef doğrultusunda etkili kullanımı ile mümkündür. Bu etkiyi sağlayabilecek ürünlerin sahip olduğu unsurlardan malzeme, biçim, renk, tipografi ve illüstrasyon tanımlanarak tasarımdaki rolü ve pazardaki kullanım yöntemleri incelenmiştir.

a. Malzemenin tasarıma etkisi: seri olarak üretilen piyasadaki ürünler cam, metal, ahşap, plastik gibi birçok farklı malzemeden ve bu malzemelerin kombinasyonlarından meydana gelmektedir. Ürünler için üretim yöntemi, kullanım yeri, dayanıklılık koşulları, saklama ortamları gibi faktörler malzeme seçimini etkileyen başlıca nedenlerdir. Pazarda ürün aileleri için daha fazla tercih edilen klasikleşmiş malzemeler olsa da plastik yerine metal kullanımı gibi kalite ve sağlamlık gösteren malzemeler ürüne değer katmaktadır. Ayrıca bu farklı kullanımlar hedef kitlenin sosyoekonomik yapısına hitap ederek tüketici değer algısını harekete geçirebilmektedir.

b. Formun tasarıma etkisi: Form algısı, 2 ve 3 boyutlu nesnelerin tüm biçimlerini temsil etmektedir. Ürünlerin form yapısındaki öncelik işlevlerini gerçekleştirmeleri ve kullanım kolaylığı sağlamalarıdır. Bunun gibi depolama, taşıma, yerleşim gibi temel işlevleri yerine getiren ürünler ayrıca estetik olarak da kullanıcıyı etkileme görevine sahiptir. Tüketicinin duygularına hitap edecek, istek yaratacak ve ayırt edici olacak tasarımlar marka için farkındalık yaratmaktadır.

c. Rengin tasarıma etkisi: Renk, nesneleri tanımlamakta kullanılan, insanda duyum ve algılamanın ilk farkındalığını yaratan unsurdur. Araştırmalarda bir ürünün fark edilmesi için geçen 9 saniye içerisinde %78 oranı ile görme duyumuzun en fazla etkiye sahip olduğunu ve ürün satın alımında rengin %84,7 oranı ile etkili olduğunu belirtmektedir (“Pazarlamanın”, 2004, s. 26-30; “Seoul International”, 2004). Yalnızca renk değişimi ile raftaki bir ürün tamamen farklı bir ürün olarak algılanabilir veya aynı ürünün farklı bir özelliği vurgulanabilir. Renkleri insanların davranış ve kararlarını etkileme ve yönlendirme gücüne sahiptir. Bu sebeple ürün tasarımında renk seçimi tüketiciyi satın aldırmakta en önemli faktörlerdendir. Uçar’a (2004) göre, seçme sürecinde renler; ürünü farklılaştıran, bilinirliği kolaylaştıran, ürün sunumunun etkili olmasını sağlayan, dikkat çeken ve duygulara hitap eden etkilere sahiptir. Renklerin ürünlere kattığı karakteristik özellikler ve tüketicide oluşturdukları psikolojik etkiler ışığında tasarımda yerinde ve doğru kullanımının ürünü satın almaya, kullanım kolaylığına ve kişisel tatmine ulaştıracağı açıktır (s. 45).

d. Tipografinin etkisi: Müşteri ve ürün arasında iletişimi gerçekleştiren sözsel iletişim unsuru tipografidir. Ürün hakkında bilginin aktarılmasını sağlarken verdiği mesajın öne çıkmasını sağlamaktadır. Ambalajlarda sıkça kullanılan tipografi rengi tamamlayarak markayı desteklemekte ve ürünü kişiselleştirerek hedef kitlesine ulaşmasına yardımcı olmaktadır. Nitekim kitle iletişim araçlarının ve reklam endüstrisinin hızla gelişim göstermesiyle birlikte artık tipografi metin yazısı olmaktan çok, bir tasarım unsuru olarak düşünülmekte ve bu amaca hizmet etmesi için tasarlanmaktadır (Mazlum, 2017, s. 230).

e. İllüstrasyonun tasarıma etkisi: İllüstrasyon yani resimleme, tüm insanların ulaşabildiği ve yararlanabildiği bir sanat dalı olarak tanımlanmaktadır. Ürün ile iletişim kurmaya çalışan insanın resimlemeye dair algısı yaşanmışlıklarına, yaşına, kültürüne göre değişmektedir (Mohajjel Shoja, 2017, s. 43). Ortak bir dil oluşturan sanat, mesajı iletmek için sınırsız bir kaynağa sahiptir. Pazarlamada birçok farklı teknikle uygulanabilen illüstrasyon, mesajların samimi, komik, eğlenceli veya dramatik algılarla tüketiciye ulaşmasını sağlamaktadır. Resimleme ile logo, metin stilleri, sembol, ikon, renk, fotoğraf gibi grafik unsurlarla beraber kullanımı etkin söylemler meydana getirmektedir.

f. Logo: Ürün tasarımının en önemli bileşenlerinden olan logobir markayı temsil eden görsel bir simge, markanın iletişim kurmak için kullandığı bir çeşit işaret sistemidir. Logo, markanın görsel sembolü olan bir amblem ile markanın isminin ayırt edici biçimde bir araya gelmesiyle ya da sadece tipografik öğelerden oluşabilir. Logo, bir markanın özünü ve neyi temsil ettiğini görsel olarak simgeler, markanın temel değerlerini iletir ve markanın hızlıca tanınmasını sağlar (Çeken ve Ersan, 2017, s. 2508)

1.4. Pazarlama

Pazarlama kavramı; bir ihtiyaca yönelik fikrin doğuşu ile başlayarak kullanıcının satın alması ve ürün ömrünü tamamlamasına kadar tüm basamakları içeren bütünsel bir süreçtir. Kotler (2000), 1950'lerden itibaren temel prensipleri oluşmaya başlayan pazarlama kavramını, tüketiciyi ve ihtiyaçlarını iyi tanıyıp kavrayarak bu gereksinimlere yönelik ürünler üretmeyi ve böylece ürünlerin kendi kendisini satmasını amaçlamak olduğunu belirtmiştir (s. 21).

Pazarlamanın yapı taşı olan üretim; süreç içerisinde ihtiyaçların karşılanması amacı ile mal ve hizmetlerin oluşturulması için belirli bir süre içerisinde harcanan çaba olarak tanımlanmaktadır. Hammadde, süreç ve ürün olarak üç aşamadan meydana gelen üretimin asıl amacı insan varlığını sürdürme, gereksinimlerini karşılama ve hayatını kolaylaştırma olarak belirtilmektedir (Öztürk Ahbap, 2014, s. 7). Üretim yönetimi iyi planlanarak başarılı bir üretim stratejisi geliştirilebilirse üretici firmalar için düşük maliyetlerle kaliteli ürünler üretmek başarıyı getirecektir. Bu koşulda üretim süreci ve ürün döngüsü sürekli olarak devam edebilecektir.

İnsanların gereksinimlerini karşılamaya yönelik oluşturulan ve tatmin sağlayan somut ve soyut her şey ürün olarak tanımlanabilmektedir. Pazarlama için bu ürün destinasyon veya yer iken internet veya iletişim kanalları için pazarlanan fikir ürün olarak nitelendirilmektedir (Öztürk Ahbap, 2014, s. 8). Teknoloji gelişimi ile sürekli yükselen hayat standartları sonucu firmalar sürekli yenilenme ve dikkat çekme zorunluluğu içerisindedir. Markaların rakipleri arasında barınabilmek için farklılaşma, çeşitlilik oluşturma, duyulara hitap etme ve kaliteden ödün vermeme gibi özellikler tüketici gözünde güven ve sadakat oluşturması gerekmektedir.

Satış, arz ve talebin kesiştiği yer olarak belirtilmektedir. İşletmelerin mallarını satmak için gösterdiği emek sonucu oluşturulan promosyon ve reklam çalışmaları satış çabası olarak ifade edilmektedir. Satış kavramı, ürünün üretiminden tüketicinin kullanımına sunulmasına kadar geçen tüm süreçlerden oluşmaktadır (Öztürk Ahbap, 2014, s. 9-10). Bu bütüncül süreç içerisinde her hangi bir basamağın eksik olması sonucun kusursuzluğunu etkileyecektir. Kusursuz bir ürün, tüketicisine ulaşamamışsa üretim amacını gerçekleştirememiş demektir. Bu sebeple pazara sunulan ürünlerin duyurulması, rakiplerine göre fayda ve farklarının gösterilmesi gibi tutundurma çalışmaları satışı birebir etkileyen ve kolaylaştıran aşamalardır.

İstek ve gereksinimlerinin farkında olan ve bunları karşılamak için satın alma faaliyetinde bulunan ve aldığı üründen beklediği yarar sonucu ürünü elden çıkaran kişiye tüketici denmektedir. İhtiyacın farkındalığı ile başlayan bu süreç, bu ihtiyacın giderilme güdüsü ile ilerlemektedir (Çakır, 2006, s. 7). Tüketicilerin satın alma davranışlarında satın alma niyeti ile çevre etkileri veya kişisel farklılıklar belirleyici faktörlerdir. Ürün seçimi sırasında haberdar olma, tavsiye edilmesi, reklamların etkisi ve ürünün rakiplere göre farklı özellikler bulundurması gibi tercih sebepleri görülebilmektedir. Günümüzde zorunlu tüketim gibi fonksiyonel faydaların dışında imaj ve semboller içeren duygusal hazların öne çıktığı tüketim tarzları oluşmuştur. Bu sebeple rekabet içerisindeki firmalar ürünü üretmenin yanı sıra ambalajı, servisi, reklamı, teslimatı, avantajlarıyla ürüne değer katma zorunluluğundadır.

Pazardaki değişikliklere uyum sağlama ve ürünün kendini göstermesi gereklilikleri yenilik kavramını gündeme getirmiştir. Pazardaki değişikliklere uyum sağlamak amacıyla ürün ve hizmetlerde yapılan değişime yenilik, firma için ise herhangi bir yenilik taşıyan ürün için yeni ürün tanımı kullanılmaktadır (McCarthy, Jerome ve Perraulant, 1990, s. 289). 1980 yılında ABD'li Booz, Allen ve Hamilton Danışmanlık Firması tarafından yapılmış çalışmaya göre altı kategoride incelenmiş yenilik çeşitlerinden var olan üründe iyileştirme %26 ve var olan ürün hattına ilave teknikleri %26 ile en sık uygulanan yöntemlerdir. Daha az maliyetle daha fazla etki firmaların başlıca hedefidir.

1.5. Disiplinler arası etkileşim: endüstriyel tasarım-grafik tasarım-pazarlama

Endüstri ürünleri görsel algı nesneleridir yani hepsi duyularla algılanabilir görünüşe sahiptir. Bu görünüşü şekil, renk, desen ve yüzey gibi biçim unsurları oluşturmaktadır. Buna göre her endüstri ürünü estetik işlevselliğe sahiptir (Löbach, 1976'dan aktaran Tunalı, 2002, s. 81). Bu estetik işlev satın alınan ürünün satışını duygusal bağlamda etkileyerek alıcı için hoş veya güzel bulunmasını sağlar.

