

yedi

DOKUZ EYLÜL
ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR
FAKÜLTESİ
YAYINIDIR

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

YAZ 2018 SAYI 20
ISSN 1307-9840





DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

yedi

SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ
JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

YAZ SUMMER 2018 • SAYI ISSUE 20

TÜBİTAK – ULAKBİM

DergiPark Açık Dergi Sistemleri
JournalPark Open Journal Systems

© Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

© Dokuz Eylül University Faculty of Fine Arts

YEDİ: SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

YEDİ: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

YAZ 2018 • SAYI 20

SUMMER 2018 • ISSUE 20

Yayın No: 09.9999.9040.000/BY.018.02.953

İMTİYAZ SAHİBİ OWNER

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi adına *On behalf of DEU Faculty of Fine Arts*
Prof. Hacı Yakup ÖZTUNA • Dekan V.

EDİTÖR EDITOR

Doç. Dr. Özlem BELKIS

YARDIMCI EDİTÖR VICE EDITOR

Dr. Öğr. Gör. Yasemin SEVİM SALMAN

YAYIN KURULU EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Özlenen ERDEM İŞMAL • Doç. Dr. Özlem BELKIS,
Doç. Dr. Elif TEKİN GÜRGEN • Doç. Dr. Sadık TUMAY,
Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK • Öğr. Gör. Ömer DURMAZ
Araş. Gör. Talha ALTINKAYA

İNGİLİZCE EDİTÖRÜ ENGLISH EDITOR

Elçin KURBANOĞLU

SORUMLU MÜDÜR MANAGING DIRECTOR

Doç. Dr. Özlem BELKIS

GRAFİK TASARIM VE BASKI SORUMLUSU GRAPHIC DESIGN & PRINTING

Öğr. Gör. Emre DUYGU

KAPAK TASARIMI COVER DESIGN

Arş. Gör. Ziyacan BAYAR

GRAFİK UYGULAMA GRAPHIC APPLICATION

Arş. Gör. Ziyacan BAYAR

Yönetim Merkezi Management Centre

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Güldeste Sok. No:4

35320 Balçova – İZMİR

Tel: (0232) 412 90 08

Faks: (0232) 239 05 94

E-posta: yedi.dergisi@gmail.com / yedi@deu.edu.tr

Basım Yeri Place of Publication

Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası *Dokuz Eylul University Press*

Dokuz Eylül Üniversitesi

Tınaztepe Yerleşkesi

35395 Buca – İZMİR

Telefon: +90 (232) 301 93 00

Faks: +90 (232) 301 93 13

Basım Tarihi Date of Publication

Temmuz 2018 July 2018

Yayın Türü Type of Publication

6 aylık, yerel, süreli *Biannually, national, periodical*

Baskı Adedi Print Run

500

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINIDIR

PUBLICATION OF DOKUZ EYLUL UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS

DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD

Oğuz ADANIR,

F. Dilek ALPAN

Günay ATALAYER

Ertuğrul BAYRAKTARKATAL

Ali M. BAYRAKTAROĞLU

Süleyman A. BELEN

Kaan CANDURAN

Semih ÇELENK

Bekir DENİZ

Lale DİLBAŞ

Ayhan EROL

R. Hakan ERTEP

Beliz GÜÇBİLMEZ

Veysel GÜNAY

Şefik GÜNGÖR

Binnur GÜRLER

Recep KARADAĞ

Songül KARAHASANOĞLU

Müjgan B. KARATOSUN

Fırat KUTLUK

Zafer ÖZDEN

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR

Fakiye ÖZSOYAL

M. Sacit PEKAK

Mümtaz SAĞLAM

Fikri SALMAN

N. Kemal SARIKAVAK

Yüksel ŞAHİN

Nurhan TEKEREK

Ayşe UYGUR

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof., Marmara Üniversitesi

Prof. Dr., Başkent Üniversitesi

Prof. Dr., Trakya Üniversitesi

Prof., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Prof., Hacettepe Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi

Prof., Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr., Ankara Üniversitesi

Prof. Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi

Prof. Dr., Yaşar Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Marmara Üniversitesi

Prof. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi

Prof. Dr., Ege Üniversitesi

Prof., İzmir Ekonomi Üniversitesi

Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi

Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi

Prof., Dokuz Eylül Üniversitesi

Doç., Katip Çelebi Üniversitesi

Prof., Hacettepe Üniversitesi

Doç., Anadolu Üniversitesi

Prof. Dr., Uludağ Üniversitesi

Prof. Dr., Marmara Üniversitesi

yedi, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri ilgili çevrelere duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

yedi ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan kitaplara ait değerlendirme yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

yedi'ye gönderilen her yazı, önce Yayın Kurulu tarafından dergi yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygunluk bakımından incelenir ve uygun bulunursa değerlendirilmek üzere ilgili alandaki uzmanlıklarına göre seçilen iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Dergide yayımlanan yazılarda ileri sürülen tüm görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir.

yedi is a refereed journal published in accordance with the international standards with the purpose of announcing scientific articles on art. **yedi** is published twice a year, in Winter/January and Summer/July.

While **yedi**, mainly publishes articles on issues in the fields related to *Fine Arts*, it also accepts articles that deal with social and cultural issues around art, from such fields as *Sociology, Art History, Folklore, Philosophy, Archeology and Museology, Literary Studies, Linguistics, Architecture and Design, Educational Sciences, Communication Science, and Anthropology*. In addition, *book, exhibition and project reviews and translations from original articles* considered to make significant contribution to the field are in the scope of the journal.

Manuscripts submitted to **yedi** are first evaluated by the Editorial Board with regard to their compliance with the publishing principles of the journal, and those found acceptable for publication are forwarded to two referees, chosen according to their expertise in the respective field. The names of the referees are kept confidential and their reports are kept for five years. All the views presented in the articles are the sole responsibility of the authors.

İNDEKS BİLGİLERİ

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

- **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**);
- **EBSCO** Humanities International Complete (**HIC**) veritabanı tarafından dizinlenmektedir.

INDEX INFORMATIONS

Yedi: Journal of Art, Design and Science is indexed in

- **TUBITAK-ULAKBIM** Social Sciences and Humanities Database (**SBVT**);
- **EBSCO** Humanities International Complete (**HIC**).

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi
Yedi: Journal of Art, Design and Science

(ISSN 1307-9840)

YAZ SUMMER 2018 • SAYI ISSUE 20

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Sunuş vii
Preface

Editörden vii
From the Editor

MAKALELER ARTICLES

Yiğit KOCABIYIK, Sibel ERDENK
Güncel Bir Rol Çalışma Yöntemi: Meisner Tekniği 1-11
A Contemporary Acting Method: The Meisner Technique

Sabire SOYTOK
Michael Haneke Filmlerinde Modern Ailenin Tekinsiz Halleri 13-24
Modern Family's Uncanny Moods in Michael Haneke's Films

Sevgi AVCI
Günümüz Sanat Eğitiminde Sanat Anatomisi Dersi 25-37
Art Anatomy in Art Education of Today

Ensar TAÇYILDIZ
Uçucu Külün Temmoku Sır Özelliklerine Etkileri 39-44
The Effects of Fly Ash on the Temmoku Glaze Properties

Mesut GÜNENÇ
Yok Olan Yazar, Var olan Seyirci: Tim Crouch The Author 45-52
The Effects of Fly Ash on the Temmoku Glaze Properties

İlgim EROĞLU
Analysis of Student Admission Methods of Two Industrial Product Design Departments in Turkey and Innovation Capabilities:
A Conceptual Framework 53-61

Mehmet Zahit BİLİR
Ekolojik Boyama Esaslı Çok Renkli Yüzey Tasarımı 63-73
Multi Color Surface Design Based on Ecological Dyeing

Meral BOSTANCI
John Heartfield'in "Başkalaşım" Adlı Fotomontajında Yer Alan Metaforik Yapılanma Üzerine Göstergebilimsel Çözümler 75-86
Artistic Imagination as a Political Discourse Tool. Instance of John Heartfield. A Semiotic Analysis Of The Metaphorical Structure Of John Heartfield's Photomontage, "Metamorphosis"

Nazire AKBULUT

Memet Baydur'un Limon Adlı Oyununda Aydın Sorunu ve Tiyatro Tekniği

87-96

*The Theatre Technique And Intellectual In Memet Baydur's Play Called Limon***Hamdi GÖKOVA**

Ön-Rönesans Dönemi Resim Sanatının Özellikleri ve Temsile Dönük Çağdaş Resim Sanatı Üzerindeki Etkileri

97-109

*The Characteristics of Pre-Renaissance Painting Art and Its Influence on Representative Contemporary Painting Art***Evrin ÖZESKİCİ**

Sanatta Değişen Paradigmalar: Sanatçı, Eser ve Alıcı İlişkisi

111-121

*Shifting Paradigms in Art: The Relationship Between the Artist, Work and Audience***Ayşe ÇETİN**

Mimaride Minyatürlerin Belge Niteliğinde Kullanımı Üzerine

121-127

*The Utility of Miniatures as Documents of Architecture***Kai LIANG**

Three Value Orientations in the Development of Contemporary Fiber Art

129-135

Ceren KARDENİZ

Birleşik Arap Emirlikleri'nde Kültürel Miras ve Müzeler

137-148

*Cultural Heritage and Museums in United Arabian Emirates***Azize Melek ÖNDER**

British Museum'da Sergilenen Klasik Osmanlı Dönemi İznik Seramikleri

149-159

*Classical Ottoman Period Performance Ceramics Showed In British Museum***Koray DEĞİRMENCİ**

Türkiye'de Tesbih Koleksiyonu Kültürü: Malzeme Fetişizmi ve Otantisite İnşası

161-171

*The Cultures of Collecting Prayer Beads (Tesbih) in Turkey: Material Fetishism and the Construction of Authenticity***Burkay PASİN, Güzden VARINLIOĞLU**

Arkeolojik Çevre Bağlamında Yeni Yapı Tasarımı

173-182

*New Building Design within the Context of Archeological Environment***Yayın İlkeleri**

184-189

SUNUŞ

Değerli okurlar,

Yaşadığımız dünyada herkesin sürdürülebilir bir gelecek aradığı bir ortamda, akademisyenler ve sanatçılar, sanatsal ve tasarıma özgü yaşamı güzelleştirmede önemli roller üstlenmektedirler.

Bildiğim en önemli şey, dergileri gerçek yapan, dergi yapmakla gerçekten ilgilenen insanlardır. Akademik dergilerin kültürümüzde önemli bir rolü vardır. Binlerce okuyucu ve akademisyen tek başına onlara kültürel ve sanatsal bir değer katmaktadır.

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Yedi Dergisinin ilk sayısını 11 yıl önce yaz döneminde yayınlamıştır. Üniversitemizin 36.yılında Fakültemiz, dergimizin 20. Sayısını çıkarmaktadır. Ülkemizin bilim sanat hayatına katkı sağlamanın bilincindeyiz. Dergimize gittikçe artan bir oranda büyük bir katılımın olması akademik camiamız için onur ve mutluluk verici bir durum olduğunu düşünüyorum. Aynı zamanda akademik çevrelerde kabul görüyor olmanın farkındalığı ve sorumluluğundayız.

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi güncel araştırma makaleleri, sempozyum özel konuları, estetikte ve sanatta güncel incelemeleri yayınlamaktadır. Bu bağlamda dergimiz, teorik bakış açısından tüm sanat, tasarım, felsefi ve bilimsel birçok deneyimleri eklektik olarak yansıtmaktadır. Çağdaş dijital yenilikler ve popüler kültür alanında çalışma ve faaliyetler de dâhil olmak üzere diğer kültürel, bilimsel, sanatsal ve tasarıma özgü uygulamalar derginin kapsam alanını genişletmektedir.

Bu noktada Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nin bu sayılara ulaşmasındaki katkılarından dolayı başta editör, hakem, yazar ve tasarım ekibimiz olmak üzere emeği geçen herkese çok teşekkür ederim.

Saygılarımla,

Prof. Dr. Hacı Yakup ÖZTUNA Dekan Vekili

EDİTÖRDEN

Değerli Okuyucular,

YEDİ bu yıl on bir yaşında. İlk sayı Temmuz 2007'de on altı makale ile yayınlanmıştı. Elinizdeki yirminci sayı da dahil olmak üzere YEDİ'de bugüne kadar hakem denetiminden geçmiş 181 akademik makale yayınlandı. 25 adet makale ise hakemsiz veya çeviri olarak katkılar bölümünde sunuldu. Çok kaba bir hespla 400 hakem, 200 yazar, sayısız e-posta, binlerce sayfadan söz ediyoruz. Bu sayıların sadece olumlu sonuçlanmış makale izleme süreçlerinin sonucu olduğunu da eklemeli; zira her dergi sayısında neredeyse o sayıda yayınlanmaya hak kazanan makaleler kadar da çeşitli gerekçelerle reddedilen makaleler olur. Kısacası emek, emek, emek...

Akademik dergiler ilgili bilim alanlarında yeni araştırma ve bilgi üretimlerinin takip edildiği periyodik bilimsel yayınlardır. Düzenli aralıklarla yayınlanmaları, yayın süreçlerinin tarafsız, şeffaf olması, bilimsel değerlendirmelerin titizlikle gerçekleştiriliyor olması gerekir. Her makale, alanında uzman en az iki hakemin değerlendirmesine sunulur. Bu dergileri piyasada satılan popüler dergilerden ayıran özellik de bu sınıftadır. Bilinen, kayıtlı ilk akademik dergi olan Journal des sçavans'dan (Ocak 1665), Philosophical Transactions of the Royal Society'den (March 1665) ve bugün bildiğimiz anlamda hakem değerlendirmesi yapan ilk dergi olan Medical Essays and Observations'dan (1733) bugüne kadar izlenen süreç aynıdır. Bu dergiler gelir değil, prestij getirirler. Hem yayınlayan kurum, hem hakemler, hem de yazarlar açısından. YEDİ'nin önemi, fakültemiz açısından kıymeti de bu noktada düşünölmeli. Pek çok kişinin emeği, titiz ve ilkeli çalışması ile bugünlere gelen dergimiz bu sayıda bir görev devir teslimi yaşadı. Önceki editörümüz Doç. Filiz Adıgözel Toprak'a emeği, ilkeli çalışma üslubu için teşekkür ediyoruz. Aynı hassasiyetle çalışarak YEDİ'nin bayrağını taşıyacağız. Akademik dergiler katkıda bulunan herkes için bir okul niteliğindedir. Yayıncılar, yazarlar, hakemler, okuyucular... Süreçteki herkesin katkısı ve kazanımıyla oluştuğu için akademik dergiler önemlidir, kıymetlidir. YEDİ de böyle bir okul olma misyonunu taşımaktadır.

YEDİ bu sayısında on yedi makale ile güzel sanatlar ve tasarım alanına katkı sunuyor. Sahne sanatları, sinema, resim, seramik, tekstil, çağdaş sanat, mimari, müzecilik gibi çok çeşitli alanlardaki çalışmaların faydalı olmasını umuyoruz. Dergimize gösterilen yoğun ilginin çalışma disiplini ve akademik özennin bir karşılığı olduğunu biliyor, bu sorumlulukla çalışmaya devam edeceğimizi vurgulamak istiyoruz.

Doç. Dr. Özlem Belkis,
Editör

Güncel Bir Rol Çalışma Yöntemi: Meisner Tekniği*

Yiğit KOCABIYIK**, Sibel ERDENK***

Özet

Geçmişten günümüze oyunculuk ile ilgili birçok yaklaşım ve metod ileri sürülmüştür. En yaygın ve bilinen yaklaşım, Stanislavski'ye aittir. 1900'li yılların başında yaptığı çalışmalarla kendisinden sonra gelen tiyatro uygulayıcıları için bir ekol olan Stanislavski, oyunculuk yöntemini gerçekçi oyunculuk anlayışından yola çıkarak oluşturmuştur. Dünya tiyatrosundan pek çok önemli isim kendi oyunculuk yaklaşımını Stanislavski'nin çalışmalarından ilham alarak ortaya koymuştur. Bu önemli isimlerin Amerikan Tiyatrosu'ndaki temsilcilerinden biri de Sanford Meisner'dir. Bu çalışmada Meisner Tekniği bir rol çalışma yöntemi olarak ele alınmış, bu rol çalışma yönteminin nasıl bir sistematığının olduğu örnek uygulamalarla tartışmaya açılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Meisner Tekniği, Sanford Meisner, The Neighbourhood Playhouse, Grup Tiyatrosu

A Contemporary Acting Method: The Meisner Technique

Abstract

A number of approaches and methods about acting have been proposed from past to present. The most common approach belongs to Stanislavski. Stanislavski who influenced the subsequent theater practitioners with his works at the beginning of the 1900s created his method of acting on the basis of a realistic acting. Stanislavski's method has inspired many important figures from the theater world when they created their own acting approaches. One representative in the American Theater is Sanford Meisner. This study considers the Meisner Technique as an acting method and opens the debate regarding the systematics of this acting method using model practices.

Keywords: Meisner Technique, Sanford Meisner, Acting Method, The Neighbourhood Playhouse, Group Theater

* Bu çalışma, Dr. Öğr. Üy. Sibel Erdenk'in yönettiği "Bir rol çalışma yöntemi olarak Meisner Tekniği" başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

** Araş. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü.
kocabiyikyigit@gmail.

*** Dr. Öğr. Üy. Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü.

GİRİŞ

Oyunculuk üzerine çalışmalar günümüz tiyatrosunda gerek uygulama gerekse akademik alanda önemli bir yer kaplamaktadır. Oyuncunun çalışması oyun metni çözümlemesinden başlayarak ses, mimik, hareket, dans ve bunların hepsinin bulunduğu rol çalışmalarına kadar uzanmaktadır. Bu süreçte oyuncu sanatını etkili bir şekilde icra etmek için genellikle bu çalışma alanlarının bazılarından kendi ihtiyacına göre ağırlık vererek faydalanmaktadır. Ancak oyuncu için sahne üzerinde bir yandan gündelik yaşamda olduğu gibi doğal, diğer yandan kurgusal bir alanda bulunduğu farkında olmak, aynı anda da kendini özgür hissederek anlaşılır olmak bir hayli zordur. Bunun verdiği tatminsizliği yoğun şekilde yaşayan oyuncuların yeni arayışlara yönelme isteği duydukları gözlenmektedir. Oyuncunun gerek bireysel çalışması gerekse sahnede ortak bir dil ve estetik çerçevenin inşa edilebilmesi için oyunculuğa ilişkin öğeleri anlamlı bir ilişki içinde buluşturacak bir şemsiyeye ihtiyaç vardır. Yöntem adı altında toplanabilecek çeşitli arayışlar sözü edilen bu ihtiyacı karşılamaya çalışmaktadır.

Günümüzde Türkiye’de oyunculuk eğitimi veren pek çok akademi ve konservatuvarda, hatta akademi dışı eğitimlerde temel alınan yöntem, Stanislavski’nin sahnede gösteriyi inandırıcı kılma amacıyla geliştirdiği, hakikati merkeze alan oyunculuk yöntemidir. Kendisinden sonraki oyunculuk çalışmalarını etkilemesi açısından Stanislavski Yöntemi son derece önemlidir (Karaboğa, 2010:51-77; Moore, 2016; Mürseloğlu, 2014; Candan, 2013:28-33). Ancak geçmişten günümüze Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski ve Peter Brook gibi yönetmenlerin çalışmalarına bakıldığında, hemen her dönemde yeni ve farklı oyunculuk yöntemleriyle birlikte, yeni oyunculuk eğitimi anlayışlarının da geliştiği görülmektedir.

Bu doğrultuda Stanislavski yönteminden hareket eden Michael Chekhov, Lee Strasberg, Stella Adler, Eric Morris gibi isimlerin kendi özgün yaklaşımları ile inşa edilmiş başka rol çalışma yöntemleri de vardır ve Stanislavski yöntemine ek olarak bu yöntemlerden de yararlanılmaktadır. Bu sanatçılar, Amerikan Tiyatrosu’nun oyunculuk anlayışına katkıda bulunmalarının yanısıra Hollywood sinemasının oyunculuk gelişiminde de belirleyici olmuşlardır. Söz konusu oyunculuk yöntemleri Stanislavski’nin yönteminden yola çıkarak kendi bakış açılarıyla oyuncunun çalışması için yeni arayışlarda bulunmuşlardır (Smith, 2013; Hodge, 2000; Nutku, 2002b:190-220). Stanislavski’nin yönteminden yola çıkarak oluşturulmuş yöntemlerden biri de Sanford Meisner’in kendi adını alan Meisner Tekniği’dir.

Bu çalışmanın amacı, güncel bir rol çalışma yöntemi olan Meisner Tekniği’ni ana hatlarıyla açıklamak, örneklerle tartışmaya açmak, bu bağlamda güncel akademik oyunculuk çalışmalarına ve eğitimine katkı sunmaktır. Çalışmanın kapsamı ise, Sanford Meisner’in The Neighbourhood Playhouse’da araştırmalarını yaptığı yeni oyunculuk anlayışı, Meisner Tekniği’nin ilkeleri, temel egzersizleri ve bu egzersizlere ilişkin örneklerden oluşan grup çalışmaları ile sınırlıdır. Bir başka deyişle, tek kişilik oyunlarda ihtiyaç duyulan oyuncu çalışmasını kapsamamaktadır. Ancak sonuç kısmında ayrıntılı bir şekilde değinilecek olan tekniğin artıları göz önüne alındığında Meisner Tekniği’nin tek kişilik oyun sahneleyecek oyuncu için de faydası olduğu açıktır. (Odak noktasını kavrama, açık algı, kendine güven, daha samimi ve gerçekçi olmak gibi...)

Bu çalışma yöntem olarak literatür araştırması, Sanford Meisner ve geliştirdiği yönteme ilişkin az sayıda kaynak ve belgenin derinlemesine incelenmesi ile gerçekleştirilmiştir. Sanford Meisner’in atölye çalışmaları (Santana, 2006) ve röportaj kayıtlarının (Soloviova, 1964) incelenmesi, yaşamöyküsü anlatısının irdelenmesi ve çalışmalarının öğrencileri tarafından tutulan not ve kayıtlarının araştırılması (Longwell, 1987; Esper, 2008; Silverberg, 1994) bu çalışmanın temel bilgi kaynağını oluşturmuştur.

Anılan bu yayınlar yöntemin farklı noktalarına odaklanmakla birlikte bir bulmacanın parçası gibidirler. Örneğin Meisner’in yaşam anlatısı *Sanford Meisner on Acting* başlıklı kitabının Sydney Pollack tarafından yazılan giriş kısmında, yönteme ilişkin çalışmalar ve egzersizleri *The Sanford Meisner Approach: An Actor’s Workbook*’un yanı sıra *Sanford Meisner Master Class* belgeselinde bulunabilir. Kapsamlı olarak yöntemin tüm egzersizlerini içinde barındıran tek kitap *Sanford Meisner on Acting*’dir. Bu kitap Meisner’in bir grup öğrenci ile çalışmasının bir kaydı olarak ele alındığı için öğrencilerin sınıf içindeki davranışlarına göre şekillenmiştir. Oyunculuk yöntemlerinin aktarımı için eğitmen ve öğrenci arasındaki bilgi paylaşımında ‘burada ve anda’ olma ilkesi esastır. Dolayısıyla bu kitaptaki bilgilerden algılananlar, okuyan kişi açısından – aynı pratik deneyimden geçmediği sürece – içsel bir edinime dönüşememe riskini taşır.

Sanford Meisner’in bu yöntemi Grup Tiyatrosu’nda oynadığı oyunlar sırasında edindiği deneyimler ışığında olduğu söylenebilir. Amerikan oyunculuk sanatı üzerinde büyük etkisi olan Grup Tiyatrosu aynı zamanda Meisner Tekniği’nin ilk filizlendiği yerdir. Bu yöntem Meisner’in The Neighborhood

Playhouse'da yaptığı oyunculuk eğitmenliği sırasında, toplam kırk sekiz yılda şekillenmiş ve yaratıcısının adını almıştır.

Meisner Tekniği partnerini dinleme ve partneriyle uyum içinde hareket etmede destekleyici, bu özellikleriyle de farkındalık yaratıcı bir yöntemdir. Ayrıca bu teknik oyuncuya uygulaması basit egzersizleri sunması ve oyuncunun içgüdüleriyle gerçekçi bir şekilde davranmasını hedefler. Bunun yanı sıra oyuncunun partnerine odaklanmasıyla partnerini dinleme ve içgüdüsel tepki verme gibi davranışları ortaya çıkarması açısından önemlidir. Oyuncunun bu yöntemi uyguladığında sahne üzerinde dikkat seviyesinin üst düzeyde ve içten gelen davranışlarla 'anda' kalacağı iddia edilebilir. Bu nedenle bu yöntemin çalışılmasında, anlaşılmasında oyuncunun bireysel gelişimi açısından büyük fayda vardır. Hatta oyunculuk eğitiminin özellikle monolog çalışmalarından partnerli sahne çalışmalarına geçiş aşamasında dikkatle üzerinde durulabilecek bir yaklaşım olarak düşünülebilir. Kısaca bugün bir oyuncunun eğitiminde özellikle rol çalışmasında Meisner yönteminden faydalanılabileceği söylenebilir.

Meisner Tekniği'nin ilke ve egzersizlerine geçmeden yöntemi oluşturan Sanford Meisner'in yaşam öyküsü ve çalışma serüvenini incelemek faydalı olacaktır. Daha sonra yöntem örneklerle irdelenecektir.

SANFORD MEISNER VE OYUNCULUK ÇALIŞMALARI

1905-1997 yılları arasında yaşayan Meisner, yöntemine ilişkin çalışmalarını 1936-1989 yılları arasında The Neighborhood Playhouse'da yürütmüştür. Bu yıllar Amerika'da büyük ekonomik bunalımın ardından İkinci Dünya Savaşı'nın çeşitli etkilerinin yaşandığı, Pasifik'in doğu kıyısındaki ülkelerden büyük savaştan kaçarak Amerika'ya, özellikle de New York'a gelen sanatçıların yeni bir sanat ve düşün rüzgârı estirdiği yıllardır. Bu yıllar aynı zamanda bir yandan tiyatronun teknolojik gelişmenin gölgesinde kaldığının iddia edildiği diğer yandan tiyatronun farklı oyunculuk ekolleri ve çalışmalarının araştırılmasıyla yeniden keşfedildiği yıllar olarak da hatırlanabilir. Meisner, çalışmalarını bu çelişik ve zengin ortamda yürütmüştür. Bu nedenle Meisner'in yaşamına ve çalışmalarına daha yakından bakmak, hem yöntemin hangi koşullar altında ve nasıl bir ortamda oluştuğunu bütünlükle görmeyi sağlayacak hem de Meisner ve yönteminin daha iyi kavranmasına zemin hazırlayacaktır.

Bugün Meisner Tekniği olarak bilinen rol çalışma yönteminin yaratıcısı Sanford Meisner'in yaşamına bakıldığında

sanatla rastlantısal fakat dönüştürücü bir buluşma yaşadığı, karmaşık bir çocukluktan sonra kendisini tamamen tiyatroya adanmış ve tüm üretimini bu çerçevede sürdürdüğü görülmektedir. New York sanat çevresinin 70'li ve 80'li yıllarının en hareketli, ilham verici ve heyecan uyandırıcı ortamında yaşamış, çalışmış bir sanatçı olarak mütevazı, mesleğe odaklı bir yaşam sürdüğü söylenebilir. Yaşamını mutsuz çocukluğu ve sanatla tanışması, oyuncu olarak çalışmaya başlaması ile otuzlu yaşlarının hemen başında tiyatro eğitmeni olarak kendi yöntemi üzerinde çalışması olmak üzere üç ana evrede incelemek mümkündür.

Sanford Meisner'in çocukluk dönemine bakıldığında pek mutlu olduğu söylenemez. Çocuk yaşta ailesi ile birlikte maruz kaldıkları antisemitizm ve ailesi tarafından kardeşinin ölümü ile suçlanması onu derinden etkiler. Okul yılları boyunca yaşadığı içe kapanıklığa neden olan bu sorunlara karşın o, kendini sanata adanarak ileride ortaya koyacağı yöntem için beslenmeye başlar. Meisner bu zorlu günleri piyano çalarak atlatır, kendini piyano çalarak avutur. O günlerde piyanoya yoğunlaşması, eğitmenlik döneminde bir piyanist ile bir oyuncunun yapması gereken egzersizler arasındaki önemli ilişkileri görmesini sağlar (Longwell, 1987: 37).

1923 yılında Erasmus Lisesi'nden (Erasmus High School) mezun olarak, şu an adı Juilliard Okulu (Juilliard School) olan Damrosch Müzik Enstitüsü'ne (Damrosch Institute of Music) girer ve burada piyano eğitimi almaya başlar. Ama diğer ilgi alanı olan oyunculuk, ilk sınıftan itibaren hep aklındadır. Büyük buhran yıllarında babası onu aile işlerine yardımcı olması için okuldan alınca Meisner 'daima gözlerini kapayarak okulda olduğunu, sevdiği parçaları çaldığını düşünerek avunmuştur' (Longwell, 1987: 6-7). İleride geliştireceği yöntemle ilişkin düşünce parçalarının bu ilk deneyim sürecinde filizlendiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Örneğin, Meisner'in ileride geliştireceği rol çalışma yönteminde oyuncu hayal ederek karakterinin şartlarını üstlenir. Bu, Stanistavski ya da Strasberg yöntemleri gibi diğer yöntemlerle karşılaştırıldığında sağlıklı bir buluş olarak işlev görmektedir. Bu buluşun temellerini henüz yirmili yaşlarında atan Meisner, hayal ederek kendini nasıl okulda piyano çalarken hissettiyse oyuncunun da bu şekilde yazar tarafından verilen şartları üstlenebileceğini savunur.

Her zaman oyuncu olmak istediğini söyleyen Meisner'in oyunculuk kariyeri onun gibi oyuncu olmak isteyen arkadaşı 'Maymun Tobias' sayesinde başlar. 1924 yılında 19 yaşında dayken arkadaşı sayesinde başvuru yaptığı Theatre Guild'te

yönetici Theresa Helbem ve Kast Direktörü Philip Loeb ile görüşür ve kabul edilebilmek için tiyatro geçmişi hakkında yalan söyler. Bu görüşmenin sonrasında bir oyuncu olarak profesyonel yaşamına başlayan Meisner, Guild'te oynadığı beş yapım arasından ilk olarak, Meisner'in oyunculuk ile ilgili fikirlerinin oluşmasında önemli bir yeri olan ünlü aktris Pauline Lord'un da rol aldığı Sidney Howard'ın *Ne İstediklerini Biliyorlardı* adlı oyununda görev alır. Ardından Winifred Lenihan'ın yönettiği Theatre Guild School of Acting'de eğitim bursu alır ve aynı tiyatrodan besteci arkadaşı Aaron Copland'ın aracılığıyla Sorborne mezunu olan Harold Clurman ile tanışır. Daha sonra bu ikilinin yolu Lee Strasberg ile kesişir. Clurman ve Strasberg, başka bir Theatre Guild çalışanı Cheryl Crawford ile bir araya gelir ve 1931 yılında üç yıl süren görüşmelerden sonra, içinde Meisner'in de olduğu 28 oyuncu seçerek Grup Tiyatrosu'nu kurarlar. Grup Tiyatrosunda oynadığı oyunlar, daha sonra oyunculuk eğitmeni olarak uygulamaya koyacağı yöntemin deneyimini ona kazandırır (Longwell, 1987: 6-11).

Grup Tiyatrosu'nun yeni oyunlarında oynamanın yanında eğitmen kariyerine başlar. The Neighborhood Playhouse'da eğitmenlik yapmaya başlayan Meisner, 1936 yılında The Playhouse'da Drama Bölüm Başkanlığı görevini üstlenir (History: The Sanford Meisner Center, 2015). Meisner'in Playhouse'dan mezun ettiği öğrencileri arasında Gregory Peck, Grace Kelly, Diane Keaton, Steve McQueen, James Caan, Joanne Woodward, Lee Grant, Dylan McDermott, Sydney Pollack ve Peter Falk gibi isimler bulunmaktadır (Sanford Meisner - Ruskin School of Acting, 2012).

Eğitmenlik kariyerine bir başka Grup Tiyatrosu oyuncusu olan Elia Kazan ve Robert Lewis tarafından 1947 yılında kurulan Actors Studio'nun da eklemesiyle birlikte buranın kurucu üyeleri arasında yer alır. Arkadaşı James Carville ile birlikte Bequia Adası'ndaki Meisner / Carville Oyunculuk Okulu'nu kurar. Martin Barter ile birlikte okulu California'ya genişletirler. Meisner, Carville ve Barter 1995 yılında Sanford Meisner Sanat Merkezi'ni açarlar. Daha sonra okul ve tiyatro Sanford Meisner Merkezi'ni oluşturmak üzere birleştirilir. Bu merkez, Sanford Meisner'in adının yer almasına izin verdiği ilk ve son yerdir (Our History, 2015).

1994 yılında eğitmenlik görevinden emekliye ayrılınca, ya kadar arkadaşı James Carville ile birlikte kurduğu Kuzey Hollywood'daki Meisner / Carville Oyunculuk Okulu'nda ders verir. Şubat 1995 tarihinde 89 yaşındayken, televizyon dizisi olan E.R.'de bir hastayı oynaması Meisner'in son oyunculuk performansı olur. (Flint, 1997)

MEİSNER TEKNİĞİ VE TEMEL İLKELERİ

Sanford Meisner, oyunculugu 'verili koşullar altında dürüstçe yaşamak' şeklinde tanımlamaktadır (William Esper, 2008:19). Bu tanım yöntemin temelini oluştururken 'verili koşullar' ile oyun metninde, yazarın yarattığı kurmaca dünya kastedilmektedir. Meisner'e göre, 'Oyun yazarı, metinde bütün koşulları vermektedir, oyuncu bu koşulların içini hayatla doldurmalıdır' (Longwell, 1987:49). Dürüstçe yaşamaktan kasıt ise o an, orada olan gerçek hayattakine uygun şekilde yapmaktır. Gerçek yaşamda insan sürekli olarak çevreden ve diğer insanlardan gelen bilinmeyen olaylara tepki verir. Bu doğrultuda oyuncudan doğruya ulaşabilmesi için çevreye ve partnerine tepki vermesi beklenir.

Sanford Meisner'in oyunculuk yöntemi, oyuncunun uygulaması için tasarlanmış egzersizlerden oluşmaktadır. Oyuncu olmanın 20 yıl aldığını söyleyen Meisner (Longwell, 1987:xv), öğrencilerinin onunla olan çalışmalarını bir meşenin dikilmesine benzetir. The Neighborhood Playhouse School of The Theatre mezunu, Sanford Meisner'in öğrencilerinden Louise Stinespring de benzer bir metafor kullanarak meşe palamudunun ağaç haline gelmesinin yıllarca sürdüğü gibi oyuncunun tam olarak verim alabilmesi için, yöntemin uzun bir gebelik döneminde çimlenmesine ihtiyaç olduğunu belirtir (Stinespring, 1999:67).