Grafik tasarım iki boyutlu alanda çalışırken endüstriyel tasarımın alanı üç boyutlu üretimdir. Üretim kavramı etrafında bu iki disiplin ortaklık sağlamaktadır. Daha çok sanatsal algılanan grafik tasarımın bilgi aktarımı yönü ve üretilebilirliği endüstriyel tasarımın seri üretim özelliği ile uyum sağlamaktadır. Ambalaj ve bilgilendirme tasarımı gibi alanlar bu iki disiplinin ortak çalışma bölgeleridir (Akbulut, 2014, s. 29).

Seri üretimle tasarımın buluştuğu yerde görsel farkındalık oluşmaktadır. Estetik ve sanatın kitlesel iletişim ortamları ile geniş bir alana hitap etmesi, sanatın ulaşılabilir bir hale gelmesi pazarlama estetiği kavramını oluşturmuştur. Ürünün işlevsel ve ergonomik özellikleri sağlandıktan sonra estetik ve sembolik değer yaratması, hedef kitleye hitabı ve kalite algısını oluşturması ürünün estetik görünümü ile mümkündür.

Desmet (2004), ürünlerin duygusal tepkilerini enstrümantal, estetik, sosyal, şaşırma ve ilgi olarak beş kategoriye ayırmıştır. Estetik duyguları, "çekiciliğin değerlendirilmesi", enstrümantal sınıfı "ürüne sahip olma amacı" olarak tanımlamıştır. Bu tutumlar nesnelere ve özelliklerine yönelik beğeni ve beğenmeme durumu olarak açıklanmaktadır (s. 8-12).

Ürüne yaklaşma ya da kaçınma doğrudan ürünün görsel tasarımıyla alakalıdır. Tüketiciler duygusal etkileşim sonucu kendilerine yakın hissettikleri ürünü alma meylinde bulunurlar. Bu yakınlık bazen bir yazı bazen bir resim bazen de yalnızca renk ile sağlanabilmektedir. Bu özellikler sayesinde ürün daha kaliteli, daha samimi veya daha sağlam algısını yaratabilmektedir. Bu önyargılar satın alma sırasında oldukça önemli yönlendirmelerde bulunmaktadır.

2. Yöntem

Araştırmanın bu bölümünde araştırmanın modeli, evren ve örneklem, veri toplama teknikleri, verilerin analizleri ve yorumlaması, uygulama biçimi açıklanmıştır.

2.1. Araştırmanın Modeli

"Yeni Ürün Gruplarının Oluşturulmasında Grafik Tasarımın Etkisi" konusunda betimsel araştırma modeli kullanılmıştır. Benzer konularda yapılan araştırmalar ve piyasadaki örnekler yazılı ve görsel malzeme taraması ile toplanarak incelenmiş ve seçilen ürün grubu olan buzdolaplarının grafik tasarım ile yeni serileri oluşturulmuştur.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırma, piyasada seri üretimle meydana getirilip tüketiciye sunulan tüm ürünlerden yola çıkmıştır. Bu sebeple tüketicinin piyasada birebir etkileşimde bulunarak satın alma kararı verebildiği endüstriyel ürünler araştırmanın evrenini oluşturmaktadır.

Bu evrende önem verilen özellik ürünlerdeki görselliğin tüketicilerin tercihinde oynadığı roldür. Piyasada var olan bir ürüne yeni özellik katılması, farklı anlamlar yüklenmesi gibi etkenler dolayısıyla ambalajına veya kabuk tasarımına uygulanan grafik unsurlarla yeniden yaratılan ve tüketiciye yeni bir ürün serisi olarak sunulan ürünler araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

2.3. Verilerin Toplanma Teknikleri

Araştırmada temel olarak ürün tasarımları, pazara sunulma teknikleri, yeni ürün grubu oluşturma stratejileri ve ürünlerde uygulanan grafik tasarımlar gibi konular içeren yayınlar araştırılmıştır. Bu konular ile ilgili piyasada bulunan ürün örnekleri yazılı ve görsel malzeme taraması ile toplanarak değerlendirilmiştir.

2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Çalışma kapsamında toplanan ürünler ve grafik uygulamaları incelenerek, ilham kaynakları ve uygulama biçimleri çözümlenmiştir. Buna göre uygulamalarda izlenen yöntemler ve pazar stratejileri analiz edilmiştir.

2.5. Uygulama

Tez kapsamında endüstriyel ürünlere uygulanan grafik tasarımlarla oluşturulan yeni serilerin incelenmesiyle elde edilen sonuçlar baz alınarak hazırlanan örnek tasarımlar AdobeIllustrator, Rhinoceros, Keyshot gibi programlar ile görselleştirilmiş ve makalede sunulmuştur. Beyaz eşya ürün grubuna dahil buzdolapları üzerine geleneksel kıyafetler ilham alınarak renk ve motif uygulamaları yapılmıştır. Böylece günümüz beğeni ve eğilimlerine uygun olarak hem kültürel değerlerimizi barındıran hem de pazarlama için ilgi çekici özellikte bir seri oluşturmak amaçlanmıştır.

2.6. İlgili Araştırmalar

Pilditch 1961 yılında yazdığı "Sessiz Satıcı" adlı kitapta ambalaj tasarımın pazarlama için önemini vurgulamış ve satın alma kararını önemli oranda etkilediğini belirtmiştir. Gershman ise 1987 yılında ABD'deki üretici firmaların ambalaj tasarımının önemini kavrayarak tasarım ofisleriyle beraber çalıştıklarını belirtmiştir.

Ambalaj tasarımı, pazarlama iletişimi (Underwood, 2003; Underwood ve Klein, 2002; Wood, 2000) ve marka yönetimi (Kapferer, 1997; Shimp, 2001) alanlarında detaylı olarak araştırmalara konu olmuştur.

2000'li yıllardan sonra dünyada olduğu gibi Türkiye'de de ambalaj, araştırmacıların ilgisini çeken bir konu olmuştur. Ürün, yenilik ve sürdürebilirlik gibi alanlarda çalışmalar pazarlama ile doğrudan ilgilidir. Sünnetçioğlu (2006), tasarımda form, boyut, biçim ve renk öğelerinin kullanımının lüks algısı, temalı ürünler ve kaliteli görünüm yaratma sürecini oluşturduğunu savunmuştur. Bahattin (2013) ve Öztürk Ahbap (2014), renklerin pazarlama ile ilgisini inceleyerek müşteriyi etkileme konusunda etkili olduğunu öne sürmüşlerdir. Çınar (2015) ise renklerin yanında tipografi unsurunu da ekleyerek ürünü tanımlayan ve bilgilendiren özellikler olduğunu

belirtmiştir. Mohajjel Shoja (2017), ambalajlarda illüstrasyon kullanımını ve yaratıcılık barındıran ürünlerin satışı kolaylaştırdığını ifade etmiştir.

Çetinkaya (2008) grafik tasarım ve marka algısını incelerken Güvenir (2014) ürün tasarımı ve markalaşmayı incelemiş ve ürün görünüm, estetik ve anlamlarının markayla bütünleşmesinin tüketici algısına etkilerini vurgulamışlardır. Grafik tasarım ve hedef kitlesi ilişkisine dair yapılan araştırmalarda (Baş, 2014; Akengin, Ersan, Çiçekli ve Tuğrul, 2018) ise tüketiciye yönelik olarak tasarlanan grafik tasarım unsurlarının algısal yönetim sağlayabildiği görüşü ve çeşitliliğin bu kitle farklılıklarına göre oluşturulduğu ortaya konulmuştur.

Ürün ve pazarlama etkileşimi için Kocamaz (2007), ürünün görsel estetiğinin pazarlama iletişiminde farklı sektörler açısından incelemiş ve tüketiciler için değer kavramını oluşturduğunu savunmuştur. Gülerce (2007), Köksal (2008) ve Ülker (2009) ise çağın ihtiyacı olan yenilik kavramını ürünlere yansıtarak tasarım ve teknolojinin birlikte kullanımı ile başarılı sonuçlar elde edileceğini vurgulamıştır.

3. Bulgular ve Yorum

Nielsen Durables'ın 2011 yılı Dayanıklı Tüketim Malları Araştırması'na göre beyaz eşya, küçük ev aletleri, elektronik ve kişisel bakım ürünleri arasından Türkiye'de evlerde en fazla bulunan dayanıklı tüketim ürünlerini beyaz eşyalar oluşturmaktadır. Evdeki dayanıklı tüketim mallarının %36'sı beyaz eşyalardan meydana gelirken yurtiçi pazarında %10'luk bir oranla buzdolabı satışı diğer beyaz ürünlerin önünde yer almaktadır.

Günümüzde beyaz eşya algısını yıkarak belirgin konseptlerle mutfağın odağı haline gelmeye başlayan buzdolapları çeşitleri çoğalmaktadır. Bu aşamada piyasadaki farklı seri örnekleri incelenerek hangi tasarım unsurlarının daha çok kullanıldığı belirlenmeye başlamıştır. Böylece piyasaya yeni çıkacak ürün tasarımları için belirli konseptler öne sürülebilecek ve geliştirmek için örnek olabilecektir.



Görsel 1.Smeg buzdolabı serileri

Smeg, 1950'lerinretro tarzı ve canlı renkleriyle öne çıkan, estetik görünümle yüksek performansı birleştirmiş buzdolapları serilerinin en iyi örneklerindendir. Firma, kıvrımlı retro hatlarını andıran formu ve ellilerin parlak renklerine sahip oluşturduğu seri ile mutfaklarda etrafına hakim bir ürün tasarlamayı amaçlamıştır.

İtalyan ve İngiliz bayrağı desenli, Rietveld tarzı renkli blokların kullanıldığı ve çizgili çok renkli kompozisyonları ile renk kullanımlarının öne çıktığı serilere sahiptir. Ayrıca malzeme kullanımları ile dikkat çeken blu denim serisi leke tutmayan kot kumaşı ile kaplanmış ve kara tahta efektli boyaya sahip blackboard serisine sahiptir.

Gold modeli altın rengi ve Swarovski kristalleri kaplanmış kulbu ve logosu ile lüks tüketime yönelik bir üründür. Benzer olarak ikonik markalarla iş birlikleri kurarak yeni seriler oluşturulmuştur. İngiliz motor efsanesi olan MG ile sekizgen rozeti ve İngiliz Yarış Yeşili rengi kullanılarak sınırlı sayıda bir tasarım piyasaya sürülmüştür. Bir başka otomobil firması olan Fiat ile iş birliği yapılarak orijinal araç gövde parçalarının kullanıldığı vintage tarzda özel sipariş ile üretilen Fiat 500 serisi bulunmaktadır. Smeg'in son koleksiyonu ise moda sektöründe bulunan Dolce&Gabbana ile yapılan Sicilya sanatçılarının el boyama görsellerinden oluşan "Sicily is my Love" (Sicilya benim Aşkım) buzdolabı serisidir. İtalya'ya özgü görsellerin ve renklerin kullanıldığı resimlemelerden oluşan özel bir seridir.



Görsel 2.Gorenje buzdolabı serileri

Retro tasarım serisi üreten firmalardan olan Gorenje, kıvrık hatlarıyla teknolojiyi birleştirerek renkli nostaljik seriler oluşturmuştur. Şık, eğlenceli ve klasik kavramlarla belirlediği üç farklı seri bu konseptleri yansıtan renk tonlarında ve farklı modellerde tasarlanmıştır.

Gorenje'nin retro serisi için Volswagen markası ile iş birliği yapılarak, 1950 ve 60'ların özgür ruhunu sembolize eden ikonik Bulli minibüsünden ilham alınan buzdolabı tasarlanmıştır. Geniş krom kaplama VW logosu bulunduran dolap, krem-bebek mavi ve krem-bordo olmak üzere iki farklı renk seçeneğine sahiptir. Ayrıca firma, yeni bir ülke pazarına girmek içinSpartak Moskova ile iş birliği yaparak kulüp logosu, illüstrasyonu ve kırmızı rengiyle özel seri çıkarmıştır.



Görsel 3.Samsung buzdolabı serileri

General Electric ve Whirlpool gibi markalar tarafından yönetilmekte olan Kore yerli buzdolabı pazarına Samsung yan yana buzdolabı modeliyle giriş yapmıştır. Hedef kitle analizi ile daha büyük ve çift kapılı bir form seçen firma, Kore'den sonra bu modelini Avrupa pazarına da sunmuştur. Popülerlik kazanan form üst segmentteki tüketiciye hitap edebilmek amacıyla lüks ürün tasarımcısı Massima Zucchi ile anlaşarak mürekkep efektli köye renk kapılara, altın süslemeli şampanya rengi kulplara ve değerli taşlara sahip bir seri üretmiştir.

Samsung, Kimchi adında geleneksel Kore garnitürü için farklı saklama koşullarını gerektiren ürün gruplarını uygun şekilde muhafaza edebilmek amacıyla belirli sıcaklık ve fermantasyon gereksinimlerini karşılamak üzere Zipel Kimchi serisini tasarlamıştır. Metalik gri ve gülkurusu renkler kullanıldığı sakin, şık bir görünüme ve stilize çiçek resimlemelerine sahip seri pazara özel tasarlanmıştır.



Görsel 4. Meneghini buzdolabı çeşitleri

İtalyan buzdolabı üreticisi Meneghini, kompakt 1 kapılı buzdolabından çok bölmeli 3 kapılı bir versiyona, ek depolama çekmecelerine ve elektronik gömme cihazlara kadar geliştirilebilen kişisel masif ahşap buzdolapları üretmektedir. Ürün imzası olan gemi penceresine sahip bölmesi, fırçalanmış metal veya pirinç kulpları ve seçilebilecek sayısız renge sahip La Cambusa serisi, mutfağın merkezine oturacak lüks bir mutfak mobilyası olarak tasarlanmıştır.



LG DIOS

Görsel 5. LG buzdolabı serisi

LG, 2005 yılında Tayvan pazarına özel, buz makinesi ve LCD panel gibi teknolojik özelliklere sahip, üç kapılı dolap kulpunda ve logosunda 4900 adet Swarovski kristali bulunduran sınırlı sayıda bir seri üretmiştir. Işık ve verimliliği temsil eden turuncu rengin parlak ve metalik kullanımı ürünün zengin görüntüsünü ön plana çıkarmıştır. 2008'de piyasaya sürülen iki kapılı modeli ise inci beyazı ve bordo renklerde, stilize çiçek desenleri ve değerli taşlarla bezelidir.



Görsel 6. Hindistan pazarında bulunan buzdolabı serileri

Hindistan pazarında ülkenin dini ritüellerinde bolca kullanılan çiçek figürleri buzdolabı tasarımlarında kendini göstermiştir. Hedef kitlenin beğenisine göre pazara özgü üretilen bu buzdolapları, farklı firmaların çiçek resimlemelerini çeşitli tasarımlarla yansıtmalarına örnek ürünlerdir. Lacivert, kahverengi, mor ve bordo renk tercihleri firmalara göre değişiklik göstermektedir.



Görsel 7. Arçelik buzdolabı serileri

Arçelik, 1955 yılında çıkardığı buzdolaplarının aynısını bordo ve bej renklerde, kuruluşunun 50.yılına özel nostaljik seri olarak sınırlı sayıda tekrar üretmiştir. 2012'de çamaşır makinelerinde "in love" serisi ile çıkış yapan firma, renkli beyaz eşya olarak teknoloji ve tasarımın birleşmesi kavramıyla Türkiye pazarında yerli firmalara öncü olmuştur. Buzdolaplarında ise 2013 yılı bordo cam kapılı ürününün ardından 2019 yılında gövdesinde karbon fiber malzeme kullanılan, ahşap kulplu ve siyah lüks Diamond serisi üretilmiştir. Arçelik'in uluslararası markası olan Beko ise 2016'da FC Barcelona ile iş birliği yaparak cam kapı üzerine takımın renkleri ile Barcelona'nın dünya çapındaki taraftarlarının ilgisini çekmek amacıyla dört farklı model oluşturmuştur.



Görsel 8. Vestel "retro" buzdolabı serisi

Yerli bir marka olan Vestel ise 2013 yılında dört farklı modele altı farklı renk uygulamasıyla retro buzdolabı serisini piyasaya sürmüştür. Kavisli çerçevesi, metal renkli retro kulpları, logo yerleşimi ve canlı renkleriyle genç hedef kitleye nostaljik tasarımda bir seri sunumu amaçlanmıştır. Ayrıca firma hedef kitleye yönelik olarak Kötü Kedi Şerafettin filmine ürünün modeli yerleştirilerek ilgi çeken bir tutundurma çalışmasında bulunmuştur.

4. Buzdolabında Yeni Seri Oluşturma Uygulaması

Çalışmada piyasada bulunan beyaz eşya sektöründeki bazı markaların buzdolabı serileri incelenerek bulundurdukları tasarım öğeleri ortaya konulmuştur. Renklerin, etnik desenlerin, bayrakların kullanıldığı tasarımlar ışığında Türkiye için geleneksel desenler uygulanabilir, farklı ve ilgi çekici bulunmuştur. "Anadolu" markası oluşturulmuş ve her bölgeye ait folklor kıyafetleri üzerindeki motifler ve renkler buzdolaplarına aktarılarak farklı seriler oluşturmak amaçlanmıştır. Kıyafetlerin duruşu, rengi ve desenleri göz önünde bulundurularak tasarımsal unsurlar; dolapların tek kapılı, yan yana, dondurucu altta veya kahvaltılık/etlik bölmeli gibi fonksiyonel özellikleri oluşturan formu ile bütünleştirilmiştir.

4.1. Buzdolabında Yeni Seri Oluşturma Uygulaması

Anadolu'nun geçirdiği farklı dönemler, çeşitli kültürlerle ilişkisi, tarihi, Orta Asya etkisi, iklim farklılıkları ve tarımsal alışkanlıkları gibi birçok faktör giyim çeşitliliğine ve zenginliğine sebep olmuştur. Yakın tarihe kadar Türk halkının hala giydiği ve günümüzde düğün ve törenlerde kullanılan bu kıyafet ve başlıklar bölgeden bölgeye değişmektedir.

Türk giysilerinin ana parçaları şunlardır (Pendik Belediyesi, 2016, s. 6):

a. İçlik: baştan geçirilen ve belden kuşakla sıkılan gömlek

b. Üstlük: önü açık, kısa kollu veya kolsuz düğmesiz ceket

c. Dizlik: kısa veya çizme içine girecek kadar paçalı pantolon

d. Örme çorap, yumuşak, kısa çizme, koyun postundan külah.

4.2. Bölge Kıyafetleri ve Seri Uygulamaları

Akdeniz Bölgesi:



Görsel 9. Kahramanmaraş iline ait geleneksel kıyafet ve Akdeniz Bölgesi için buzdolabı serisi tasarım örnekleri

Ege Bölgesi:



Görsel 10. İzmir iline ait geleneksel kıyafet ve Ege Bölgesi için buzdolabı serisi tasarım örnekleri

Marmara Bölgesi:



Görsel 11. Bursa ve İstanbul illerine ait geleneksel kıyafet ve Marmara Bölgesi için buzdolabı serisi tasarım örnekleri

Karadeniz Bölgesi:



Görsel 12. Tokat ve Trabzon illerine ait geleneksel kıyafet ve Karadeniz Bölgesi için buzdolabı serisi tasarım örnekleri

İç Anadolu Bölgesi:



Görsel 13. Ankara iline ait geleneksel kıyafet ve İç Anadolu Bölgesi için buzdolabı serisi tasarım örnekleri

Doğu Anadolu Bölgesi:



Görsel 14. Van iline ait geleneksel kıyafet ve Doğu Anadolu Bölgesi için buzdolabı serisi tasarım örnekleri

Güneydoğu Anadolu Bölgesi:



Görsel 15. Gaziantep iline ait geleneksel kıyafet (Pendik Belediyesi, 2016, s. 33) ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi için buzdolabı serisi tasarım örnekleri

5. Sonuç ve Öneriler

Günümüzde artan rekabet sonucunda her ürün kendini diğerlerinden farklılaştırarak müşterinin dikkatini çekmeye çalışmaktadır. Araştırmada ürün tasarımı, grafik tasarım ve pazarlama özellikleri belirtilerek birbirleri arasındaki etkileşimleri açıklanmıştır. Tüm süreçlerin beraber işlediği ürünlerdeki çeşitlilik ve yarattıkları algılar incelenmiştir. Böylece ürün yaratım sürecinde sorun tespiti ve çözüm bulma aşamasından müşterinin satın almasını sağlamaya kadar geçen süreçte tasarımın pazarlamadaki önemi vurgulanmıştır. Ayrıca müşteri beğenisini kazanmak, dikkat çekmek veya var olan ürünü piyasada tekrar gözde hale getirmek için ürün tasarımlarında grafik tasarımın etkisi örnekler ve uygulamalarla ortaya konulmuştur.

Ürün tasarlama estetiği, tüketicilerde değer kavramı oluşturmak konusunda çok önemlidir. Kocamaz'ın(2007) sektörel analiz sonuçlarına göre beyaz eşya sektöründe tüketicilerin estetik algısı; tasarımsal farkındalık düzeyine, eğitim seviyesine, cinsiyetine ve gelir seviyesine göre farklılık göstermektedir. Satın alma tercihlerini etkileyen bu faktörler sebebiyle tasarımcılarla pazarlamacılar tüketiciye umduklarından bile fazlasını verebilmek için bütünleşik pazarlama iletişimlerini sağlıklı kurabilmeli ve üretim aşamalarında sıklıkla birlikte çalışabilmelidir. Birçok ayrıntı içeren ürün yaratımı süreci farklı disiplinlere sahip görüşler yardımıyla yeni fikirlerle daha üstün sonuçlar ortaya koyacaktır.

Firmaların piyasaya sürecekleri ürün için yaptıkları pazar analizleri ürünün temel taşını oluşturmaktadır. Pazarlama uzmanlarının geliştirdikleri stratejilerdeki temel prensipler tasarımcılar tarafından bilinerek ürüne yansıtılmalıdır. Böylece ürün ile tüketici arasındaki iletişimi sağlayan malzeme, form, renk, illüstrasyon ve tipografi gibi tasarım öğeleri bu stratejiyi destekler nitelikte olup marka için gerekli tasarım kültürünü meydana getirecektir.

Üretim maliyetleri göz önüne alındığında ürün tasarımının farklılaşmasında en başarılı yollardan birinin yeni bir seri oluşturmak olduğu belirtilmiştir. Firmaların yoğun rekabet ortamında bulunmak zorunda oldukları sürekli değişim hali büyük ar-ge ve üretim maliyetlerini gerektirmektedir. Maliyetleri en aza indirerek ürünleri tazelemek amacıyla grafik tasarımdan yararlanarak yeni seriler çıkarmak üretici firmalar için en akıllıca yöntemlerdendir. Bu yöntemler bazen yalnızca slogan eklemek gibi bir öğeyi kapsarken bazen hem malzeme hem renk değiştirmek gibi birçok tasarım öğesini içerebilmektedir.