Meisner Tekniği'ndeki ön alıştırımlara geçmeden önce Meisner Tekniği'nin ilkelerine göz atmak, egzersizlerin nedenelliklerini anlamaya yardımcı olacaktır. Tekniğin bütününe yönlendiren dört ilke şunlardır:

1. Oyuncu, dürüst bir şekilde davranır.

A. Odak noktasında kendine yer vermeden, yaptığı işe odaklanarak.

B. Partnere ve çevreye tepki veren davranışlarla.

2. Karakter, hayali koşullara uyarak kendisi gibi davranan oyuncudur.

3. Metnin performansı, yapılan eylemler ve tepkilerin sonucudur.

4. Performans seyirci için değil, yalnızca seyirci önünde yapılır (Stinespring, 1999:68).

Birinci ilke, Meisner'in 'oyunculüğün temeli gerçekten yapmaktır' (Longwell, 1987:16) sözünde saklıdır. Orada ve o an gerçekten var olan oyuncu dürüst davranan oyuncudur.

Oyunculuk aynı yaşamın kendisi gibi anlarda gizlidir. Geçmiş veya geleceği düşünmekten uzaklaşmak ‘an’da kalmayı, planlı hareketten uzaklaşmayı ve dürüst davranmayı getirir (Santana, 2006). Meisner’e göre dürüst davranmanın temelinde ‘düşünmeden’ ve ‘içgüdüler ile’ hareket etmek vardır (Stinespring, 1999:71). Oyuncunun içgüdülerini ortaya çıkarmak için sürekli ‘düşünme!’ telkinini dile getirerek oyuncuyu düşünme eyleminden uzaklaştırıp anlık hareket etmesine itmek ister. Çünkü Meisner’e göre oyuncu ancak içgüdüleri ile hareket ederek gerçek hayattakine yakın olabilir, dolayısıyla dürüst davranabilir. Ayrıca Meisner yaklaşımını şu şekilde açıklar:

Benim yaklaşımım, oyuncunun duygusal dürtülerine dönmesini sağlamaktır ve içgüdüsel olarak kök salmış oyunculığa dayanmaktadır. Bütün iyi hareketlerin kalpten geldiği ve içinde bir düşümselliğin olmadığı gerçeğine inanmaktayım (Longwell, 1987:37).

Meisner’in bu söyleminden yola çıkarak, akıl ve düşünce olmaksızın doğal duygunun oyuncuyu doğru eyleme iteceği belirtilmektedir. Dolayısıyla birinci ilkedeki ‘davranmak’ ifadesi ile içgüdü arasında bir bağ olduğu vurgulanmalıdır. Meisner Tekniği’ndeki egzersizlerin neredeyse tamamı oyuncunun içgüdülerini ortaya çıkarmaya ve bu içgüdüler ile davranmaya yöneliktir. Sanford Meisner Master Class adlı belgeselde eğitmen Martin Barter’ın da değindiği gibi:

Oyunculuk bir davranış biçimidir. Önce hissederiz sonra davranırız. Kelimeler davranmaktan sonra gelir. Diğer yöntemler daha çok karakterle ilgilenirken Sandy (Sanford Meisner) önemli olanı keşfetmiştir. Önemli olan bilinçten uzaklaşmaktır. Bu ancak dinlemek ile olabilir. Oyuncu ne zaman dinlemeye odaklanırsa o zaman bilinçten uzaklaşır (Santana, 2006).

İkinci ilkeye göre karakter, metinde yer alan hayali koşulları kendi kimliğine alarak kendisi gibi davranan oyuncudur. Egzersizler kısmında ayrıntılı olarak incelenecek olan bu tanımdan yola çıkıldığında aslında basitçe oyuncunun karakter olduğunu söylemek mümkündür. Buna göre karaktere farklı anlamlar yükleyerek rolden uzaklaşmak yerine, yazarın belirlediği koşullara oyuncunun kendi benliğiyle uyması yapılan işi basitleştirecektir. Daha sonra ayrıntılı olarak değinilecek olan gözlem alıştırma çalışmalarında sürekli olarak Meisner’in oyuncuya ‘şu an bu eylemi yapan sen misin yoksa karakter mi?’ sorusunu sormasının nedeni de karakterin aslında oyuncu olduğunu vurgulamak içindir.

Üçüncü ilkeye göre metnin performansı, yapılan eylemler

ve tepkilerin sonucudur. Genellikle oyuncu metinde ilk sözcüklere dikkat eder. Nasıl söylendiği ile ilgilenildiğinde oyuncunun söyleyiş biçimine etki eden sözcükler oyuncuyu yalnızca götürür. Meisner’e göre her sözcük çevreden ya da partnerden gelecek etkinin bir sonucu olarak ortaya çıkmalıdır (Santana, 2006). Bu şekilde karşıdakinin verdiği etkiye göre verilecek tepki de anlık olarak değişecek ve oyun kaçınıcı temsilinde olursa olsun alışılmış eylemler yerine hep diri ve gerçek kalan anlık eylemler var olacaktır.

Dördüncü ilkeye göre ise performans seyirci için değil, yalnızca seyirci önünde yapılır. İzleyicinin ‘önünde’ olan performans, oyuncunun herhangi bir şekilde kitleyi hesaba katmadan sergileyebileceği bir performansa dönüşür. Bu yüzden Meisner Tekniği’ne göre oyuncunun dikkati hiçbir zaman kendinde veya bilincinde olmamalıdır (Santana, 2006). Oyuncuda odak noktasından kaynaklı ortaya çıkan izlenme hissi sonucu performans ‘seyirci için’ yapılmaya dönüşür. Ancak Meisner Tekniği’nde oyuncunun odak noktasında yaptığı iş ve partneri olduğundan performans ‘seyirci önünde’ gerçekleşmektedir. Bu ikilem Adolphe Appia’nın sahneyi tanımlayışıyla daha net açıklanabilir. 20.yy tiyatrosunda uluslararası alanda yeni bir gerçeklik ve yaratıcılık yolu açan İsveçli sahne tasarımcısı Appia’ya göre “Sahne, içinden gizlice bakarak yakaladığımız koca bir anahtar deliğinden başka bir şey değildir” (aktaran Candan, 2013: 15). Bu durumda seyirci kendisi için düzenlenen bir gösterimde katılımcı değil, sahnede olanı gizlice ‘gözetleyen’ konumundadır. Dördüncü ilkeye göre oyuncudaki benmerkezçiliği ve seyirci oyuncu dengesini değiştiren bu yaklaşım oyuncu için büyük önem taşımaktadır.

Dört ilke bir bütün olarak ele alındığında Sanford Meisner’in idealindeki oyunculğun nasıl olması gerektiğine dair ipuçları verir. Ayrıca bu ilkeler ışığında egzersizleri incelemek yöntemin nedensellikleri ile beraber kavranmasını sağlayacaktır.

Tekniğin İlk Adımı: Ön Alıştırma

Meisner’e göre dinlemeyi bilmeyen oyuncu iyi bir oyuncu değildir (Santana, 2006). Bu yüzden oyuncuda yaratmak istediği ilk farkındalık dinleme duygusu üzerinedir. “Beni dinliyor musun, beni gerçekten dinliyor musun?” (Longwell, 1987: 16) sorusunu sorup olumlu bir yanıt aldıktan sonra, oyunculardan bir dakika boyunca gözlerini kapalı tutarak dışarıda duydukları arabaların seslerini dinlemelerini ve saymalarını ister. Dinleme işlemi tamamlanmasının ardından oyuncular duydukları

araç sayılarını belirtir. Bu ve bundan sonraki ön alıştırmanın tamamında ilke 2'yi (oyuncunun karakter olduğu) net olarak kavraması için oyuncuya, "Bu eylemi yapan sen misin? Yoksa bir karakter mi?" sorusu yöneltilir. Her ön alıştırma sonunda aynı sorunun ıslarla yinelenmesi oyuncu ile karakter arasında bir ayrım yapılmaması gerektiğini güçlendirmektir.

İlk iki alıştırma tamamlandıktan sonra oyuncuların bir melodi seçmelerini ve kendi duyacakları kadar ses seviyesinde söylemeleri istenir. Alıştırmanın ardından Meisner bir erkek oyuncuya "Melodiyi Hamlet gibi mi ya da kendin gibi mi söyledin?" (Longwell, 1987:18) sorusunu yöneltirken aslında yine İlke 2'de yer alan fikri yani karakterin oyuncu olduğunun dolayısıyla tek varlık olduğunu ortaya koymaktadır. Bir sonraki çalışmada oyuncular sınavtaki lambaları sayarken Hamlet, Othello, Lady Macbeth veya Juliet olarak değil kendileri olarak saydıklarını tam olarak anlamaları istenmektedir. Örneğin lamba sayma alıştırmasında oyuncudan lambaları Hamlet olarak sayması istenseydi yine sonuç aynı olacaktı, sonuç olarak kendisi görevi yerine getirecekti (Stinespring, 1999: 83).

Tüm bu çalışmaların basit olması dolayısıyla kolay uygulanabileceği açıktır. Bunun yanı sıra, nedenselliklerin güçlü olması nedeniyle oyunculuktaki zorluklarla ilgili korkuları da ortadan kaldırdığı gözlenir. Ön alıştırmanın tamamında oyuncuların bireysel olarak çalışması istenir. Her oyuncu bağımsız olarak belirli görevleri yerine getirirken kendi kapasitesine güvenmek zorundadır (Stinespring, 1999:84). Burada önemli olan oyuncuda birçok anlamda farkındalık yaratmaktır.

Mekanik Tekrarlama Egzersizi

Oyuncular bu çalışmayı partnerleri ile gerçekleştirirler. A ve B oyuncularını, diğer oyuncuların rahat bir şekilde izleyebileceği bir alanda karşılıklı yer alırlar. Oyuncu A, oyuncu B'nin fiziksel özelliklerini gözlemler ve yüksek sesle belirtir. Oyuncu B, A'yı dinler ve duyduğunu tam olarak tekrarlar. Oyuncu A, daha sonra oyuncu B'yi dinler ve tekrarlar. Oyuncu A, 'saçın uzun' diyorsa, B, 'saçın uzun' cümlesini tam olarak tekrar ederek yanıt vermelidir. Aşağıdaki, A ve B oyuncularının bu çalışmayı uyguladıklarında oluşacak metnin örneğidir:

A: Saçın uzun.

B: Saçın uzun.

A: Saçın uzun.

B: Saçın uzun.

Metin yukarıdaki gibi defalarca tekrarlanır ve eğitmen

olası hatalarda egzersizi keser. Partnerlerden birinin farkında olmadan var olandan farklı kelimeleri veya sesleri söylemesi durumunda A veya B, duyduğunu tam olarak tekrar etmeli, egzersize başladıkları ilk metne dönmemelidir (Silverberg, 1994). A veya B'nin birkaç dakika sonra yorulup kelimeleri yanlışlıkla değiştirirse, yani örneğin 'kot giymişsin' yerine 'bot giymişsin' derse, B o an dinleyip duyduğu şeyi tekrar etmelidir.

Mekanik tekrarlamada en önemli iki unsur dinleme ve tekrarlamadır. Bu unsurlar 1/a'da değinilen 'ne yaptığına tam dikkatle' ilkesini vurgular. Partnerin söylediğini tam olarak dinleme ve tekrar etme, aynı zamanda aynı maddede vurgulanan 'kendine değil' ilkesine de etki eder. Oyuncunun dikkati kendinde değil, partnerinde ve 'yaptığı işte' yani tekrar etme eylemindedir. Dinleme ve tekrarlama düzgün bir şekilde yapılırsa oyuncunun odak noktasında kendi benliğine yer yoktur. Sözcüklerin anlamının herhangi bir öneminin olmadığı ve odaklanma problemlerinin açığa çıktığı bu çalışmada oyuncunun hem odak yeteneğini artırmak hem de partnerini dinlemeyi basit bir şekilde kavraması amaçlanır.

Sanford Meisner *Master Class* belgeselinde oyuncuların çalışmalarında gözlenen bir hata, dinleme eyleminden sonra bir duraklama ile tekrara devam edilmesidir. Akışı kesintiye uğratan bu duraklama sonucunda oyuncunun dikkat odağının değişmesi kuvvetle muhtemeldir. Mekanik tekrarlama egzersizinin doğru uygulanması, her iki kişinin de tekrarlamayı sürdürme kabiliyetine bağlıdır (Santana, 2006). Meisner'in öğrencilerinden Larry Silverberg'in dikkat çektiği hatalardan biri de hızlı tekrarlamadır. Tekrarlama sırası gelen oyuncunun cümlesi bitmeden diğer oyuncu tekrara başlamamalıdır.

Bu alıştırmanın aslında en önemli yanlarından biri oyuncuda yarattığı hayal kırıklığıdır. Partnerlerin ortalama beş dakika bu alıştırma uygulamayı uyguladığı düşünülürken egzersizi yapanın yanı sıra izleyen de sıkılması doğal bir beklentidir. Ancak bu sıkılma sonucu dikkatin çevreye kaymamasına özen gösterilmelidir. (Stinespring, 1999:98). Buna karşın, alıştırma uzun süre doğru şekilde devam ettiğinde, doğal olarak oyuncuda istenmeyen bir şekilde ortaya çıkan insana dair reaksiyonlar gözlenir (Santana, 2006). Bu da içgüdüsel olanı davranışa dönüştürmesi bakımından önemlidir.

Bakış Açısından Tekrar Egzersizi

Mekanik tekrarlamaya ile karşılaştırıldığında bu alıştırma insana, yaşama dair bir düzlem ortaya çıkmaktadır. Mekanik

tekrarlama partnerinden duyduğunu tam olarak tekrar etmesinden farklı olarak burada eyleme ‘bakış açısı’ dâhil olur ve partnerler arasındaki bağlantının derinleşmesine izin verir (Silverberg, 1994). A ve B oyuncularını herkesin göreceği bir alanda karşılıklı bir şekilde dururlar. A oyuncusu B’yi gözlemledikten sonra gözlemini dile getirir. B, A’yı dinler ve kendi bakış açısından tekrar eder.

A: Saçın uzun.

B: Saçım uzun.

A: Saçın uzun.

B: Saçım uzun.

Örnek metinde görüldüğü gibi A, B’yi gözlemlemiş ve saçının uzun olduğunu dile getirmiştir. Bu durumda saçın uzun olan B oyuncusudur. B de kendi bakış açısından tekrarlama devam eder. Dinleme ve tekrar etme sürerken içgüdüleri kendiliğinden ortaya çıkmasına izin veren bu egzersiz Meisner’a göre yaşamın yansımasıdır.

Partnerin verdiği etkiye göre anlık olarak değişen tepki, içgüdüsel olarak davranmaya yardımcı olur. İçgüdüleri ortaya çıkaran partnerler arasındaki bağlantıdır. Bağlantı ancak partnerlerin birbirine odaklanması ile oluşabilir. Oyuncu bu odaklanma sonucu oluşacak bağlantıya alıştıkça rahatlayarak vücudundaki gerginliği azaltacaktır. Sonuç olarak bu rahatlama sayesinde daha duyarlı olacak, olası etkilere gerçek tepki verebilecektir.

Ek olarak, bakış açısından tekrar egzersizinde oyuncu dürüst davranmalıdır. Oyuncu partnerinde gerçekten var olmayan bir gözlemi dile getirirse, partneri olduğu gibi tekrarlamamalı, gerçek neyse onu dile getirmelidir (Santana, 2006). Çünkü oyuncunun gerçek bir bakış açısı ile egzersizi yapmasının duygusal itkiyi ortaya çıkaracağı beklenir. Örnek olarak, oyuncu A’nın mavi bir bileklik taktığını düşünelim, bu bilekliği siyah olarak algılayan oyuncu B ‘siyah bilekliğim var’ dedikten sonra A’nın dürüstçe yanıt vermesi beklenir.

A: Siyah bilekliğim var?

B: Evet, siyah bilekliğim var.

A: Hayır, siyah bilekliğim yok. Mavi bilekliğim var.

A bu örnekte kendi bakış açısından dürüstçe yanıt vermiştir. Ayrıca örnekte görüldüğü gibi ‘evet’, ‘hayır’ ve ‘öyle’ gibi sözcüklerin ek olarak ortaya çıkması muhtemeldir. Böylece ek kelimelerin ortaya çıkması bakış açısını getirerek diya-

logu değiştirir. Meisner’in de isteği tam olarak budur. Ortaya çıkan bu değişim ya da eklemeler kendiliğinden olduğu sürece içgüdüsel ve oyuncu buna daima izin vermelidir.

Bu alıştırmada kaçılması gereken noktalardan biri bilinçle ortaya çıkan davranıştır. Partnerlerden birinin etkisi sonucu diğerinin bilinçli bir şekilde etkiye uygun bir tepki seçerek davranması çalışmayı doğallıktan uzaklaştırır. Egzersiz sırasında hedeflenen, kişinin kendisinin gerçek hayatta tepkisi nasılsa egzersizde de öyle olmasıdır.

Uygulaması basit olan bu egzersizin en büyük özelliği yapılan en yaygın hataları fark etmeyi sağlamasıdır. Seyirci tarafından izlenme hissini yani benlik farkındalığının ve nasıl uzaklaşılması gerektiğinin yanı sıra oyuncunun bir karakter olduğunun somut kanıtı elde edilir. Oyuncu dikkatini dinleme görevine vermenin yanı sıra tekrar etme görevini yerine getirerek öz bilinçten kaçınır. Bu alıştırmaların sonucunda tepkiler üzerine kurulu davranışlarının içgüdü veya dürtü tarafından nasıl yönlendirildiğini öğrenilir.

Kapı Çalma Egzersizi’ne Giriş

Oyuncu sahne çalışmalarında yazarın verdiği hayali koşullara bağlı olmak zorundadır. Bunun yanı sıra oyuncunun, sahne çalışmalarında karakterin koşullarına bağlı olarak bu hayali koşulların içeriğini doldurması gerekebilir. Bu yüzden Meisner bu egzersizlerde oyuncudan kendi tutarlı koşullarını belirlemesini istemektedir. Oyunculunun tanımını ‘hayali koşullar altında dürüstçe yaşamak’ (William Esper, 2008:19) olarak belirten Meisner oyun içinde koşulları üstlenmekle ilgili aşağıdaki öneri vermiştir:

Kayıp Cennet oyununda Stella’nın (Adler) bir tokat atması gerekiyordu. Stella bu tokadı olması gerekenden çok daha sert attı. Partnerinin bu tokadı kişisel olarak algıladığı ve sahneyi terk etmek istediği mimiklerinden anlaşılıyordu. Ama o bu durumu çok iyi değerlendirdi ve sinirini performansına dönüştürüp onu kullandı. Sahnede bir an bırakıp gideceğini düşünürken, o kişiselleştirmeden sıyrılıp bu durumu hayali koşullar altında işe yarar bir performans haline dönüştürmüştü (Santana, 2006).

Yöntemin bu aşaması, oyuncunun hayal gücünü kullanma kabiliyetine bağlı olarak gelişim göstermektedir. Bu başlıkta yer alacak olan bağımsız aktivite, duygusal hazırlık ve hayali ilişki parçalarının her biri oyuncunun hayal gücüne erişme becerisini geliştirecektir (Stinespring, 1999:123). Oyuncu

bu beceri ile yazarın verdiği hayali koşullara sıkı sıkıya tutunacaktır. Aynı zamanda sözü edilen bu parçalar bir bütün olarak Kapı Çalma Egzersizi'ni oluşturacaktır. Kapı Çalma Egzersizi'nden önce bu parçaları ele almak egzersizin daha açık anlaşılması açısından faydalı olacaktır.

Bağımsız Aktivite

Meisner'in "konsantrasyonunuzun ve kendi duygularınızın kaynağı" (Longwell, 1987:39) diyerek açıkladığı bağımsız aktivite, Kapı Çalma Egzersizi'nin içinde bir oyuncunun partneriyle eşzamanlı olarak tekrarlama oyunu oynadığı sırada yaptığı bir görevdir. Kapı Çalma Egzersizi'nde içerideki oyuncu, kendine bir fiziksel görev oluşturmalı ve bu görevi neden yapması gerektiğini bilmelidir. İçerideki oyuncu bu nedensellikte Bağımsız Aktivite'ye başladığında dışarıdaki oyuncu kapıyı çalarak egzersize dahil olacaktır.

Bu aktivitenin amacı oyuncuya farklı görevler yükleyerek harekete geçirmektir. Oyuncu bundan önceki egzersizlerdeki gibi artık karşılıklı bir şekilde durarak odaklanmanın yerine hareketli bir haldedir. Egzersizler ilerledikçe sahne üzerine yaklaşım artmaktadır. Çünkü sahnede oyuncu her an göz göze bağlantıyı kuramaz. Koşullara bağlı olarak yapması gereken eylem ya da eylemler vardır. Egzersizdeki amaç sahneye hazırlıktır. Oyuncu eylemi yaparken tekrarlama devam ettiği için hem dinleme devam edecek hem de partnere ve çevreye karşı dikkatli olacaktır. Bunun yanı sıra oyuncu kendisinin belirleyeceği hayali koşullara bağlı kalarak sahne çalışmasına yakınlaşacaktır.

Bağımsız aktivitenin üç ana unsuru 'gerekçe', 'aciliyet' ve 'zorluk' önem teşkil etmektedir (Longwell, 1987:49). Her bir özelliğe detaylı bir bakış, bağımsız aktivitenin nasıl yapılması gerektiğine ilişkin soruları yanıtlayacaktır.

Bağımsız aktivitenin ilk özelliği gerekçe, aktivitenin gerçekleşmesi için oyuncunun kendisinin belirleyeceği hayali koşullarıdır. Gerekçe, basit ve mantık çerçevesi içinde olmak zorundadır. Bunun yanı sıra ne kadar mantıklı ve tutarlı olursa oyuncunun hayal gücü kabiliyeti o kadar artacaktır. Ayrıca aktivitenin doğru bir şekilde sürdürülebilmesi için, oyuncunun gerçekten inandığı gerekçeleri oluşturması gereklidir. Çünkü oyuncunun aktiviteye olan inancı gerekçenin tutarlı olmasıyla doğru orantılıdır.

Bir diğer ana unsur olan aciliyet, oyuncu aktivitesine eklenen bir zaman kısıtlamasıdır. Diğer unsurlara aciliyetin de

eklenmesi ile içgüdülerin ortaya çıkma eğiliminde artış olması beklenmektedir. Aktiviteye aciliyet eklenmesi ile bilinç devre dışı olacak ve bunun sonucu olarak inanmak kolaylaşacaktır. Bu unsur aynı zamanda ilke 1'e de hizmet etmektedir. Oyuncunun odak noktasında kendi benliğine yer olmayacak ve yaptığı işe bağlı kalırken çevreye ve partnerine de tepki verecektir.

Son unsur olan zorluk, yine oyuncunun hayal gücü aracılığıyla belirleyeceği aktivitenin başarılmasını imkansızla doğru itecek olan güçtür. Meisner, bu özelliği oyunculara "Her şeyden önce zor, neredeyse imkansız, yapmanız gereken bir şeyi seçmenizi istiyorum" (Longwell, 1987:39) diyerek tanıtır. Gerekçe sonucu olarak seçilen son derece zor bir aktivite oyuncunun odak noktasındaki en geniş alanı kaplayacaktır. Dolayısıyla oyuncunun dikkatini kendinden ve ne yaptığından uzak tutacaktır.

Tüm bunların yanında dürüstlük ilkesinin sadece egzersizin uygulama sırasında olması gereken bir davranış olmadığına da vurgulamak gerekir. Aktivitenin doğru şekilde gerçekleşmemesinin nedenini başka türlü öğrenmek mümkün olmadığı için egzersiz yapılırken aktivite ile alakalı eğitmen tarafından sorulara oyuncu dürüst bir şekilde cevap vermek zorundadır.

Duygusal Hazırlık

Meisner'in sözleriyle "Hazırlık, sahneye başlamanıza veya duygusal canlanmanın koşullarında oynamanıza izin veren araçtır." (Longwell, 1987:19) Duygusal hazırlık, hayal gücünü kullanarak duyguları ortaya çıkarmak için kullanılır. Motorun çalıştırılması için bir otomobilin ateşlemesine neden olan bir anahtara benzetilmektedir. Bu durumda anahtar, oyuncunun duyguları olan motoru başlatan hazırlıktır (Stinespring, 1999:145).

Sahne çalışması için kullanılması gereken duygusal hazırlığa giriş ilk olarak bu kısımda yapılır. Oyuncunun kavraması için kapı egzersizinin içinde yer alan bu görev kapıyı çalan kişi tarafından yapılır. Egzersize başlamadan önce duygusal hazırlığını yapan, yani hayali nedenselliklerini yaratan oyuncu, kapının dışında dururken, bu hayali nedensellikleri özel ve anlamlı kılmaya çalışmalıdır. Oyuncu bu hayal kurma sürecine girdiği zaman, doğal olarak iç aksiyonunu tetikleyecek ve odaya girerken duygusal olarak canlı bir koşulda olmasını sağlayacaktır. Kurulan hayallerin her zaman basit tutulması önerilir, çünkü karmaşık düşünce ile oluşan duygusal hazırlıklara inanmak zor olacaktır.

Duygusal hazırlığın birincil özelliği, oyuncunun egzersizdeki ilk anda koşullara bağlı kalması ve kararlı eyleme olanak tanımasıdır. Fakat uzun süren hazırlık aşaması oyuncuyu bilincine götüreceğinden ya da odağını çevreye, partnerine ve yaptığı işe veremeyeceği için oldukça sakıncalıdır. Oyuncu kendi benliğinde duygusal bir değişim yaratacak olan duygusal hazırlığı çeşitli bir şekilde denemeli ve kendisi için doğru yolu bulmalıdır. Oyuncu hangi durumlarda duygusal tepkiyi verdiğini kontrol etmelidir. Önemli olan oyuncunun iç aksiyonunda bir hareket yaratacak hayali durumları bulmasıdır.

Oyunculuk yaklaşımı olarak birçok yöntemin bulunduğu gibi bu yöntemlerin her birinin içinde oyuncunun duygusal olarak kendini hazırlaması için farklı yaklaşımlar benimsenmiştir. Bunların en bilineni ve aynı zamanda Meisner Tekniği'nin köklerini barındıran Stanislavski yönteminden ayrıştığı en büyük nokta 'çoşku belleği'nden söz edilebilir. 'Çoşku Belleği', oyuncunun, duygularını geçmişte yaşadığı deneyimleri hatırlayarak uyarmasına dayalı bir yöntemdir. Tiyatro kuramcılarının tarafından 'Duyu Belleği' veya 'Duygu Belleği' olarak da adlandırılan 'Çoşku Belleği', oyuncuyu duygusal olarak etkilemiş olan herhangi bir deneyimin ya da olayın hatırlanmasının sonucu olarak uyarılması esasına dayanır.

Başta Meisner Tekniği'nin eğitmenlerinden Martin Barter'ın itirazı olmak üzere çoşku belleğine karşı yapılmış birçok itiraz vardır. Stanislavski, yönteminin ilk döneminde çoşku belleğini kullanarak, oyuncunun geçmişte yaşadığı kendinde duygusal etki bırakmış bir anı hatırlayarak o duyguyu yeniden yaşayabileceğini belirtmiş ancak uzun süren denemeleri sonucunda, çoşku belleğini kullanmayı bırakmış olması; çoşku belleğine yapılan itirazların başlıca dayanak noktalarından biri olmuştur. Martin Barter'a göre çoşku belleği, deneyimlerden yola çıkıldığında iyi oyuncuların çoğu o kadar hissetmeye ve yaşamaya açıktır ki babasının onu yedi yaşında kemerle dövdüğünü hatırlaması oyuncuya bu duyguyu yeniden yaşatmasının aksine, içine kapanmasına neden olacağını savunmaktadır. Bunun nedenini iyi oyuncuların genellikle daha içsel olmasının yanısıra hatırlayacağı anıdaki koşulların tamamen değişmiş olmasıyla açıklar (Santana, 2006). Meisner ve ekolleri, bu tarzda geçmiş yaşantıları tekrarlamının oyuncuya psikolojik olarak zarar vereceğini düşündükleri için kendi hayali koşullarını yaratmalarını şiddetle tavsiye etmişlerdir. Meisner'e göre her şey oyuncunun hayal dünyasına bağlıdır. Oyun boyunca hayali şartlara bağlı kalan oyuncu, oyun bittiğinde bu şartların hayali olduğunun bilincindedir.

Hayali İlişki

Partnerlerin bağlantı kurmalarını sağlayan bir diğer unsur olan hayali ilişki, partnerlerin kim olduklarını, nerede yaşadıklarını ve ilişki durumlarını belirlemelerini kapsar. Egzersize ilişki durumunun eklenmesindeki amaç, oyuncuları sahne çalışmasına hazırlamaktır. Bir oyunda karakterin hayali koşullarını oyuncu nasıl üstlenirse burada da durum aynıdır. Böylece bu çalışmanın sonucunda oyuncunun ileri aşamada, sahneye hazırlık kısmında, karşılaşacağı yazar tarafından verilen hayali koşul ve ilişkilere sıkı sıkıya bağlanmasına neden olacaktır.

Meisner, oyunculardan kim olduklarını belirlemelerini istediğinde oyuncular için bazı genel parametreler oluşturur. "Eş, kardeş ya da ne olursa birlikte yaşayıp yaşamadığınızı bilmek sizin için gereklidir." (Longwell, 1987:35)

Bu çalışmada bir diğer önemli kısım öngörülerden kaçınmak gerektiğidir. Hayali ilişki egzersiz öncesi tanımlanır ve egzersiz başladığında oyuncu hazırlığı bırakmış olmalıdır. Yani hazırlık yapan oyuncu evli ve evine dönüyorsa, eşinin evde olduğu gerçeğini tahmin etmemelidir. Bunun yanısıra partnerinin bağımsız aktivitede bulunacağını da bilincinden uzaklaştırmalıdır. Aynı öngörüsüzlük bağımsız aktivitede bulunan oyuncu için de geçerlidir. Egzersizin ilk anı, bu genişleyen hayali koşullar altında, gerçek hayatta olduğu gibi kendiliğinden gerçekleşmelidir.

Kapı Çalma Egzersizi

Oyuncu A sahne üzerinde 'bağımsız aktivite'sini gerçekleştirirken, oyuncu B kapıyı çalar. Oyuncu B'nin içeriye dahil olmak istemesinin ardındaki neden Oyuncu A ile ilişkili olmak zorundadır. Çünkü oyuncu B, oyuncu A'nın sınırları içine girmektedir. Bu doğrultuda B'nin kapıyı çalmak için belirli bir nedeni ve fiziksel bir ihtiyacı olmalıdır. Duygusal hazırlığını yapan B hayali ilişkisini de kurgulamış olarak kapıyı çalar ve Oyuncu A'nın kapıyı açmasıyla birlikte tekrarlama egzersizi başlar. A için önemli olan Bağımsız Aktivite'sini gerçekleştirmektir. Bağımsız Aktivite gerekçe, aciliyet ve zorluğu içinde barındırdığı için A'nın önceliği eyleminden yana olmalıdır. Bu yüzden A'nın B'ye ayracağı vakti olmadığı gibi belirlediği ve hayali koşullarını üstlendiği aktivitesini devam ettirmek zorunda kalacaktır. Aynı koşullar B için de geçerlidir. Ayrıca oyuncular egzersiz sırasında anlatılacak bir anlatı oluşturmalıdır. Egzersiz süresince hikaye anlatmasına izin verilmemesinin nedeni, partnerden deneyimsel olarak uzaklaşmaktan

ziyade gerçekleri düşünmelerine neden olmasıdır. Bu nedenle, oyuncular arasında kapıya gelmenin sebebinin tartışılmasına izin verilmez.

Oyuncuların bu egzersizde içeride yaşanacak olayları belirlemeleri mümkün değildir. Çünkü içeride yaşanacaklar iki oyuncuya bağlı olarak sayısız olasılığa sahiptir. Belirlenebilen tek an içeri girmeden ve eyleme başlamadan önceki andır. Kapı Çalma Egzersizi'nde bir diğer önemli unsur egzersiz uygulanırken oyuncular asla eylemlerini ya da hikayeleri anlatan, aktaran konumunda olmamalıdır.

Tartışma ve Sonuç

Oyuncululuğu 'verili koşullar altında dürüstçe yaşamak' olarak tanımlayan Meisner, oyunculuk yönteminin temelini oyun yazarının tasarladığı kurgusal evrenin içini oyuncunun yaşamsal öğelerle doldurmasını yerleştirir. Meisner bu noktada oyuncunun gerçeğe ulaşabilmesi için çevresi ve rol arkadaşıyla kurduğu ilişkinin önem kazandığını savunur. Meisner'e göre bu şekilde oyuncunun içgüdüleriyle düşünmeden hareket edebilmesi mümkün kılınabilir. Oyuncunun duygusal dürtülerine dönmesini sağlamanın yanı sıra içgüdüsel olarak kök salmış oyuncululuğa dayanan yaklaşımı ile Meisner, bütün iyi hareketlerin kalpten geldiği ve içinde bir düşünselliğin olmadığı gerçeğine inanır. Oyuncunun içgüdüleriyle hareket ederek gerçek hayattakine yakın olabileceğini, dolayısıyla dürüst davranabileceğini savunur.

Bu yöntemin kendine özgü özelliği oyuncuya Meisner'in sözleriyle basitliğin sanatını kavratmasıdır. Ön alıştırmalarla basit bir şekilde başlayan uygulamalar sahne çalışmalarına doğru evrilir. Yöntemin özü, oyuncunun, metnin koşullarını üstlenerek davranmasına dayanmaktadır. Gerçekçi oyunculuk üretmek üzerine oluşturulduğu gözlenen bu yöntemde karakterin hayali koşullarını kendisinininkiyle harmanlayan oyuncu, metnin performansını izleyiciler önünde yaparak partnerine ve çevresine tepki vermeyi öğrenir. Ayrıca bu tekniğe göre karakterin oyuncu olduğunun vurgulanması gerekir. Bu ilkeye göre karaktere farklı anlamlar yükleyerek rolden uzaklaşmak yerine oyuncunun yazarın belirlediği koşulları kendi benliğine üstlenmesi ile diğer yöntemlerde var olan karışık sorunların basitçe çözüme ulaştırıldığı gözlenir. Meisner duygusal hazırlık için hayal etme yöntemini önermektedir. Buna karşın oyuncunun duygusal hazırlığı nasıl yaptığıyla asla ilgilenmez. Ancak koşulları oyuncunun hayal ederek üstlenmesi oldukça zor olduğu gibi yapılacak olan duygusal hazırlığın da bu

anlamda çok genel bir tabir olarak kaldığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Tekrarlama ile ortaya çıkan davranışlar, oyuncuların aralarında o anda neler olup bittiğini yansıtmaktadır. Bunun yanı sıra oyuncunun ne söyleyeceğini ve ne yapacağını düşünmeyi bırakarak, hem fiziksel olarak hem de ton olarak daha serbestçe ve kendiliğinden tepki verdiği gözlenir. Böylece oyuncu sahne çalışmasında tonlamaları kendi varsayımlarıyla değil, partnerinden gelen etkiye göre tepki vererek şekillendirmeye hazırlanmış olacaktır.