Buzdolapları üreticileri kendi sektörlerinde moda oluşturan dönemsel çıkışlar yapmakta ve farklı tasarım çizgileriyle sınırlı sayıda üretimler gerçekleştirmektedir. Böylece sektördeki konumlarını tasarımsal olarak sağlamlaştırarak müşteri gözünde bilinirliklerini arttırmaktadır.

Firmalar yeni seri oluşumlarında trendlerden yararlanmalıdır. Moda, ev dekorasyonu, yılın favori renk ve desenleri gibi günümüz eğilimleri tasarım için ilham kaynağı olabilmektedir. Smeg'in örneklerinde bu trendlerden beslenerek buzdolabında yenilikçi seçenekler geliştirmiştir. Kot kumaşı kaplamalı ve kara tahta özelliğinde boyalı buzdolapları bu serilerin yaratıcı örnekleridir.

Beyaz eşyaların malzeme tercihinde kalıpların aşıldığı gözlemlenmektedir. Ev dekorasyonu ile bütünleşen mobilya görünümünde tasarımlar pazarda sağlam bir yere sahiptir. Bu, sektörün yeni tasarımlara açık olduğunu ve dekorasyona beyaz eşyaları dâhil etmenin farklı yolları olduğunu gözler önüne sermektedir.

Grafik tasarım öğelerinden renk, duyguların elçisi olarak ifade edilmekte ve ürünleri farklılaştıran ilk unsurlardan olmaktadır. Pazarlamada renk ve tonlarının seçimi; müşterinin yaşına, cinsiyetine, maddi kazancına, mesleğine ve ürünün kullanım ortamına göre değişiklik göstermektedir. Bu sebeple bir ürün yaratılırken hedef kitlesinin özellikleri ve ihtiyacı araştırılarak sürecin başından ayrıntılı bir şekilde belirlenmeli ve proje bu kapsamda ilerlemelidir.

Buzdolaplarında renk kombinasyonları tüketicilerde belirli algılar oluşturmak için seçilmektedir. Mat ve canlı renkler daha genç kitleye hitap etme amacı taşırken, koyu kırmızı ve siyah gibi renkler daha seçkin, kahve tonları daha romantik algı yaratabilmek için buzdolabı tasarımlarında kullanılmıştır.

Pazarlamada dikkat edilmesi gereken diğer bir etken ise tasarımların farklı kültürlerdeki çağrışımları arasındaki değişikliklerdir. Duyguların farklı renk, sembol, desen ve kelimelerle ifade edildiği toplumlara birebir aynı ürünleri sunmak yerine yapılacak grafiksel değişikliklerle ürünün pazarda tutunması sağlanabilmektedir. Yeni pazarlara girmek için kullanılan taktikler arasında kültürel motifler ve bayrak desenleri bulunmaktadır. Nitekim, küresel pazarda yer kazanmak isteyen kuruluşların tanıtım ve reklam stratejilerinde, faaliyetlerini sürdürdüğü toprakların kültürel değerlerini odak noktaya konumlandırarak var olan kültürel değerlerinden faydalanma ihtiyacı içindedirler (Yılmaz ve Mazlum, 2019, s. 64).

Hedef kitlenin seçiminin ve analizinin pazarda doğru konumlandırmadaki en büyük etkenlerden olduğu görülmektedir. Belirlenen temel stratejilerle ürünün boyut, ergonomi, modülerlik gibi form özellikleri, kullanım alanları, malzeme kalitesi, renk skalası, kullanıcıya seslenen resim, desen ve kelimeleri şekillenecektir. Her bir özelliğin hedefe yönelik tasarlanması ürünün tercih sebebi olarak rakiplerinden sıyrılmasını sağlayacaktır. Bu sebeple tasarımcı bütün özellikleri taşıyan kişiliksiz tek bir üründense, kendinden emin, çözüm odaklı, hitap ve etkileme yeteneği yüksek tasarımlara sahip ürünler meydana getirmelidir.

Farklı hedef kitlesine farklı özellikler sunmada en dikkat çekici kategorilerden biri ise lüks müşteri kitlesidir. Ürünün tarzını koruyarak yeni bir kitleye hitap etmesi tasarım unsurlarının ustaca bir araya getirilmesini gerektirmektedir. Metalik renk seçimleri ve altın, gümüş yaldız kullanımları bu amaçla sıklıkla görülmektedir. Ayrıca tasarımlarda değerli taş kullanımları ve bu taşların üretici firmalarıyla kurulan iş birlikleri lüks kategorinin dikkat çeken sunumlarıdır.

Yeni seri oluşturma yöntemlerinde öne çıkan diğer bir uygulama ise marka iş birlikleridir. İki firmanın da özelliğini taşıyan ve reklamını yapan bu ürünler başarılı birliktelikler ile oluşursa farklı hedef kitlelerini birleştirebilecektir. Ayrıca bu ürünler yalnızca dönemsel üretileceği için belli bir koleksiyon değeri taşımaktadır. Buzdolaplarında otomobil firmaları, moda evleri ve futbol kulüpleri en dikkat çekici iş birlikleridir.

Yeni ürün gruplarının geliştirilmesine yönelik yapılan bu araştırmanın sınırlılıklarında belirtilmiş olan beyaz eşya sektöründeki buzdolabı ürün grubu kıstası değiştirilerek farklı araştırmalar gerçekleştirmek mümkündür. Böylece ambalajsız satılan ürünler üzerinde grafik tasarımın etkisi farklı ürün grupları veya sektörler arasında karşılaştırılabilir hale gelecektir.

Araştırmanın uygulama aşamasında ise desenlerin ilham kaynağı olarak seçilen geleneksel Türk giysileri konusunun benzer versiyonlarının ürünlere uygulanması ile yeni seriler oluşturmak mümkündür. İklim ve coğrafi özellikler gibi bölgesel ve yöresel konular yeni yapılacak olan araştırmalarda renk ve desen çeşitliliği oluşturabilecek kaynaklar olarak ön görülmektedir.

Tasarımcıların pazarlama stratejilerine uygun adımlar atmaları ve firmaların temel prensipler belirleyerek hedef odaklı çalışmaları tüketiciye sunulan ürünü en yüksek değere kavuşturacaktır. Hep daha fazlasını istemesi güdülenen günümüz tüketicilerinin sürekli olarak değişen ve çeşitlenen ihtiyaçlarını karşılayabilmek ve pazardaki sınırsız ürün sayısı arasından sıyrılabilmek için firmaların en önemli araçlardan biri olan ürün farklılaştırma kavramına yoğunlaşmaları gerekmektedir. Belirlenen hedeflerde ürün tasarımı üzerine grafik tasarım öğelerinin doğru ve dengeli kullanımı müşterinin dikkatini çekecek ve marka sadakatini oluşturacak en temel yöntemlerdendir.

Kaynakça

Akbulut, D. (2014). Tasarımda temel etkileşim: Temel tasarım eğitiminde bütünleşik ortak zemin. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, *1*(13), 23-40. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192516

Akengin, G., Ersan, M., Çiçekli K. ve Tuğrul D. (2018). Farklı hedef kitlelere göre tasarlanan su şişesi ambalajlarının grafik tasarım açısından incelenmesi. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 57, 74-83. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/525602

Bahattin, H. (2013). *Tüketicinin satın alma kararı üzerinde ambalaj renklerinin önemi ve grafik tasarım öğrencilerinin konu üzerindeki farkındalığının ölçülmes* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 328853)

Baş, T. (2014). *Görsel iletişimde grafik tasarımcının hedef kitle üzerindeki etkisi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 375368)

Bayazıt, N. (1997). *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi*, Tasarım Maddesi, Cilt: 3. İstanbul: Y.E.M. Yayınları, s. 1746-1747.

Becer, E. (1997). *İletişim ve grafik Tasarım* (10.Baskı). Ankara: Dost Kitabevi.

Çakır, E. (2006). *Satın alma kararlarında çocukların rolleri* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 190842)

Çeken, B., & Ersan, M. (2016). Kişiye özel organizasyonlarda grafik tasarımın yeri. *İdil*, *5*(21), 461-475. doi: https://doi.org/10.7816/idil-05-21-12

Çeken, B., & Ersan, M. (2017). Ülke markaları: Turizm logolarının tipografik açıdan incelenmesi. *İdil*, *6*(37), s. 2505-2520. doi: https://doi.org/10.7816/idil-06-37-08

Çeken, B., Ersan, M., & Tuğrul, D. (2018). Market broşürlerinin temel tasarım ilkeleri ve renk kullanımı açısından incelenmesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 31, 121-137. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/557121

Çetinkaya, M. (2008). *Tüketiciyi grafik tasarımı ile manipüle etmek: Grafik tasarımın markalaşma ve tüketici algısı üzerinde etkisine dair bir proje* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 226794)

Çevik, O. (1994). *Endüstri ürünleri tasarımında üretilebilirlik* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Çınar, M. S. (2015). *Ürün ambalajı tasarımının tipografi ve renk faktörüne yansımaları* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 394724)

Desmet, P. M. (2004). From disgust to desire: How products elicit emotions. *Design and Emotion: The Experience of Everyday Things*, 1, 8-12.

Durmaz, Ö. (2009). *Hızlı tüketim ürünlerinin ambalaj tasarımlarında çağrışımsal öğrenme ile renk kararları*. (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 236037)

Gershman, M. **(**1987). Packaging: positioning tool of the 1980s. *Management Review*, August, 33-41.

Gülerce, E. (2007). *Yenilenen ambalajın ürün satışına etkisi*. II. Uluslararası Matbaa Teknolojileri Sempozyumunda sunulan bildiri, Ankara.

Güvenir, C. (2014). *Endüstriyel tasarımda ürün ve marka algısı ve ilişkisi: Bir çikolata markası özelinde anlam bilimsel bir metod uygulaması* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 353772)

Hasdoğan, G. (1996). Tasarım kavramının hukuktaki gelişimi ve endüstriyel tasarımların korunmasına ilişkin ülkemizdeki yasal düzenlemeye yansımaları; Tasarımda evrenselleşme. *2. Ulusal Tasarım Kongresi Bildiri Kitabı* (s. 24) içinde. İstanbul: Yem yayınları.

İslamoğlu, A. H. (1999). *Pazarlama yönetimi*. İstanbul: Beta Yayınevi.

Kapferer, J. N. (1997). *Strategic brand management.* (3. Edition). Great Britain: Kogan Page.

Karsu, C. (2002). *Yeni ürün ticarileştirmesinde stratejik ve taktik pazarlama kararları ve pazarlama iletişimi enstrümanları sektöründe bir uygulama* (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Kocamaz, İ. (2007). *Ürünün görsel tasarım estetiğinin pazarlama iletişimindeki rolü ve beyaz eşya, mobilya ve ev tekstili sektörleri için tüketiciler üzerinde bir uygulama* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 209164)

Kotler, P. (2000). *Pazarlama yönetimi* (N. Muallimoğlu, Çev.). İstanbul: Beta Basım.

Köksal, A. S. (2008). *Pazarlamada yenilik ve uygulama örnekleri* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 226850)

Löbach, B. (1976). *Industrial design: Grundlagen D. Industrie produkt gestaltung*. Münih: Thiemig.