Genel bir oyunculuk sorunu olan kendini izlemek ve öncelikli olarak akıl yolu ile harekete geçmek yerine Meisner Tekniği'ndeki egzersizleri uygulayan oyuncu verili koşulların gerektirdiği duruma uygun olarak sürekli yanıt verebilecek biçimde algıları açık tutması ve bu sebeple tepkilerin samimi ve gerçekçi olması beklenir.

Meisner Tekniği yalnızca oyuncuların doğaçlama yeteneğini arttırma açısından değil, aynı zamanda oyuncunun sahne de algısının sürekli açık olmasını da destekleyen bir yöntemdir. Prova veya temsil sırasında oyuncu bu yöntemle özgür ve daha fazla güvenli hissedebilir. Oyuncunun bu konforu, tepkilerinin daha samimi ve gerçekçi olmasını da beraberinde getirir. Meisner Tekniği, özellikle doğallık ve gerçeğe yakınlığın arandığı durumlarda yeniden hatırlanması ve keşfedilmesi gereken çağdaş bir rol çalışma yöntemi olarak sunulabilir.

Kaynakça

- CANDAN, A. (2013). *Öncü Tiyatroda ve Dijital Çağda Gösterim*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- ESPER, W. (2008). *The Actor's Art and Craft*. New York: An Anchor Books.
- Flint, P. B. (1997). *Sanford Meisner, a Mentor Who Guided Actors and Directors Toward Truth, Dies at 91*. Retrieved 2017 from The New York Times: <http://www.nytimes.com/1997/02/04/theater/sanford-meisner-a-mentor-who-guided-actors-and-directors-toward-truth-dies-at-91.html>
- History: *The Sanford Meisner Center*. (2015). The Sanford Meisner Center: <http://www.themeisnercenter.com/history.html> adresinden alınmıştır
- HODGE, A. (2000). *Twentieth Century Actor Training*. New York: Routledge. <http://www.themeisnercenter.com/history.html> adresinden alındı
- KARABOĞA, K. (2010). *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*. İstanbul: Habitus Yayıncılık.

- LONGWELL, D. (1987). *Sanford Meisner on Acting*. Vintage.
- MOORE, S. (2016). *Stanislavski Sistemi*. İstanbul: bgst Yayınları.
- MÜRSELOĞLU, R. (2014). *Stanislavski Okulunda "Oyunculuk Eğitimi"*. İstanbul: MİTOS Boyut Yayınları.
- NUTKU, Ö. (2002a). *Oyunculuk Tarihi 1*. Ankara: Dost Kitabevi.
- NUTKU, Ö. (2002b). *Oyunculuk Tarihi 2*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Our History*. (2015). Aralık 22, 2016 tarihinde The Sanford Meisner Center: *Sanford Meisner - Ruskin School of Acting*. (2012). 2017 tarihinde Sanford Meisner - Ruskin School of Acting: <https://ruskinschool.com/sanford-meisner/> adresinden alındı
- SANFORDMEISNER. SanfordMeisner:<http://www.ny-actors.com/02sandy/sandy-e.htm> adresinden alınmıştır
- SANTANA, J. A. (Yöneten). (2006). *Sanford Meisner Master Class DVD* [Sinema Filmi].
- SILVERBERG, L. (1994). *The Sanford Meisner Approach*. Hanover: Smith and Kraus Book.
- SMITH, W. (2013). *Real Life Drama: The Group Theater and America, 1931-1940*. New York: Grove Weidenfeld.
- SOLOVIOVA, V. (1964). *Reality of Doing*. The Tulane Drama Review, 136-155.
- STINESPRING, L. M. (1999). *Principles of Truthful Acting: A Theoretical Discourse on Sanford Meisner's Practice*.

Michael Haneke Filmlerinde Modern Ailenin Tekinsiz Halleri

Sabire SOYTOK*

Özet

Haneke şüphesiz günümüz sinemasının en tartışmalı yönetmenlerinden biridir. Filmlerinde, burjuva toplumunun sermayeye dayalı yapısında, modern bireylerin çalışmaya odaklı hayatlarının kompartımanlaşması sonucunda, içine kapanan, yabancılaşan ve aşırı bireyselleşen yaşamlarının nasıl etkilendiği üzerine sorular sorar. Yabancılaşma ve içine kapanma bireyleri yalnızlaştırırken, filmlerinde yabancılaşmış bireyin öteki olarak varlık gösteren ve tehdit oluşturan davranışlarını anlamaya çalışır. Modern bireyi ailenin içine yerleştirerek, sınırlarını belirler. Bireyin davranışlarını anlamak için, modern toplumların ve sinemanın en korunaklı alanı kabul edilen orta sınıf burjuva ailelerinin hayatlarını, davranış biçimlerini inceler ve tekinsiz oldukça korunaklı aile ortamında nasıl oluştuğu üzerinde durur. Haneke filmlerinde ailelerin çoğu kez, şiddetin kurbanı ya da faileri olması, aile ortamı içinde tekinsizlik hissini kuvvetlendirmekte, korku ve endişe yaratmakta ve aile olgusunu yeniden tartışmaya açmaktadır. Günlük yaşamında kendini güvensiz hisseden seyirci, doğal olarak Haneke filmlerinde –ki bu filmler ne korku ne de gerilim olmamasına karşın– gördükleri karşısında rahatsız olacaktır. Klasik anlatı kurallarına göre seyirci, özdeşleşme kuracağı karakterin ne zaman ve hangi koşullarda, neye dönüşeceğini bilmek ister, tersi durum tedirginlik yaratır. Haneke'nin filmlerinde karakterlerle özdeşleşmeyi sadece tekinsiz durumlar yaratıldığında kurarız. Bu özdeşleşme rahatlama değil, rahatsız olma üzerinedir.

Haneke filmlerinde, ailenin korunaklı ortamının, hangi koşul ve durumlarda tekinsizleştiğini göstermeye çalışırken, seyirciye de hayata dair sorular sordurur. Modern toplumlarda bireylerin çoğu kez sahip olduğu statükoyu korumak ya da onu yok etmek için ne kadar ileri gidebileceğini gösterirken, aynı zamanda seyirciyi provoke etmektedir.

Bu çalışma, Freud'un 1919 yılında tekinsizlik üzerine yazmış olduğu makaleden yola çıkarak, Haneke'nin filmlerinde tekinsiz olanın ne olduğunu Modern toplumlardaki burjuva ailenin konformist yapısını baz alacak; Benny'nin Videosu, 7. Kıta ve Saklı filmleri üzerinden açıklamaya çalışacaktır.

Anahtar Sözcükler: Aile, tekinsiz, şiddet, inkar, yüzleşme, ikiyüzlülük, sinema

Modern Family's Uncanny Moods in Michael Haneke's Films

Abstract

Haneke is undoubtedly one of the most controversial directors of contemporary cinema. In his films, he asks questions about how modern individuals are absorbed into their work-oriented lives, alienated and over-individualized in bourgeois society based on capital. As alienation and inward isolation isolate the individual, he tries to understand how the alienated individual perceives the existence and threatening behaviors of "the other". To understand the behavior of the individual, he examines the most protected area of modern society and cinema, i.e. the lives and behavior patterns of middle class bourgeois families, and focuses on how "the uncanny" takes place in a rather sheltered family environment. In his movies, families often become victims or actors of violence, strengthening the uncanny sense in the family environment and creating fear and anxiety. The audience that feels insecure in everyday life will naturally feel uncomfortable when they see in Haneke's films.

Haneke makes the audience ask questions about life as he tries to show under what conditions this sheltered family environment becomes uncanny. In his films, he both shows how far individuals in modern society could go to protect or to destroy the status quo and provokes the audience.

Based on Freud's 1919 dated article on "the uncanny", this study tries to explain what uncanny is in Haneke's films and how it affects the conformist structure of the family via the films; 7. Continent, Benny's Video and Cache.

Keywords: Family, uncanny, violence, denial, confrontation, hypocrisy, cinema

“Esas utanç, kötülüğü icra eden insanlara değil, onu görmemek için gözlerini kapayanlara ait.” M. Haneke (*Cieutat, Rouyer*, 2014: 193)

GİRİŞ

Modern birey, yaşam biçimini toplumun isteklerine uygun şekilde, yani belirli otomasyon kurallarına göre şekillendirmiştir. Bu yaşam biçimi içerisinde birey, toplumsal uzlaşmayı sağlamak adına modern toplumların suçlarını ve sistemin tıkanıklıklarını görmezden gelmeyi en büyük erdem saymaktadır. İki yüzlülük, inkar ve konformizm, günümüz toplumlarının en belirgin özellikleri olduğu için Haneke'nin sineması seyirciyi, alışkın olduğu konformizmi bozmamak adına çoğu kez görmezden geldiği ırkçılık, cinayet, intihar, tecavüz gibi sorunlarla yüzleştirir. Haneke filmleri çekici olmak yerine sorgulayıcı, rahatsız edici durumlarla örülüdür. Bu nedenle seyirci Haneke filmi izlerken kendisini sürekli tekinsiz bir ortamda ve rahatsız hisseder. Üstelik bu tekinsizlik durumu, en güvenilir kabul edilen aile ortamında yaşanır.

Tekin sözcüğü Almanca'da, “heimlich, heimelig, eve ait olan, yabancı olmayan, bildik, evcil, candan, dostça, eve ya da aileye ait olan ya da ait” (Freud, 2016: 328) sayılmasına karşın Türkçede tekinsizin sözcük anlamı uğursuz ve güvensiz olandır. Toplum tarafından tehlikeli sayılan ve üzerine konuşulması sakıncalı olan tabulardır. Güçbilmez'in de dediği gibi “örtülü kalması gerektiği halde açığa çıkmış her şeydir” (Güçbilmez, 2005:4). Hem Türkçede hem de Almanca'da tekinsiz¹ sözcüğü güvenilir olmayan, gizli kalması gerekenin açığa çıkmasından kaynaklanan belirsizliğe vurgu yapmaktadır. Bu belirsizlik alanı Freud'a göre korku ve kaygı yaratmaktadır.

Tekin sözcüğünün Almanca karşılığı aileyi yani güvenli alanı işaret ederken, tekinsiz sözcüğü güvenilir olmayana ve belirsizliği içermektedir. Aile herkes tarafından bilinen en **tekin** ve kutsal sayılan toplumun en küçük kurumdur. Oysa Freud “Tekinsiz” makalesinde **fazlasıyla bildik** olanı tekinsiz olarak tanımlamaktadır. Bu çalışma fazlasıyla bildik olan aile kavramının tekinsiz hallerini Haneke'nin filmleri üzerinden Modern toplumun statükocu yaklaşımı içinde açıklamaya çalışacaktır.

“Tekinsizin özellikleri, Frud'un korku alanı diye terimleştirdiği olgu anlamında, gerçek korkudan ziyade kaygının, görünenden ziyade zihinde yer edinen özellikleridir. Freud'un ifadesiyle ‘tekinsiz, gizli bir biçimde fazlasıyla bildik bir şey olduğu için tekinsizdir. Onun baskı altında olmasının sebebi budur.” (Rodley, 2013: xiii)

Burjuvazinin, modern aileyi ve aile ilişkilerini kutsayan yapısını eleştiren Marks gibi Haneke de filmlerinde kutsal sayılan aileyi merkeze alır; eğitim, televizyon ve modern şehirli yaşamı ve konformizmi, modernizmin kurumları üzerinden eleştirir. Aile ilişkilerini, tekinsiz kavramı üzerinden yeniden tartışmaya sunar. Haneke, filmlerinde ailelere kendilerini tekinsiz hissettirecek bir olay yaşatır. Tekinsizlik hissi, ailenin huzurunu kaçırarak ve artık hiçbir şey eskisi gibi olmayacaktır.

Tekinsiz olanın aile içinde yaşanıyor olması, hem tezatlık yaratır hem de son derece rahatsız edicidir. Çünkü aile her zaman güven duygusunun ön plana çıkarıldığı kurumdur. Ailenin ya da aile bireylerinin güvenilir olmayışı ise toplumlarda huzursuzluk yaratır ve gizli kalması gerekenin açığa çıkmasından kaynaklanan belirsizlik, tedirginlik nedeni olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla tanıdık bildik olanın, ya da öyle sandığımız bireylerin, tekinsiz olabileceği gerçeği ürkütücüdür.

Haneke'nin filmlerinde sürekli karşımıza çıkan ırkçılık, cinayet, tecavüz, nedensiz şiddet ve intihar gibi olay ve durumların toplumlar ya da bireyler tarafından sürekli baskılanmasının, yok sayılmasının sonunda, gün gelip dışarı çıkmasının yarattığı tekinsizlik halleri aile içinde yaşandığında, durum daha da karmaşıklaşır ve aile ilişkilerini alt üst eder. “Tekinsiz, tanıdık olanı tanıdık olamayana dönüştürmekte, çok açık bir şekilde bildik olan şey içinde rahatsız edici bir bildik olmama hali ortaya koymaktadır.” (Rodley, 2013: xiii)

Aile toplumun mikro yansımadır görüşünden yola çıkarsak, Haneke de toplumun yaşadığı huzursuzluğu, içinde yaşadığı güvensizliği, suçluluk duygusunu, yabancılaşmayı ve sürekli olarak hissettiği korkuyu aile üzerinden yansıtır. Haneke filmlerindeki aileleri “tekinsizlik kapladığında artık kendini “yuvasında” gibi hissedemez; huzuru kaçmıştır bir kez, baktığı şey ona yabancıdır artık ya da en azından ona öyle görünür” (Güçbilmez, 2003, 27). Huzurları kaçtığına ise ne yapacakları belirsiz tekinsiz bireylere dönüşürler. Bu nedenle Haneke ailelerin sorunlarını çözme yöntemleriyle ilgilenir. Aileden yola çıkarak toplumu sorgular ve bunu insanın sığınağı olan steril evlerin içinden, dehşet öyküleri anlatarak yapmayı başarır. *Yakın Plan Haneke* kitabında (Assheuer, 2013: 79) Haneke neden ailelerle ilgilendiğini şöyle açıklar:

“Klasik küçük aileyle ilgileniyorum, çünkü bu klasik orta sınıf ve bunlar esas olarak sinemaya giden kesim. Çünkü bunlar toplumumuz açısından tipik... Aile, bu toplumda yaşanan diğer şeylerden daha üst derecede yıkımların

yaşadığı bir yer değil. Krizler model teşkil etmeleri açısından aile üzerinden daha rahat anlaşılır. Aile, içinde yaşadığımız toplumun yansımasıdır; şifredir”.

Bu çalışma Haneke'nin filmlerine konu edindiği modern burjuva ailelerin, “yaşadığımız toplumun yansımasıdır; şifredir”, cümlesi bağlamında tekinsiz kavramı üzerinde durmaktadır. Bu çalışma özellikle burjuva ailesinde, burjuva bireylerin statükolarını korumak adına nasıl tekinsizleştiklerini Haneke'nin *7.Kıta*, *Benny'nin Videosu* ve *Saklı* filmleri üzerinden seyirciyi baz alarak açıklamaya çalışacaktır.

Modern Toplular, Tekinsiz Aileler

Tekinsiz durumlar kendiliğinden ortaya çıkmaz. Bir durum ya da koşul sonucu oluşur. Yani, “tekinsiz bir deneyim ya bastırılmış olan çocukluk karmaşaları bazı izlenimlerle bir kez daha canlandırıldığında ya da aşılmış olan ilkel inançlar bize bir kez daha doğrulanmış görüldüğünde ortaya çıkar” (Freud, 2016: 347). Freud'un ‘bastırılmış olanın geri dönüşü’ şeklinde açıkladığı bu kavramdaki geri dönüşten anlamamız gereken, bildik ya da tanıdık olanın dönüşerek farklı bir kimlikte karşımıza çıkmasıdır. Normal şartlarda bu dönüşümler herhangi bir belirsizlik ve korku yaratmamasına rağmen bastırılmış olanın geriye dönüşü, endişe ve korku yaratmaktadır. Freud bu durumu “tekinsiz, korku yaratan şeylerin eskiden beri bilinen ve yabancı olmayan bir şeye geri uzanan türüdür” (Freud, 2016: 326) diyerek açıklar ve geçmişten gelen bir sır ya da unutulması gereken bir olayın yeniden ortaya çıkmasından kaynaklanan ve var olan statüyü tehdit etmesi halinde ortaya çıkan korkudan bahseder. Haneke'nin *Saklı* filminin konusu, Freud'un bastırılmış olanın geri dönüşünden kaynaklanan tekinsizlik üzerine kurulmuştur.

Aile içinde tanıdığımızı sandığımız kişinin bir olay ya da durumla, yabancıya dönüşmesi tedirginlik yaratacağı gibi, ortaya çıkan beklenmedik sonuç karşısında dehşete kapılırız. Çünkü korunaklı bir kale olarak algılanan ailenin içinde ortaya çıkan bu yeni durum, belirsiz ve yok edici bir güç olarak algılanır. “Yabancıyı kabul etmeden buyur etmek, yabancıyı konuk etmeksizin konuk etmek, ne var ki zaten içeri girmiş (das Heimliche-Unheimliche), bize bizden yakın bir yabancıнын hemen yanı başımızda bulunması, tekil ve kimliği bilinmez bir güce sahiptir” (Derrida, 2001: 260). İşte bu gücün neye dönüşeceği konusundaki belirsizlik ürktücüdür ve genellikle de görmezden gelinir. *Benny'nin Videosu* filminde Haneke, ailenin

içinde yabancıya dönüşen oğullarından bir haber olan burjuva ailenin içine düştüğü tekinsiz durumu gösterir.

Rodley (2013: xiii) tekinsiz kavramını, modernizm sonrası büyük şehirlerin oluşmasının bir sonucu olarak görür; “insanlar doğadan ve geçmişten koparıldıklarını hissetmeye başladıklarında hastalıkla, ruhsal rahatsızlıklarla özellikle mekânsal korkularla birlikte gelen modern kaygı haline gelmiştir” diyerek modernizmi işaret eder. Modernizmle birlikte bireylerin yabancılaşması, iletişimsizleşmesi ve toplumların tüketim toplumlarına dönüşmesi, tekinsiz durumların artmasına da neden olmuştur.

Marks ve Engels, modern toplumların burjuva toplumu olduğunu ve tüm toplumsal örgütlenmenin sermaye odaklı olarak yeniden tasarlandığını, bundan en çok etkilenen kurumun ise aile olduğunu, bu yapı içinde kendini yeniden tanımlarken, aile ilişkilerinin de sermayeye odaklandığını belirtmişlerdir (Marx ve Engels, 2009). Bu durumdan aileler de oldukça kötü etkilenmiştir.

Marksist öğretiyeye göre aile, özel mülkiyetin temeli olduğu için bu kurum kapitalizmin temel taşlarından biridir. Özel mülkiyetin miras yoluyla geçmesi gerekliliği ise ailede tek eşliliği zorunlu kılmıştır. Böylece modern aile, sermayenin ve ekonomik ilişkilerin en yoğun yaşandığı kurum haline gelmiştir (Engels, 2003).

Kapitalizm modern aileyi, tıpkı Engels'in açıkladığı gibi, özel mülkiyetin temeli olarak algılar ve içinde bulundurduğu her türden çelişkiyi ve eleştiriye dışında tutmak için kutsar. Aile içinde yaşanan her türlü felaket, yine aile içinde sonuçlandırılacak, ailenin varlığı ve bütünlüğü böylece devam edecektir. Dışarıdan gelen her türden tehdit, yasal olmayan yollarla bertaraf edilebilir çünkü burjuva ahlak anlayışına göre aile kutsaldır.

Oysa ki “toplum temel kurumlardan, her şeyden çok aile aracılığıyla nevrozlar yaşar ve kendini bireysel kişiliğe yerleştirir” (Brown, 1989: 43). Modern toplumda birey, “sistemin isteklerini yerine getirmek için yüklendiği toplumsal rollerle özdeşleşmeyi mutluluk sayarken ... bir başka mutsuzluğa sürüklenmiştir; okumak, çalışmak, kazanmak, hükmetmek insanın yalnızca başka insanlardan değil, kendi içindeki insan yanından, içindeki insanlaşmış doğadan da uzaklaşmasına neden olmuştur” (Brown, 1989: 11). Böylece kendinden ve doğadan kopan yalnızlaşan insan, özünü kaybetmiştir. Bu ne-

denle sorunlarla baş ederken etik ya da ahlaki değerleri değil, kendi çıkarları doğrultusunda hareket etmeye zorlanmıştır.

Fidan Eroğlu, *Gündelik Faşizm: Modern Burjuva Toplumunda Kötülük Ve Gündelik Yaşamda Kötülüğün Yeniden Üretimi* (2014) başlıklı yüksek lisans tezinde bu durumu burjuva toplumunun duyarsızlığı ile açıklar:

“Çünkü böylesine bir hayatı yaşarken, cinnetler, cinayetler, kişilik özelliği olarak kabul edilen sinir hastalıkları, tutarsızlık, sevgisizlik, acımasızlık, çıkarıcılık, rekabet ve kazanma hırsıyla birlikte ayakta kalabiliyoruz. Bütün bunlar neoliberal normativitenin bize telkin ettiği yaşam biçimini sürdürülebilmek için deneyimlemek zorunda olduğumuz gündelik pratiklerdir ve bu pratikler neoliberal özelliğinin içeriğini oluşturan değerler sistemidir. Yıkıcı bir biçimde ölümüne yaşayabilmek, değerlerin birbiriyle bu denli çatışabilmesi, mutluluğun acımasızlıkla bu denli iç içe geçmesi, buna uygun davranılması ve bu hayatı bir gün veya belirli bir zaman değil sonsuza kadar sürdürmeye çalışmak büyük bir güç ve dinamizm gerektirir” (Eroğlu, 2014: 7).

Modern burjuva ailelerle ilgilenen Haneke'ye göre “İstedığımız hayatı yaşamıyoruz. Kendiliğinden oluşan zorunluluklar sebebiyle ne istediğimizi hakikaten unuttuk” (aktaran: Assheuer, 2013:49). Bu nedenle mota mod hayatlar yaşayan otomat bireyler haline gelen ve tüketim nesnelereyle çevrili dünyasında kendine ait olanı bulma konusunda zorluk çeker. Yenilik yerine sürekli kendini tekrarlayan hayatlarında amacını kaybettiğinde de kolaylıkla yaşamlarından vazgeçebilirler. Foucault göre modern toplumlarda iktidarlar bireye belli kimlikler vererek kategorize ederek gündelik hayatlarına müdahaleyi daha kolay hale getirir.

“İktidar biçimi bireyi kategorize ederek, bireyselliğiyle belirleyerek, kimliğine bağlayarak, ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir hakikat yarası dayatarak doğrudan gündelik yaşama müdahale eder” (Foucault, 2014: 63).

Böylece kendine belirlenen kimliği doğrultusunda hareket edecek, elde ettiği statüyü korumak adına kendisine kolaylıkla ters düşebilecek, gündelik hayat içindeki değerler sistemi çerçevesinde hareket edecektir.

Haneke'nin *Benny'nin Videosu*, *7. Kıta* ve *Saklı Filmlerinin Tekinsiz Aileleri:*

Haneke'ye göre burjuva ailelerin benzer tutum ve davranışları onları aynılaştırmaktadır. Bu nedenle filmlerindeki aile fertlerine hep aynı isimleri verir; bütün kadınlar Anna, erkekler ise Georges'tur. Çekirdek aileyi temsil ettikleri için tek çocuklarının adı ise Eva'dır. Anne ve Georges genellikle burjuva dünyasının tecrit edilmiş şehirlerinde, burjuva tarzı evlerinde yaşarlar. Bu ailelerin ortak özellikleri monoton hayatları, iletişimsizleri ve başlarına gelen sıra dışı olaylardır. Bu aileler şiddetin bazen aktörleri, bazen de kurbanları olurlar. Anne ve Georges'u gündelik hayatlarında karşılaştıkları sorunları, kendi yöntemleriyle çözmeye çalışırken izleriz; çözümleri bazen intihar (*7. Kıta*), bazen de cinayettir (*Benny'nin Videosu*); ama mutlaka şiddet içerir. Sebepsiz bir şiddet temel sorun olurken (Ölümcül Oyunlar), bazen de insanın geçmişinden kaçıp, kurtulamadığı bir intikam duygusu (*Saklı*), ya da bilinmeyen bir nedenle cinayet işleyenin öznesi (*Benny'nin Videosu*) veya yaşlılığın doğal şiddeti (*Aşk*) oluverir. Haneke filmlerinde şiddetin sunumu genellikle beklenmedik bir anda gerçekleşir ve seyircide şok yaratır.

Şiddet ve suç, aile kurumu için tekinsiz eylemlerdir. Şiddetin kim tarafından uygulandığı tekinsiz tanımını değiştirmese de sonucu belirler. Şiddet aile üyeleri tarafından uygulandığında, daha tedirgin edicidir ve sonucu daha tartışılır hale getirir. Haneke'nin modern aileleri, en güvenli ve huzurlu mekânları olan evlerinde, tekinsiz bir durumla karşılaştıklarında alışkanlıklarını ve yaşamlarını sürdürmek adına kolaylıkla cinayet işleyebildiklerine, kendilerini tehdit eden tekinsizliği yok etmek için ahlaki değerlerini yok sayabildiklerine tanık oluruz. *Benny'nin Videosu*, *7. Kıta* ve *Saklı* filmlerinde toplumda var olan şiddeti toplumun kendisinin yarattığını göstermeye çalışır. Toplumun duyarsızlaşmasını hızlandıran medyayı her filmde eleştirir.

Genelde Haneke filmlerinde aileleri günlük yaşamlarında her şey yolunda giderken izleriz, ancak aileyi tehdit eden bir olayla düzen bozulur. Bu tehdit ya geçmişte sakladıkları bir sır (*Saklı*), ya izlediği şiddet videolarından etkilenen ve sevgisiz büyüyen bir ergenin sebepsiz cinayeti (*Benny'nin Videosu*), ya da sistemin dayattığı “kurmaca” dünyanın yalanlarından, saçmalığından ve süregelen aynılığından sıkılan, kendisiyle birlikte ailesini de yok eden baba (*7. Kıta*) olsun, suç ve şiddet içerir. En korunaklı mekanlar olan evler, Haneke'nin filmlerin-

de aileyi koruyan, kapatan hapishanelere dönüşür. Hapishaneye dönüşen ev vurgusu, *7.Kıta*, *Saklı*, *Benny'nin Videosu*, *Ölümcül Oyunlar* ve *Aşk* filmlerinde de vardır. Ev ortamını sevgiden ve sevecenlikten uzak, donuk ve aynı şekilde tekrarlanan bir otomatizm olarak sunduğu için, hapishaneleri çağırıştırır. Haneke filmlerinde modern burjuva ailelerin, çoğu kez statükolarını koruma güdüsüyle hareket ettiklerinden dolayı bir sorunla ya da tehditle karşılaştıklarında, saldırganlaştıklarını, kolaylıkla yalan söylediklerini ve çoğu kez şiddete başvurduklarını görürüz. “Haneke sinemasının şiddete bakışı, tam da bu tehlikeli duyarsızlaşmayı bertaraf etmek üzere, seyircinin toplumsal, siyasal ve medyatik düzeyde kök salmış farklı şiddet biçimlerini algılamasını ve kendisinin de dahil olduğu tahakküm ilişkilerini yeniden sorgulanmasını sağlama çabası üzerine kuruludur” (Chevron vd, 2014:110). Toplumda görmezden gelinen her tür olumsuzluğun, günün birinde kendisini de bulacağını tekinsiz bir şekilde anlatır.

7. Kıta filminde şiddet anne babası tarafından, küçük kızlarına ve kendilerini yok etmek için uygulanır. Bu filmde aile şiddetin hem kurbanı hem de failidir. Eva için şiddet, en tanıdık bildik ve en güvendiği ailesinden gelir. Anne ve babası da yaşamlarına son vererek, şiddeti kendilerine uygularlar. Film bittiğinde, bu ailenin neden hayatlarını yok ettiğini anlamlandırmaya çabalarız.

Benny'nin Videosu filminde tekinsiz olan şiddet üç katmanlıdır ve aile fertlerinin tümünü kapsar. Şiddete meyilli olan ergen Benny, sadece öldürmenin nasıl bir duygu olduğunu deneyimlemek için yaşıtı bir kızı öldürmekten çekinmez. Bu olayda tekinsiz olan, kıza göre Benny'dir. Benny ile hoş vakit geçireceğini düşündüğü için eve gelmiş ve anlamsız şekilde ölmüştür. Filmde ikinci tekinsiz durumu ve şiddeti Benny'nin ailesi yaratır. Oğullarının cinayet işlediğini öğrendikten sonra Anna ve Georges'u, cesedi yok etme planları yaparken görürüz. Hayatlarını ve statükolarını koruma kaygısıyla hızla çözüm üretirler. Ne ölen kıızı ve ailesini düşünürler, ne de oğullarının neden böyle bir şey yaptığını tartışır. Ölen kız Benny'nin babası tarafından parçalanarak yok edilecek, böylece sorun ortadan kalkacak ve hayatlarına kaldıkları yerden devam edeceklerdir. Ancak bilmedikleri Benny'nin her şeyi kayıt altına almasıdır. Benny sevgisiz bir ortamda büyümüş bir ergendir. Nedensiz cinayet işlediği gibi, nedenini çok anlamadığımız bir şekilde ailesini polise ihbar ederek, anne ve babası için üçüncü tekinsiz durumu ve şiddeti yaratır. Benny ailesinden özür diler ve film biter. Ama seyirci için film tam da

bu sonda başlar. Seyirci kendisinin de içinde olduğu toplumsal ilişkilerin baskıcı yanını sorgulamaya itilir. “Haneke, filmlerinde seyirciyi uyaran, sarsan, kendi anlamlarını yaratması ve özeleştiride bulunması yönünde onu sürekli teşvik eden, yani seyirciyi filme dahil eden bir yönetmen olduğundan, söz konusu sancılı süreci, filmi izleyerek bizzat seyircinin kendisi de yaşar” (Chevron vd, 2014: 125) Haneke seyirciyi sürekli vicdanı ile yüz yüze getirir. ‘Acaba onun yerinde ben olsam ne yapardım?’ sorusunu sordurur. Seyirci kolayca unuttuğu, görmezden geldiği bireysel ya da toplumsal şiddetin bir gün kendisini de bulabileceği tekinsizliğinin, kaygı dolu dünyasında bulur kendisini. Seyirciyi çoğu kez öfkelenendirip çileden çıkartan ve istemediği, görmezden geldiği konuları düşünmeye zorlayan Haneke “onları eylemin suç ortağı yapıyorum ve onları da bundan dolayı suçluyorum. Bu hiç hoş gitmiyor. Şiddeti tüketmenin aynı zamanda yardımlık etmek de olduğunu anlamak istemiyorlar” (Asshauer, 2013: 67) der.

Burjuva aile, tekinsiz durumlarla karşılaştığında bizatihi kendisi tekinsiz olmayı başarır, ancak sonuçlarına katlanamaz. *Saklı* filminde Georges suçluluk duygusuyla baş edemez, uyumak için uyku haptı alır. Benny'nin annesi vicdan azabından ağlayarak kurtulmaya çalışır. *7. Kıta* filminde ise intihardan önceki günlerinde anne baba, kızlarına ve kendilerine ziyafet verirler. Bu durumu Haneke şöyle açıklar: “Hepimiz liberalizmin tutsağıyız ve kaybetme korkusu her gün bizimle. Bazı şeyleri bilmemize rağmen dile getirmekten başka bir şey yapamıyoruz. Rahat uyuyabilmek için kendimize yalan da söylüyoruz” (Assheuer, 2013: 47).

Haneke insanın salt iyi ya da salt kötü olduğuna inanmaz. Özellikle konu burjuva bireyler oldu mu, çıkar ilişkisi içinde hem iyi hem de kötü aynı anda oluverir. Ancak yönetmen özellikle burjuva bireyin suç işleyen, şiddet uygulayan **karanlık** ve **tekinsiz** yanıyla ilgilenir.

Bu bölümde Haneke'nin filmlerindeki tekinsiz kavramı, *Benny'nin Videosu*, *7.Kıta* ve *Saklı* filmleri üzerinden açıklanmaya çalışılacaktır. Bu filmlerin en önemli ortak yanı gerçek olayları referans almalarıdır. Üç filmde de çekirdek burjuva aileler vardır ve ailenin varlığını tehdit eden bir olay karşısında, tekinsiz durumlar yaratırlar. Duygusal Buzlaşma Üçlemesi (Kent Üçlemesi) olarak tanımladığı *7.Kıta* ve *Benny'nin Videosu* filmleri üçlemenin ilk iki filmidir. Modern toplumların kentlerinde yaşanan iletişimsizliğin altını çizmek için Haneke, **duygusal buzlaşma** kavramını kullanmıştır ve duygusal buzlaşmanın

aile gibi duygu bazlı bir kurumunda yaşanmasının çelişik durumuna vurgu yapar.

Benny'nin Videosu (1992) filminde Haneke, 1990'ların modern dünyasını her yönüyle sarıp sarmalayan televizyonun giderek artan olumsuz etkisinin sonuçlarıyla yüzleştirir. Savaş, tecavüz ve cinayetleri, gündelik yaşamın rutini gibi algılayışımızın sonucunda şiddetin evlerimize kadar, nasıl doğal bir olaymış gibi girdiğini gösterir.

Televizyon gibi gündelik yaşamımıza hızla giren, video oyunları, bilgisayarlar ve video kameraların bilinçsiz ve özensiz kullanımının yeni yetme ergen bir çocuğun hayatını nasıl etkileyebileceğine şahitlik ederiz. Medyayı şiddetin temsilcisi olarak gören Haneke,

“Ben çoğu zaman, medyanın şiddet temsilinin başlıca anahtarı olan televizyon ile yakından ilgileniyorum. Benim, kolektif gerçeklik kaybımız ve sosyal uyum bozukluğumuz olarak gördüğüm; daha genel ve büyük bir kriz. Yabancılaşma çok karmaşık bir sorun fakat televizyon kesinlikle bu sorunu içermektedir” (Kırmızı, 2017)

Haneke, *Benny'nin Videosu* filmini gazete haberlerinden esinlenerek yapmıştır; “O sıralar gazetelerde çok sayıda, ergenler tarafından işlenmiş cinayet vakasına rastlıyordum ve hemen hepsi niçin böyle bir şey yaptıkları sorusunu, ‘nasıl hissettirdiğini merak ediyordum’ diye cevaplamakla yetiniyordu. Bu beni çok sarsmıştı ve konu üzerinde kafa yormaya başladım” (Cieutat & Rouyer, 2014: 187).