Mazlum, H. (2017). Modernizm sürecinde yeni tipografi'nin doğuşu ve Jan Tschichold. *Kastamonu Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, *18*(1), 226-247. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/361166

McCarthy, E. J., & Perrault W. D. (1990). *Basic marketing*. USA: Irwin-Dorsey.

Mohajjel Shoja, M. (2017). *Çikolata ve Gıda Ambalajı Tasarımında Resimlemenin Etkileri* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 469204)

Öztürk Ahbap, B. (2014). *Renklerin pazarlama üzerindeki etkisi* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 378662)

Pazarlamanın renkli dünyası [Editoryal]. (2004). *Marketing Türkiye, 2*(46), 26–30.

Pendik Belediyesi. *Uluslararası folklor kıyafetleri ve geleneksel giysili ülke bebekleri sergisi*. 11. Uluslararası Pendik Çocuk Festivali. İstanbul. 19-23 Nisan 2016.

Pilditch, J.(1961). *The Silent Salesman*. London: Harperand Row.

Seoul International Color Expo. (2004). CCI COLOR,Institute for Color Research.

Shimp, T. A. (2001). *Advertising and promotion: Supplemental aspects of ıntegrated marketing communications*. (5thedition). US: The Dryden Press.

Sünnetçioğlu, İ. (2006). *Kozmetik sektöründe ambalajlamanın rolü ve önemi: Parfüm üzerine geliştirilmiş örnek uygulama* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 189623)

Tunalı, İ. (2002). *Tasarım felsefesi (Tasarım modelleri ve endüstri tasarımı)*. İstanbul: Yem Yayın.

Ulrich, K. T., & Eppinger, S. D. (1995). *Product design and development*. NewYork: McCraw-Hill.

Underwood, R. L., & Klein, N. M. (2002). Packaging as brand communication: Effects of product pictures on consumer responses to the package and brand. *Journal of Marketing*, *10*(4), 58-69.

Underwood, R. L. (2003). The communicative power of product packaging: Creating brand ıdentity via lived and mediated experience. *Journal of Marketing*, *11*(1), 62-77.

Ülker, D. (2009). *Yeni ürünlerde uygulanan tutundurma stratejileri ve bir uygulama* (Yüksek Lisans Tezi). YÖK tez veri tabanından erişildi. (Tez No. 249406)

Wood, L. (2000). Brands and brand equity: Definition and management. *Management Decisions*, *38*(9), 662-670.

Yılmaz, M., & Mazlum, H. (2019). Kültürel motiflerin reklam üzerinde kullanımı: Türk Hava Yolları lale motifi örneği. *Akdeniz Sanat Dergisi*, *13*(23), 61-71. Erişim adresi: https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/636897

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Coloured Refrigerators, (2018). Erişim adresi: https://www.smeg.com/refrigerators/coloured/ adresinden 10 Aralık 2018'de alınmıştır.

Görsel 2. Gorenje Launches a line-up of Spartak Branded Appliances. (15 Kasım 2016). Erişim adresi: https://www.gorenjegroup.com/en/media/news/2016/11/7517-Gorenje-launches-a-line-up-of-Spartak-branded- appliances

Görsel 3. Sales of Samsung's Side-by-Side Refrigerator Top 10 Million. (18 Temmuz 2011). Erişim adresi: https://news.samsung.com/global/sales-of-samsung%E2%80%99s-side-by-side-refrigerator-top-10-million

Görsel 4. Meneghini La Cambusa Fridge for the Ultimate Kitchen. (Ekim 2014). Erişim adresi: https://italialiving.com/articles/home-garden/meneghini-la-cambusa-fridge-for-the-ultimate-kitchen/

Görsel 5. Swarovski Coated LG Fridges. (25 Haziran 2008). Erişim adresi: https://www.luxuo.com/lifestyle/ gadgets/swarovski-coated-lg-fridges.html

Görsel 6. Top 10 Best Refrigerators Under 15000 in India April 2019. (25 Mart 2019) Erişim adresi: https://www.suggestphone.com/refrigerators/best-refrigerators-under-15000#LG8

Görsel 7. Buzdolabında 50 yıllık nostalji! (16 Eylül 2006). Erişim adresi: https://www.yuzde100yerli.com/ buzdolabinda-50-yillik-nostalji/

Görsel 8. Eviniz Şimdi Ruhunuz Kadar Renkli. Erişim adresi: https://www.vestel.com.tr/

Görsel 9. Pendik Belediyesi, *Uluslararası Folklor Kıyafetleri ve Geleneksel Giysili Ülke Bebekleri Sergisi*, 11. Uluslararası Pendik Çocuk Festivali, İstanbul, (19-23 Nisan 2016), Kahramanmaraş İline Ait Geleneksel Kıyafet.

Görsel 10. Pendik Belediyesi, *Uluslararası Folklor Kıyafetleri ve Geleneksel Giysili Ülke Bebekleri Sergisi*, 11. Uluslararası Pendik Çocuk Festivali, İstanbul, (19-23 Nisan 2016), İzmir İline Ait Geleneksel Kıyafet.

Görsel 11. Pendik Belediyesi, *Uluslararası Folklor Kıyafetleri ve Geleneksel Giysili Ülke Bebekleri Sergisi*, 11. Uluslararası Pendik Çocuk Festivali, İstanbul, (19-23 Nisan 2016), Bursa ve İstanbul İllerine Ait Geleneksel Kıyafetler.

Görsel 12. Pendik Belediyesi, *Uluslararası Folklor Kıyafetleri ve Geleneksel Giysili Ülke Bebekleri Sergisi*, 11. Uluslararası Pendik Çocuk Festivali, İstanbul, (19-23 Nisan 2016), Tokat ve Trabzon İllerine Ait Geleneksel Kıyafetler.

Görsel 13. Pendik Belediyesi, *Uluslararası Folklor Kıyafetleri ve Geleneksel Giysili Ülke Bebekleri Sergisi*, 11. Uluslararası Pendik Çocuk Festivali, İstanbul, (19-23 Nisan 2016), Ankara İline Ait Geleneksel Kıyafet.

Görsel 14. Pendik Belediyesi, *Uluslararası Folklor Kıyafetleri ve Geleneksel Giysili Ülke Bebekleri Sergisi*, 11. Uluslararası Pendik Çocuk Festivali, İstanbul, (19-23 Nisan 2016), Van İline Ait Geleneksel Kıyafet.

Görsel 15. Pendik Belediyesi, *Uluslararası Folklor Kıyafetleri ve Geleneksel Giysili Ülke Bebekleri Sergisi*, 11. Uluslararası Pendik Çocuk Festivali, İstanbul, (19-23 Nisan 2016), Gaziantep İline Ait Geleneksel Kıyafet.

GSED, 2020; Cilt: 26, Sayı: 44: 287-293 - DOI: 10.32547/ataunigsed.670804

Yerel Değerler Bağlamında Bir Tasarım Ürünü Olarak Turistik Hediyelik Eşya

Souvenir as Design Object in the Context of Local Values

Nazlı Gürgan
Dr. Öğr. Üyesi, Yaşar Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü
email: nazli.gurgan@yasar.edu.tr ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5004-8235

iThenticate for Authors & Researchers Bu makale bilimsel etik ve kurallara uygun hazırlanmış ve intihal incelemesinden geçirilmiştir.

Atıf (APA 6)/To cite this article
Gürgan, N. (2020). Yerel değerler bağlamında bir tasarım ürünü olarak turistik hediyelik eşya. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, *26*(44), 287-293. doi: https://doi.org/10.35247/ataunigsed.670804

Makale Gönderim Tarihi/Received: 06/01/2020
Makale Kabul Tarihi/Accepted: 11/03/2020
Makale Yayın Tarihi/Published: 19/03/2020

Review Article / Derleme Makalesi

Öz

Turistik hediyelik eşyalar, ticari olarak üretilen ve satın alınan, satın alan kişiye deneyimini hatırlatmak üzere evrensel olarak turizm ile ilişkili ürünlerdir. Turist için bu ürünler hafıza taşıyıcı olmanın ötesinde, kişinin zevklerinin göstergesi olmaktadır. Bu sebeple özgünlük arayışı vazgeçilmezdir, ancak ürünler turistik satışa yönelik kurgulanarak tek tipleşmiştir. Söz konusu ürünler, algılanan özgünlükleri bağlamında nasıl değer kazanabilecektir? Turizm kentlerindeki hediyelik eşya örneklerinin incelenmesi sonucu; yerel ürün/üretim yöntemlerinin sahiplenilmesi dolayısıyla yerel mirasın korunması, yerel zanaatkar-tasarımcı iş birliğinin güçlendirilerek yerelde istihdamları, böylece yaratıcı girişimciliğin teşvik edilmesi ile yaratıcı ekonominin beslenmesinin gelişmeyi sürdürülebilir kılacağı öngörülmektedir.

Anahtar kelimeler: Hediyelik Eşya, Yerel Ürün, Tasarım, Özgünlük, Turizm

Abstract

Souvenirs are universally associated with tourism as a commercially produced and purchased object to remind the purchaser of the experience. Beyond being a memory holder for tourists, these products signify personal tastes. Therefore, seeking authenticity is essential, yet products made just for touristic sale became all alike. How will these products gain value in context of perceived authenticity? As a result of analyzing souvenir examples in touristic cities; preserving legacy by embracing local product/production methods, generate employment by empowering local craftsmen-designer collaboration to promote creative entrepreneurship and in turn sustainable development of creative economies is estimate.

Keywords: Souvenir, Local Product, Design, Authenticity, Tourism

1. Giriş

Hediyelik eşyaların satın alımı, geleneksel olarak turistik aktivitelerin başında yer almıştır. Hediye alma-verme her kültürün ritüelleri arasında olmakla birlikte, araştırmaların çoğu turizm alanında hediyelik eşya üretimi ve satışı üzerine gerçekleştirilmiştir, çünkü günümüzde dünya çapında bölge ekonomileri açısından önemli bir katkıya sahiptir (Cohen, 2001, s. 378). Turizm alanındaki çalışmaların ilk örnekleri, el yapımı ürünler, etnik sanatın tüketim ürünü haline gelmesi ve bu şekilde dönüşen yerel zanaatler olmuştur (Graburn, 1976). Akademik düzeyde ilk kapsamlı araştırmanın 1986 yılında Beverly Gordon tarafından gerçekleştirilmesi sonrasında; tüketicisi üzerine (Anderson & Littrell, 1995), özgünlüğü üzerine (Blundell, 1993; Littrell, Anderson & Brown, 1993); Asplet & Cooper, 2000), turist ve mağaza algıları üzerine, satın alma eğilimleri üzerine (Kim & Littrell, 1999; Yu & Littrell, 2003) araştırmalar yapılmıştır (Swanson & Horridge, 2002; Swanson & Horridge, 2004; Swanson & Horridge, 2006). Konu estetik, ekonomik, işlevsel ve felsefi açılardan, alışveriş, el sanatları, hediye kültürü, tüketim, maddi kültür ile birlikte incelenmiştir (Swanson & Timothy, 2012). Hediyelik eşyanın anlam ve etkileri üzerine araştırmalar turizmin yanı sıra, tarih, felsefe, sosyoloji, antropoloji, pazarlama gibi birçok farklı disipline yayılmıştır ancak tasarım alanında henüz konuyla ilgili inceleme yapılmadığı gözlemlenmiştir. Bu sebeple, kentlerin tanıtımlarının bir parçası olan hediyelik eşya tasarımı üzerine, marka ve ürün örnekleri üzerinden tasarım odaklı inceleme yapılmıştır. Bu incelemenin sonucunda, hediyelik eşya ürünlerinin yerel üretici ve tasarımcı iş birliği ile değer kazanması öngörülmektedir.