Haneke gazetede okuduğu ergenlerin neden cinayet işledikleri sorusuna “bilmiyorum sadece nasıl bir şey olduğunu merak ettim” cevabını filmde oyuncusu Benny'e verdirerek gerçek dünyanın uzantısını filme taşır. Benny videodan bir domuzun ölüm anını video oyunu gibi ileri geri sararak aynı sahneyi defalarca seyrettiği gibi, genç kızın ölüm anını da videoya çekerek gerçek ile oyun arasındaki ayırımı yitirir.

Baudrillard *büyüleyici imajlarla* insanı şaşkına çeviren medya konusunda Modern insanı uyarmıştır. Baudrillard *Simulasyonlar* kitabında “hipergerçeklikte gerçek ve hayali olanın birbirine karıştığını ve estetik büyülenmenin her yeri sardığını belirtir” (Featherstone, 1996: 120). *Böylece gerçek olan ile hayali olanın ayırımı ortadan kalmıştır.* Haneke'ye göre de tekinsiz olan bu durumu medya yaratmıştır.

“Gösteri dünyasının dönüştürdüğü şiddeti gerçek olarak algılayabilirsiniz. İstedığınız kadar başkalarına vurma-

mak gerektiğini söyleyin, çocuk buna kolay kolay inanamayacaktır; çünkü televizyonda habire vurdu kırdı görüyor; üstelik bunların seyri bayağı keyiflidir de. Böylece bakış deforme oluyor. Normal şartlarda yaşıyorsanız, buna bir bağımlılık geliştirebilir ve sonunda neyin ne olduğunu anlayabilirsiniz. Fakat duygusal ve toplumsal açıdan baskı altındaysanız, kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırı ayırt etmekte zorlanabilirsiniz” (Cieutat & Rouyer, 2014: 189).

Haneke video kamerayı filmin anlatımında ikinci bir katman olarak kullanır. Benny'nin genç kızı öldürme anını video kameranın monitöründen izleriz. Benny'nin anne ve babası da oğullarının işlediği cinayeti, video kameradan hiç yorum yapmadan film gibi seyrederek. Böylece video kamera estetik bir unsur olarak da filme dahil olur.

Benny ailesi tarafından öldürülen bir domuzun öldürülme anından etkilenip, öldürmenin nasıl bir şey olduğunu anlamak istemektedir. Video dükkânında tanıştığı bir kızı evine davet eder ve kıza domuzun öldürülme sahnesini izletir. Kız izlediği sahneden Benny kadar etkilenmez. Benny kızı daha fazla etkilemek için domuzu vuran silahı getirir, kızın silahı kullanmasını ister. Kız silahı kullanmayı ret edince aralarında çocukça inatlaşma yaşanır. Kız iki kez Benny'e 'korkak' der ve bunun sonucunda Benny tarafından öldürülür. Seyirci bu ani ölüm karşısında şaşırılmıştır. O kadar nedensiz ve anlamsız bir şiddete maruz kalır ki, karşısındaki tekinsiz olanın ergen olmasına rağmen oldukça soğukkanlı tavırları karşısında daha da tedirginleşir. Haneke bu durumu mahrumiyet ve merhamet duyguları üzerinden şöyle yorumlar:

“Böyle davranan biri sıcak bir aile ortamından çıkamaz. Bu tür vakaları tahlil eden yığınla psikoloji makalesi var: esasen sapkın olmayan, fakat şefkat duygusundan mahrum insanlar söz konusu. Bunlar aynı Benny gibi, en ufak bir pişmanlık duymadan öldürebiliyorlar. Geçmişlerinin üzerine biraz eğildiğinizde hemen hepsinin çok soğuk, duygusuz ortamlarda büyüldüklerini görüyorsunuz. Mahrumiyetini çektikleri şefkat, onların da merhamet duymalarını engelliyor” (Cieutat, Rouyer, 2014: 188).

Benny de aile ortamında oldukça soğuk ve mesafelidir. Ailenin kollayıcı ve sıcak ortamı yerine duygulardan uzak ve iletişimsiz bir hayatı vardır. Şefkatten mahrum yetişmiş olan Benny'den, ne genç kıza ne de ailesine merhamet duyması beklemez. Aile ne vermiş ise onun karşılığını alır.



Fotoğraf 1. Benny'in Videosu (1992). Benny her şeyi video kamerasıyla çeker.

Benny ilk kurşunu kıza korkak olmadığını kanıtlamak için sıkılmıştır. Ancak kız ilk kurşunla ölmez, acıdan bağırma başladığında Benny paniğe kapılıp kıza başından vurmakta bir sakınca görmez. Kızın öldüğünü anladığında ise paniklemez. Tüm bu olaylar olurken kamerası her zaman olduğu gibi açıktır ve her şeyi kaydetmektedir. Benny'nin cinayet işlemekten pişmanlık duymayan, soğukkanlı bir katil oluşunu izleriz. Benny'nin rahat tavırlarındaki tekinsizliğine ve genç kızın cesedini sürüklemesine tanık oluruz. Seyirci Benny'nin tavırları karşısında kendisini rahatsız hissetmeye başlar. Hiçbir şey olmamış gibi arkadaşıyla oldukça rahat bir tavırla telefonda görüşmesi ve akşam da gece kulübüne gidip arkadaşında kalması, işlediği cinayetten hiçbir pişmanlık hissetmediğini gösterir. Tavırları ve yaptıklarıyla tekinsizliği daha da arttırmaktadır. Benny ergen olmasına rağmen ortada onu kollayan ve koruyan ailesi yoktur. Genç bir adam gibi hayatını yalnız sürdürmekte, gece kulüplerine gidip sigara içmektedir. Benny cinayetten üç gün sonra ailesine çektiği görüntüleri izletir. Ailesi izledikleri karşısında şok olur ama tepki vermez. Videoyu izlerken Benny'nin 'acıktım' demesi ve Anna'nın kalkıp oğluna yemek hazırlaması, seyirciyi çileden çıkartır. Georges ise sürekli oğluna onları birlikte gören olup olmadığını ya da olayı birine anlatıp anlatmadığını sorar. Olayın nedeni ve sonuçları üzerinde durmaz. Aile oğullarını ve kendi yaşamlarını korumak adına cesetten kurtulmaya karar verir. Georges kıza parçalayacak, Anna ise Benny ile tatile çıkacak ve konu kapanacaktır. Anna ve Georges oğullarının işlediği cinayetin nedenini tartışmaz, yorum dahi yapmaz. Yaşanılması gereken bir hayatları ve korumaları gereken statükoları adına kararlar alır ve uygularlar.

Aile hiçbir şey olmamış gibi hayatlarına devam ederken, Benny'yi çektiği görüntüleri polise izletirken görürüz. Polisler

Anna ve Geogese'u tutuklar. Benny ailesinden özür diler ve film yine şok edici bir sonla biter.

Filmde tedirgin eden, rahatsızlık veren birçok öğeden birisi Benny'nin cinayet işledikten sonra hiçbir şey olmamış gibi hayatına devam etmesidir. Olayı daha da tekinsiz hale getiren şey ise Anna ve Georges'un, Benny'in cinayet işlemesine tepki vermeden kurbanı ortadan kaldırma girişimleridir. Filmin sonunda Benny izleyiciyi şaşırtmaz, vicdan azabından olmadığı belli olan bir tavırla, anne ve babasını polise teslim eder.

Haneke'ye göre üstünü örttüğümüz, görmezden geldiğimiz şiddetin her şekli, bizi kolaylıkla ele geçirmeye hazırdır. 'Anna ya da Georges'un yerinde olsanız ne yaparsınız?' Genelde aileler, aile birliğini sarsacak olayları görmezden gelip, üstlerini örtmek gibi bir tavır içindedir. Bu hayatlarının sekteye uğramasını ve statükolarını kaybetmek istememelerinden kaynaklansa da, görmezden geldikleri her olay, kendi sonlarını hazırlayacaktır.

7. *Kıta* (1989) filmi de gerçek bir olaydan yola çıkarak yapılmıştır. Bu film diğer filmlerden farklıdır. Modern toplumun kurallarına göre ailenin varlığını tehdit eden, tekinsiz olan, ailenin bizzat kendisi olmuştur. Filmin çarpıcılığı ise hikâyenin gerçek oluşudur. Stern gazetesinde okuduğu bir haberden etkilenerek senaryosunu yazan Haneke filmi için şöyle demektedir:

"İntihar etmeye karar veren bir ailenin, öncesinde bütün mallarını mülklerini nasıl ortadan kaldırdıklarını anlatan o yazı beni çok sarsmıştı. Makalede toplumsal ve psikolojik düzen üzerinden birtakım izahatlar ileri sürülüyordu. Ama benim esas ilgimi çeken, kendilerini yok etmeden önce onları yıkıma götüren maddi dünyayı yok etmeleriydi" (Cieutat & Rouyer, 2014: 169-170).

Modern aileler toplumsal statülerine sahip olurken duygusal ilişkileri sekteye uğramakta ve bu durumu tüketerek gidermeye çalışmaktadırlar. Baudrillard,

"Sadece tüm işlevlerin, tüm ihtiyaçların kar terimiyle nesneleştirilmesi anlamında değil, aynı zamanda her şeyin gösterileşmesi yani her şeyin imgeler, göstergeler, tüketilebilir maddeler olarak çağrıştırılması, kısıktırılması, düzenlenmesi gibi daha derin bir anlamda her şey bu mantık etrafında ele geçirildi" (Baudrillard, 2008: 251).

Demektedir. Anne ve Goerges, burjuva yapısına uygun bir hayat yaşamaktadır. İyi işleri, tüketim nesnelere ile dolu

evleri ve küçük bir kızları vardır. Dışardan bakıldığında hayattan istediklerini elde etmiş, sorunsuz ve sıkıntısız bir aile izlenimi verirler. Oysa bu ailenin tekrarlanan gündelik hayatlarındaki rutin ve renksizlik filmin en can alıcı noktasıdır. Aile film boyunca açık olan televizyondan şiddet içeren haberleri çoğu kez tepkisiz izler. Televizyon ekranından kendilerine gelen tüm görsel imajlara maruz kalır.

“Çünkü modern insanın sıradan bir gününde deneyime dönüştürebilecek hiçbir şey yoktur. Ne yaşamıyla uzaktan yakından ilgisi olmayan bir sürü haberle dolu gazetesini okumak... ne süpermarkette bolluk ülkesini ziyaret etmek... Modern insan akşamları karmakarışık bir sürü olay karşısında bitkin düşmüş bir halde evinin yolunu tutar” (Laustsen ve Diken, 2010: 133)

Filmde yaşamlarını tek düze bir sisteme kurban etmiş bir burjuva ailenin tüketim toplumu içindeki nesnelere sarılı dünyalarından çıkışı kendilerini yok ederek bulan modern bir aileyi anlatır. Bu filmde tekinsiz olan modern toplumun dayattığı aynılık, sıradanlık, iletişimsizlik ve yabancılaşmanın sonunda ailenin intihar etmesidir.

Georges ve Anne için, rutin giden hayatlarında yapılacak çok şey, değiştirilecek bir şey kalmamıştır. Filmin tekinsizliği, gündelik hayatlarının kahreden rutinidir. Anne ve Georges, hayatları boyunca kendilerinden geçerek sahip oldukları nesnelere kurdukları evlerinde, adeta hapis hayatı yaşamakta ve bu durumu değiştirme konusunda isteksiz görünmektedirler. Agamben'e göre modern toplumun tüketim mantığı nesne biriktirmeden geçiyorsa (Laustsen ve Diken, 2010: 133) “kendini geliştirmek mastürbasyondur. Asıl çözüm kendini yok etmektir”. Bu nedenle, yaşamlarını aldıkları kararla sonlandırmak isterler. Bu kararı alırken Anne ve Georges'u görmeyiz, sadece kararı uyguladıklarına şahit oluruz. Haneke intihar kararından çok, kararı aldıktan sonra elleriyle kurdukları nesnelere dünyasını, yine elleriyle nasıl yok ettikleri ile ilgilidir. Filmdeki tekinsiz durum, Georges ve Anna'nın yıllarca çalışıp uğruna kendi benliklerinden vazgeçtikleri eşyalarını, yaşamlarını özenle ve sakince parçaladıkları sahnelerdir. Modern toplumunun düzenine ayak uyararak toplumda nesnelere dönüşmüş bireyler olmak yerine “hayatlarımızdan daha iyi bir şey çıkarmak için her şeyi yıkmamız gerek” (Laustsen ve Diken, 2010: 133) diyerek o güne kadar biriktirdikleri tüketim nesnelere kurtulmaya çalışırlar. Özellikle paraların yırtılıp tuvalete atılması sahnesi çok kışkırtıcıdır. Haneke bu aile-

nin intiharını anlamlandırmak adına, yaşamları gibi eşyalarını da mekanik bir şekilde tahrip ettikleri sahneyi şöyle açıklar:

“Hikayenin sonunda aile fertleri sahip oldukları bütün eşyaları tahrip ediyor. Ama trajik olan, bunu tam olarak özgürleşmeyi başaramadan yapmaları. O güne kadar nasıl yaşadılarsa, eşyalarını yine öyle, aynı mekanikle tahrip ediyorlar. Filmin en hüzünlü yanı bence bu... Her şeyi tahrip ettiklerinde bile hiçbir şey değişmiş değil. Maddi dünyaları iç dünyalarını ele geçirmiş çünkü. O nedenle de hiçbir şeye yaramayacak olsa da intihar etmekten başka çareleri yok!” (Cieutat & Rouyer, 2014: 173).

Maddi dünyadan vaz geçmişliğin en belirgin göstergesi olan paraları yırtıp klozete atma sahnesini, seyirciyi bilerek rahatsız etmek için çektiğini söyler:

“Bunun insanları şoke edeceğini biliyordum; prodüktörü önceden uyarmıştım. O ise balıkların can çekişme görüntülerini daha rahatsız edici geleceği kanısındaydı. Filmin Cannes Festivali'nde, Quinzaine Des Realisateurs kapsamında gösterimi sırasındaki tepkiler beni haklı çıkardı: Paraların imha edildiği sahnede otuz-kırk kişi salonu terk etti. Bunu tahmin ediyordum aslında, çünkü para en büyük tabulardan biri, balıkların can çekişmesinden de çocuğun ölümünden de daha büyük. Her şeyi gösterebilirsin perdede ama bunu asla. Ortaçağ'da haça tükürmenin olduğu kadar kabul edilemez bir davranış” (Cieutat & Rouyer, 2014: 183-184).



Fotograf 2. 7.Kıta Filmi (1989). Paraları yırtma ve klozete atma sahnesi

Anne ve Georges'un sahip oldukları arasında küçük kızları da vardır ve bu nedenle intihar kararlarına kızlarını da dâhil etmişlerdir. Tekinsizlik, anne babadan geldiğinde durum daha da karmaşık bir hal almıştır. Burjuva ailenin birinci görevi ço-

cuklarını kollamak ve korumaktır. Oysa bu filmin asıl mağduru Eva'dır. Daha hayatının başında yaşayla doğru bir iletişime geçmeden, ailesinin kendi adına aldığı karar sonucu ölmüştür.

Haneke, gerçekte yaşanmış bu intihar olayını gösterirken, seyircinin de kendi yaşamlarıyla yüzleşmelerini ister. 'Acaba gerçekten başka çareleri yok muydu?', 'İnsan her şeye sahip olup, sahip olduklarından bu kadar kolay vazgeçebilir mi?'. Gerçek hayattaki Georges'un anne ve babası, oğullarının ailesiyle birlikte intihar ettiğine inanmak istemez. Onlara göre hayatlarını sonlandıracak bir sorunları yoktur. Her şeyleri vardır, güzel bir ev, eş ve çocuk. Olayın intihar olduğuna inanmadıkları için cinayet soruşturması başlatsalar da, dosya sonuçlanmadan kapanır. Maddi dünyanın yasalarına göre bu intiharın nedeninin açıklanması zordur. Haneke filmin sonunda seyirciyi birçok soruyla yine baş başa bırakır.

Seyircinin yeri ve konumu onun sinemasında oldukça önemlidir. Duyarsızlaşan modern toplumun bir parçası olan seyircinin bu tarz kışkırtıcı sahnelerle şok olmasını ve düşünmesi ister ki yaşadığı toplumun kendini dönüştürdüğü hali görebilsin. Bu nedenle seyircisine karşı acımasızdır. Haneke'ye göre filmler manipülatiftir.

"Her film manipülatiftir, izleyicisine tecavüz eder. Soru şu ki: Neden izleyiciye tecavüz ediyoruz? İzleyicinin bu tecavüz aracılığıyla düşünceli, entelektüel olarak bağımsız olmasına ve bu manipülasyon oyunundaki yerini görmesine uğraşırım. Onun aklına güveniyorum. En iyi ihtimaliyle, film kayakla atlama gibi olmalıdır. Film, izleyiciye yerden havalanma olanağını vermelidir. Zıplayıp zıplamamaksa ona kalmıştır" (Kırmızı, 2017: 44).

Saklı (2005) filminde eleştirisini yine modern batılı aileye yöneltmiştir ama bir farkla, ırkçılığı, sömürgeciliği ile modern toplumların ikiyüzlülüğünü de konuya dahil ederek eksenini genişletmiştir. Fransa'da kırk yıl önce yaşanmış bir katliamın, toplumdaki kırk yıl boyunca nasıl saklanabildiğini ve inkâr edildiğini anlamaya çalışır.

"Arte'de, 17 Ekim 1961 Paris katliamı üzerine bir belgesel izliyor Michael Haneke. *Saklı* (Caché, 2005) filmi böyle ortaya çıkıyor. Fransız toplumunun katliamla ilgili 40 yıllık sessizliği, katliamla ilgili yayın yasağı ve kendisinin de bütün bunları bir belgeselden öğrenmesi, tarihsel hafızanın bastırılması ile kişisel hatıraların bastırılması arasındaki ilişkiyi irdelemeye götürüyor Haneke'yi... Her milletin kolektif bir suçu, karanlık köşeleri, kara lekele-

ri vardır. Ancak Haneke'nin derdi işlenen kolektif suçun hakikatini göstermek, bu hakikati temsil etmek değil, suçun inkârı, inkârın tekrerrüü üzerine düşünmektir. Bu evrensel, herkesin kapıldığı, inkârın mümkün kılan çekirdek duyguyla ilgilenir Haneke" (Arslan).

Georges ve Anne oğulları ile yaşayan çekirdek bir burjuva ailedir. Georges başarılı bir televizyon yapımcısıdır, Anna ise bir yayın evinde çalışmaktadır. Bir poşet içinde evlerinin önüne bırakılmış, evlerinin dışardan çekimlerini içeren görüntülerden oluşan kasetler ailenin canını sıkır. Ancak kaset sayısı arttıkça tekinsiz bir durum ortaya çıkar. Kimler tarafından yapıldığı ve bırakıldığı anlaşılmayan kasetler, aile için tehdit oluşturur ve tekinsiz bir durum yaratır. Aile, ötekinin tehdidi sonucunda korku ve sarsıntı yaşar. Filmde düğümler çözülme-ye başladığında olanların, 1960'larda Paris'te yaşanan bir katliam sonrası Georges'un ailesinin, anne ve babası polisler tarafından öldürülen Cezayirli Majid'i evlat edinmek istemesi olayı ile ilgili olduğu anlaşılır. Film 'tarihsel bir gerçeklik şimdiki zamana musallat olursa ne yaparız?' sorusuna cevap arar niteliktedir. O yıllarda altı yaşında olan Georges'un kendisine rakip gelen bu çocuğu kabullenemediği, odasını ve ailesini bu yabancı çocukla paylaşmak istemediği için Majid'in evden atılmasını sağlayan yalanlar söylediğini, Anna ile konuşurken öğreniriz. Çocuk Georges, babasının en sevdiği horozunun kafasını Majid'in kestiğini ve sonrada kendisini korkuttuğu söylemiştir. Oysa Majid'e de babasının horozu kesmesini istediği yalanını söylemiş, Majid horozu kesmiş ve bu olay onun yetimhaneye gitmesine ve istemediği bir yaşam sürmesine neden olmuştur.



Fotoğraf 3. *Saklı* Filmi (2005) Georges'un Majid'in evine gitmesi.

Tıpkı Fransızların toplumlarından kırk yıl sakladığı katliam gibi Georges da yıllar önce söylemiş olduğu yalanların

ve sırların tekinsiz halleriyle kırk yıl sonra yüzleşmek zorunda kalır. Bu tekinsiz bir durumdur. “Tekinsiz bir deneyim; ya bastırılmış olan çocukluk karmaşaları bazı izlenimlerle bir kez daha canlandırıldığında ya da aşılması olan ilkel inançlar bize bir kez daha doğrulanmış görüldüğünde ortaya çıkar” (Freud, 2016: 347). Freud’un ‘bastırılmış olanın geri dönüşü’ şeklinde açıkladığı bu kavramdaki geri dönüş, Majid ile vücut bulmuştur. Majid ile birlikte hem ona hem de ailesine söylediği yalan / sır yıllar sonra ortaya çıkacaktır. Belli bir toplumsal konumda olan Georges’un baskılanmış geçmişi, şimdiki zamanı ele geçirdiğinde geçmişin korkularından korunacak gücü kendisinde bulamaz. Majid’le yüzleşmeye gittiğinde, Majid Georges’a ‘sana bir hediyem var’ deyip boynunu (tıpkı horoz gibi) kesip intihar eder. Georges, nedeni kendisi olan ve önünde gerçekleşen intihar anında ne yapacağını bilemez. Sonrasında intihar olmamış gibi davranmayı seçer, sinemaya gider. Kolektif kötülüğün bir parçası haline gelmiş olan George (seyirciler) için inkâr en kolay çözümdür.

“Bu Georges’u kötü biri mi yapmaktadır? Hayır. Zaafları da, yalanları da, inkârı da, yüzleşme çabaları da samimidir Georges’un. Bütün bunlar, daha çok Georges’la, yalan söyleyerek hayatını değiştirdiği Majid’in arasında sadece ikiye ayrılmış bir geçmiş değil, coğrafi, toplumsal ve duygusal olarak da hukuksuzluk içeren derin bir yarığın, kırılmanın olduğunu anlatabilmek içindir. Bu, Georges’u kolektif kötülüğün bir parçası yapmaktadır. Haneke, Georges’ları, kendi üzerine düşünmeleri, hayatlarını yalanlarıyla değiştirebildikleri Cezayirli Majid’ler karşısındaki ayrıcalıklı konumlarını görebilmeleri için kısırtmak, rahatsız etmek ister. Çünkü Georges’lar suçluluk duyarken inkâr da etmekte, korku ve endişe duymanın yanında öfkeli bir biçimde kendilerini savunmaktan vazgeçmemektedir. Hatta çok defa kendilerini kurban gibi görürler, iyi ve masum olduklarına dair güçlü bir inançları vardır” (Arslan).

Eve geldiğinde Anna’ya olayı anlatır. *Benny’in Videosu* filminde olduğu gibi Anna da Georges’a onu eve girerken birinin görüp görmediğini sorar. Önemli olan olay değildir, önemli olan Georges’un başkası tarafından görülmemesidir. Eğer başkaları Georges’u görmüş ise yaşamları alt üst olacak, o güne kadar elde etmek için çabaladıkları her şey boşa gidecektir.

Saklı, toplumsal ve bireysel ikiyüzlülük ve inkâr üzerine bir filmidir. Film burjuva bir ailenin tehdit altında olması so-

runuyla başlar, ancak film ilerledikçe asıl sorunun Georges’da ve yaşadığı toplumda olduğu anlaşılır. Kırk yıl önce yaşanmış ve görmezden gelinmiş bir yalan ve üzeri örtülmüş bir katliamın asıl mağduru Majid’tir. Filmin başında mağdur olarak gördüğümüz Georges’un filmin sonunda suçluya dönüştüğünü görürüz. Aile yaşamını, işini, kariyerini, kısaca toplumsal statüsünü kaybetme korkusuyla Georges’un neler yapabileceğine şahit oluruz. Haneke *Saklı* filminin suçluluk duygusuyla ilgili olduğunu söyler:

“Dolayısıyla *Saklı*, insanın hayatta kalma aracı olarak başvurduğu yalana dair bir film... Gerçek hayatta da çok sık olduğu gibi. Her birimiz, yaptığımız itiraf edilmesi güç bazı şeyleri içimizde gizliyoruz ve bunları mümkün olduğunca çabuk unutmaya çabalıyoruz ‘Saklı’ filminde, Georges’un kişisel yalanı ile Fransız toplumunun kolektif yalanı paralellik gösterir. Film Haneke’nin kolektif kötülük olarak yorumladığı modern toplumun özeti gibidir. Ailesini ve olanaklarını paylaşmaktan tedirgin olan bir çocuğun, büyüdüktan sonra olayları farklı yorumlaması gerekirken, Majid’i tehdit etmesi, aslında bugüne ait bir sorundur. Bu film aynı zamanda, suçluluk ve ihanet duygusu ile yıllarca en karanlık yerlerde beslenen intikam üzerinedir” (Cieutat ve Rouyer, 2014: 322).

Haneke filmlerinde, yaşanan katliamlara karşı modern toplumdaki bireylerin kayıtsız kalışı ile ilgilidir. Filmlerinde toplumları işledikleri suçlar üzerinden eleştirmek yerine, inkar etmeleri ve sessiz kalmaları üzerinden eleştirir ve seyirciyi bu konu üzerinde düşündürmeye çalışır. İşlenen suç kolektiftir ve bunun sonuçları da toplumları etkileyecektir.

“Richard Porton’la *Saklı* film üzerine yaptığı söyleşide bu meselenin sadece bir Fransa meselesi olmadığını hatırlatan Haneke’ye göre film, birkaç dokunuşla, Amerika’nın ya da Avusturya’nın işlemiş oldukları suçlarla kurdukları inkâr ve sessizlik ilişkisine dair kılınabilir -ne de olsa her devletin, her milletin kolektif bir suçu, karanlık köşeleri, kara lekeleri vardır- Ancak, Haneke’nin derdi işlenen kolektif suçun hakikatini göstermek, bu hakikati temsil etmek değil, suçun inkârı, inkârın tekerrürü üzerine düşünmektir. Bu evrensel, herkesin kapıldığı, inkârı mümkün kılan çekirdek duyguyla ilgilenir Haneke”. (Arslan, Türkmen; 2005)

Bu nedenle seyirciyi zorlayan, görmek ve çoğu kez duymak istemediği gerçeklerle yüzleştirerek, bir şeyler yapması gerektiğini hatırlatır.

SONUÇ YERİNE

Modern toplumlarda ailenin tekinsizleşmesinin nedenini burjuvazinin bireylere dayattığı statükolar olduğunun altını çizen Haneke, filmlerinde modern bireylerin statülerini korumak için şiddeti, ırkçılığı, cinayetleri görmezden geldiklerini ve çok kolay yalan söyleyebildiklerini göstermektedir.

Toplumların giderek tekinsiz hale gelmesinin nedenini ailede başlayıp buradan topluma yayılan, görmezden gelme ve inkarın olduğunu savunur. Buradaki en sakıncalı unsur ise medya ve televizyondur. Her şeyin normalleşip doğal sayıldığı bir evrende, sorgusuz sualsiz gönüllü kul olmayı kabul etmiş bireylerin, tüketim toplumlarında özne olarak elde ettiği statükolarını kaybetmeme adına her şeyi yapabileceklerine tanık oluruz. Haneke bu durumu kollektif kötülük olarak yorumlamaktadır. Bu nedenle Haneke'nin filmlerindeki aileler, konumları tehlikeye girdiği andan itibaren tekinsiz bireylere dönüşürler. Bildiğimizi, tanıdığımızı sandığımız kişiler değildir artık. Çünkü toplumun mikro simgesi olan aile bireyleri, kendilerini tehdit eden durumundan kurtulmak için önce şiddetin mağduru olurlar, sonra da bizatihi nesnesi haline dönüşürler. Haneke filmlerinde modern birey karar verirken vicdanı ile değil, koşullarını elde ettiklerini kaybetmek istemediği için içgüdüsel olarak davranır, bu nedenle suça meyillidir. Statükosunu kaybetmemek için görmek istemediği şeylerin üstünü örterken daha büyük suçlar işler. Bu nedenle modern toplumlarda ailelerin karanlık tarafa geçme potansiyeli daha yüksektir. Ailelerin kaybedecekleri, bedelini ödeyecekleri şeyler büyüdükçe, daha da tekinsizleşeceklerdir. Haneke bu durumu şöyle özetler:

“Halının altına süpürdüğünüz şey, gün gelir halıyı harekete geçirir. Hepimiz suçluluk duygusuyla yaşıyoruz... İnsan her zaman isteyerek veya istemeyerek birileri tarafından suçlu bulunur. Acının olduğu her yerde suç da vardır. Suçsuz yaşayamayız. Bir toplumun ve bir sistemin parçası olarak kaçınılmaz olarak suçluyuz. Mesele, bununla nasıl başa çıktığımız” (Assheuer, 2013: 57).

Modern ailenin tekinsiz hallerini *Benny'nin Videosu*, *7.Kıta* ve *Saklı* filmleri üzerinden açıklamaya çalışan bu makalede, filmler arasında ortak referanslar da saptanmıştır. Adı geçen filmlerin hepsinin gerçek olaylardan referans aldığı görülmektedir. Her filminde şiddet ister bireysel, ister toplumsal olsun en önemli belirleyicidir. Şiddet çoğu kez ailenin kendisinden kaynaklanmakta ve en korunaklı olan aile ve ev ortamını te-

kinsizleşmektedir. Üç filmde de burjuva aile ortamı soğuk, donuk ve duygusuz ilişkilerden oluşur. Tüketim toplumunun nesnelere hapsolmuş bireyleri, kendilerini çevreleyen nesnelere karşıda duyarsızlaşmıştır. Filmlerdeki aile bireylerinin oturma odalarında televizyondan dünyanın her yanında olan, terör, cinayet, katliam, intihar ve şiddet haberleriyle çevrilmiş dünyalarında kaçacakları nefes alacakları yer kalmamıştır. Haneke uzun yıllar televizyonda çalıştığı ve televizyonun insanları nasıl manipüle ettiğini iyi bildiği için, TV'nin olumsuzluklarını, her filminde eleştirmekten asla çekinmez. Televizyon aracılığıyla sıradanlaşmış şiddeti sürekli görmezden gelmenin, birey ya da toplum olarak bir şey yapmamamanın cezasını yine bireyler çeker.

Modern toplumların bireyleri olduğu kadar seyircisi de olan bizleri de eleştirinin orta yerine yerleştirir. Bu kez seyirci olarak bizi kaçmak, görmezden gelmek gibi bir şansımız olmaksızın olayların ortasına koyar. Ve günlük hayatta görmek istemediğimiz her türlü olay ve durumla bizleri yüzleştirir. Filmleriyle kaçmaya çalıştığımız suçluluk duygusu ile karşı karşıya kalırız. Bu filmlerdeki ailelerin başına gelenler bizim başımıza gelse ne yaparız? Sorusuna cevap ararken buluruz kendimizi. Böylece suça ortak edip, farklı düşünme biçimlerine girmemizi sağlar. Bu nedenle Haneke filmleri seyirciye rahatlama ve kaçış sunmaz ve rahatsız etmeyi merkeze koyar. Seyirciye modern toplumlardaki tekinsiz ailelerden biri olup olmadığını hatırlattığı için, onun filmleri zorlayıcıdır ve kışkırtıcı olmak zorundadır.

Notlar

1- Türk Dil Kurumuna göre tekinsiz; “1. Tekin olmayan, uğursuz. 2. Güvenilir olmayan, muammalı (kişi, yer). 3. Belli davranış veya sözlerin bir toplumca, bir toplumsal grupça tehlikeli sayılması ve olumsuz yaptırımlara bağlanarak yasaklanması, tabu”.

Kaynakça

- Arslan, U. T., *Saklı: Kolektif Suç, Bireysel Sorumluluk*, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/7986/sakli-kolektif-suc-bireysel-sorumluluk> (erişim tarihi: 12.07.2017)
- Assheuer, T. (2013). *Yakın Plan Haneke* (Çev: N. Pakkan), İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Baudrillard, J. (2008). *Tüketim Toplumu* (çev. H. Deliceçaylı, F. Keskin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Bedir, U. (2014). "Haneke Sinemasında Hazın Engellenmesi", içinde Cheviron (ed.) *Haneke Huzursuz Seyirler Diler* (çev. T. Nilgün), İstanbul: Eks Libris Sinema.
- Brown, B. (1989). *Marks, Freud ve Günlük Hayatın Eleştirisi* (çev: Y. Alogan), İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Cieutat M. & Rouyer P. (2014). *Haneke Haneke'yi Anlatıyor* (Çev: S. İdemen), İstanbul: Everst Yay.
- Cheviron, N. (2014). *Haneke Huzursuz Seyirler Diler*, İstanbul: Ekslibris Yayıncılık
- Derrida, J. (2001). *Marx'ın Hayaletleri* (Çev: Alp Tümertekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Engels, F. (2003). *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, İstanbul: Eriş Yay.
- Eroğlu, F. (2014). *Gündelik Faşizmler: Modern Burjuva Toplumunda Kötülük ve Gündelik Yaşamda Kötülüğün yeniden Üretimi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Doç. Dr. F Keskin, İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Toplumsal Düşünce Yüksek Lisans Programı, İstanbul.
- Featherstone, M. (1996). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü* (Çev: M. Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2014). *Özne ve İktidar* (Çev. I. Ergüden ve O. Akınhay), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. (2016). *Sanat ve Edebiyat* (çev: E. Kapkın ve A. Teşken), İstanbul: Payel Yay.
- Güçbilmez, B. (2003). *Tekinsiz Tiyatro: Sahibinin Sesi/Sevim Burak'ın Metninde Tekinsiz Teatrallik ve Minör Ses'in Temsili*, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/181/1426> (erişim tarihi: 15.07.2017)
- Güçbilmez, B. (2005). *Tekinsiz teatrallik/ Sahne-dışı'nın Temsili: Eurydike Olarak Beckett Oyunları*, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/192/1506> (erişim tarihi: 30.08.2017)
- <http://www.tdk.gov.tr> (erişim tarihi: 15.05.2017)
- Kılınç, B. (2014). *M. Haneke Filmleri: Modern Uygarlığın Hayal Kırıklığı*, Konya: Literatürk Academia Yayınlan.
- Kırmızı, H. (2017). *Sinema ve Tv'nin Nesnel Sistem Düşüncesi Üzerinden Tekrar Yorumlanması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Prof. Dr. O. Adamır, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Film Tasarımı Ana Sanat Dalı, İzmir
- Laustsen, C. & Diken, B. (2010). *Filmlerle Sosyoloji* (Çev: Sona Ertekin), İstanbul: Metis Yayınları.
- Marx ve Engels (2009). *Komünist Manifesto* (Çev: C. Üster ve N. Deriş), İstanbul: Can Yay.
- Rodley, C. (2013). *David Lynch Tekinsizin Sineması* (Çev: S. Özgül), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Görsel Kaynaklar

Fotoğraf 1. Benny'nin Videosu (1992)

Fotoğraf 1. 7. Kıta Filmi (1989)

Fotoğraf 3. Saklı Filmi (2005)

Günümüz Sanat Eğitiminde Sanat Anatomisi Dersi*

Sevgi AVCI**

Özet

Bu makale son yıllarda sanat eğitimi programlarında varlığı sorgulanan Sanat Anatomisi dersini, kişisel deneyim örneklemini üzerinden ele almıştır. Sanat Anatomisi dersinin içerik ve işlevini, günümüz sanat eğitimine ve yaratıcılığa katkısını tartışan metin ile 1997 yılından beri, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde tarafımda verilen Sanat Anatomisi dersinde edinilen kişisel deneyimi aktarmak amaçlanmaktadır. Geçmiş bilgi birikimi, ders işleyişinde yaşanan süreçler, öğrenci çalışmalarını üzerine gözlemler bu çalışmanın ana kaynaklarıdır.

Sanat Anatomisi dersinde geçmiş bilgi birikimine ve ağırlıklı olarak canlı modele başvurulmaktadır. Anatomi bilgisi, sanattaki işlevi bakımından yaklaşık altı yüzyıllık bir geçmişe sahiptir. Sanat Anatomisi dersi, insan vücudunun anatomik yapısını öğrenmede gelenek ile bağını hep korumuştur. Eski bir yöntem olan kopya çalışması canlı modelden gözlem temelli çizimleri desteklediği için hala geçerlidir. Bugün Sanat Anatomisi dersinin işlenişinde teknolojik olanaklar önem kazanmıştır. Bilgisayarın gelişimi sayesinde sahip olduğumuz anatomi bilgisi artık sadece kitaplarda değildir. Eski yöntemleri çağın getirileri ile buluşturarak kullanmayı sağlayacak atölye ortamlarına ihtiyaç vardır.

Anahtar Sözcükler: Sanat Anatomisi, Sanat Eğitimi, İnsan Figürü, Yaratıcılık

Art Anatomy in Art Education of Today

Abstract

This article deals with art anatomy course, which has been questioned in art education programs over the last years, based on a sample of personal experience. Benefiting from the experiences that I gained from the Art Anatomy course that I have been giving at the Faculty of Fine Arts at Dokuz Eylül University since 1997, the study discusses the content and function of art anatomy course and its contribution to contemporary art education and creativity. The main sources of this study are my own knowledge, the trajectory of the course and the observations on students' studies.

Generally, accumulated knowledge and live models are used in the Art Anatomy course. Anatomy knowledge has a history of approximately six hundred years in terms of its function in art. The Art Anatomy course has always maintained its relationship with tradition in learning the anatomical structure of the human body. The old method of copying is still valid because it supports observation-based drawings of live models. Today, technological possibilities have gained importance in the course of art anatomy course. Thanks to computers, anatomy knowledge no longer restricted to books. Workshops that will bring together old methods with the today's possibilities are necessary.

Keywords: Art Anatomy, Art Education, Human Figure, Creativity

* Bu makale, 2-5 Kasım 2017 tarihleri arasında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi'nde gerçekleştirilen 1. Ulusal Görsel Sanatlar Eğitimi Sempozyumunda Sözlü olarak sunulmuş bildiriden üretilmiştir.

** Doç., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü. svgavci@gmail.com

Giriş

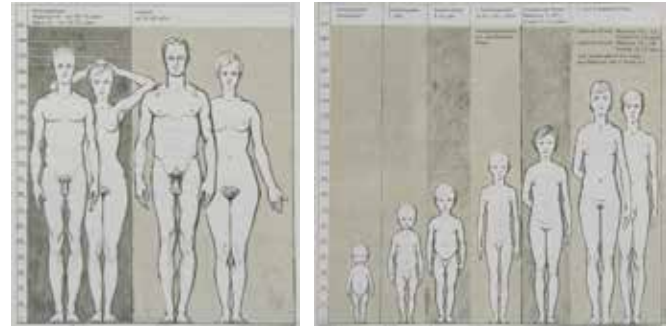
Bu makale, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde tarafımda verilen Sanat Anatomisi dersinin içerik ve işlevini, sanat eğitime ve yaratıcılığa katkısını tartışmaktadır. Sanat Anatomisi dersinin uygulama sürecinde edinilen bilgi ve kişisel deneyimi paylaşmak amaçlanmaktadır. Ders işleyişinde yaşanan süreçler, geçmiş bilgi birikimi, öğrenci çalışmaları, kişisel gözlem ve deneyim bu çalışmanın ana kaynaklarıdır. Metinde, mevcut anatomi bilgisinin kaynağına inilerek günümüz sanat eğitiminde Sanat Anatomisi dersinde bu bilgiden nasıl yararlandığı üzerine odaklanılmıştır. Öncelikle Sanat Anatomisi dersinde başvurduğumuz anatomi bilgisinin, görsel verilerin hangi gerekçelerle nasıl ve kimler tarafından elde edildiği, sanatçıların anatomi bilgisini nasıl kullandığı üzerine literatür taramasına dayanan açıklama ve örneklere yer verilmiştir. Daha sonra Sanat Anatomisi dersinin içeriğinde mevcut anatomi bilgisinden yararlanma biçimleri, dersin işleniş ve işlevi hakkında kişisel tarihten örneklem ile deneyimler aktarılmıştır.

Günümüzde dijital teknolojinin olanakları, bilgiye erişimin kolaylığı gibi faktörler sanat eğitimi öğrencileri üzerindeki etkisini göstermeye başlamıştır. Artık çok çabuk sıkılan, doğrudan sonuca odaklanan, pratik yapmak istemeyen, geleneksel yöntemleri reddetme eğilimi gösteren bir öğrenci profili ile karşı karşıyayız. Bunda sanatta gelinen noktanın da payı var kuşkusuz. Özellikle Sanat Anatomisi dersi bu gözlemi daha da görünür kılmaktadır. Temrin yapmanın zorunlu olduğu bu derste gelenekten yararlanmak kaçınılmazdır. Çağın “z kuşağı”¹ olarak tanımlanan yeni öğrencisi öğretme yöntem ve tekniklerini gözden geçirmeyi gerektirmektedir. Günümüzde bilgiye erişim görecelidir. Sanat eğitiminde teknoloji kanalıyla doğru bilgiye sahip olmak ve buna işlev kazandırmak, bireysel çaba gerektirmektedir. Güzel Sanatlar Fakültelerinde Sanat Anatomisi, Sanatsal Anatomi veya Artistik Anatomi gibi adlarla verilen derslerde insan vücudunun yapısı hakkındaki bilgi birikiminden yararlanmanın yollarını öğretmeye ihtiyaç vardır.

Tarihsel olarak Sanat Anatomisi dersinin, sanat eğitimi programlarındaki varoluşu figüratif sanata dayanır. Canlı vücut yapısını kavramanın figüratif sanata katkısı, insanı odak alan Rönesans sanatı ile tescillenmiştir. Sanatta Anatomi kavramı, insan bedeninin estetik ve gerçeklik ifadesini antikite-den devralan Rönesans içinde bilimsel vizyonda ortaya çık-

mıştır. Rönesans'ta hümanizmin yükselişi ile laik resmin gelişmesi, bedene olan ilgiyi arttırmıştır. Sanatçılar fiziksel biçim ve insan kimliğinin özünü ifade için yüzeydeki görüntünün kaynağını derinlerde aramış, canlı beden yüzeyinde gördükleriyle yetinmeyip anatomistler gibi bedenin iç kısmına inebilecekleri kadvralara başvurmuşlardır. Bu sanatçıların başında gelen Leonardo da Vinci (1452-1519) ve Michelangelo Buonarroti (1475-1564) halka açık teşrihlere katılarak kendilerine temin ettikleri kadvralarda deri ile iskelet arasında kalan her şeyi dokunarak incelemişlerdir.

16. ve 17. yüzyıllarda kadvra pratiği, tüm Avrupa'da tıp eğitiminin rutin bir parçası haline gelmiştir. Dokuların kesilerek parçalara ayrılması işlemi olan ‘diseksiyon’ çalışmalarında insan vücudunun komplike yapısı anatomist illüstratör, ressam ve heykeltıraşlar tarafından gerçekçi bir şekilde gözlemlenip biçimlendirilmiştir. ‘Artistik Anatomi’ kavramı insan vücudunun iç yapısını merak eden sanat ve bilim insanlarının çalışmaları ile “bilim ve sanatın ortak ürünü” (Yılmaz ve Mesut, 2008:73-84) olarak 19. yüzyılda tarif edilmiştir.



Resim 1, 2. İnsanın cinsiyet ve 0, 1, 3, 6, 9, 14, 18, 24 yaşlarına göre gelişim grafiği (Bammes, 1982:118-119).

Anatomi bilgisi fotoğrafın olmadığı o zamanlarda sanatçıların çizimleri ve matbaa teknolojisi ile belgelenip günümüze taşınmış, bugün bilgisayarlı illüstrasyon teknikleriyle üç boyutlu ve hareketli görsellere aktararak dijital ortamlarda ulaşılabilir hale gelmiştir. Geliştirilen teorik bilgiler görsel sanatlar alanında anatomik şema ve grafikler, eskiz, maket, çizim, ve videolar aracılığıyla eğitim aracı olarak kullanılmaktadır (Resim 1, 2).

Çok yakın geçmişte üçboyutlu teknolojinin geliştirilmesi ile daha detaylı görüntüler elde edilmiştir. Tıp alanında insan vücudunun sanal gösteriminin veya sağlığın görsel-

leştirilmesinin Vesalius'un tablolarından başlayıp X-Işınları, BT'ler, MR'lar, EKG'ler ve son buluş olan Fit3D Pro tarayıcısına uzanan bir süreci vardır. 'Fit3D ProScanner' (Harpertill, 21.05.2015) bir insan vücudunu kesip biçmeden 360 derecelik çevresini, yüksekliği, hacmi ve uzunluk ölçümlerini otomatik olarak çıkarıp görüntüler.

Anatomi Bilgisinin Kaynağı Olarak Kadavra Pratikleri ve Sanat

Gözün bedene odaklanması, insan vücudu hakkında bilinmeyenlerin öğrenilmesi neşter ve testereye, başka deyişle hayatın bilinmesi ölüme bağlıydı. Bu bağlamda bugün sahip olduğumuz anatomi bilgisinin kadavra pratiklerine dayalı tüyler ürperten bir geçmişi vardır. Richard Leppert *Sanatta Anlatımın Görüntüsü* (2002:160) adlı kitabında bu konuyu imgerin toplumsal işlevi çerçevesinde ele alır ve derinlemesine inceler. Ona göre devletin temsil ettiğini düşündüğü toplum adına verdiği bir karar gereği hukuki otoritelerce uygulanan idamların, bilgi ve modern bilimle bağlantısı çok net ve dolaysızdır. Çünkü teşrih için kullanılan kadvraların kaynağı bu idamlardır.

Almanya ve Benelüks ülkelerinde 16. ve 18. yüzyıllar arasında cellâtlar aynı zamanda tıp pratiği olan ve otopsi yapan insanlardır. Cesedin teşrih için anatomiste havale edilmesi, cezanın son aşamasında suçtan caydırma unsuru olarak başvurulan bir yöntemdi. Ayrıca bilimin geliştirilmesi ve halkın uyarılmasını amaçlıyordu. Bedeni aşağılayan bu son evre popüler bilince yerleşmiş dehşet uyandırıcı bir olguydu. Bedenin eli bıçaklı kişilerce parçalanması, insanlıktan çıkartılması, hatta şeytanlaştırılması olarak görülüyordu (Leppert, 2002: 160).

Sanatçılar günah ve suçun bedeli olan bu teşrihlerin imgerini çizmişlerdir. William Hogarth (1697-1764), zalimliğin dört sahnesini ifade eden illüstrasyon serisinin (Resim 3) *Zalimliğin Bedeli* adlı dördüncü kompozisyonunda (Resim 4) izleyici önünde resmettiği Nero'nun bedeni, boynundaki ipe, anatomi masası üzerinde uygulanan cezanın teşrihle bağını yansıtmaktadır. Resimde görevi başında tasvir edilen cerrahi anatomistler ve iktidar simgesi tahtta oturan yargıç bu bağı pekiştiren diğer öğelerdir. Resmin başlığı altındaki ayetlerde 'Kötü Huyun Korkunç Yüzünü Gör', diye yazan metinler ise uygulamanın resmi ve öğretici yönüne dikkat çekmek üzere

parlamento yarası uyarınca 1 Şubat 1751'de yayınlanmıştır.



Resim 3. William Hogarth, Zalimliğin dört sahnesi, gravür, 1822 baskısı, Londra http://www.michaelfinney.co.uk/catalogue/category/item/index.cfm?asset_id=6618 (25.01.2018).

Hogarth'ın çizimi 17. yüzyıl Hollandası'nda ve diğer Avrupa ülkelerinde uygulanan eski teşrih geleneğinin abartılı bir ifadesidir. Özellikle kış aylarında en fazla beş güne yayılabilen kadavra pratikleri, öğretici gösteriler olarak normal binalarda ya da küçük kiliselerde planlanıyordu. Avam için biletli olan girişler kadvranın cinsiyetine göre fiyatlandırılmaktaydı. Uygulanan teşrih işlemi baş cerrahi anatomistin "Şimdi burada olup da önümüzde paramparça olmuş şu zavallı nesneyi gören insanların bunu akıllarından çıkarabileceklerini sanmıyorum. Zaten tam da bundan dolayı kapılarımızı halka açıyoruz (...) başka insanlara, onunla aynı kaderi paylaşmamaları için bir uyarı olsun diye" (Forbes, 1981: 490-491; Leppert, 2002: 163) sözleriyle son bulan vaazıyla başlayıp yine onunla tamamlanıyordu.



Resim 4. William Hogarth, Zalimliğin bedeli (Zalimliğin dört sahnesinden), 1751, Gravür, 37.7X31.8cm. British Müzesi, kayıt No: S,2.126. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1440685&partId=1 (25.01.2018).

İmgeler bir yanıyla sanata konu olarak bir hikâyenin anlatımına vesile yaratırken diğer yanıyla bedenın anatomik yapısı hakkında bilgi verirler. İmgenin hikâyesi tarihte toplumda bir yere işaret eder ve bir yapıtta insan figürünün anlatıldığı araçtır. Bilgi üretmek için parçalanan beden aynı zamanda cezalandırılmış bir bedendir. Sanatçı illüstratörler kompozisyonlarını kültürel bağlamda idama göndermede bulunacak şekilde oluşturmanın yanı sıra, Anatomi biliminin siyaset, devlet iktidarı, zalimlik ve dehşetle ilgili boyutunu vurgulayarak kendi pratikleri ile ilgili beklentilerini de işe katmışlardır. Oysa anatomi illüstratörünü meşgul etmesi gereken esas mesele, insan bedenini konu olmadan kendi yapısına ilişkin bilgi verecek bir nesne olarak resimlemektir. Çünkü Anatomi bilimi, derinin altına nüfus ederken insan bedeninin kültür ve tarihten bağımsız olan içini ve derinliklerini inceleyerek elde ettiği bedensel verilerle ilgilidir (Leppert, 2002:170).



Resim 5. Andreas Vesalius, Kafatası Üzerinde Düşünen İskelet, 1555, Ağaç Baskı, 39.3x26cm.

© İngiliz Kütüphane Kurulu (solda)

Resim 6. Andreas Vesalius, 'Asılmış Adam Olarak Ekorşe', 1555, Ağaç Baskı, 39.3x26cm. © İngiliz Kütüphane Kurulu (sağda)

<http://www.bl.uk/learning/cult/bodies/vesalius/gallery/vesaliusgallery.html> (28.01.2018).

Andreas Vesalius (1514-1564) modern bilimin kurucusu sayılan ilk anatomisttir. Anatomi bilgisinin disekte edilen insan vücudundan öğrenilebileceğine inanıyordu. Salt araştırmayı hedefleyen ilk diseksiyonu Vesalius yapmıştır (Keskin, 2016:14). İndex hariç 824 sayfalık anatomi kitabı *De Humani Corporis Fabrica* (İnsan Bedeninin Yapısı Üzerine) sırasıyla 1543 ve 1555'te iki kez yayınlanmıştır. Kitapta açıklayıcı tekil uzuvları, beden parçalarını içeren çizimlerin yanı sıra, tam sayfa olarak basılmış 17 adet illüstrasyon yer almaktadır. Anlatısal bir çerçevede kişilerin ölüm hikayelerini ya da ölümle ilgili düşünceleri anlatan bu illüstrasyonlar, bedenın kaslar görünecek şekilde derisi soyulmuş anatomik modelini, ekorse ve iskeletini farklı açılardan gösteren çizimlerdir (Leppert, 2002: 164) (Resim 5, 6). Vesalius'un anatomi tiyatrosuna benzer halka açık sahnede yaptığı diseksiyonlardaki gözlemlerini betimlemektedir. Disekte edilmiş bedenın canlı gibi pozları doğada, etrafı gündelik nesnelere çevrelenmiş halde, estetik nitelikte ve neredeyse eksiksiz anatomi bilgisi vermektedir (Hagens, 2012: 7). Birçok çizimde bulunan harf ya da rakamlar bilimsel referansları metinle ilişkilendirir.

Bernhard Siegfried Albinus (1697-1770) anatomik resimlemeyi sanatı ön planda tutarak bilimsel olan ile sanatsal olanı ayrı ayrı fakat karşılıklı görülecek şekilde düzenlemiştir. Hareket ettirilebilen asılı konumdaki kashi iskeletin her pozunu illüstratör sanatçı ile beraber iş bölümü içinde kendi parası ile tuttuğu canlı modelden kıyaslamalar yaparak çalışmıştır. Karşılıklı iki çizimden biri ölüme dair estetik kaygılar içeren bir anlatı iken, diğeri ayrıntılar hakkında detaylı bilgi veren anatomik bir incelemedir. Aynı duruşa sahip gerçekçi iki çizimde bilimsel referanslar, herhangi bir işaretlemeye gitmeden görsel karşılaştırma ile verilmiştir.

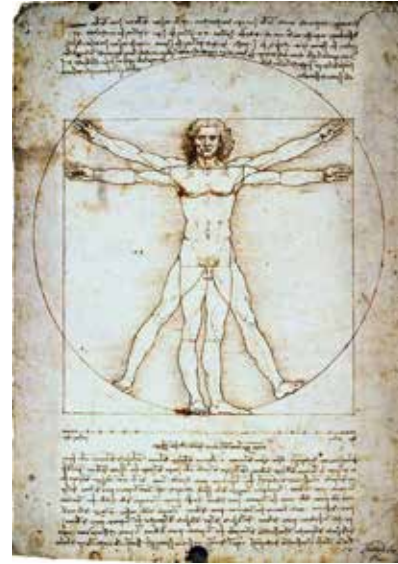
Leonardo da Vinci (1452-1519), sanat ile bilim arasında artistik anatominin içeriğini ve anlamını belirleyen isimdir. Ayrıntılı anatomik çizimleri anatomi biliminin temelini oluşturmaktadır. Bilim dünyasında insan bedeninin incelenmesi ile ilgili tabuları önemli ölçüde yıkmıştır. “Dış hatları anlamak için beden in iç yapısını bilmek gerekir” ve “Ressamın, hangi harekete hangi sinirin ve kasın neden olduğunu anlaması için sinirlerin, kemiklerin, kasların ve tendonların anatomisini bilmesi gerekir” (Chokanov,1974:16; aktaran: Altınok,2012:18) diye yazdığı notları onun artistik anatomiye yaklaşımın ortaya koymaktadır.

Leonardo Da Vinci’ye göre sanatın temeli kesintisiz bir araştırma olmalıydı. Sanatçının işi görünen dünyayı en tam ve en özenli bir biçimde bulgulamaktır. Çalışmalarında Rönesans’ta üç kuşaktır devam eden gerçeklik arayışını doğa gözlemine ve anatomik verilere dayandırarak sürdürmüş; kompozisyon ilkeleri için çizimin doğruluğundan vazgeçmemiştir (Gombrich,1980:222-226).

Leonardo, Bergamalı Gelanos’un (MS.131-201) öğretilerinden yola çıkarak tıp anatomisi üstüne çalışan Mercantonio della Torre (1481-1511) ile tanışması üzerine başlayan anatomi çalışmaları hakkında kurşun kalem ve mürekkeple notlar düştüğü bir kitap hazırlamıştır. Bizzat teşrih ettiği vücutların kırmızı tebeşirle titiz çizimlerini yapmıştır. Bütün kemiklerin yapısını sırasına göre üzeri sinir ve kaslarla kaplanmış olarak göstermiştir. Kasları işlevlerine göre sıralamış ilkinin kemiklere tutunduğunu, ikincilerin sağlaştırdığını üçüncülerin de hareketi sağladığını yazmıştır (Vasari, 2013:227).



Resim 7. Leonardo, omuz ve boyun hareketlerinin anatomik analizi, 1509-1510, kalem, kahverengi mürekkep, siyah tebeşir, 29.2x19.8cm. Royal Kütüphanesi Londra, kay. no:190030 (solda) (Zöllner, 2007:197)



Resim 8. Leonardo, Vitruvius'a göre insan vücudunun oranları,1490, kalem, kahverengi mürekkep, suluboya, 34,4 x24,5 cm. Venedik Akademisi Galerisi (sağda) <https://stigidragholm.files.wordpress.com/2010/12/leonardo-da-vinci-the-vitruvian-man.jpg> (28.01.2018)

Çizim ve araştırmalarını içeren el yazmaları 13 defteri, dönemin bilimsel çalışması olarak nitelenen gerçek anatomi bilgisini içermektedir. Kas sinir ve damarları derinlemesine ele

aldığı anatomi incelemelerinde kemikleri, kemiklerin birbirleriyle kaslarla, sınırlarla ilişkilerini, eklemlerin hareket olanaklarını ve kasların fonksiyonlarını çizmiştir (Buğra,2006:22). Adaleleri gösteren bu desen ve eskizlerin altına sağdan sola doğru ancak aynada okunabilen notlar eklemiştir (Resim 7). Leonardo iskelet ve kasları incelerken, fizyolojik araştırma ile anatomik araştırmaları iç içe yürütmüştür. Hareketin mekanizmasını, pozları ve hareketin getirdiği değişiklikleri incelemiştir. Vücudun statik yapısına ilişkin gözlemlerinde vücudun her bir parçasının mekanik aktivitedeki rolünü araştırmıştır. Bu onu sonunda iç organların çalışmasına götürmüştür; beyin, kalp ve akciğer gibi iç organları yaşamın motorları olarak görmüştür (Heydenreich, 2018:2).

Leonardo, mükemmel bir makine olarak algıladığı insan vücudunda evrenin yasalarını araştırmıştır. Matematikçi Luca Pacioli (1445–1514/1517) ile birlikte çalıştığı dönemde, Vitruvius'un *De architectura* (MÖ.1. yüzyıl; Mimarlık Üzerine) adlı eserinde ele aldığı orantısal teorilerden yola çıkarak insan vücudunun yapılandırmasını geometri prensiplerine dayandırmış, insan figürünün ideal oranının çemberin ve karenin formlarıyla örtüştüğünü göstermiştir. *Vitruvius'a göre Vücut Oranları* veya *Vitruvian Man* adıyla bilinen 1490 tarihli çizimi (Resim 8) insan vücudunun matematik ve doğa kurallarıyla ilişkilendirmeye yönelik bu girişimlerini göstermektedir (Heydenreich, 2018:3).



Resim 9. Leonardo, Cecilia Gallerani'nin portresi-Erminli kadın, 1484, ahşap üzerine yağlıboya, 54.8x40,3cm. Czartoryski Müzesi, Krakow, Polonya (Zöllner, 2007:95)

Sanatçı, bilimsel gözlemlerini ve anatomik keşiflerini renkli tuval resmi ile de ilişkilendirmiştir. Işığın bir kaynaktan çıkıp bir nesnenin üzerine belli bir açıyla düştüğü kuralını görselleştirmek için Cecilia Gallerani'nin Ermini ile portresinde (Resim 9) aynı pozda biri insan biri hayvan iki figür seçmiştir. Truvakardan gösterdiği figürlere dik vuran ışığın yanak ve çene altında yarı gölgeli alanlarda yansımalarını resmederek rölyef etkisi vermiştir (Kemp,2007:137). Anatomi çalışmalarını dikkate alan bir izleyici ise resmi başka gözle değerlendirerek “insan ile kucağında tuttuğu memeli hayvan anatomileri arasındaki benzerlikleri nasıl bir incelleme, nasıl güçlü bir gözleme yeteneği ile keşfedip ortaya koyduğunu” (Erez,1994:66) düşünmüştür. Leonardo ceninlerin gelişim evrelerini incelerken insan ve hayvan vücudu arasındaki benzerliklerle ilgili keşfini bu eserine yansıtmıştır. Benzerliğin yalnızca insanlarla dört ayaklılar arasında değil, balıklar ve kuşlar arasında da olduğunu gözlemiştir. Leonardo'nun bu metinde yer verilmeyen tıp ve mühendisliği ilgilendiren pek çok çalışması da vardır.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564) Rönesans'ın sanatçı olma kriterlerinden birinin anatomi bilmek olduğunu erken fark eden bir sanatçıdır. 18 yaşından itibaren insan bedeninde diseksiyon çalışmalarına başladığı bilinmektedir. Anatomiyi önceleri güzel insan vücudunun, bütün sinir ve kaslarıyla beraber, belirli hareketlerini imgeleyen Yunan ve Roma heykelleri üzerinden öğrenmeye çalışmıştır. Daha sonra o da Leonardo da Vinci gibi kadavra keserek, canlı modelden çizerek insan anatomisini araştırmaya başlar. Güçlü bir form hafızası kazanmak ve figüre hakim olmak için sayısız desen çizer (Gombrich,1980:230).

Michelangelo'nun desen ve eskizleri esas esere ulaşmak için birer araç niteliğindedir. İlk fikirlerinden projenin tüm aşamalarına kadar kompozisyon tasarımı ve figür çalışmaları için desene başvurmuştur. Kasları daha net görüldüğü için erkek canlı modelleri tercih etmiştir. Çizimlerdeki gerçekçilik ele alınırsa, kasları ve kemikleri cildin altında neredeyse bir ekorsede olduğu gibi yorumlamıştır. Bir figürü farklı açılardan birkaç kez resmettiğinde her aşamada anatomik detayları belirginleştirdiği görülür. 1490'larda teknik olarak hocası Ghirlandaio'nun çapraz çizgili stilini uygulamıştır. Her yönde çalışan çapraz çizgiler vücudu sarar tüm yüzeyi kaplar. Michelangelo'nun bu dönem çizimlerinde tek ışık kaynağı yoktur. Işık ve gölgeyi figürün her noktasını açıkça gösterecek biçimde ele alıp kasların, kas gruplarının dış ve iç bükey yapıla-

rını vurgulamak için kullanır (Buser, ty:17,19). 1500'lerde Leonardo da Vinci ile çalıştığı dönemdeki siyah, kırmızı tebeşirli çizimlerinde ve sonrakilerde malzeme ve uyguladığı tekniğin, ışık gölge geçişlerindeki kontrastlığı yumuşatmasına izin verir (Buser, ty, 20-21). Desen aşamasında eriştiği bu plastik etkiyi final yapıtına da taşır (Resim 10-11). Örneğin Sistine Şapeli fresklerindeki figürler daha sadeleşmiş kaslarla, atletik bir yapıda platoncu güzellik anlayışında ifade edilmiştir.

Michelangelo'nun anatomi ilgisi, bedeni sanatının özü haline getirmiştir. Çıplak insan bedeninin kendi iç gerilimini dinamik yapıya dönüştürerek en az hayat kadar canlı imgeler ortaya koymuştur. Figürün hareketlerine ve pozlarına doğa taklidini aşan abartılı ifadeler kazandırmıştır.



Resim 10. Michelangelo, 1511, Oturan çıplak erkek figür, fresko, Sistine Şapeli, Roma (üstte)



Resim 11. Michelangelo, 1511-1512, Suyun ayrılması, fresko, Sistine Şapeli, Roma (altta) (Chapmen, 2005: 131, 130)

Rembrandt van Rijn (1606-1669) Amsterdam'da tanıştığı anatomist Nicolaes Tulp'ün (1593-1674) diseksiyon çalışmalarından etkilenmesi üzerine anatomi bilimini sanatın konusu olarak ele aldığı *Anatomi Dersi* adlı eserini gerçekleştirmiştir. Rembrandt'a özgü renk ve ışık-gölge atmosferinde oluşturulan çok figürlü kompozisyon, izleyicilerin meraklı bakışları altında yapılan anatomik incelemeyi temsil etmektedir (Resim 12.13).



Resim 12,13. Rembrandt, Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi, 1632, Yağlıboya, 169.5x216.5cm. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_007.jpg (29.01.2018).

Sanat Anatomisi Dersi ve Kişisel Deneyim

Son yıllarda sanatın içinde bulunduğu ifade çeşitliliği sanat eğitimi programlarında Sanat Anatomisi dersinin varlık gerekçesini sorgulatarak bu alana dair verilen bilginin “teknik düzeyde kaldığı, ifade özgürlüğünü kısıtladığı” (Altınok, 2012:136) gibi bir yanlışın oluşmasına yol açmıştır. Neyse ki birkaç yıl önce kimi bölümlerde eğitim öğretim planından çıkartılan Sanat Anatomisi dersinin yaşadığı kriz Bologna süreci ile atlatılıp havuz dersleri kanalıyla öğrencinin mağduriyeti önlenmiştir.

Sanat anatomisi dersi ile ilgili bugün yaşadığımız eleştirel durum, 19. yüzyıl sonlarında akademilerin giderek loncalara benzetilmesi sonucu sanattan uzaklaştığı, yaratıcılığı ve sanatsal faaliyetleri bastırdığı ve mekanik olmaları gibi eleştirilerle karşı karşıya kalmalarından farklı değildir. Akademi müfredatı çizim ve resim dersleri ile beraber daha teorik ve zihinsel olan Anatomi, Geometri ve Tarih derslerini kapsıyordu. Görsel kültürün deneyimi ve görünümü akademinin sorumluluğundaydı. O dönemde ortaya çıkan yeni birlik, grup ve akımların sanata bakış açıları akademilerin ideallerini sorgulatıyordu;

Bu grup ve akımlar romantizmle özdeşleştirilen fikirlerle, sanatçıları ve tasarımcıları yaratıcılığın öğretilebileceği yönünde cesaretlendirdi. Bu gelişmeler, antik heykelleri ya da vücudun bölümlerini mekanik olarak kopyalamaya ya da duyguların şematik tercümesine karşı koyan insanları, akademilerin rolünü sorgulamaya itti. Sanat ya da tasarım faaliyetleri, gittikçe içlerinde kuralların ve derslerin daha az yer aldığı, daha ziyade bağımsız, bireysel faaliyetler olarak görülmeye başlandı (Barnard, 2002: 94).

Bugün sanatın anlatım boyutunu diriltten postmodern yaklaşımı kucaklayıp disiplinlerarasılığa yönelen yeni bakış açılarının Sanat Anatomisi dersini reddetme eğilimi çelişkili gözükmektedir. İfade alternatifi olarak gerçeğin geri döndüğü çağımızda, sanat anatomisi dersinin yaratıcılığı destekleme fonksiyonu vardır. Sanatta anatomi öğrenmenin, bilim ve sanatın mikrokosmos olarak gördüğü insan bedeninin yapısı üzerine çalışmanın, diyalektiği anlama noktasında verdiği ipuçlarını görmede aracı olabileceği gözden kaçırılmamalıdır. “Bedenin yapısı ve fonksiyonları arasındaki etkileşimi yöneten yasaları kavramak, diyalektik düşüncenin özünü oluşturmaktadır. Yaratıcı davranış aşlamak için de, önce diyalektik düşünce oluşturmak gerekmektedir” (Bammes, 2000: 39; aktaran: Altınok, 2012: 91).

Henry Laborit’e (1996: 100) göre sanatsal yaratma bilgilenme, yaratıcı düşünme ve sanatsal anlatım olmak üzere üç temel aşamadan oluşur. Bunlar sanat eğitimine de uyarlanabilir aşamalardır. Yaratıcı düşünce, çağdaş psikanalizcilerin en tutarlı öngörülerini alt üst etmektedir. Gerekli öğeleri biriktirmeden hiçbir şey düşünemez, başka bir deyişle yeni biçimler, yeni bütünler yaratılamaz. Yaratma, ardı arkası gelmeyen bir bilgi toplamadır. Bilgisel bütün ne kadar zenginse, yeni biçimler yaratma olasılığı o kadar yüksek demektir.

Sanat eğitimi belli bir disiplinde deney ve birikim sürecinde oluşmuş kuralların etüt edilmesidir. Sanatçının üretmek ve içinde bulunduğu çağı okuması için, sadece kendi gözlemleri ile yetinmeyip kendisinden önce edinilen bilgileri de tanıması gerekmektedir. Öğrenim sürecinde geçmişte yapılanları yinelemek sorun çözme öğretir. Yaratıcı işler yapabilmek için geçmişle hesaplaşmak önemlidir. Bunun enstrümanlarına Sanat Anatomisi ve Desen gibi temel derslerde ulaşılabilir. Sanat ve tasarımın öğeleri burada yapılan pratiklerle öğrenilir. Tasarım alanlarında ise anatomik bilgiye her zamankinden daha fazla ihtiyaç duyulmaktadır. Zira canlandırma alanında

bugünün animatörleri geçmişin illüstratörleriydi. Günümüzde sadece kullandıkları teknik ve malzemeler değişti. Bedeni tanımayan bir tekstil tasarımcısı giysinin cebini, pensini, bel oyuntusunu neye göre konumlandıracaktır?

İnsan bedeni tarih boyunca daima sanata konu olmuştur ve olmaktadır. Bedenin kriterler veren komplike yapısı, bir sanatçı aday için mükemmel bir eğitim aracı niteliğindedir. Günümüz sanat eğitimi kurumlarında Sanat Anatomisi derslerinde insan bedeninin dışı yansıyan yüzey anatomisini algılamaya ilişkin oran orantı, kas-kemik ilişkileri, hareket ve duruşa göre değişen yapıları ele alınır. Anatomiye dair var olan bilgi birikimine ve canlı modele başvurmak bu dersin esas kaynaklarıdır. İnsan vücudunun yapı özelliklerini incelerken çalışmaları yalnızca canlı modele dayandırmak, gerçeğe bağlı kalmak yeterli değildir. Temel anatomiyi öğrenmek ve öğrenilenleri yaratıcı etkinliğe dönüştürmek için insan vücudunun biçimsel özellikleri hakkında önceden edinilmiş kas, kemik bilgisi ile canlı model gözlemlerini birleştiren, hayal gücünü işleyen çizimler yapılmalı; derinlemesine biçimlendirme temrinlerine yer vermelidir.