2. Yöntem

Turistik hediyelik eşya anlam, üretim ve satış yöntemleri üzerine gerçekleştirilen literatür taraması sonrasında Avrupa genelinde turizm bölgelerine ait markalar incelenmiştir. Söz konusu markalara ait ürünlerin görsel analizleri tasarım odağında yapılarak yerel değerlerin özgün üretime dönüştürülmesi önerilmiştir.

3. Turist ve Hediyelik Eşya

Kent, tarihin hemen her döneminde değişen anlamlara sahip dinamik bir yapı olmuştur. Medeniyetlerin tanımlanması ile hızla gelişen kentler, 19. yüzyıldan itibaren günümüzdeki şeklini alarak, fırsat çeşitliliği

barındırması sebebiyle cazip hale gelmiştir. Söz konusu tarih aynı zamanda çalışma biçimi ve buna bağlı olarak ücretli tatil kavramını da yaratmıştır. Takip eden süreçte ulaşım olanaklarının gelişmesi, turizmi kentler için vazgeçilmez kılmıştır. Kent, hedef kitlesi olan ziyaretçisine, turiste, yönelik yapılan tanıtım çalışmalarında, logo ve çeşitli tanıtım malzemelerinin yanı sıra, yerel değerlerin de gösterilmek istendiği hediyelik eşya ürünleri önemli bir yere sahiptir. Yerel değerlerin ürüne dönüşmesi, salt pazarlama değil aynı zamanda koruma amacı da taşımaktadır.

Turistik hediyelik eşyalar, ticari olarak üretilen ve satın alınan, satın alan kişiye deneyimini hatırlatmak üzere evrensel olarak turizm ile ilişkili ürünlerdir (Swanson & Horridge, 2006, s. 671). Neredeyse her seferinde, seyahat eden kişi, deneyimini korumak ve yüceltmek üzere yanında gittiği yerlerden aldıkları ile evine dönmektedir. Her yıl milyarlarca dolar değerinde üretim ve satışı olan hediyelik eşyaların alımı, turizm bölgelerinin vazgeçilmez aktiviteleri arasında yer almaktadır. Tatildeki birçok kişi için alışveriş vazgeçilmezdir ve turistlerin aldıkları ürünlerin birçoğu hediyelik eşya (souvenir) kategorisine girmektedir. Anı göstereni olarak hediyelik eşya, hatırlanmak istenen yer ve zamana geri dönüşü sağlama amacıyla, evlerde aile üyeleri ve misafirlerin de görebileceği şekilde konumlandırılmaktadır. İnsanların hayatında bu denli yer kaplayan turistik hediyelik eşyaların üretimi, yerel zanaatlerden ucuz seri üretime dönüşmekte ve bu durum, yerel üretici, ürün kalitesi, alışveriş deneyimi gibi değişkenler açısından sıkıntı yaratmaktadır.

Turist kavramını tanımlamak üzere 19. yüzyıl başında Samuel Pegge, "Bugünlerde gezgin, *tour-ist* olarak adlandırılıyor. "Tour" kelime anlamı başladığı yerde biten, dairesel hareket, gezidir. Bu açıdan diğer gezginlerden farklı olarak turist her zaman eve dönme amacını taşır" demiştir. Turistin keyif ya da kültür içeren ve eve dönüşle sonuçlanan gezisi, diğer durumlara göre daha lüks motivasyon olarak görülmektedir. 1810'lardan itibaren yaygın olarak kullanılmaya başlanan turizm kelimesi, sadece dairesel hareketi değil zaman içerisinde dev bir sektörü tanımlayacaktır. Turizm her ne kadar modern dünyanın bir parçası olsa da, *Tourism in History: From Imperial Rome to the Present* adlı kitabın yazarı Maxine Feifer'a göre, Batı'da Antik Roma döneminden itibaren var olmuştur (Lasusa, 2007, s. 272). Turistin orada bulunmasının kanıtı, kişisel arşivinin, tarihinin bir parçası olarak topladığı nesneler, hediyelik eşyalar da aynı sürecin parçası olmuştur.

Hediyelik eşya, uzun zamandır seyahatlerin parçasıdır. Antik Mısır, Roma'dan kaşif-gezginler dönüşlerinde hatıra nesneleri getirmişler, keşifler ve Orta Çağ dönemlerinde, gezginlerin limanlarına bir takım el sanatları ürünleri ile dönmeleri şaşırtıcı olmamaktaydı. Bazı araştırmacılar ise, günümüz hediyelik eşyanın kaynağını Hristiyan hac yollarında göstermiştir (Swanson & Timothy, 2012, s. 489). Daha önce bahsedildiği gibi, çağdaş turizmin gelişimi 19. yüzyılda Sanayi Devrimi ile paralel ilerleyerek, günümüz çalışma koşullarının oluşması, ücretli izin durumunun ortaya çıkışı ve kentlerde çalışanların geldikleri bölgelere ya da tatil beldelerine gitmesi ulaşım teknolojilerinin de gelişmesiyle toplumsal yaşamda yerini almıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası ise, oluşan yeni ekonomi ile güncel konumuna ulaşmıştır. Turistik hediyelik eşyalar, zaman ve parasını paket programlara ayırarak yeni bir deneyim satın alan turist için, bu durumun kanıtı haline gelmiştir.

İngilizce ve Fransızca'da kullanılan *souvenir* kelimesinin kökeni Fransızca'ya dayanmakta ve fiil olarak hatırlama eylemini tanımlamaktadır. İngilizce'de ise, bir şeyin hatırlandığı nesneye verilen isimdir. Türkçe'de kelimenin doğrudan çevirisi anı nesnesi olmakla birlikte, hediyelik eşya terimi yaygın kullanılarak *hediye* kelimesi ile çağrışımları da bu yönde olmaktadır. Hediye, Arapça'da "yol göstermek, doğru yola itmek" anlamını taşıyan "hidayet" kelimesinden türemiş, "sevgi ve saygı ifadesi olarak karşılıksız verilen şey, armağan" olarak yerleşmiştir. Kelimenin Türkçe tanımı ise; "birini sevindirmek, mutlu etmek için verilen şey, ödül, bağış, ihsandır" (Coşar, 2008, s. 35). Turistik hediyelik eşyanın hediye olarak verilmesi ise konuyu, Marcel Mauss (Mauss, 1966) ile başlayıp günümüze kadar birçok araştırmacı tarafından geliştirilen hediye vermenin kuramına götürmekle birlikte bu yazıda bahsi geçen turistik hediyelik eşya, turistlere yönelik ziyaret edilen bölgeyi hatırlatmak (tanıtmak) üzere satılan ya da o amaçla satın alınan yerel ürünler olmaktadır.

Hediyelik eşya edinmek üzere yapılan alışveriş, seyahat esnasında en yaygın aktivitelerden bir tanesidir. Tatildeyken alışveriş yapan kişi, daha serbest ve özellikle ihtiyacı olmayan ürünleri almak gibi, gündelik hayatındaki satın alma davranışından farklılık göstermektedir. Bu davranışlar, evdeki bağlardan kopma ve uzakta olmanın getirdiği artan özgürlük hissini temsil etmektedir. Ayrıca, tanıdık olmayan bir ortama uyum sağlamak için bir aracı olmaktadır. Bir diğer görüş ise, başta kendi hayatındaki özgünlüğü kaybeden kişinin başka kültürlerde bu arayışa girmesi olmaktadır. Turistin kendi hayatına bakışı sebebiyle, başka bir kültürün ürününü edinmek onu dünya hakkında daha bilgili hale getirmektedir. Bu noktada yerel olarak üretimi yapılan nesneler önem kazansa da ortaya çıkan sorun, bu özgünlüğün aslında yine kendisine özel olarak kurgulanmış şekilde sunulmasıdır (Lasusa, 2007, s. 283).

İnsanlar daha sık seyahat ettikçe, satın aldıkları da o oranda azalmaktadır. Kişi için nesneler hafıza taşıyıcı, hatırlatıcı olmanın ötesinde, özellikle hediye alınması ile, kişinin bireyselliği, yaratıcılığı ve estetik zevklerinin de göstergesi haline gelmektedir. Bu açıdan, kişilerin hediyelik eşya olarak yerel ürünleri tercih etmesinin sebepleri araştırıldığında; ürün özgünlüğü/yerelliği, kültür ve tarih birlikteliği, kalite, üretici ile bağlantı, işlevi ve garantisi

öne çıkmaktadır. Ürünün bir diğer rolü, seyahatin kanıtı olmasıdır. Turistik hediyelik eşya, seyahat eden kişinin ev ya da işyerinde onun yerine sorumlulukları üstlenen kişiye hediye verme amacı da taşımaktadır. Ayrıca, bazı kültürlerde hediye verme, seyahatten dönmenin beklenen bir parçası olmaktadır. Son olarak, bu ürünler ziyaretin yerine geçme rolünü de üstlenebilmektedir. Ziyaret edilen mekanda kısa süre kalan turist, zamanının çoğunu mağazada geçirebilmekte, böylece mağazadaki ürünler de ziyaretin temsilcisi haline gelmektedir.

Hediyelik eşyalar; üretilen, satılan ve tüketilen fiziksel ürünler olarak, yerel zanaatten fabrikasyona kadar çok kapsamlı bir kategoridir. Bu açıdan, üreticisi ile birlikte tanımlanmaktadır. Satın alınan hediyelik eşyalar arasında yerel zanaatlere ilgi, özgün ürün arayışında önemli bir yere sahiptir ancak sadece turiste yönelik ürün kurgusu yerel üretimin doğal gelişimini olumsuz etkilemektedir. Bu şekilde önce ticarileştirme ile anlamını kaybeden yerel ürün ve zanaat, süreç içerisinde üreticisi ile ürünün bağının da kopmasına sebep olmuştur (Swanson & Timothy, 2012, s. 489-499). Böylece turistik hediyelik eşyanın zihinlerde canlanan anlamı, kalitesiz seri üretim ya da kaliteli, pahalı ama garantisi olmayan ürün haline gelmiştir. Benzer algının tasarımcılarda da olması sebebiyle yakın zamana kadar çalışma alanları içerisinde yerini almamıştır.

4. Hediyelik Eşya Tasarımı

Tarihsel geçmişi de düşünüldüğünde, seyahat edenin özgün ürünler bulma amacıyla yerel zanaat örneklerini satın alması sebebiyle, ilk akademik araştırmalar turizm çalışmalarında ve daha çok etnik sanat üretiminin turistlere yönelik sürdürülmesi üzerine olmuştur. Beverly Gordon (1986) ile başlayan yönelim devam eden süreçte, tarih, felsefe, sosyoloji, antropoloji, pazarlama gibi birçok disipline yayılmıştır. Uygulama alanında ise ancak son dönemde bazı yerel yönetimler ve tasarımcıların ilgisini çekmeye başlamıştır. Tasarımı oluşturan ürün özellikleri, satın alma kararını doğrudan etkilediği için söz konusu özelliklerin oluşturulmasına yönelik tüketici yaklaşımları üzerine araştırmalar yapılmıştır. İlk olarak, John Crompton (1979) tarafından *seyahat motivasyonları* belirlenmiştir. Gündelik hayattan kaçış, keşif, rahatlama, prestij, ilişkileri geliştirme, sosyal etkileşimin kolaylaştırılması, eğitim ve yenilik olarak belirlenen bu etkenler, turistleri sınıflandırıp alt kategorilere ayırarak pazarlama amacı ile kullanılmaya başlanmıştır (Swanson & Horridge, 2006, s. 672). Bu sınıflandırma, odaklı pazarlama stratejileri ve ürün geliştirilmesi için önemli olması sebebiyle Crompton'dan sonra da birçok araştırma konusunun içeriği olmuştur. Bu araştırmalar tasarımcılar için yön bilgi olmaktadır.