Pratik yapma, sanat eğitiminde etkin bir öğrenme biçimidir. Bu, Sanat Anatomisi dersi için de geçerlidir. Öğrencinin bu derste önceden edinilmiş anatomi bilgisini bizzat deneyimleyerek öğrenmesi hedeflenir. Kopya çalışmayı zorunlu tutan bu süreç belki de öğrencinin en sıkıldığı, en çok zorlandığı aşamadır ki 1986-1989 yıllarında resim bölümü öğrencilik döneminde kendi aldığı Sanat Anatomisi dersi ağırlıklı olarak bu aşamayı içeriyordu. Eğitimcilerin dersin bu aşamasında motivasyonu sağlamak için farklı çözüm arayışlarına girmeleri gerekebilmektedir.

Anatomi öğrenmek için bugün sahip olunan canlı model alternatifi o dönemde henüz yoktu. Fakat atölyede o zaman öğretim görevlisi olan Prof. Cengiz Çekil’in çabalarıyla Güzel Sanatlar Fakültesi’ne kazandırılmış ve halen Resim Bölümü’nde bulunan gerçek bir iskelet vardı. İskeletten etütler Temel Sanat Eğitimi ve Resim derslerinde yapılırdı (Resim 14, 16). Sanat Anatomisi dersinde ise bilimsel anatomi kitabından kopya çalışmaları yoluyla anatomi öğrenmek neredeyse tek yoldu. Kişisel merakım sayesinde Ege Üniversitesi Morfoloji kürsüsünde tıp fakültesi öğrencileri ile beraber birkaç uygulamalı kadavra dersine girme şansım oldu. Bu konuda yol gösteren, birinci yarıyıldan itibaren aynı kürsüde hocaların hocası Profesör İsmail Altıntaş’tan aldığımız, kas sistemi ve hareketlerinin Latince

isimleri ile öğretildiği, kuramsal Tıp Anatomisi dersi idi. Kadavra dersi ise tıp alanındaki öğrencilerin gördüğü uygulamalı bir dersti. Diseksiyonlar cesetlere uygulanan koruyucu solüsyonun göz yaşartıcı ve yakıcı etkisine maruz kalarak yapılıyordu. Oradaki şartlarda çizim yapmanın ne kadar zor olabileceğini anlamak zor değildi. Bugün, var olan nitelikli bilimsel ve artistik anatomi kitapları ile bu deneyimi hiç yaşamadan sanatçı için gerekli anatomi bilgisine ulaşabilmekteyiz.



Resim 14. Sefahiye Sağlam, 1988, iskeletten çizim, h.80cm.



Resim 15. Sevgi Avcı, 1993, iskeletten çizim, h.100cm. (solda)

Resim 16. Gökhan Erbaş, 1999, iskeletten çizim, h.50cm. (sağda)

(Resim 14-16 Fotoğraf: Sevgi Avcı).

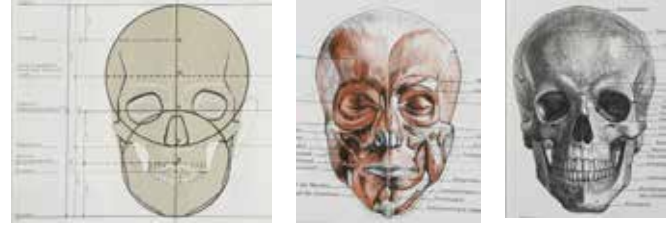
Dahası günümüzde sanal ortamlar, insan vücudunun üç boyutlu modeli ile bölgesel ve sistematik binlerce anatomik görüntü ve yapıya erişim, ekranda yakınlaştırma-uzaklaştırma, çevirme, dolaştırma ve parçalarına ayırıp inceleme olanağı sağlamaktadır. Örneğin 'Aclands Human Anatomy' veritabanlarında kadavra üzerinden anatomi eğitimi ve anlatım videolarına ulaşılabilir. Robert Acland'ın anlatımı ile gerçek kadavra görüntüleri parçalara ayrılmış, parlak renklerle ve detaylı anlatımlar ile sunulmaktadır. 300'den fazla video, kas, tendon ve eklem gibi hareketli yapıları günlük yaşantıda kullanıldıkları gibi göstermektedir.

1980'lerde ise Sanat Anatomisi dersi için sadece tek kaynak vardı: Feierabend'ın insan anatomisini içeren kitabı (Feierabend, 1996. Bu baskı hayvan anatomisini de kapsayan genişletilmiş baskıdır), o da dersin hocasına aitti. Hoca, her ders beraberinde bu kitabı getirir onu ortadaki bir masanın üzerinde etüt edilecek konuyu göreceğimiz şekilde açık bırakırdı. 100x70cm. boyutlarında pelur kağıt üzerine çizim çalışmaları buradan yapılırdı. Kitaptan yararlanmak için ders boyunca adeta mekik dokunurdu. Dersin hocası Fevzi Saydam (Prof.) bunu bize neden yapmıştı? Oysa hepimiz birer sayfa fotokopi alabilirdik. Fotokopi makinesi çok iyi olmamakla birlikte görüntüyü çoğaltmak için herkesin ulaşabildiği teknolojik bir olanaktı. Yıllar sonra kendim de bu dersi vermeye başlayınca bunun bir çeşit öğretim stratejisi olabileceğini düşündüm. Çünkü biz öğrenciler, hiç farkında olmadan gördüğümüzü akılda tutmak için daha dikkatli gözlem ve inceleme yapıyor, hafızanın sınırını zorluyorduk. Öğrenmeyi zorlaştıran, bir o kadar da kışkırtan bu yaklaşımda çalışmanın büyük boyutları ve kitaptan kopyalanan görselin, iskelet ve ekorse çizimlerin yakında olmaması özellikle planlanmış gibiydi. Zaten çok sıkıcı olan kopya çalışması bu şekilde oyun haline getirilmiş, derse ilgiyi arttırmıştı.

Anatomi öğrenmenin diğer bir yolu canlı modelden çalışmalar yapmaktır. Bu yol sanıldığı kadar doğrudan öğretici olmayabilir. Çünkü canlı model hem öğrenci hem de eğitmen için konforludur. Öncelikle 'ne çalışacağım? ne öğreteceğim?' sorularını ortadan kaldırır, çalışma ortamı kendiliğinden oluşur, motivasyon için özel çaba harcanmaz. Sanat Anatomisi

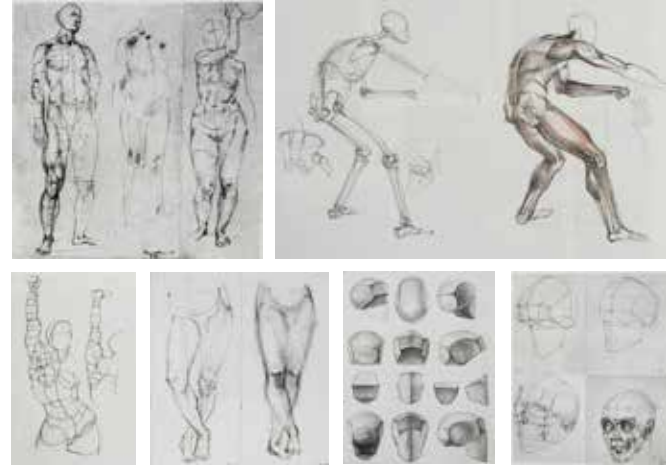
dersinde canlı modelden çalışmalar belli bir hedefe yönelik yürütülmez, ders içeriği gözetilmez ise anatomik bilgi edinmek güçleşebileceği gibi dersin desen dersi gibi işlenmesine yol açabilir. Canlı modelden en etkin bir şekilde yarar sağlamak eş zamanlı olarak edinilmiş anatomik bilgiye başvurarak karşılaştırmalı çizimler yapmayı ve eski ustaların çalışmalarını etüt etmeyi gerektirir. Model çalışmalarına paralel işleyen süreç içinde öğrenci bu yolla, canlı modeli daha doğru gözlemleyerek görme ve biçimi analiz etme yetisini geliştirebilmekte ve insan vücudu hakkında temel biçim bilgisi edinmektedir. Bu ders, öğrenciye ilerisi için özgün çalışmalarında figüratifin ifade seçeneği olup olamayacağı hakkında kendini tanımasına ve ilgisini ölçmesine de ortam sağlamaktadır.

Resim Bölümü'nde araştırma görevlisi iken 1993-1995 yılları arasında Adem Genç'in (Prof.) verdiği *Sanatsal Anatomi* dersine asistanlık yaptım. Derslerde öğrencilerin form algısını derinlemesine geliştirebilecekleri canlı modelden gözleme dayalı etüt çalışmalarına ağırlık verilmişti. Öğrenci çalışmalarında gözlemlediğim temel problemler, parça bütün ilişkisi içinde bütünü algılamamaları ve oran orantıyı gözetmemeleiydi. Bu nedenle yüzey anatomisinde hareket ve duruşa göre değişen yapıları, kas-kemik bağlantılarını biçimlendirmede zorlanıyorlardı. 1996-1997 Eğitim öğretim yılında Heykel Bölümü'nde öğretim üyesi Fevzi Saydam (Prof.) tarafından verilen 'Sanat Anatomisi' dersini asiste ettim. Beraber sadece üç hafta süren görevin ilk haftasında öğrencilere anatomi bilmenin önemi anlatıldı. Figürü ezberlemenin mümkün olmadığı, usta sanatçıların bile sık sık canlı modelden çalışmalarla hafızalarını yeniledikleri, insan vücudunun form zenginliği, kas-kemik ilişkilerinin harekete ve duruşa göre değişkenliği, yüzeye yansıyan kısmının sanatçıyı ilgilendirdiği ve figürün üzerine düşen ışık altında görüldüğü-algılandığı kadarıyla çizilebileceği üzerinde duruldu. İkinci hafta gerçek kafatasından çalışmalar yapıldı. Üçüncü hafta Gottfried Bommès'in *Der Nackte Mensch* (1982, Çıplak Adam) adlı anatomi kitabından baş anatomisi ile ilgili bölümden hazırladığım fotokopileri (Resim:17-19) öğrencilere dağıtmak üzere derse getirdiğimde Fevzi Hoca'nın "bu dersi artık sen yapıyorsun" demesinden birkaç hafta sonra öğretim görevlisi olmamla dersin sorumluluğu üzerime geçti.



Resim 17-19. Başın oranları, kas ve kemiklerin anatomisi, öğrenciye verilen kopya çalışması ödevi (Bammes. 1982: 94, 413,423)

Dersin içeriği ile ilgili benim için iki şey önemliydi: İlki, Sanat Anatomisi dersini Desen dersinden farklı işlemek; ikincisi, bu dersin verildiği alanı, heykel sanatını dikkate almak. Benim öğretim programımın temeli eski ile modern yaklaşımın biresimidir. Sanat Anatomisi dersinde sanatçıyı ilgilendiren yüzey anatomisinin diyalektiğini kavratmak ve gerektiğinde sanatta anatomi bilgisini ne kadar, nasıl kullanacağını öğretmek amaçlanmaktadır.



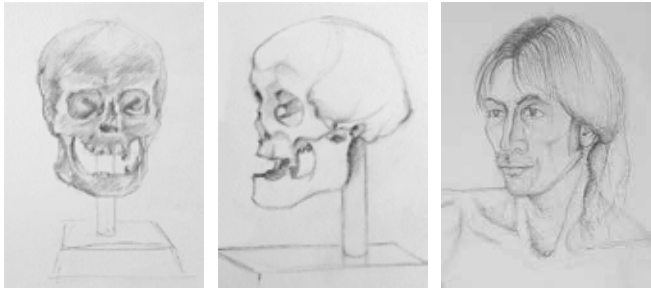
Resim:20-25. Biçimlendirme yöntemleri (Bammes,1982: 453, 64, 76, 267, 415, 419)

1989 yılında Bulgaristan'dan gelip heykel bölümünde öğretim görevlisi olarak akademik yaşamına başlayan Rasim Özgür (Doç.) aracılığı ile tanıdığım yukarıda anılan *Der Nackte Mensch* adlı anatomi kitabının hayatıma girmesi Sanat Anatomisi dersi içeriğini belirlemede etkili olmuştur. Görsel anatomi sözlüğüne benzettiğim bu kitap, canlı model ile beraber dersin ana kaynağı olarak bir sanat öğrencisinin hiç kadavra görmeden insan vücudunun yapısını kavramasını sağlamaktadır. İlk yıllarda Heykel bölümü eğitim öğretim planında sanat Anatomisi dersi ikinci yıldadır. Çünkü kurucu öğretim elemanı Cengiz Çekil, heykel bölümü öğrencisinin doğrudan hacimle

düşünmesi için öncelikle, kille üç boyutlu biçimlendirme yapımları görüşündeydi. Bundan dolayı yüzeyde biçimlendirme ya da çizim pratiğini ikinci yıla ertelemiştir. Dersin içeriğini oluştururken bu yaklaşımın da rolü olduğu düşünülebilir.

Ders içi çalışmalarda öğrencinin formu okumasına ve hacmi algılamasına yönelik uygulamalar ve eleştiriler ön plana çıkarılmaktadır. Bahsedilen kitap, akıl gözüyle formu ve kütleleri analiz eden, ışık gölge taramaları veya çizgilerle hacmin nasıl gösterilebileceğini anlatan, üç boyutlu görmeyi ve düşünmeyi sağlayan örneklerle doludur (Resim 20-25). Bammes kitabında, bilimsel anatomi çizimleri ve eski ustaların desenlerinden seçtiği artistik örneklerde, insan vücudunun yapısını bütüncül algılamaya yönelten diyalektik yaklaşımını ortaya koymaktadır.

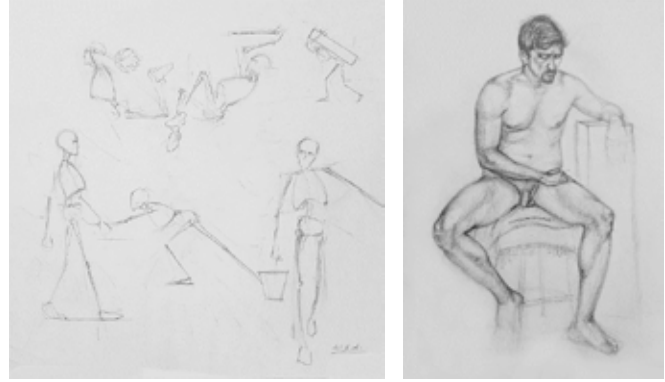
Hocalığın ilk yıllarında canlı modelin kısıtlı olması nedeni ile bir yıla yayılan dersin ilk yarısında sanat anatomisi kitaplarından baş ve genel vücut anatomisi üzerine Resim 17-19'da bir kısmı görülen örneklerden kopya çalışmaları yapıldı. Bu çalışmalarla her öğrenci kendisi için oran oranı, kemik ve kas ilişkilerini birlikte çözümlediği bir anatomi atlası yapmış oluyordu. İkinci yarıyıldaki çalışmalar canlı modelden çizimle devam etmekteydi. Her iki dönem için model imkânı doğunca kopya çalışmalarının bir kısmı ödev formatına dönüştürüldü. Ancak ödevlerin son günlere bırakılması sebebiyle kopya çalışmalarının beklentiyi karşılamadığı görülerek ödev süreçlerinin denetlenmesi ve performansın değerlendirmeye katılması ile çözüm arandı. Model çalışması ile eş zamanlı olarak ders dışında çizimler yapan öğrencilerin işlerinde gözle görülür aşama kaydettikleri izlenmiştir. Öğrencilerin canlı modelden etütler sırasında benzer duruşları içeren anatomik çizimleri inceleyerek ve karşılaştırmalar yaparak çalışmaya yönlendirilmeleri, formları yüzeyden içeriye doğru okuyabilme ve analiz yeteneğini geliştirmektedir (Resim 26-31, öğrenci çalışmaları).



Resim 26. Tülay Çelikel, 2001, karakalem, 50x35cm (solda)

Resim 27. Sibel Fayda, 2002, karakalem, 50x35cm.

Resim 28. Merve Gümüş, 2016, karakalem, 70x50cm. (sağda)



Resim 29. Ali Batı, 2000, karakalem. 70x50cm. (solda)

Resim 30. Ayşe Önel, 2016, eskiz çalışması, karakalem, 50x50cm. (sağda)



Resim 31. Özlem Bayrak Begtaş, 2016, füzen, 70x50cm.

(Resim 26-31. Öğrenci çalışmaları, fotoğraf: Sevgi Avcı)

Sanat Anatomisi dersinde beden yapısını öğretirken canlı modeli ya da eski ustaları taklitte, biçim ve işlev arasındaki etkileşimi belirleyen yasaları anlamaya çalışan yaratıcı davranışları kazandırmak esastır. Önerilen yöntemin ilk adımı basite indirgemedir. İskeletin temel formunu esas alır ve tek tek kemikleri çizmeyi gerektirmez. Bir sonraki adım, kemikleri saran kasların kütleler halinde üç boyutlu olarak algılanması ve şematizme düşmeden vücudun dıştan görüntüsünün yüzeyde iki boyutta gösterilmesidir. O zaman öğrenci figürün oran orantısı, hareketi, duruşa göre değişen yapıların öne çıkan özelliklerini görerek bir bütün içinde iki veya üç boyutta ifade edebilmenin koşulunu sağlamış olacaktır.

Günümüzde üç boyutlu ve gerçekçi görselleri bilgisayar ortamında henüz keşfeden öğrencinin bunları nasıl değerlendireceği anatomi dersinin içeriğine eklenmiş bir yeniliktir. Ön-

celeri fotokopiden yararlanan öğrenci bugün ders anında çok pratik olarak cep telefonu kanalıyla daha nitelikli görsele erişme imkânı bulmakta; aynı anda insan anatomisinin iç yapısını inceleyebilmektedir. Belli aralıklarla ders içinde tekrar eden dia gösterileri, power point sunumlar ve video gösterilerine dayalı örnek incelemeleri, zaman zaman düşen motivasyonu yükseltmeye ve gözlemlerini yaratıcı etkinliğe aktarmalarına destek sağlamaktadır.

Sonuç

İnsan bedeninin ancak anatomik çizimler ve anatomi bilimi ile tanınabileceğinin keşfi eğitim programlarına *Sanat Anatomisi* dersini kazandırmıştır. İnsanın anatomik özelliklerinin kavranması Sanat Anatomisi dersi ile mümkündür. Günümüzde insan vücudunun anatomisi hakkında literatür oldukça zengindir. Bir sanatçı ya da tasarımcı için yeterli bilgi birikimi, bundan altı yüzyıl kadar önce Rönesans'ın bilim atmosferinde sanat bilim ortaklığındaki diseksiyon çalışmaları ile elde edilmiştir. Araştırmalar ve teknolojik cihazlarla yapılan karşılaştırmalar, mevcut bilginin neredeyse hepsinin doğruluğunu kanıtlamıştır. Mikroskop ve fotoğrafın icadı sanat ve bilim insanının anatomisi alanında ortak çalışmasının sonunu getirirken ilgiyi uzmanlaşmaya yöneltmiş; yeni bilgi üretmede veya bilginin paylaşımında teknolojiden yararlanmanın önünü açmıştır.

Sanat anatomiyi yaşayan bir organizma olan beden yapısının form analizi olarak algılamıştır. Sanat Anatomisi bakımından anatomik bilgi, yeni çığır açacak derecede değilse de küçük ilavelerle güncellenip daha mükemmel tekniklere taşınarak özel eğitilmiş bilimsel resimleme uzmanlarıca yeniden biçimlenmektedir.

Günümüz koşullarında sanat anatomisi dersinde etkili bir öğrenme için eski yöntemleri ve mevcut bilgiyi çağın getirileri ile buluşturarak kullanabilmek önem kazanmıştır. Sanat eğitiminde yeni literatüre adapte olmak, yerine göre, öğrenciyi geleneksel yöntemlerin yararına ikna etmek eğitimcinin problemi haline gelmiştir. Halen sanat ve tasarım alanlarında öğrenimini sürdüren z kuşağı öğrencilerinin, Sanat Anatomisi dersine ilgisi devam etmektedir. Genel beklentileri, bu dersin çağın gereklerine göre donatılması yönündedir. Kaynakçanın genişletilmesi, ders içinde iki-üç boyutlu görsellerin, hareketli imgelerin büyük boyutlu ekranlarda izletilmesi yoluyla dijital ortamdaki nitelikli yararlanılması ve bu örneklerin plastik açıdan incelenmesi, eğitimin kalitesi ve öğrenci motivasyonu

için gereklidir. Ayrıca ideal bir Sanat Anatomisi dersinde ihtiyaç duyulan; bütün bir iskelet, canlı model, ekorseller, kadın ve erkek torları, el ayak muajları ile donatılmış, mekân ışıklandırması ve platformları tasarlanmış, gösterim cihazları kurulu bir atölye ortamıdır.

Notlar

1- *Z kuşağı*: 2000-2020 yılları arasında dünyaya geldiğine veya geleceğine inanılan aynı zamanda 'Kristal nesil' olarak da adlandırılan kuşaktır. Hırsla ve materyalist düşüncelerle hareket eden bu kuşak, öncelikle göre bilgiyi daha çabuk yorumlayabilme özelliğine sahiptir. Birden fazla konu ile ilgilenilebilmeleri nedeniyle z kuşağı üyelerinin el, göz ve kulak motor becerilerinin oldukça gelişmiştir (Daha geniş bilgi için bakınız: Çetin ve Karalar, 2016:161).

Kaynakça

- Altınok, A. E. (2012). *Artistik Anatomi ve Güzel Sanatlar Eğitimindeki Yeri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Edirne.
- Bammes, G. (2000). *Die Gestalt des Menschen*, Sofya: Trud.
- Barnard, M. (2002). *Sanat Tasarım ve Görsel Kültür* (Çev. G. Korkmaz), Ankara: Ütopya Yayınları.
- Buğra, A.C. (2006). *Sırların Efendisi*, İstanbul: Akis Kitap.
- Chokanov, K. (1974). *Die Gestalt des Menschen*, Sofya: Trud.
- Erez, S. (1994). "Lenardo da Vinci ve Anatomi; Lenardo da Vinci'nin Otopsileri" *Bilim ve Teknik*: Ankara: Tübitak Yayınları, sayı: 314, s.58-67.
- Feierabend, P. (1996). *Anatomische Zeichenschule Mensch –Tier-Vergleichende Anatomie*, Köln: Könenmann.
- Fobes, T. R. (1981). "To be Dissected and Anatomized", *Journal of The History of Medicine and Allied Sciences*, 36, ss.490-492.
- Gombrich, E. H. (1980). *Sanatın Öyküsü*, (Çev. B. Cömert), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hagens, G.v. (2012). *Body Worlds Orijinal Vücut Dünyası Sergisi*, İstanbul: Arts and Sciences.
- Hogarth, B. (1991). *Anatomisches Zeichnen Leichtgemacht (Orijinal baskı, Dynamic Anatomy,1958)*, Berlin: Benedikt Taschen.
- Kemp, M. (2007). *Leonardo*, (Çev. H. Balkara), Ankara: Dost Kitabevi.
- Laborit, H. (1996). *Yaratıcı İnsan*, (Çev. B. Onaran), İstanbul: Payel Yayınevi.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*, (Çev. İ. Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Peck, S. R. (1982). *Atlas Of Human Anatomy For The Artist*, New York: Oxford University Press.
- Roojen, P.v. (2008). *The Humen Figure*, Amsterdam: The Pepin Press.

Vasari, G. (2013). *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*, (Çev. E. Göktepe), İstanbul: Sel Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

Buser, T. (ty). “History of Drawing Chapter 3: The Sixteenth Century I, Florence and Rome, Michelangelo”, http://historyofdrawing.com/sixteenth_century_i/ (25.01.2018).

Çetin, C. ve Karalar, S. (2016). “X, Y ve Z Kuşağı Öğrencilerin Çok Yönlü ve Sınırsız Kariyer Algıları Üzerine Bir Araştırma”, *Yönetim Bilimleri Dergisi / Journal of Administrative Sciences Cilt / Volume: 14, Sayı / N: 28, s. / p.157-197.* <http://www.canancetin.com.tr/wp-content/uploads/2017/06/XYZKusagi.pdf> (25.01.2018).

Harpertill, C. (2015). “Fit3D scanner and the digitisation of bodies” <https://thisisnotasociology.blog/2015/05/21/fit3d-scanner-and-the-digitisation-of-bodies/> (29.01.2018).

Heydenreich, L. H. “Anatomical studies and drawings” <https://www.britannica.com/biography/Leonardo-da-Vinci/Anatomical-studies-and-drawings> (27.03.2018).

Keskin, N. (2016). “Modern Anatominin Doğuşu”, Slide Gösterisi <https://www.slideshare.net/NecmiKeskin/modern-anatominin-douu-andreas-vesalius> (25.01.2018).

Yılmaz, A. ve Mesut, R. (2008). “Artistik Anatomi - Bilim ve Sanatın Ortak Ürünü”, İ.Ü. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Sürekli Tıp Eğitimi Etkinlikleri, Günümüzde Tıbbi Resim, s. 73-84. <http://194.27.141.99/dosya-depo/stek/pdfs/65/6507.pdf> (26.01.2018).

“The Visible Human in real-time with Blender”, <https://www.youtube.com/watch?v=6Yn-D5LnQjI> (29.01.2018).

Görsel Kaynaklar

Resim 1, 2. İnsanın cinsiyet ve 0,1,3,6,9,14,18,24 yaşlarına göre gelişim grafiği Bammes, G. (1982). *Der Nackte Mensch*, Veb Verlag Der Kunst: Dresden, s.118,119.

Resim 3: William Hogarth, Zalimliğin dört sahnesi http://www.michaelfinney.co.uk/catalogue/category/item/index.cfm?asset_id=6618 (25.01.2018).

Resim 4. William Hogarth, Zalimliğin bedeli http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1440685&partId=1 (25.01.2018).

Resim 5. Andreas Vesalius, Kafatası üzerinde düşünen iskelet <http://www.bl.uk/learning/cult/bodies/vesalius/gallery/vesaliusgallery.html> (28.01.2018).

Resim 6. Andreas Vesalius, Asılmış adam olarak ekorse <http://www.bl.uk/learning/cult/bodies/vesalius/gallery/vesaliusgallery.html> (28.01.2018).

Resim 7. Leonardo, Omuz ve boyun hareketlerinin anatomik analizi Zöllner, F. (2007), *Leonardo da Vinci The Complete Painting and Drawing*, (Yyy): Taschen, s.197.

Resim 8. Leonardo, Vitruvius'a göre insan vücudunun oranları <https://stigdraghholm.files.wordpress.com/2010/12/leonardo-da-vinci-the-vitruvian-man.jpg> (28.01.2018).

Resim 9. Leonardo, Cecilia Gallerani'nin portresi- Erminli kadın (Zöllner, 2007: 95).

Resim 10,11. Oturan çıplak erkek figür, Suyun ayrılması Chapmen, H. (2005). *Michelangelo Drawing Closer to the Master*, New Haven: Yale University Press, s. 131,130.

Resim 12,13. Rembrandt, Dr. Nicolaes Tulp'un anatomi dersi, Resim 12 'den detay https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_007.jpg Üniversite (29.01.2018).

Resim 14. Sefahiye Sağlam, 1988, iskeletten çizim, h.80cm, (Fotoğraf: Sevgi Avcı).

Resim 15. Sevgi Avcı, 1993, iskeletten çizim, h.100cm, (Fotoğraf: Sevgi Avcı).

Resim 16. Gökhan Erbaş, 1999, iskeletten çizim, h.50cm, (Fotoğraf: Sevgi Avcı).

Resim 17-19. Başın oranları, kas ve kemiklerin anatomisi (Bammes,1982: 94, 413,423).

Resim:20-25. Biçimlendirme yöntemleri (Bammes,1982: 453, 64, 76, 267, 415, 419).

Resim:26-31. Öğrenci çalışmaları, (Fotoğraf: Sevgi Avcı)

Uçucu Külün Temmoku Sır Özelliklerine Etkileri

Ensar TAÇYILDIZ*

Özet

Uçucu küller termik enerji santralleri içinde öğütülmüş kömürün yanmasıyla ortaya çıkan atık bir malzemedir. Atık malzemeler çevre sorununun yanı sıra birçok durumda depolanma zorunluluğundan dolayı ilave maliyet getirmektedir. Bu nedenle birçok atık içeriğine bakılmaksızın ortadan kaldırılmaya çalışılmaktadır. Ancak atık malzemelerin de bir değeri vardır ve atıklar katma değeri yüksek ürünlerin elde edilmesinde kullanılabilir. Uçucu kül de atık bir malzemedir. Uçucu Kül içeriğinde silika, alüminyum ve demir yer almaktadır. Uygun oranlarda kullanıldığında seramik bünyelerin ve sırların birçok özelliğini olumlu yönde etkileyen bu malzeme, aynı zamanda seramik endüstrisinde üretim maliyetini düşürdüğü için tercih edilmektedir. Ülkemizde son birkaç yıldan bu yana deneysel düzeyde kullanılmaya başlanan uçucu kül tüm dünyada, özellikle gelişmiş ülkelerde yıllardır seramik bünyelerde bir hammadde olarak tercih edilmektedir. Seyitömer termik santral uçucu külü fiziksel özellikleri, kimyasal içeriği, renklendirici kapasitesi ve yüksek oranda camsı faz içermesi nedeniyle temmoku sırlarda alternatif bir hammadde olarak kullanılabilir. Bu çalışmada uçucu külün temmoku sır üretiminde değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Uçucu kül, temmoku sır reçetelerine ilave edilmiş ve sır özelliklerine etkileri araştırılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Uçucu kül, temmoku, sır, renklendirici, atık malzeme.

The Effects of Fly Ash on the Temmoku Glaze Properties

Abstract

Fly ashes are waste products of coal combustion in thermal power plants. Waste materials cause environmental problems in addition to additional costs accrued due to their storage requirement. Therefore, most waste materials are tried to be disposed without taking into account their content. However waste materials are also valuable and they can be used in the production of high value-added products. Fly ash is a waste material too. Fly ash contains silica, aluminum and iron. When used in correct proportions, this material doesn't only enhance and improve many characteristics of ceramic bodies and glazes but also reduces the cost of ceramic production, which makes it a favorable choice in ceramic industry. Fly ash, which has been used experimentally in our country in the last couple of years, has been a raw material for ceramic bodies-glazes and preferred especially by developed countries worldwide. Owing to its physical characteristics, chemical composition, coloring capability and high level of glass content, Seyitömer thermal power plant's fly ash can be used as an alternative raw material in temmoku glazes. This study aims to benefit from fly ash in the production of temmoku glaze. Fly ash is added into glaze recipes and its effects on glaze properties are examined.

Keywords: Fly ash, temmoku, glaze, colourant, waste material.

1. Giriş

Gün geçtikçe daralan rezervler nedeniyle seramik endüstrisinde yüksek kaliteli hammaddelerin temini ve dolayısıyla kullanımı giderek zorlaşmaktadır veya kalitesiz malzemeler kullanılmaktadır. Kalitesiz hammadde kullanımı yerine üretim sonucunda elde edilen atık malzemelerin ya da diğer endüstri kollarından gelen ikincil olarak adlandırılan hammaddelerin yeniden kullanılabilmesine yönelik çalışmalar durmadan artmaktadır (Kaya ve Turan, 2004:48).

Uçucu küller termik enerji santrallerinde öğütülmüş kömürün yanmasıyla ortaya çıkan atık bir malzemedir. Genellikle endüstride kullanılmayan düşük kalorili kömürlerin çok ince öğütülerek termik santral fırınında yakılması sırasında yukarıya yükselen uçucu küller, bacanın üst kısmında elektrofiltreler veya siklon adı verilen toz tutucularda elektrostatik veya mekanik yöntemlerle tutulan malzemelerdir (Topçu ve Canbaz, 2001: 12).

Uçucu küllerin rengi içeriğinde yer alan karbon oranına bağlı olarak değişse de genellikle gridir (Maitra, 1999:32). Dünyadaki yıllık uçucu kül üretim miktarı yaklaşık 450 milyon ton civarında olup, bunun yaklaşık 15 milyon tonu Türkiye’de üretilmektedir. Dünya üretiminin çok az bir kısmı beton ve çimento üretiminde kullanılmaktadır (Karasu vd, 2004: 2501). Bunun yanı sıra, uçucu küller seramik endüstrisinde tuğla, karo üretiminde maliyeti düşürmek için ana hammadde olarak da kullanılmaktadır (Karasu vd. 2004: 2501; Mishulovich ve Evanko, 2003:1; Ilic vd, 2003:331). Yapılan çalışmalara göre uçucu külün karo üretiminde % 30-40 oranında ana hammadde olarak kullanılabilmesi belirtilmektedir (Shah and Maiti, 2001:145-147). Ancak yapılan bir başka araştırmada karo üretiminde reçetede kullanılan uçucu kül miktarı arttıkça, ürünün yaş mukavemetinin azaldığı belirlenmiştir (Zimmer and Bergaman, 2006:62).

Uçucu kül % 60-90 camsı bileşen ihtiva etmekte olup, çok ince taneciklerden meydana gelmektedir. Uçucu küllerin tane şekli yuvarlaktır ve çapları 1-200 µm arasında değişmektedir. Taneciklerin yaklaşık % 75’inin çapı 45 µm’den, % 50’den çoğu µm’den büyüktür (<http://www.kutahyacimento.com/tr>). Ayrıca uçucu kül kimyasal olarak önemli miktarda demir oksit içermektedir. Bu durum uçucu külün demir içerikli temmoku sırlarda alternatif bir hammadde ve renklendirici

olarak kullanılabilmesi olasılığını artırmaktadır.

Temmoku, orijini Çin olan ve Japonya’da demire doyurulmuş sırlar için kullanılan benekli, yüzeyi yanardönerli siyah-pas rengi sırlar için kullanılan bir terimdir (Peterson, 2004:238).

Temmoku sırlar yüzey özelliklerine ve yapıldığı yere göre leopar benekli, temmoku-zen, chien-yao, yuteki-temmoku, yohen temmoku, keklük tüyü benekli ve tavşan kürkü temmoku olarak isimlendirilmektedir.

Temmoku sırlar, seramikte temel hammaddeler olarak bilinen Kuvars, Feldspat, Kaolin, Dolomit, Mermer gibi hammaddelerin bileşiminden oluşan, yüksek oranda demir içeren ve yaklaşık 1280 °C ve üzerindeki sıcaklıklarda elde edilen sırlardır. Bu sırların elde edilmesinde önemli faktörler vardır. Bunlardan birincisi reçete bileşimi, ikincisi uygulama biçimi ve üçüncüsü pişirme programıdır. Temmoku sırları çeşitli yüzey özelliklerine sahip olup hem indirgen hem de oksidasyonlu fırın atmosferinde elde edilmektedir.

Temmoku sırların pişirimi sırasında fırın sıcaklığı 1280 °C’ye yükseltildiğinde erimiş sır içerisinde birbirine karışmayan iki faz oluşur. Bunlardan birisi silikaca zengin sıvı ve diğeri demirce zengin fazlardır. Böyle yüksek bir sıcaklıkta sır oluşumunun temel nedeni, erimiş sır içerisinde Fe₂O₃’ün çözünmesi ve O₂ kabarcıklarının meydana gelmesidir. Muhtemelen demirce zengin oldukça düşük viskoziteli sıvı faz, kabarcıklar etrafında toplanır. Bu durumda kabarcıklardan bir kısmı birbirine karışır ve daha büyük kabarcıklar oluşur. Bu büyük kabarcıklar yüksek viskoziteli silikaca zengin sıvının yüzeyine ulaşır ve kabarcıkların parçalanması sonucunda sır yüzeyinde benekli bir görünüm ortaya çıkar (Naoyuki,1982:66; Weidong vd. 2008:1474).

Bu çalışmada endüstriyel bir atık olan Seyitömer termik santral uçucu külü, uygulandığı yüzeye estetik bir değer ve teknik özellikler katan artistik sırlardan biridir. Temmoku sırlarda hem bir hammadde hem de renklendirici olarak kullanılabilmesi düşünülmüş ve çalışmalar bu bağlamda sürdürülmüştür. Temmoku sır reçetelerinde kullanılan hammadde ve renklendirici yerini alacak şekilde belli oranlarda uçucu kül ilavesiyle temmoku sır üretimi yapılarak sır üretim maliyetinin düşürülmesi ve atık malzemenin ekonomiye kazandırılması amaçlanmıştır.

2. Malzeme ve Yöntem

Uçucu külün temmoku sır özelliklerine etkilerinin araştırıldığı bu çalışmanın ilk aşamasında işletmeden 50 kg uçucu kül numunesi alınmıştır. 50 kg'lık uçucu kül yığından konileme dörtlleme yöntemiyle numune hazırlanmış (Wills, 1981:51), uçucu külün ve reçetede kullanılacak diğer hammaddelerin kimyasal analizleri yapılmıştır. Bu hammaddelerin kimyasal analizi Tablo 1'de, uçucu külün doğal rengi Şekil 1'de ve 800 °C'de pişme rengi Şekil 2'de verilmiştir. Çalışmanın ikinci aşamasında temmoku sır oluşturmak amacıyla iki farklı grup sır reçetesi oluşturulmuş ve denemeler bu bağlamda sürdürülmüştür. Birinci grup sır reçetelerinde dolomit miktarı azaltılarak uçucu kül miktarı artırılmıştır. Ayrıca reçeteye artan oranlarda demir oksit ilave edilmiştir. Bu sırlar 'uçucu kül-demir oksitli' temmoku sırlar olarak adlandırılmıştır. İkinci grup sır reçetelerinde ise reçete-demir oksit miktarı sabit tutulmuş, uçucu kül artan oranlarda sır reçetelerine ilave edilmiştir. Bu sırlar 'uçucu kül ilaveli' temmoku sırlar olarak adlandırılmıştır.

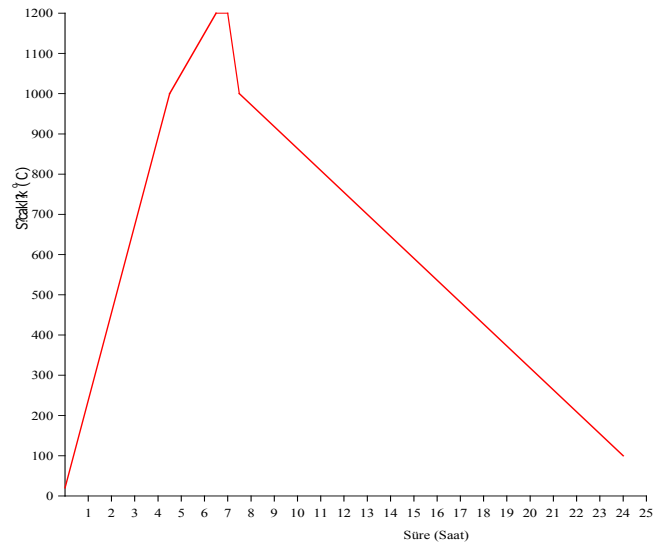
Hazırlanan sır reçetelerinin her biri 100 gr kuru hammadde kapasiteli porselen hazneli jet değirmende 10 dakika süreyle öğütülmüştür. Öğütme işleminde su oranı hammadde miktarının % 70'i olarak seçilmiştir. Hazırlanan sırlar 100 mesh'lik elekten geçirildikten sonra stonewaer bünyeden oluşan 60 mm çapında ve 7 mm kalınlığında bisküvi pişirimi yapılmış deney plakası üzerine akıtma yöntemiyle uygulanmıştır. Sırlar elektrikli kamara tipi fırında oksidasyonlu ortamda 1200 °C'de, şekil 1'de verilen pişirim eğrisi uygulanarak pişirilmişdir. Pişirme işlemi sonrası reçete bileşimlerine göre temmoku sır oluşturma ve yüzey özellikleri değerlendirilmiştir.

Tablo 1. Hammaddelerin Kimyasal Analiz Sonuçları

%	Na.Feldspat	K.Feldspat	Üleksit	Dolomit	U.Kül	Kuvars
SiO ₂	67.07	66.55	---	0.10	53.69	98.30
Al ₂ O ₃	19.69	17.42	0.84	1.26	20.79	0.36
Na ₂ O	11.18	3.17	8.40	---	0.53	0.69
K ₂ O	0.79	10.32	0.25	---	2.70	---
CaO	0.53	0.80	16.20	31.20	3.40	0.05
MgO	0.11	0.70	---	21.80	4.09	0.28
B ₂ O ₃	---	---	45.51	---	---	---
TiO ₂	0.21	---	---	---	---	---
Fe ₂ O ₃	0.12	0.20	---	---	11.80	0.02
SO ₃	---	---	---	---	0.99	---
A.Z	0.30	0.84	28.80	46.64	2.01	0.30



Resim 1. Uçucu Külün Doğal Rengi
Resim 2. Uçucu Külün Pişme Rengi



Şekil 1. Pişirme eğrisi

3. Bulgular ve Değerlendirme

3.1. Uçucu Kül - Demir Oksitli Temmoku Sırlar

Uçucu külün temmoku sır özelliklerine etkilerini araştırmak amacıyla hazırlanan ‘Uçucu Kül- Demir Oksitli’ temmoku sırların reçete bileşimi ve yüzey özellikleri Tablo 2’de, 1200 oC’de pişirme sonrası görsel sonuçları Resim 3’te ve 5 nolu sıra ait görsel detay Resim 4’de verilmiştir.

Tablo 2. Uçucu Kül- Demir Oksitli Temmoku Sırların Reçete ve Yüzey Özellikleri

Sıra No	Sır Reçetesi		Parlak	Saydam	Opak	Çatlama	Temmoku
	Hammadde	%					
1	Na. Feldspat	20	*	*	*	*	
	K. Feldspat	20					
	Üleksit	20					
	Dolomit	30					
	Uçucu Kül	10					
	Demir Oksit	3					
2	Na. Feldspat	20	*				
	K. Feldspat	20					
	Üleksit	20					
	Dolomit	25					
	Uçucu Kül	15					
	Demir Oksit	4					
3	Na. Feldspat	20	*				*
	K. Feldspat	20					
	Üleksit	20					
	Dolomit	20					
	Uçucu Kül	20					
	Demir Oksit	5					
4	Na. Feldspat	20	*				*
	K. Feldspat	20					
	Üleksit	20					
	Dolomit	15					
	Uçucu Kül	25					
	Demir Oksit	6					
5	Na. Feldspat	20	*				*
	K. Feldspat	20					
	Üleksit	20					
	Dolomit	10					
	Uçucu Kül	30					
	Demir Oksit	7					
6	Na. Feldspat	20	*				*
	K. Feldspat	20					
	Üleksit	20					
	Dolomit	5					
	Uçucu Kül	35					
	Demir Oksit	8					



Resim 3. Uçucu Kül-Demir Oksitli Temmoku Sırların Pişirme Sonrası Görsel Sonuçları



Resim 5. 5 Nolu Sıra Ait Görsel Detay

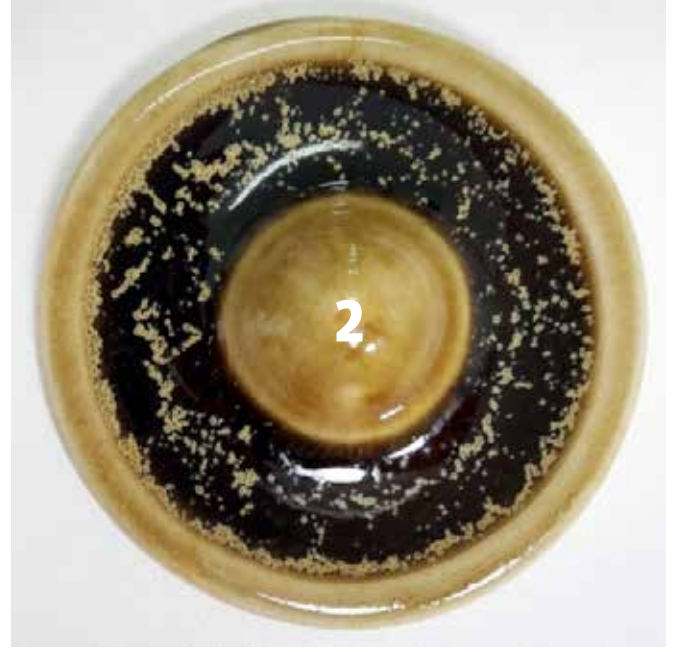
Tablo 2’de yüzey özellikleri, Resim 3’de oksidasyonlu pişirim ortamında görsel sonuçları verilen uçucu kül-demir oksitli temmoku sırlar incelendiğinde pişirme sonrası uçucu kül miktarının % 20’nin altında kullanıldığı sırlar temmoku özelliği göstermemiştir. Sır bileşiminde uçucu kül miktarının % 20’nin üzerine çıkmasıyla sırlar temmoku özelliği kazanmıştır. Uçucu kül miktarı ve demir oksit miktarı arttıkça sır yüzeyinde benekler daha da yoğunlaşmıştır. Dik yüzeylerde sırların davranışını gözlemek için 5 nolu sır çoğaltılarak sırlanmış vazıo Resim 7’de verilmiştir.

3.2. Uçucu Kül İlaveli Temmoku Sırlar

Uçucu külün temmoku sır özelliklerine etkilerini araştırmak amacıyla hazırlanan ‘Uçucu Kül İlaveli’ temmoku sırların reçete bileşimi ve yüzey özellikleri Tablo 3’te, 1200 oC’de pişirme sonrası görsel sonuçları Resim 5’de ve 2 nolu sıra ait görsel detay Resim 6’da verilmiştir.

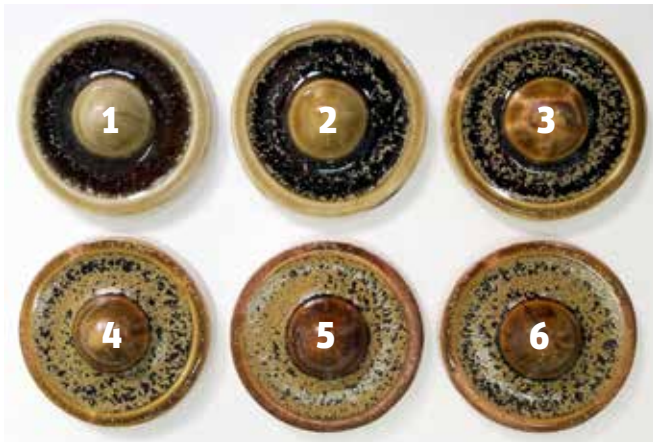
Tablo 3. Uçucu Kül İlaveli Temmoku Sırların Reçete ve Yüzey Özellikleri

Sıra No	Sır Reçetesi		Parlak	Saydam	Opak	Çatlama	Temmoku
	Hammadde	%					
1	Na. Feldspat	45	*				*
	K. Feldspat	5					
	Üleksit	20					
	Dolomit	20					
	Kuvars	10					
	Uçucu Kül	10					
	Demir Oksit	8					
2	Na. Feldspat	45	*				*
	K. Feldspat	5					
	Üleksit	20					
	Dolomit	20					
	Kuvars	10					
	Uçucu Kül	15					
	Demir Oksit	8					
3	Na. Feldspat	45	*		*		*
	K. Feldspat	5					
	Üleksit	20					
	Dolomit	20					
	Kuvars	10					
	Uçucu Kül	20					
	Demir Oksit	8					
4	Na. Feldspat	45	*				*
	K. Feldspat	5					
	Üleksit	20					
	Dolomit	20					
	Kuvars	10					
	Uçucu Kül	25					
	Demir Oksit	8					
5	Na. Feldspat	45	*				*
	K. Feldspat	5					
	Üleksit	20					
	Dolomit	20					
	Kuvars	10					
	Uçucu Kül	30					
	Demir Oksit	8					
6	Na. Feldspat	45	*				*
	K. Feldspat	5					
	Üleksit	20					
	Dolomit	20					
	Kuvars	10					
	Uçucu Kül	35					
	Demir Oksit	8					



Resim 6. 2 Nolu Sıra Ait Görsel Detay

Tablo 3'te yüzey özellikleri, Resim 5'de oksidasyonlu pişirm ortamında görsel sonuçları verilen bu sırlar incelendiğinde pişirime sonrası uçucu kül miktarının kademeli olarak arttırıldığı tüm sırlar temmoku özelliği göstermiştir. Uçucu kül miktarının % 20'nin altındaki sırlarda beneklenmelerin daha az olduğu, bu oranın üzerindeki sırların yüzeyinde ise beneklerin daha da yoğunlaştığı gözlenmiştir. Dik yüzeylerde sırların davranışını gözlemek için, 2 ve 5 nolu sırlar çoğaltılarak sırlanmış bardaklar Resim 8'de verilmiştir.



Resim 5. Uçucu Kül İlaveli Temmoku Sırların Pişirme Sonrası Görsel Sonuçları



Resim 7. Temmoku Sırlı Seramik Vazo



Resim 8. Temmoku Sırlı Seramik Bardaklar

4. Sonuç

Genel olarak Seyitömer termik santral uçucu külü temmoku sırlarda artan oranlarda kullanıldığında oksidasyonlu pişirim atmosferinde, kahverengi ve siyah zeminli benekli temmoku sırlar elde edilmiştir.

Uçucu kül – demir oksitli temmoku sırlarda pişirime sonrası, uçucu kül miktarının % 20'in altında olduğu sırlar temmoku özelliği göstermemiştir. Sır bileşiminde uçucu kül miktarının % 20'nin üzerine çıkmasıyla sırlar temmoku özelliği kazanmıştır. Ayrıca dolomit miktarının azaltılıp, uçucu kül miktarı ve demir oksit miktarı arttıkça, demir oksit kristallerinin sır yüzeyine taşınarak çökmesi nedeniyle, sır yüzeyinde çok yoğun benekler oluşmuştur.

Uçucu kül ilaveli temmoku sırlarda pişirme sonrası, uçucu kül miktarının kademeli olarak artırılması sonucunda tüm sırlar temmoku özelliği göstermiştir. Uçucu kül miktarının % 20'nin altındaki sırlarda beneklenmelerin daha az olduğu, bu oranın üzerindeki sırların yüzeyinde ise beneklerin daha da yoğunlaştığı gözlenmiştir.

Geleneksel temmoku sırları genellikle 1280 °C'de ve üzeri sıcaklıklarda ve 10 –12 saat pişirim süresi sonucunda elde edilmiştir. Bu çalışmada ise temmoku sırları 1200 °C'de ve 7- 8 saat pişirim süresi sonucunda elde edilmiştir. Geleneksel temmoku sırların elde edilmesinde yer almayan uçucu külün bu sırlarda alternatif bir hammadde olarak % 35 oranında kullanılabilceği belirlenmiştir. Ayrıca, uçucu külün yüksek oranda demir oksit içermesi ve tane boyutu 200 µm altında olması,

kullanım öncesi öğütülme işlemi gerektirmemesi, temmoku sırların üretim maliyeti açısından bir avantaj sağlamaktadır.

Kaynakça

- Ilic, M. Cheeseman, C. Sollars, C. Knight, J. (2002). "Minerology and Microstructure of Sintered Lignite Coal Fly Ash". *Elsevier*, (82)331-336.
- Karasu, B. Kaya, G. Aydasgil, A and Kurama, H. (2004). "Use of Tuncbilek Thermal Plant's Fly Ash in Stoneware Glazes as Coloring Agent". *Key Engineering Materials Vols.* (264-268)2501.
- Kaya, G. Turan, S. (2004). "Yüksek Fırın Cürufunun Seramik Sektöründe Katma Değeri Yüksek Ürünlerin Eldesinde Değerlendirilmesi". *Mühendis ve Makine*, 45(536)48.
- Maitra, S. (1999). "Ceramic Products from Fly Ash: Global Perspectives". *Fly Ash Utilisation for Value Added Products Eds. B. Chatterje, K.K. Singh & N. G. Goswami, NML, Jamshedpur*, 32.
- Mishulovich, A. and Evanko, J. L. (2003). "Ceramic Tiles from High-Carbon Fly Ash". *International Ash Utilization Symposium, University of Kentucky*, 1.
- Naoyuki, F. (1982). "Magnetite in Yuteki-Temmoku (oil-spot) Glaze". *Bulletion of Kanazawa College of Art*, (26)66.
- Peterson, S. (2004). *Shoji Hamada, A Potter's Way-Work*, UK.
- Shah, H.M., Maiti, K.N. (2001). "Development of Glazed Wall Tiles Through Optimal Utilization of Fly Ash". *Transactions of the Indian Ceramic Society*, 60(3)145-147.
- Topçu. İ.B. Canbaz, M. (2001). "Uçucu Kül Kullanımının Betondaki Etkileri". *Eng. Arch. Osmangazi University*, Vol.14(2)12.
- Weidong, L. Hongjie, L. Jianan, L. Jiazhi, L. and Jingkun G. (2008). "Studies On The Microstructure Of The Black-Glazed Bowl Sherds Excavated From The Jian Kiln Site Of Ancient China". *Ceramic International*, 6(34)1474.
- Wills, B.A. (1981). *Mineral Processing Technology*, U.K.
- Zimmer, A. Bergaman, C.P. (2006). "Fly Ash of Mineral Coal as Ceramic Tiles Raw Material", *Elsevier*, (27)62 [http://www.kutahyacimento.com/\(11.06.2017\)](http://www.kutahyacimento.com/(11.06.2017)).

Yok Olan Yazar, Var olan Seyirci: Tim Crouch *The Author*

Mesut GÜNENÇ*

Özet

Yirminci yüzyılın ikinci yarısı Edward Bond, Mark Ravenhill ve Sarah Kane gibi oyun yazarlarının farklı ve şok edici trajedilerini içeren Suratına Tiyatro döneminin etkisi altındadır. Çağdaş İngiliz oyun yazarlığı bağlamında Martin Crimp, Simon Stephens ve Tim Crouch'un oyunlarıyla, sözsöz ve politik tiyatro yirmi birinci yüzyılın ilk zamanlarında yerini almıştır. Ünu hem Britanya hem de Avrupa'ya yayılan, en önemli çağdaş oyun yazarlarından biri olan Tim Crouch, deneysel ve postdramatik türdeki oyunları ile birlikte çağdaş İngiliz tiyatrosuna çok büyük ölçüde katkı yapar. Bu çalışma, Tim Crouch'un şiddet içeren, şok ve rahatsız edici *The Author* (Yazar) oyununu çağdaş tiyatrodaki aktif sorgulama, seyirci katılımı, tepkisi ve sorumluluğu bağlamında ele almaktadır. Oyun, çağdaş performansta ses ve konuşmaların farklı kullanımlarını sorunsallaştırmak için seyirci deneyimi ile ilgili kritik bir bağlantı sunmaktadır. Bu çağdaş performans Roland Barthes'ın terminolojisi ve ünlü nitelemesi "Yazarın Ölümü"ne gönderme yaparak seyircinin aktif katılımını amaçlamakta ve sorumluluğunu anımsatmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Tim Crouch, *The Author*, Yazarın Ölümü, Aktif Katılım.

Disappearing the Author, Appearing the Audience: Tim Crouch *The Author*

Abstract

The second part of the 20th century has been placed influenced by In-your-face Theatre, which includes different and shocking tragedies of forefront playwrights such as Edward Bond, Mark Ravenhill and Sarah Kane. In the beginning of the 21st century, verbal and political theatre have been predominant thanks to the plays of contemporary British play writers like Martin Crimp, Simon Stephens and Tim Crouch. Tim Crouch is an important contribution to contemporary British theatre with his experimental and post dramatic plays. This study discusses Tim Crouch's violent, shocking and disturbing play, *The Author* (2009), in the context of active questioning, audience participation, response and responsibility in contemporary theatre. It presents a critical engagement with spectator experience in order to problematize different uses of voice and speech in contemporary performances. Using Roland Barthes's terminology and famous definition "The Death of the Author", this contemporary performance aims to achieve audience participation and evoke his/her responsibility.

Keywords: Tim Crouch, *The Author*, *Death of the Author*, Active Participation.

Giriş

Tim Crouch yirmi birinci yüzyıl Çağdaş İngiliz Tiyatrosunda yer alan en özgün oyun yazarlarından biridir. Crouch, Bristol Üniversitesi'nde drama eğitimi alır ve burada Grotowski çalışmalarına bağlı olarak deneysel tiyatro üzerine çalışmalarda bulunur. Çağdaş İngiliz tiyatrosunun en yenilikçi oyun yazarlarından Tim Crouch İngiltere dışında Avrupa'da da çok şöhretli bir oyun yazarı olarak bilinir. Bottoms, Crouch'un bu durumunu şu şekilde ifade eder: "İngilizce oyun yazarlığının yirmi birinci yüzyıldaki en önemli yapı taşlarından birini oluşturmaktadır" (Bottoms, 2011: 11). Crouch eşi Julia ile birlikte 1982 yılında Public Parts adında bir şirket kurar. Public Parts daha deneysel metotların uygulandığı, tiyatroyu tiyatroyla tanışmayan yerlere götüren, toplumu tiyatroyla buluşturan bir oluşumdur (Radosavljevic, 2013: 216).

Crouch sahnelemenin her aşamasında yer alır, aktörlük yapar, doktoraya başlar yarıda bırakır, tiyatronun seyirci ile var olma ilişkisi üzerinde durur, National Theatre'da çalışır, çıkraklık dönemini burada geçirir ve ilk oyununu otuz sekiz yaşında yazar. Çağdaş İngiliz tiyatrosuna getirdiği yenilikler, toplumsal sorunlara duyarlı olma ve kullandığı dil ile İngiltere ve Avrupa'da hem genç yaştaki seyirciler hem de yetişkinler tarafından rağbet görür. Crouch İngiltere'de daha çok yenilikçi ve kuralları alt üst eden oyun yazarı olarak tanınır. Dan Rebellato, Crouch'un özellikle yenilikçi ve sorgulayan tarafını şu sözlerle doğrular:

Tim Crouch, bütün yapıtları tiyatroyla, oyunlarla ve performansla; dünyayla ve birbirimizle olan ilişki türlerimiz hakkında araştırmacı sorular soran bir oyun yazarı ve oyuncudur. Oyunları ve bu oyunlardaki performansları çok sıkı bir bütünlüğe sahiptir. Oyunların ortaya koyduğu oldukça ilginç bulmacalar ve sorduğu soruların kimisi, onun kendi teatral performansından kaynaklanmaktadır (Rebellato, 2013:125-126).

Bugüne kadar Crouch on bir oyun üretmiştir. Yetişkin izleyenler için yazdığı dört oyun –*My Arm* (2003), *An Oak Tree* (2005), *ENGLAND* (2007) ve *The Author* (2009)- yanında Crouch ayrıca genç yaştaki izleyenler için *Shooping for Shoes* (2003) ve *Kaspar the Wild* (2006) oyunlarını yazar. Ayrıca Shakespeare'in önemli oyunlarındaki önemsiz/ikincil durumda kalmış karakterleri ele alan, genç izleyenlere hem Shakespeare'i anlatan, hem de 'bu karakterler oyunlarda devam etmiş olsalar nasıl reaksiyon verirler' sorularını cevaplamak isteyen *I Shakespeare*

are başlıklı toplu oyunları yazar. 2011 yılında toplu baskısı yapılan *I Shakespeare* başlıklı oyunlar sırasıyla *I Malvolio* (Ben Malvolio), *I Banquo* (Ben Banquo), *I Caliban* (Ben, Caliban) ve *I Peaseblossom* (Ben Peaseblossom)'dur. Bu oyunlara bir yıl sonra *I Cinna* (The Poet) (Ben Cinna) oyununu ekler. Bu çalışmalarda Shakespeare'in daha çok bilinen beş oyunu (*Twelfth Night*, *Macbeth*, *The Tempest*, *A Midsummer Night Dream*, *Julius Caesar*) daha az tanınan karakterlerle yeniden anlatılır.

Özellikle son oyunları (*England*, *The Author* ve *I Shakespeare*) ile birlikte Crouch'un esas amacı tiyatroyu seyircinin sesini duyurabileceği bir yer olduğunu göstermektir. Crouch tiyatrodaki performansın seyirci üzerinde nasıl bir etki bıraktığını göstermek ister. Bu yüzden "sahne yönergelerini en aza indirirken seyirci alanı ve katılımını en üst derecede gerçekleştirmek ister" (Bottoms, 2011: 69). Michael Fried izleyici etkileşiminin önemini vurgulamak için diğer sanat dallarının aksine "tiyatronun seyircisi vardır ve bu yüzden var olur" ifadesini kullanır" (1998: 140).

The Author adlı oyunun yapı ve içeriği düşünüldüğünde yazar ve diğer oyuncular, seyirci reaksiyonlarının yeniden şekillendirilmesini amaçlar. Seyirci reaksiyonlarını gözlemlemek, seyirci etkileşiminin nasıl gerçekleştiğini ve ne derecede aktif katılımın sağlandığını anlamak için bu çalışmada öncelikle oyun incelenecek ve daha sonraki bölümde Roland Barthes'ın *Yazarın Ölümü* (1977) ve okunabilir (readerly) ve yazılabilir (writerly) metin kavramları ile oyunun analizi yapılacaktır.

The Author

The Author 2009 yılında yayımlandıktan sonra hem basında hem de akademik ortamda oyun hakkında ciddi anlamda eleştiriler yapılmaya başlanmıştır. Bob Verini, Tim Crouch'u "teatral deneyimin kısıktırıcı bir yapı bozumcusudur" (2011) sözleriyle tanımlarken Cavendish oyunu "birçok tiyatro eserinin aksine *The Author*, oldukça taşlayıcı ve soğukkanlı biçimde kısıktırıcı" (2009) sözleriyle; Mcmillan (2011) oyunu "zekice başarılı, ahlaki sorumluluk ve keşif hissi uyandırıcı" şeklinde tanımlar. Carole Woddis ise performansı "samimi, hazırlıksız yakalayan ve oldukça ahlaki" bulur ve performansın esas amacının, Crouch'un kendini "bir erkek yaratıcı ve tacizci olarak en sorumlu yere koyarak, günümüz teknolojisiyle birlikte taciz potansiyelinin arttığını göstermek" (2009) olduğunu belirtir. Aleks Sierz "Crouch bize canlı performansın risklerini hatırla-

tır ve performansı sergileyenler ve izleyenler arasındaki geleneksel bölmeleri sorgular” (2009) ifadesiyle oyunun ortaya koymaya çalıştığı yeniliği işaret eder. Lyn Gardner, Crouch’un oyunundaki seyircilerin sorumluluğunu “kendi imgelerini canlandırmaları için hayal güçleriyle oyuna dâhil olmaları gereken işbirlikçilerdir” (2009) şeklinde açıklar. Crouch eleştirmenlerin görevinin oyun hakkındaki tartışmayı otoriter bir şekilde sonlandırmak değil aksine oyun hakkında daha fazla tartışmanın olmasını sağlamak olduğunu düşünür. Bu görev seyirciler için de deneysel tiyatrodan istenilen bir eylemdir. Böylelikle hem oyuncular hem yazar hem de seyirciler çağdaş görünen ama tamamen yozlaşan dünyada kendi sorumluluklarının farkına varırlar.

Farklı teoriler, söylemler ve eleştiriler olmasına rağmen oyun, genel anlamda, çağdaş tiyatro örneklerinde sağlam bir yer edinir. Sarah Kane’in ilk oyunu *Blasted*’tan on beş yıl sonra sahnelenen oyun, günümüz sorunsallarına değinmesiyle ve ayrıca Suratına Tiyatro akımına katkısıyla ve klasik metin anlayışını yapı bozumuna uğratmasıyla çağdaş oyun örnekleri ile benzerlik gösterir.

23 Eylül 2009’da Royal Court Tiyatrosu Jerwood Theatre Upstairs’de sahnelenen *The Author* (Yazar) oyununda Crouch, yazıp yönettiği ve oynadığı, babanın kızına şiddet içeren, cinsel istismar uyguladığı kurgusal bir öyküyü anlatır. *The Author* Royal Court’ta şiddeti sahneleyen bir oyundur. Oyunda sahnelenmeyen ama sözlerle aktarılan şiddet kavramı mevcuttur. Şiddeti tiyatrodan sahnelemek gerçekten zordur. *Look Back in Anger* (1956) oyunu ile başlayan, 1990’lardaki şiddet temalı oyunları tüm içtenlik ve çıplaklığıyla sahneleyen ve seyircileri dört duvar arasından çıkarıp dış dünyanın tüm gerçekliğiyle anlatılmasına izin veren Royal Court Theatre Tim Crouch’un oyunu için en uygun mekandır:

The Author başka bir oyunun öyküsünü anlatır: Royal Court Jerwood Theatre Upstairs’de sahnelenen ve Tim Crouch adında bir oyun yazarı tarafından yazılan, şiddet içeren, şok ve taciz edici bir oyun. The Author, biri oyunu yazan oyun yazarı diğeri de oyunu izleyen seyirci olarak iki oyuncunun yer aldığı bir etkileşimi planlar. Oyun, ayrıca şiddet imgelerine doymuş böyle bir oyunun yazılabildiği daha geniş çaplı bir dünya ile etki bırakması için medya tarafından çarpıtılmış bir dünya arasında bağlantı kurar. Oyun ayrıca hem sanat hem de günlük yaşantıda bu ihtiyacın sonuçlarını araştırır (An Article by Tim Crouch).

Crouch “Edward Bond’un *Saved* oyununda bir bebeğin taşla öldürülmesi, Sarah Kane’nin *Blasted* oyununda ölü bir bebeğin yenilmesi” (Crouch, 2011b: 417) gibi sahnelenen oyunlardan örnekler vererek bu uygunluğu genel anlamda açıklar. Kendi oyununda ise bu durumu Adrian’ın tanıklığı ile destekler:

Burası dünyanın en güvenilir yeri! Siz öyle düşünmüyor musunuz? Geliyorum buraya, rahatsızlanıyorum, çöküyorum burada. Burada her şey olabilir mümkündür ve güvenlidir. Burada hayal edebileceğiniz her şeyi gördüm. Burada anal seksi ve kış yalamayı ve oral seksi ve masturbasyonu ve tecavüzü ve bıçaklamayı ve cinayeti ve bombalamayı gördüm. Birinin masaya sıçtığını gördüm! Adamın gözlerini oyduğunu gördüm. Birçok insanın kör edilmesini. Ve taşlamaları. Bir çantada ölü bir bebek gördüm. Ölene kadar taşlanan bebek. Ölü bir bebeğin yendiğini gördüm. İnanılmazdı (Crouch, 2011a: 192).

Royal Court tiyatrosu 50 yıllık süre zarfında Adiran’ın belirtmiş olduğu bu sahne kesitlerini, çok önemli ve yenilikçi oyun yazarları ve aykırı çağdaş dönem oyunları ile seyircilere aktaran yer olmuştur. Royal Court tiyatrosunda yer alan şiddet imgelerine paralel olarak Tim Crouch *The Author*’da çocuk pornosuyla sunulan cinsel istismarı ele alır. “Crouch *The Author*’da, uç boyutlardaki şiddet olgusunu ve enest ilişki biçimlerini günlük hayatın bir parçası olarak sunan aşırı doğalcı ve toplumsal gerçekçi tiyatroyu eleştirerek günümüzün yadsınamaz gerçeği olan şiddeti dil düzeyiyle sınırlandırır” (Biçer, 2016: 164). Bu gerçekler, cinsel istismar ve şiddet sahne dışında yer alır. Royal Court, sanat aracılığıyla istismarı, şiddeti kısacası toplumsal gerçekleri seyircilere sunan merkezdir.

Tim Crouch, oyunu kendisinin oynadığı Tim, Esther Smith’in oynadığı Esther, Vic Llewellyn’in oynadığı Vic ve izleyici olarak yer alan Adrian Howells, Adrian karakterleriyle sahneler. Rol alanlar izleyenler arasında oturur. Son çalışması *The Author*’da sahneyi ortadan kaldırır ve seyircileri karşılıklı olarak oturtur, onları yüz yüze getirir. Bu oyunda oyun yazarı aynı zamanda aktör olarak karşımıza çıkar. Tim Crouch bir seyirci gibi belirgin bir konumda izleyenler arasında yer alır. Aynı zamanda oyunun performans süresince izleyenler arasında karışmış oyuncular da gözlemlenmektedir. Oyun yazarı ve oyuncuların hepsi seyircilerin arasında seyircilerle birlikte hem gözlemleyen hem de anlatan konumdadırlar. Crouch kasıtlı olarak konuşmalarda aktörleri oynadıkları karakterler-

den ayırır. Kurgusal bir oyunun kurgusal anlatımında, seyirci, yazar ve oyuncular kendi gerçek isimlerini kullanırlar. Böylelikle “iki farklı dünya (Tim Crouch’un gerçek dünyası, *The Author*’un yazarı, Tim Crouch’un kurgusal gerçekliği, kurgusal oyunun istismarcı yazarı)” (İlter, 2011: 397), birbirinden ayrılamaz duruma gelir.