Hediyelik eşya ürünleri, tıpkı diğer tüketici ürünleri gibi ürün ömrü sürecine sahiptir ancak gündelik tüketim ürünlerinden farklı olarak, tek seferlik alınması, iade, değiştirme imkanlarının neredeyse olmadığı gibi daha uzun süreli kullanım ya da saklama amacı ile satın alınmaktadır. Bunun gerçekleşmemesi durumunda ise, sadece satın alınan ürüne, üreticiye karşı değil ziyaret edilen bölgeye karşı olumsuz görüşler ile satın alma deneyimi sonuçlanabilmektedir. Ürün ne olursa olsun, satın alma tercihini etkileyen en önemli özellikler arasında; *kolay taşınabilirlik, fiyat* ve *işlevsellik* gösterilmektedir.

Ürün çeşitliliği konusunda, Gordon (1986) hediyelik eşya tipolojisini oluşturmuştur. Bu sınıflandırma; *pictorial image* (kartpostal gibi), *piece-of-the rock* (doğadan alınan hatıra), *symbolic short hand* (minyatür Eiffel Kulesi gibi), *markers* (üzerinde yer ismi olan gündelik ürünler) ve o bölgeye özgü malzemelerle üretilen yiyecek v.b yerel ürünlerden oluşmaktadır (Gordon, 1986, s. 141-142). Bu temel ürün tipleri süreç içinde değişiklik göstermemekle birlikte, tasarım değeri kazanması son dönemde gündeme gelmiştir. Bu açıdan, seyahat dönüşü evde yerini alan herhangi bir ürün tasarım ve algılanan özgünlüğü bağlamında nasıl değer kazanabilmektedir? Yerel zanaatin dikkat çekici hale getirilmesi ya da sıradan gündelik kullanım nesnelerinin turistik hediyelik eşya haline getirilmesinin başarılı örnekleri arkasında, tüm bu kategorilerin farkında olmanın yanı sıra tasarım farkındalığı yaratılması da önemli olmaktadır. Hediyelik ürünler, turizm bölgelerinde yerelde üretilip pazaryerlerinde ya da küçük dükkanlara yığılmış çoğu ithal seri üretim ve üzerlerine sadece o yerin isminin basılmasıyla satılan ürünlerdir. Bu durumda, belli bir tanıtım stratejisine dayanmayan ve yerel üretimi desteklemeyen süreci ortaya çıkmaktadır.

Yaşadığı yerden farklı bir coğrafyaya giden turistin özgünlük arayışı, yerel zanaatlere ilgiyi öne çıkarsa da tüm pazarda olduğu gibi zanaatkarı yaşatamamıştır. 20. yüzyıl sonu itibarıyla tüm dünyada küreselleşme, kentleri tek tipleşme sorunu ile baş başa bırakmıştır. Aynı mağazalar, aynı ürünler, benzer yaklaşımlar ile birçok yer kendi geçmişine, yerel kültürüne dayanan özgünlüğünü yitirmiştir. Bu bağlamda, bir zamanlar maddi kültürün tamamını temsil eden zanaat üretimi, yerini seri üretime bırakmış da 21. yüzyılda tüketim kültürüne karşı yeni bir yaklaşımla yeniden pazara girmiştir. Önceki yüzyılın üretim yöntemlerindeki değişimler, sanat-zanaat-tasarım ilişkileri ve tanımlarında zanaatin geçmişin kaybolan değerleri arasında olmasına rağmen, son dönemde geleneksel üretim yöntemleri ile yeni teknolojilerin bir araya gelerek yaratıcı alanlara yeni çalışma imkanları sunması sonucunda, yeni nesil bağımsız tasarımcılar günümüz zanaat öncüleri haline gelmiştir. "Designer-Maker" olarak da adlandırılan günümüz tasarımcısı, üretimin tüm süreçlerinde aktif görev alarak ürünleri fabrikasyon, tek tip olmaktan çıkarmaktadır. Geçmiş ve geleceğin teknolojileri, el yapımı ve dijital, bir araya getirilerek, heyecan verici günümüz uygulamalarında yeni bir "hibrid" estetik ortaya çıkarılmıştır (Chen, 2011, s. 1). Söz konusu tasarımcılar, üretimleri ile bulundukları kentin tanıtımına yönelik hediyelik eşya olabilecek ürünleri oluşturmakta ve bu konuya dikkat çekilmektedir.

5. Turistik Hediyelik Eşya Örnek İncelemesi

Günümüz satın alma deneyimi geçmişe oranla, başta internet olmak üzere, birçok farklı noktada gerçekleşmektedir. Seyahat esnasında ise, mağazalar önemini yitirmemiştir. Buna rağmen bir mağazanın diğerinden ayırt edilemeyecek şekilde benzer ürünlerin satışa sunulması, sıkıcı bir alışveriş deneyimine sebep olduğu gibi, kentleri de birbirine benzer hale getirmektedir. Son dönem tüketim eğilimlerinde marka hikayesinin önem kazanması, seri üretimin tek tip olmasına karşı, kişisellik, özgünlük arayışındaki tüketicinin satın aldığı ürünün kaynağı bilme isteği ile bağlantılıdır. Hediyelik eşyaların farklılık yaratması, turizm deneyimini olumlu etkileyeceği gibi, halkını ve onun parçası tasarımcısını destekleyen üretim modelleri oluşturulmasına da imkan verebilecektir.

Hediyelik eşya tasarımında, ortak etkenin çalışılan yer olduğu ve tasarımcısının üretimini yerel değer olarak sunan yenilikçi bir iş modeli örneği, "Londra, daha iyisini yapabiliriz" sloganı ile, *We Built This City* mağazasıdır. İlk olarak 2014 yılında, Londra'nın turistik noktalarından Carnaby'de pop-up mağaza olarak satışa başlayıp, talebin çok olması sonucu mağaza kalıcı hale getirilmiştir. 250'den fazla yerel tasarımcının ürünleri satılmakta ve mağaza tasarımcıyı görünür kılarak hedef kitlesine ulaşmak için platform sağlamaktadır. Aynı zamanda ürünü satılan tasarımcıların atölye çalışmaları ve performanslar düzenlemesi sağlanarak yerel bir komünite de oluşturulmakta, böylece bu alanlarda yeni üreticilerin oluşması da sağlanmaktadır. Bu şekilde WBTC mağazası, Londra'daki birbirine benzer birçok hediyelik eşya mağazasından farklılaşarak hem turistlere yenilikçi ürünler sunarken yerel tasarımcıyı desteklemekte ve işlerini sürdürülebilir kılmakta hem de hedef kitlesini sadece turistler değil, yerel halk olarak da belirleyebilmektedir. Yeni bir satış modeli olarak ortaya çıkan mağaza, aynı zamanda internet üzerinden de satış yaparak hedef kitlelerine tek seferlik satışın ötesinde, hem mağazaya hem de tasarımcı markalarına karşı marka sadakati yaratmayı da amaçlamaktadır (Görsel 1).



Görsel 1. We Built This City mağaza genel görünüm, Londra.

Turizmin önemli noktalarından biri olan Yunanistan, son dönemde yerel markaları ile öne çıkmıştır ve bu durum turistik hediyelik eşya alanında da gözlemlenebilmektedir. Üretimi canlandırıp yerel kültürün korunmasına imkan verildiği bir özgünlüğe ulaşma örnekleri arasında *When in Greece* markası öne çıkmaktadır. Turistik hediyelik eşya markası olarak 2014 yılında kurulan marka, Yunan tasarımcılar tarafından yerel malzeme kullanılarak kaliteyi ön plana çıkarma ve yerel üreticiyi destekleme amacı taşımaktadır. Ürünlerde malzemenin kaynağı vurgulanırken, birçok ürünün dikkat çekiciliği illüstrasyon ve tipografisi ile grafik tasarım uygulamalarına dayanmaktadır (Görsel 2).



Görsel 2. When in Greece, Yunanistan. İllüstrasyon; kartpostal, t-shirt ve bardak uygulamaları örnekleri.

Yunanistan'da farklı üretim ve satış modellerine örnek olabilecek birçok marka olmakla birlikte, yerel tanıtımı aşarak ülke dışında mağaza açması ile önemli örnekler arasında Sakız Adası'nda yer alan *Mastiha Shop* bulunmaktadır. Marka, 2002 yılında Sakız Yetiştiricileri Birliği tarafından, sakızın üretim, tanıtım ve satışını geliştirmek üzere kurulmuştur. Bu kapsamda ana ürünler sakız içermekle birlikte, farklı içeriklerde birçok ürün de mevcuttur. Mağazanın konsepti, yerel ürünlerin dikkat çekici ambalaj tasarımları ile sergilenerek satışa sunulması üzerine kurulmuştur. İçi boş satılan kutular, satın alınan ürünlerin istenildiği gibi yerleştirmesiyle özelleştirilerek, turistlerin kişiye özel ürün oluşturmalarına imkan vermektedir. Marka hikayesi doğrudan tasarımcı üzerinden değil, yerel ürün üzerinden tasarım aracılığıyla aktarılmaktadır (Görsel 3).



Görsel 3. Mastiha Shop, Sakız Adası Yunanistan.

Akdeniz kıyıları boyunca, bölge halklarının gündelik hayatlarının parçası olan zeytin, zeytinyağı ve ürünleri, günümüzde yerel ürün kategorilerinin de başında yer almaktadır. Bu bölgelerin küçük yerleşim birimlerinde çoğunlukla butik satış birimlerinde satılan ürünler olduğu gibi daha tanınan markaların mağazaları da yer almaktadır. Örneğin; *Marius Fabre* tarafından 1900 yılında, Marsilya yakınında bulunan Salon-de-Provence'ta kurulan sabun üretim tesisi, günümüzde aile işletmesi olarak üretimini sürdürmektedir. Ailenin yanı sıra, yerel halk da birkaç kuşak boyunca tesiste çalışarak, yerel miras olan Marsilya sabunu üretiminin bir parçası olmuştur. Marka, geleneksel üretimin sürdürülmesi ile Yaşayan Miras (Enterprise du Patrimoine Vivant) belgesine değer görüldüğü gibi, Marsilya Sabunu Üreticileri Birliği kurucusu olarak da bölgede önemli bir yere sahiptir. Günümüzde, tüketicinin doğal ürün arayışı sebebiyle tercih ettiği zeytinyağlı sabun üretiminin yerel olarak sürdürülmesi ile yerel değer olarak satışa sunulması, herhangi bir seri üretim turistik hediyeden çok daha dikkat çekici olmaktadır. Firmanın arşivindeki ürün, ambalaj v.b örnekleri sergilediği sabun müzesi de bu açıdan önemli bir duraktır (Görsel 4).



Görsel 4. Marius Fabre, Fransa. Marsilya sabunu hediyelik ürün örnekleri.

Yerel ürün, malzeme, geleneksel üretim yöntemleri turistik hediyelik eşyanın kritik başlıklarıdır. Bu parçaların çağdaş tasarımcı ile bir araya gelerek mağaza konsepti, ürün, ambalaj tasarımı geliştirilmesiyle değer kazanması odak noktalardır. Ancak tüm bu başlıkların neredeyse hiçbirini içermeden, yalnızca yerel yaşam tarzının görsel dil bütünlüğü ile aktarılması, *Derriére La Porte (DLP)* markası tarafından gerçekleştirilmiştir. DLP, hikayesini gündelik hayatın renkleri ve neşesine dayandırdığını belirterek, bünyesindeki tasarımcılar ile işlevsel ve dekoratif birçok ürünü satışa sunmaktadır. Söz konusu gündelik hayat, Paris'e ait, "Parizyen" havayı görsel dilinde yansıtmaktadır. Güncel grafik tasarım trendleri olan illüstratif yaklaşım ve el yazısı tipografik stil duygusal etki yaratma amacıyla kullanılmıştır. Buradaki "Made in France" ürünün kendisi değil Fransız yaşam biçimi atmosferinin görsel tasarımıdır (Görsel 5). DLP, ürünlerini kendi mağazasında sattığı gibi, internet üzerinden ve

kent çapında hediyelik eşya mağazalarında da satışa sunmaktadır. Böylece, kentin hediyelik eşya mağazaları da ürün çeşitliliği açısından gelişim göstermiştir.



Görsel 5. DLP, farklı koleksiyonlarından alışveriş çantası, anahtarlık, küçük çanta, teneke kahve kutusu, tepsi.

Tasarım, üretim ve satışları açısından incelenen hediyelik eşya örnekleri; turistlere yönelik üretilen ürünlerin tek tipleşmesine, yerel üretime yabancılaşmasına karşı, her açıdan yerelliği desteklemeleri ile çözüm önerilerini barındırmaktadır. Turizm bölgesine özgü hammadde, üretici, tasarımcı üretimi örneklerin odak noktasındadır. Hediyelik eşyalar, hem ürün tasarımı hem grafik tasarımın uygun kullanımının sunum ile bütünleşmesiyle başarılı örnekler haline gelmektedir. Sahip olunan yerel değerlerden geri kazanım ancak farklılaşma ile mümkün olmaktadır. Böylece, sadece turiste yönelik değil, gerek kendi kullanımı gerek hediye olarak satın alımı ile yerel halka da yönelik olabilmektedir.

6. Sonuç

Dünyanın modernleşme ve mobilizasyonu, özellikle Batı toplumlarını gelenek ve köklerinden uzaklaşmaya, bağ kuramamaya ve bu sebeple anlam arayışına itmiştir. Toplumun bir bireyi olan turist, kendi kişisel tarihi, dolayısıyla anlam yapılandırmasına çalışmaktadır. Turizmin popüler hale gelmesi de bu arayışın bir parçası olarak algılanmasına bağlanabilmektedir. Bütün yıl çalışan ve ücretli izin döneminde özgürleşen turiste yönelik oluşturulan turizm bölgelerinin temel problemi, bu yabancılaşmayı desteklemesidir (Lasusa, 2007). Bahsi geçen süreç ve anlam arayışı, Avrupa ile aynı zamanda olmasa bile Türkiye'de de aynı sonuçları beraberinde getirmiştir. İçinde bulunduğumuz coğrafya, bölgeleri, kültür birikimi, yerel ürün, üretim yöntemleri ile önemli bir potansiyeli barındırmaktadır. Bu kaynakların bir araya getirilip desteklenmesi sürdürülebilirlikleri açısından gereklidir. Yerel üretim/zanaat ve yerel tasarımcı ile iş birliği projelerinin oluşturulması ve devamlılığının sağlanması yerel değerleri koruma açısından fırsatları barındırmaktadır. Örneğin; İstanbul Kalkınma Ajansı tarafından 2015 yılında Yaratıcı Endüstrilerin Geliştirilmesi Mali Destek Programı[1] kapsamında, *Hediyem İstanbul*[2], *Zanaattan Tasarıma*[3] gibi bu anlamda etkin projeler hayata geçirilmiştir. Bu projelerde amaç, kısa vadede kazanç sağlamak değil uzun vadede değer yaratmaktır. Böylece, yerel tasarımcının üretiminin, yerel hammadde kullanımıyla üreticinin ve geleneksel üretimin desteklenmesi ile yerel değerlerin sürdürülebilir kılınması, toplumun bireylerindeki yabancılaşmayı önleyerek bağlarını güçlendirmeyi sağlayacaktır. Buna bağlı olarak; turistik hediyelik eşya üretiminin, yerel olarak tahmin edilenden çok daha geniş olumlu yan etkileri bulunmaktadır. Yerel üreticinin desteklenmesi ile yerel değer, miras olan ürünlerin korunması, tasarımcı iş birliği ile söz konusu ürünlerin dikkat çekici tüketici ürünleri haline dönüşmesi, yerel tasarımcının şehir/yurtdışına gitmesi yerine yerelde istihdamı ile yenilikçi küçük işletmelerin sürdürülebilir kılınması, böylece yaratıcı ekonominin dolayısıyla bölgenin ve ülke ekonomisinin güçlenmesi söz konusu olmaktadır. Bu projelerin yanı sıra, son dönemde birçok satış noktasına ulaşabilecek ürünlere yönelik tasarım yarışmaları da düzenlenmektedir. Örneğin, kadın tasarımcıların görünürlüğünü arttırmak üzere 2019 yılından itibaren, Türkiye çapında müze ve ören yerlerindeki mağazaları işleten Anadolu Kültürel Girişimcilik tarafından *Anadolu'nun Kadın Gücü* adlı yarışma düzenlenmekte ve yerel değerlere dikkat çekilmektedir.[4]

Sonuç olarak, hediyelik eşya ürünleri seyahat deneyiminin her aşamasına işlemiş ve birçok forma sahip parçası olmuştur. Mekanları anlatan, kimlik oluşturan, iş sağlayan, gezi anısı haline gelen bu parçalar binlerce yıldır var olmuş ve insanlar seyahat etmeyi sürdürdükçe de var olacaktır. Yaygın uygulamalarında, olumsuz çağrışıma sahip bu ürünler geçmişten gelen birikimin çağdaş tasarım uygulamaları ile bir araya getirilmesiyle yeni bir kimliğe kavuşabilecektir. Bu kimlik, çağdaş tasarım uygulamalarını sürece dahil ederek farkındalık yaratılması ile benimsenebilecektir. Bu şekilde yerel değerler özgün üretime dönüşebilecek ve yerel halk gururla bu üretimin ya da sunumunun bir parçası olacaktır.

[1] Detaylı bilgi için Bkz. http://www.istka.org.tr/media/1097/yaratıcı-endüstrilerin-geliştirilmesi-mali-destek-programı.pdf
[2] Detaylı bilgi için Bkz. https://hediyemistanbul.com/Pages/Hakkimizda
[3] Detaylı bilgi için Bkz. http://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/zanaattan-tasarima_1874.html
[4] Anadolu Kültürel Girişmcilik tarafından düzenlenen yarışma ile ilgili ayrıntılı bilgi için; http://anadolununkadingucu.com

Kaynakça

Anderson, L. F. & Littrell M. A. (1995). Souvenir-purchase behavior of women tourists. *Annals of Tourism Research*, 22, 328-348. Erişim adresi:https://www.cabdirect.org/cabdirect/abstract/19961801296

Asplet, M. & Cooper M. (2000). Cultural designs in New Zealand souvenir clothing: The question of authenticity. *Tourism Management*, 21, 307-312. doi: https://doi.org/10.1016/S0261-5177(99)00061-8

Blundell, V. (1993). Aboriginal empowerment and souvenir trade in Canada. *Annals of Tourism Research*, 20, 64-87. doi: https://doi.org/10.1016/0160-7383(93)90112-G

Chen Design Associates. (2011). *Fingerprint No.2 The evolution of handmade elements in graphic design*. Ohio: HOW Books.

Cohen, J. H. (2001). Textile, tourism and community development. *Annals of Tourism Research*, 28, 378-398. doi: https://doi.org/10.1016/S0160-7383(00)00060-8

Coşar, M. (2008). Türk kültüründe hediyenin algılanışı. *İÜ Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 38, 33-48.

Gordon, B. (1986). The souvenir: Messenger of the extraordinary. *Journal of Popular Culture*, 20, 135-146. doi: https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1986.2003_135.x

Graburn, N.H. (1976). *Ethnic tourist arts: Cultural expressions from the fourth world*. Berkeley: University of California Press.

Kim S., & Littrell M. A. (1999). Predicting souvenir purchase ıntentions. *Journal of Travel Research*, 38, 153-162. doi: https://doi.org/10.1177/004728759903800208

Lasusa, D. M. (2007). Eiffel Tower key chains and other pieces of reality: The philosophy of souvenirs. *The Philosophical Forum* 38, 271–287. doi: https://doi.org/10.1111/j.1467-9191.2007.00267.x

Littrell, M. A., Anderson L. F., & Brown P. J. (1993). What makes a craft souvenir authentic?. *Annals of Tourism Research*, 20, 197-215. doi: https://doi.org/10.1016/0160-7383(93)90118-M

Mauss, M. (1966). *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. (I. Cunnison, Çev.). London: Cohen&West.

Swanson, K. K., & Horridge P. E. (2002). Tourists' souvenir purchase behavior and retailers' awareness of tourists' purchase behavior in the southwest. *Clothing and Textiles Research Journal*, *20*(2), 62-76. doi: https://doi. org/10.1177/0887302X0202000202

Swanson, K. K., & Horridge P. E. (2004). A structural model for souvenir consumption, travel activities and tourist demographics. *Journal of Travel Research*, 42, 372-380. doi: https://doi.org/10.1177/0047287504263031

Swanson, K. K., & Horridge, P.E. (2006). Travel motivations as souvenir purchase ındicators.*Tourism Management*, 27, 671–683. doi: https://doi.org/10.1016/j.tourman.2005.03.001

Swanson, K. K., & Timothy D.J. (2012). Souvenirs: Icons of meaning, commercialization and commoditization. *Tourism Management*, 33, 489-499. doi: https://doi.org/10.1016/j.tourman.2011.10.007

Yu, H., & Littrell M. A (2003). Product and process orientations to tourism shopping. *Journal of Travel Research*, 42, 140-150. doi: https://doi.org/10.1177/0047287503257493

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. We Built This City mağaza genel görünüm, Londra. (2017), [Mağaza]. Erişim Adresi: http://www.webuilt-thiscity.com

Görsel 2. When in Greece, Yunanistan. İllüstrasyon; kartpostal, t-shirt ve bardak uygulamaları örnekleri. (2017), [İllüstrasyon]. Erişim Adresi: https://wheningreece.squarespace.com

Görsel 3. Mastiha Shop, Sakız Adası Yunanistan. (2017), [Ambalaj Tasarımı]. Erişim Adresi: https://www.mastihashop.com

Görsel 4. Marius Fabre, Fransa. Marsilya sabunu hediyelik ürün örnekleri. (2017), [Ambalaj Tasarımı]. Erişim Adresi: http://www.marius-fabre.com

Görsel 5. DLP, farklı koleksiyonlarından alışveriş çantası, anahtarlık, küçük çanta, teneke kahve kutusu, tepsi. (2017), [Ürün]. Erişim Adresi: http://www.derrierelaporte.com/en/kansicht/?PPN=PPN735128383&PHYSI=PHYS_0435