Geleneksel sahne sistemi olmaksızın birbirlerini izleyen seyirciler ve rol alanlar karşılıklı reaksiyonlarını gözlemlerler. Crouch’un esas amaçladığı şey “seyircinin kendisiyle yüzleşebileceği bir çalışma”dır (Radosavljevic, 2013: 222). *The Author* oyunundan önce Crouch benzer izleyici katılımına *England* oyununda da yer verir: “birbiri içine geçen bir oyun, başkasının bedeninde yer alan bir kalp, başka kültürle bütünleşmiş olan bir kültür, galeri içinde tiyatro, bir aktör içinde bir karakter, seyirciler içinde bir oyun” (“England by Tim Crouch”). *England* oyunu bir galeride sahnelenir. Crouch ve Hannah Righman seyircileri karşılar ve sergideki sanat çalışmasını onlara sunarlar.

Öte yandan *The Author*, *England* oyununun aksine seyircilerin her birini birey olarak kabul eder ve onları ismi ile çağırır. Her izleyenin reaksiyonu farklılık gösterebilir. Crouch bu farklılığı “biz aslında komik olmayan şeylere gülerek ve komik olanlara üzülen farklı reaksiyon gösterebiliriz” (Bottoms, 2011: 18) şeklinde anlatır. *The Author*’da oyun içinde oyun kavramı gözlenir. Seyircilerde oyunun her evresinde katılımlarının sağlanması istenen karakterlerdir.

Oyunun başında seyirciler ve oyuncular arasında değişim ve etkileşimin olacağı belirtilir: “oyunda samimi ve rahat yerler olması gerekir. İzleyenler güzel bir şekilde ağırlanmalı ve aydınlanmalıdır. Soru sorulduğunda, seyircinin direk cevap verebileceği sorular olmalıdır. Fakat bunu zorlayacak hiçbir baskı olmamalıdır” (Crouch, 2011a: 164). Bunu gerçekleştirmek için oyunun başında bir seyirci olarak görülen Adrian, birlikte oturduğu seyircilerle direk iletişime geçme çabasıdadır bu yüzden bu performanstan beklentisini açıklar ve seyircilerin isimlerini sorgular. Henüz oyunun başında Adrian’ın direk sorular sorması ve sorgulaması seyirciler üzerinde bir çok etkisi yaratır:

(...) Adınız nedir? Bunu seviyor musunuz, ----?

Dizlerimiz birbirine değişiyor! Yanındakinin kim olacağını bilmiyor musun?

Ben yanımdayım! Adınız nedir?

Bu güzel. Siz güzelsiniz! Güzel değil mi? Herkes?

Şimdi çenemi kapatacağım. Duracağım (Crouch, 2011a: 165).

Adrian sorduğu sorularda tekrara başvurarak seyircinin cevap vermesi için teşvik etmeye çalışır:

Biz ne yapıyoruz, merak ediyorum, siz biliyor musunuz?

İyi fikir, değil mi?

Değil mi? (166).

(...)

Her zaman umut vardır, değil mi?

(...)

Siz umutlu musunuz? Sizin umudunuz nerde?

Bakın bize. bizim yalnız, umutlu kalplerimize bakın!!

Burada oturup bakıyorsunuz, bir şeyler olacak diye umut ediyorsunuz (Crouch, 2011a:168).

Oyunun öyküsü oyuncular tarafından seyircilerin arasında rahatsız edici bir dil ve sözcükler kullanılarak anlatılır. Bu durumda seyirciler öyküde tasvir edilen şiddet ve istismarı hayal etmeleri için zorlanırlar ya da ayağa kalkarlar ve salonu terk ederler.

Oyunun sahnelenmesinin başından itibaren Crouch bu eserinde tiyatro kurallarını alt üst etmeye kararlı olduğunu gösterir. İzleyiciler de hem alışık olmadıkları durumla hem de postdramatik özelliklerden “sıcaklık ve soğukluk” (Lehmann, 2006: 89) ögesiyle karşı karşıya kalmışlardır. Crouch, dramatik tiyatro özelliklerine, alışık gelmiş karakter yapısına ve konu bütünlüğüne alışık olan seyirciye bütün bu özelliklerin yapı bozumuna uğradığını performans süresince göstererek soğukluk yaşatır ama aynı zamanda onları performansa dâhil ederek, onlara performansı sorgulatarak oyuna ısınmalarını sağlar.

Bu oyunda gerçek bir eylem değil sadece sözler mevcuttur. Bu konuşmalar gerçekten güçlü ve etkili konuşmalardır. Bu yüzden seyircilerin birbirleri ile olan etkileşimi çok önemlidir. Tim Crouch bu etkileşimin daha etkili olması için oyunun girişinde seyircilere “rahatsız edici imgeler ve konuşmaların olacağını, düzenli verilen aralarda seyircilerin kalmak isteyip istemeyeceğini sorguladık” ifadesiyle tamamen seyircilerin aktif katılımı olduğunu gösterir. Şiddet içerikli imgeler ve

konuşmalar ve bunların seyircilere aktarılması Brecht'in epik tiyatrosuyla başlayan dramatik tiyatro geleneğinin sarsılması kavramını bir ileri boyuta taşımaktadır. Dramatik tiyatrodaki pasif seyirci tanımı Brecht'in epik formu ile birlikte zorlanmış, Brecht sonrası postdramatik dönemde çağdaş oyun yazarları ve özellikle Tim Crouch ile birlikte aktif seyirci kavramı ile yapı bozumuna uğramıştır. Tim Crouch bu yapı bozumunu oyunla ilgili şu sözleriyle ifade eder:

The Author izleyici olmanın anlamı ve izleyici olarak sorumluluklarımız hakkında bilgi veren bir oyundur. Oyun ne izlediğimiz ve ne yaptığımız arasındaki bağlantıyı araştırır. İzlemek için tercih ettiklerimiz hakkında sorumlulukları kaybettiğimizi hissediyorum. *The Author* bize bir şeyleri anlatmak için sadece sözcükleri kullanır, bazen bize sunulan bu sözcükler rahatsız edicidir. Çocuklar için değil izleyenler için bir oyundur (An Article by Tim Crouch).

İzleyenleri hem düşünsel hem de fiziksel yönden hareket geçirmek için oyuncuların sarf ettiği sözcükler hem rahatsız edici hem de şok edicidir. Vic özellikle bunu agresif bir şekilde uygular. Hem kendini sorgulayan hem de seyirciyi performans dâhil olması gerektiğini şu sözleriyle açıklığa kavuşturur:

VIC. (...) En önemli şey kime konuştuğundur. Kime söylediğindir. Anlıyor musun? Sadece söyleyemezsin, oh, kendi kendime konuşuyorum. Ya da sesli düşünüyorum. Ya da bir 'tiyatroda' tek bir seyirciye anlatıyorum! Sadece seyircinin başının üstünde bir ampül yakıp, mesaj veremezsin! Sen, seyirciye senle ilişkili olan bir karakter yüklemek zorundasın. (...) Seyirciler için tehlikeli şeyler olmak zorundadır. Onlar belki de bir şeylere ikna olmak ya da razı gelmek ya da uyanmak ya da bir şeyleri kaydetmek zorundadırlar. Onları bir çocuk ya da bir itirafçı olarak hayal edin. Yardım etmek iyi bir şeydir. Ben size yardım ediyorum (Crouch, 2011a: 170).

Vic seyirciler arasında oturmaktadır ve bu sözleriyle oyuncuların görevinin sadece performans değil, kendisinin oyunda yer aldığı gibi seyircilerin kendi kimlikleri ile performans dâhil olmaları gerektiğini açıklar. Seyirciler de oyuncular arasına karışmıştır. Yazar ve oyuncu yerini seyircinin aktif dönüşümüne bırakır. "*The Author* oyununun esas üzerinde durduğu konu, oyunun verdiği mesaj(lar)ı seyircinin kavrayabilmesi için yeterince çaba harcıyıp harcamadığıdır. (...) Eğer oyun başarısız olursa bu sadece yazarın, ekibin, yönetmenin

ya da metnin değil aynı zamanda seyircinin sorumluluğudur. Dinleme ve konuşma sadece nazik bir ricanın parçası değil aynı zamanda zorunlu bir tekliftir" (Angelaki, 2013:8). "Ne düşünüyorsun" ifadesi ile seyircilerin konuşmasını ve katılımını destekleyen en iyi ifadedir. Crouch Brecht'in "seyircilere karar alma zorunluluğu getiren" (Willett, 2001: 37) epik tiyatrosuna yönelir. Fakat Brecht'ten farklı olarak "Crouch'un amacının seyirciyi eğitmek değil basit bir şekilde otorite ve sorumluluğu onların üzerine yüklemektir" (Radasovljevic, 2013:158).

Crouch mekân estetiği konusunu yenilikçi yöntemlerle yapı bozumuna uğratmış ve şüphesiz ki postdramatik türde en belirgin örneklerden birisini bizlere sunmuştur. 1990'larda şiddet içerikli oyunların aksine *The Author* daha fazla reaksiyon gösteren, düşünmek zorunda kalan aktif seyirci kitlesini hedefler. Crouch yaratıcı sahne tasarımı amaçlayan, aykırı duygular benimseyen, farklı seyirci kitlesini hedefleyen, postdramatik yani metne dayalı olmayan bir oyun ortaya çıkarır. *The Author* diğer oyunlarının aksine en çok ses getiren oyunu olmuştur. Çünkü yazar Yazar (*The Author*) adlı oyunda yazar olmasının yanında "oyuncu, seyirci, yönetmen, anlatıcı, arkadaş, koca ve sınırları yıkan gibi farklı roller ve sorumluluk" (Angelaki, 2013: 3) üstlenir. Bu şekilde hem gerçeği hem de kurguyu yansıtmayı hedefler.

Crouch'un amacı Aristocu geleneğin bütünlük içeren yapısını değiştirip daha fazla ustaca kullanılan konuşmalara yer vererek performans aşamasında seyircinin katılımını amaçlar. Crouch, seyircilerin hayal gücünü daha aktif hale getirebilmek için oyunlarında "kategorileştirmeyi ve geleneksel anlatım tarzını reddeder" (Lane, 2010:140). Seyircilerin kısıtlanmış ve gelenekselleşmiş dramatik öğelerden sıyrılıp, düşünsel ve entelektüel taraflarını geliştirmelerini amaçlanır.

***The Author* Oyununda Barthesci Etki**

Roland Barthes Fransız Post yapısalcılığın en güçlü temsilcilerinden biridir. Özellikle metinsel ve okuyucu odaklı yaklaşımlarıyla eserlerin eleştirilmesinde ve okuyucu ve yazar arasındaki ilişkiyi irdelemesi ile Crouch'un eserine ışık tutar. Roland Barthes'ın *The Death of Author* (1977) ile okunabilir (readerly) ve yazılabilir (writerly) metin kavramları özellikle *The Author* oyununa rehberlik eder. Barthes dilin güçlü olmasını ve etki uyandırmasını ister. Kelimeler ve diyaloglar tek bir anlam içermemeli, metin kendi içerisinde farklı anlamlar

barındırmalıdır. Barthes'ın görüşlerine paralel olarak Crouch bir yandan dilin dinamik gücünü yansıtırken bir yandan da kesintiler “(-----)” ve suskunluklarla “(boşluk)” metindeki saklı kalan gücü seyircinin bulmasını amaçlar.

Dilbilim ve metinsel yaklaşımları analiz eden en etkili Fransız postyapısalcılardan olan Barthes, metinsel yaklaşımında okuyucu ve yazar arasındaki etkileşim üzerinde durur. Barthes “konuşmacı ya da yazarın metindeki gerçekliğinin ya da iddiasının farklı olsa bile gözlenen kesinlik ve gerçekliğin güçlü ve etkili bir dille yansıtılması taraftarıdır” (Allen, 2004: 98). Crouch ve diğer karakterler Barthes'ın istediği gibi dış dünyadaki gerçekliği sert ve şiddet içeren bir dille seyirciye direkt yansıtılmaktadır. Oyuna yazar ve seyirci arasında vahşeti ve yozlaşımı anlatan sert bir dil hâkimdir.

Crouch seyircilerin sadece oyunu izleyip ya da konuşmaları dinleyip gitmelerine izin vermez. Seyirci artık tüketici değil, metne tüm duyuları ile dâhil olan aktif katılımcılardır. Barthes bir edebi çalışmanın amacının okuyucuyu sadece bir tüketici değil aynı zamanda metnin üreticisi haline getirmek olduğunu belirtir. Böylelikle metin ve okuyucu/izleyici anlam üretme açısından aktif bir enerji ortaya çıkarır. Barthes özellikle yazılabilir metin (writerly text) üzerinde durur. Çünkü okunabilir metin okuyucuyu zorlamaz, farklı anlamlar üretmesi için talepte bulunmaz ve tüm okuyucu yazarın amaçlamış olduğu tek bir anlam üzerine odaklanır. Barthes bu durumun okuyucuyu zorlamadığını söyleyerek ‘okunabilir metni’ desteklemez ve ‘yazılabilir metin’ üzerinde durur (Barthes, 1974: 7) .

Crouch *The Author* oyununda Barthes'ın belirttiği gibi pasif bir seyirci profilini yapı bozumuna uğratmak ister ve metnin performansında seyirciye soru sorarak metnin yeniden anlamlandırılmasını amaçlar. Barthes'ın pasif okuyucu profiline karşı çıktığı gibi Crouch'ta seyircinin “oyunu izleyip çıkar giderim düşüncesini yıkmayı amaçlar. Seyircinin aktif katılımını en üst derecede zorlar. Barthes'a göre metni sadece okumak için okumak klasik yazarın amaçladığı bir şeydir ve bu okuyucuyu sıkmaktan başka bir anlam ifade etmez” (Hale, 2006: 240). Barthes'ın desteklediği yazılabilir metin okuyucu zihinsel anlamda zorlar ve kendi özgün anlamlarının ortaya çıkmasını sağlar. Diğer bir ifadeyle okuyucu metni kendi çıkarımlarıyla yeniden yazar. Crouch'un tiyatrosunda seyirci-yazar, seyirci-oyuncu kavramları ile farklı anlamlar üretmek için seyirciler aktif çabaya zorlanır. Seyirci dramatik gelenekle yazılmış konu bütünlüğü olan metinlerin aksine, Crouch'un

oyununda yer verdiği kesintiler ve konuşmalarla daha yaratıcı konumdadır. Sadece yazar ve oyuncu değil okuyucu ve izleyenler kendilerini gerçekleştirmek için yeni bir dil ve performans üretmekle yükümlüdür.

Barthes edebi bir çalışmanın amacını “okuyucuyu tüketici değil metnin üreticisi yapmaktır” (1974: 4) şeklinde açıklar. Çağdaş tiyatrodaki ise Crouch metne şekil veren ve yönlendirenin seyirci olması gerektiğini vurgular. Crouch oyuna ‘sesizlik’ ve ‘boşluklar’ içeren, “boşluk vurgulamaları çok sayıda ki seyirci isimlerini yansıtır” (Crouch, 2011a: 165) bölümler ekler. Bu eklemelerle seyircilerin oyuna katılmalarını, tutulmalarını ve anlam üretiminin bir parçası olmalarını amaçlar. Barthes “bir metin tek bir teolojik anlama sahip kelimeler dizisinden oluşmaz, metin birçok yazının birbiri içine geçtiği ve boğuştuğu çok boyutlu bir yerdir” (1977:146) şeklinde tanım yapar. “Yazar yazmaya başladığında kendi ölümüne adım atar” (142). Yazarın ölümü metaforik bir olgudur ve bu nitelikle izleyicilerin aktif olarak anlam yaratma sürecine dahil olmaları sorumluluğunu anımsatır. Barthes yazarın sembolik çekilmesini şöyle ifade eder: “yazar ortadan kalktığında metnin şifresini çözmeye çalışmak nafiledir. Metne yeni bir yazar yüklemek, metni yeniden kısıtlamak, ona nihai bir anlam yüklemek ve yazmayı sonlandırmak anlamına gelir” (147). Performansta seyirciden istenilen birden çok çıkarım yapmasıdır, seyirci yazar olmadan, yazardan etkilenmeden, kendi yorumlarını bağımsız bir şekilde ortaya koyabilmelidir.

The Author oyununda izleyenler öyküyü yaratma ve öyküye katılım sürecinde aktif olarak görev almaları istenir. Barthes'a göre “metnin bütünlüğü kökeninde değil vardığı yerdedir” (148). Oyuncularla birlikte seyirciler konuşmalar ve sözcüklerle metnin orijinal halinden çıkıp oyun boyunca metne yeni öyküler ekleyerek yazarın konumunu sorgulamaya başlarlar. Oyunda oyuncular sorular sorularak ya da oyunculara sordurularak sürekli tartışma ortamı yaratılır, yaşadıkları toplumda neler olduğunu, nelerin yapılmadığını seyircilere aktararak onların da sorgulaması amaçlanır:

Ve kimse bilmiyor! Kimse bilmiyor!

Arabalar ve otobüslerle dışarıda dolaşıyorlar
ve hiçbiri hiçbir fikre sahip değil.

Tamamen hiçbir düşünce yok.

Biz buradayız, burada, güvendeyiz burada,

(...) Siz de böyle düşünmüyor musunuz? (Crouch, 2011a:192).

Metinde güvenilir olamayan bir dil kullanılarak güvenilir olmayan toplum yansıtılır. Bu toplumu performans sayesinde seyirci yargılar ve analiz eder. Crouch'un oyunu seyirciyi aktif çabanın içine çeker ve oyun yazarı gibi performansı anlam yüklemesi istenir. Bunu gerçekleştirmek için Crouch, oyuncular arasında sözsözleşmeler ve oyuncuların da kendi varlıklarını sorgulamalarına başvurur. Bu çekişmede seyirciler sadece izleyen durumunda pasif olarak kalamazlar onların rahatsız olup performans dahi olmaları beklenir:

Boşluk.

Esther: Bence oyunun çok başarılı ya da güçlü olma nedeni budur.

Seyirci bizim araştırma yaptığımızı görebildi, anladın demi,

Onlar inandı bize. Korku çok gerçekçi gözüktü.

Tiyatroyu tamamen sersemlemiş bir şekilde terk ettiler. Şok içinde Tim performans süresince ara sıra geldi.

Boşluk.

Vic: O oyunun beni değiştirdiğini söyledi. Ben onun bildiği adam değilim.

Tim: Yazıyorsun ve yazıyorsun ve keşfediyorsun ve keşfediyorsun. Ve izin veriyorsun. Seyircilere bırakıyorsun. Onlar kendi keşiflerini yapacaklar. Seyircilere bırakıyorsun (Crouch, 2011a:190).

Crouch performans süresince Roland Barthes ise metin boyunca izleyenlerin, okuyanların ve karakterlerin aktif zihinsel katılımını talep ederler. Çünkü hem okuyucu hem de izleyen tek bir belirlenmiş anlamın dışına çıkmalıdır. Bunlar aynı oyun içinde farklı bir oyun/öykü sunularak ya da metin alt metinlerle desteklenerek ortaya çıkarılabilirler. Hem Barthes hem de Crouch için hem metin hem de performans sadece okunup/izlenmemeli, eleştirilmeli, sorgulanmalı ve çıkarım yapılmalıdır. Barthes eserde 'yazarın ölümü' olgusunu sorgularken Crouch kendi yarattığı performansta yazar olarak kendi otoritesini sorgulayarak yine kendini performans dışına iter ve oyunun performans limitini zorlar. Barthes'a göre okuyucu aktif ve üretken iken Crouch bu görevi hem oyunu okuyana hem de performans içinde aktif olarak yer alan seyirciyi yükler.

Tim Crouch için yazar, oyuncu ve seyirci aynı duyguları paylaşmakta, aynı acıları ve sevinçleri yaşamakta ve aynı yerlerde yaşamaktadır bu yüzden hepsi birbirinden sorumludur ve seyirci ile oyuncu eşit seviyede olmalıdır. Performans süresince gerektiği yerde seyirci oyuncu, oyuncu ise seyirci olabilmelidir. "Yazar ya da oyuncu olarak yazılabilenler ya da sahnelenenler kısıtlı olabilirken bir seyirci için bu durum değildir. Seyirci, aksine hem yazar hem de oyuncu yerine geçerek, onlara dönüşerek aktif rol oynar" (İlter, 2011: 395). Oyuncu sahnede bu dönüşümü yaşayabilir ama seyirci sözcükler, boşluklar, sessizlikler sayesinde performansı gözlemler hem de kendi gerçekçi dönüşümünü tamamlar. Böylelikle seyirci ayı zamanda hem oyuncu hem de yazar olarak performansta yerini alır. *The Author* oyununda oyuncular kendi isimleri ile kendilerini yansıtırlar. Ne Adrian ne de Vic oyun için ayrıca oyuncu durumunda değildirler. Crouch onlardan sadece kendileri olmalarını ister. Eğer bir dönüşüm olacaksa bunu gerçekleştirecek olan seyircilerdir (İlter, 2011: 403).

Bu dönüşümün daha etkili olabilmesi için Crouch, *The Author*'un sonunda oyunun gösterimini kutlamak için oyuncularla birlikte akşam yemeğinde buluşur. Yemekten sonra onun haricinde herkes uyur alkollü bir şekilde bilgisayardan çocuk pornosu bulunan bir videoyu açar ve mastürbasyon yapar. Fakat videoyu kapatmayı bilgisayar geçmişini silmeyi unuttur ve ertesi gün bu yaptığı ahlaksızlık fark edilir. Karısının ve kimsenin kendisini affetmeyeceğini söyleyerek boğazını keser. "Yazı yazarı terk eder" (Crouch, 2011a: 203) diyerek oyunu bitirir Barthes'ın "yazarın ölümü" nitelemesine gönderme yaparak ve "Tim tiyatro binasından dışarı çıkarak" (203) artık yorumlamanın, düşünmenin ve sorgulamanın izleyicide olduğunu anımsatır.

Sonuç

Crouch, Roland Barthes'ın "yazılabilir metin" ve "Yazarın Ölümü" olgularına gönderme yaparak, tiyatroyun "güvenilir yer" kavramını da yapı bozumuna uğratar. Crouch'un başvurduğu konuşmalar, sessizlik, boşluklar ve öykü içeriği, seyircinin gerçek hayatta çektiği acıyı, deneyimlediği hatta deneyimlemediği ya da tanık olmadığı üzüntüyü tiyatroya canlı olarak yaşamasını sağlar. "Crouch'u çağdaşları arasında farklı kılan, tiyatroya seyirciyle olan ilişkinin geleneksel kalıplardan sıyrılarak yeniden düzenlenmesi ve gösterim sürecinde izleyicileri anlatan öyküye birer oyuncuymuşlarcasına dâhil etmesi şeklinde beliren bir düşünce yatar" (Biçer, 2016: 145).

İzleyenlere çok önemli bir rol verilir. “Crouch, yazar-oyuncu, yazar-karakter olarak yer aldığı performansta dünya üzerinde yaşanan, maruz kalınan şiddeti tiyatroya getirme görevini üstlenir” (White, 2013: 191). Bu görevi seyircilere aktarmak ister, bundan rahatsız olan seyirci oyun ortasında çıkıp gider ya da tanık olduğu oyunda kendi kişisel sorumluluğunun farkına varıp, aktif rol alarak bu görevi hakkıyla yerine getirir.

KAYNAKÇA

- Allen, G. (2004). *Roland Barthes*. London: Routledge.
- Angelaki, V. (2013). “Whose Voice? Tim Crouch’s The Author and Active Listening on the Contemporary Stage”. *Silless Critiques*, 16(13), s.1-16.
- “An Article by Tim Crouch”. <http://www.timcrouchtheatre.co.uk/shows/the-author/the-author>. (16.03.2018).
- Barthes, R. (1974). *S/Z*. New York: Hill & Wang.
- (1977). *Image Music Text*. Fontana Press: London.
- Bıçer, A.G. (2016). “Tim Crouch’tan Çağdaş Dünyanın Suç Ortaklığına Davet”. Deniz Bozer (Ed.), *Postdramatik Tiyatro ve İngiliz Tiyatrosu* (s.144-168) Mitos Boyut: İstanbul.
- Bottoms, S. (2011). “Introduction.” Tim Crouch, *Tim Crouch: Plays One*. Londra: Oberon, içinde s.11-20.
- Cavendish, D. (2009). “The Author at the Royal Court Theatre Upstairs, review.”, *The Telegraph*. <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/theatre-reviews/6250036/The-Author-at-the-Royal-Court-Theatre-Upstairs-review.html>. (16.03.2018).
- Crouch, T. (2011a). *Plays One*. Oberon Books: London.
- (2011b). “The Author: Response and Responsibility.” *Contemporary Theatre Review* 21(4) s.416-422.
- “England by Crouch”. <http://www.timcrouchtheatre.co.uk/shows/england>. (16.03.2018).
- Fried, M. (1998). *Art and Objecthood*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gardner, L. (2009). “The Author”. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2009/sep/30/the-author-review>. (06.03.2018).
- Hale, D. J. (2006). *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*. Oxford: Blackwell.
- İlter, S. (2011). “‘A Process of My Transformation’: Tim Crouch on My Arm.” *Contemporary Theatre Review* 21(4) s.394-404.
- Lane, D. (2010). *Contemporary British Drama*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lehmann, H. T. (2006). *Postdramatic Theatre*. Londra: Routledge.
- Mcmillan, J. (2010). “The Author.” *The Scotsmen*. <http://edinburghfestivals.com/viewreview.aspx?id:1424>. (09.03.2018).
- Radosavljevic, D. (2013). *Theatre Making: Interplay Between Text and Performance in the 21st Century*. Londra: Palgrave Macmillan.
- Rebellato, D. (2013). *Modern British Playwriting 2000-2009*. Londra: Bloomsbury Methuen Drama, s.125-144.
- Sierz, A. (2009). “The Author, Royal Court”. <http://www.sierz.co.uk/reviews/author-royal-court/>. (12.02.2018).
- Verini, B. (2011). “Review: The Author. *Variety*. <http://variety.com/2011/legit/reviews/the-author-1117944671/> (09.03.2018).
- White, G. (2013). *Audience Participation in Theatre: Aesthetics of the Invitation*. New York: Palgrave Macmillan.
- Willet, J. (2001). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*. (Çev: John Willet), Londra: Methuen.
- Woddis, C. (2009). “The Author”. *Reviews Gate*. <http://www.reviewsgate.com/index.php?name=News&file=article&sid=4747>. (16.03.2018).

Analysis of Student Admission Methods of Two Industrial Product Design Departments in Turkey and Innovation Capabilities: A Conceptual Framework

Ilgım EROĞLU*

Abstract

Until recently, there had been two diversified student admission methods for industrial product design departments in Turkey. These models can be shortly defined as aptitude tests and central examinations conducted by Measuring, Selection and Placement Center (Ölçme Seçme ve Yerleştirme Merkezi – ÖSYM). The nature of these admission methods provided universities with students who had both different abilities and backgrounds. In this study, a conceptual framework is provided to discuss if these differences can enable design students' with different approaches to design-driven innovation. Innovation capabilities for different types of design-driven innovation are identified through related studies in literature to be evaluated together with requirements for success in the two different admission methods.

Keywords: Design education, design-driven innovation, radical innovation, incremental innovation

Özet

Yakın zamana kadar, Türkiye'de endüstri ürünleri tasarımı departmanları için iki çeşit öğrenci kabul yöntemi geçerli olmuştur. Bu modeller kısaca, Ölçme, Seçme ve Yerleştirme Merkezi (ÖSYM) tarafından yapılan merkezi sınavlar ve üniversiteler tarafından yapılan özel yetenek sınavları olarak tanımlanabilir. Bu kabul yöntemlerinin doğası, farklı yetenekleri ve geçmişleri olan öğrencilerin üniversitelerde eğitim görmesini sağlamıştır. Bu çalışmada, bu farklılıkların tasarım öğrencilerinin tasarım odaklı yenileşim yaklaşımlarında farklılaşma yaratıp yaratmayacağı için kavramsal bir çerçeve sunulmuştur. Farklı tipte tasarım odaklı yenileşimler için inovasyon kabiliyetleri, iki farklı kabul yöntemindeki başarı şartlarıyla birlikte değerlendirilmek üzere, literatürdeki ilgili çalışmalarla belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tasarım eğitimi, tasarım odaklı yenileşim, radikal yenileşim, artımlı yenileşim

Introduction

Recently, innovations in products is discussed by using both design and technology aspects. This relatively new approach emphasizes the importance of design for innovation and novelty in products. Since different types of design driven- innovations require diverse design skills, it may be important to examine skill developments in design education.

The aim of this study is to discuss if outcomes of different student application methods can lead to differentiation on basic functional capabilities of industrial product designers in Turkey. The diversity of graduates is discussed based on the types of innovation they may tend to produce, together with their ability to generate different types of design-driven innovations. A conceptual framework is provided in order to discuss possible differentiations, which can be researched further in upcoming studies.

A review of required capabilities for design-driven innovation types

In his study on design-driven innovation, Verganti (2009) concentrated on meaning and technology; where meaning is the core aspect for generating innovation through application of design capabilities. There are also studies that aim to identify capabilities that lead to design-driven radical innovation and design-driven incremental innovation as outcomes of design activities (Franke, Von Hippel & Schreier, 2006; Urban and Von Hippel, 1988; Dell’Era and Verganti, 2009-a,b).

Since different types of innovations require different capabilities, the reflection of these capabilities to designers on personal levels may also been studied. Even though most of the above mentioned studies examine the development of the capability that is necessary for design management practices, designers also seem to have solely functional roles in some companies, apart from being team members (Perks, Cooper & Jones, 2005). Therefore, possible designer approaches to a design solution and their probable outcomes can be discussed based on their functional capabilities.

The differentiation of factors that lead to incremental or radical innovation can be discussed in roughly two major titles: diversity of information sources and application of analogies.

Before discussing the differences between designer ca-

pabilities, a basic definition of the approach to the contribution of design to innovation can be useful. It is stated that, one of the main points that differentiate design-driven innovation from technology-driven innovation is its implementation of interpretation and envisioning in the process (Verganti and Öberg, 2013). As mentioned before, design-driven innovation differentiates itself from technology –driven innovation by focusing on product meanings rather than technicality (Verganti, 2009). This tendency is reflected also in the choice of innovation sources, as hermeneutic capabilities are said to have great importance in design-driven innovation (Verganti, 2011). On the meaning basis, radical innovations refer to drastic changes in product meanings, while incremental innovations seek the best application of the new meaning through relatively minor improvements (Norman and Verganti, 2014). The two groups for differentiation factors mentioned above are evaluated through this perspective.

Diversity of information sources, which are studied through researchers and designers in most of the cases, are claimed to be crucial for the generation of design-driven radical innovation (Dell’Era, Marchesi & Verganti, 2008).

One of the main studies in design field that identify diversity in design teams of radical innovators is conducted by Dell’Era and Verganti (2010). Results of their study suggest that radical innovators (1) have their products designed mostly by outsourced designers, (2) employ more outsourced designers to work in their in-house design projects, (3) employ more foreign designers when compared to incremental innovators, (4) employ more designers with diverse backgrounds, (5) have a tendency to employ designers from subsectors. Another example for a study on design field is conducted by Perks et. al. (2005); according to the study, external designers are commonly seen in radical product developers, while incremental innovators mostly conduct design projects with their internal designers. Their findings are also supported by some of the studies that explore creativity in behavioural sciences. Amabile and Pratt (2016) state that, skills in several domains may be required to build novelty in ideas. Also, multidisciplinary work teams formed with employees of diversified backgrounds with different qualitative abilities are claimed as being facilitators of creativity (Woodman, Sawyer & Griffin, 1993; Basadur, 2004). Within a general comparison of radical and incremental capabilities, sans differentiation through technology or design drive, there are some studies which

mention building effective relationships with external sources enforce radical innovation, while internal relationship quality generates incremental innovation capability (Forés and Camisón, 2016; Obal, Kannan Narasimhan & Ko, 2016).

Another factor that affects innovation outcomes is field expertise. Field expertise can be regarded as one outcome of lack of diversity; however it points to a more individualistic aspect, therefore can be related to more cognitive factors in design, such as design fixation. Design fixation refers to a tendency to produce derivations of existing solutions to a design problem, while looking for an alternative solution to the same problem (Jansson and Smith, 1991; Crilly, 2015). Incremental innovators may have a tendency to be affected by design fixation, disabling them to produce radical innovations. Field expertise is claimed to be a facilitator of design fixation (Purcell, Williams, Gero & Colbron, 1993) and it can be said that it is more possible to avoid design fixation that arise from field expertise in multidisciplinary teams. Again, this idea is backed up by studies conducted on behavioural sciences, pointing out that field independence can enhance creativity (Woodman, 1993; Linsey, Tseng, Fu, Cagan, Wood & Schunn, 2010; Viswanathan and Linsey, 2012). It can be roughly said that field expertise on team or individual level can create monotony through application of a multidisciplinary view, leading to reduction of radical innovation capabilities.

The second aspect regarding the differences between incremental and radical innovation can be named as the application of analogies. It is stated that, inspecting areas like fashion and art in an attempt to transfer meanings and visual cues enhances radical innovation capabilities (Dell’Era and Verganti, 2009-b). Also, international designers, who function as language brokers, can also enhance radical innovation (Dell’Era and Verganti, 2009-a). The major force for creating a novelty here can be claimed to bring unusual meaning generators from relatively unconventional sources. This tendency is also mentioned in studies on design fixation as the use of analogies. It is claimed that it can be useful to look for analogical solutions from other fields in order to break replication of conventional solutions (Linsey et. al., 2010; Dahl and Moreau, 2002). It is stressed that employing evolved analogies aid defixation; designers may employ solutions from different problem areas to bring a novel solution for the actual problem (Smith, Linsey & Kerne, 2011). Wiswanathan and Linsey (2012) also claim that such defixation sources mostly

help designers that are hampered by design expertise overcome fixation. It should be also noted that, while analogies from other fields avoid fixation, analogies that are claimed to be “within domain” lead to fixation (Dahl and Moreau, 2002). Within domain analogies can come from market researches which require benchmarking through existing products. And market research is also mentioned to be a facilitator of incremental innovation capabilities (Norman and Verganti, 2014).

The profile of industrial product design students in Turkey

When the admission methods of different universities are considered, it can be seen that two main methods for student election was considered to start the industrial design programs at Middle East Technical University (METU) and Mimar Sinan Fine Arts University (MSFAU).

The first industrial product design department was found in MSFAU, at the time being Istanbul State Fine Arts Academy (İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi – İDGSA). It is stated that building an undergraduate program for a profession that included the word “industry” in its name became controversial in a fine arts academy (Küçükerman, 2006). However, there had formerly been institutions which aimed to bring the worlds of art and industry together. One of the previous institutions which lead to the formation of İDGSA was “Sanayi-i Nefise Mektebi”, which can be roughly translated as “School of Fine Industry” (Küçükerman, 2006). Also, one of the earlier practices of industrial design was at “Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu (Applied Fine Arts School)”, which continued its practices under Marmara University later on (Celbiş, 2006). Therefore, it can be said that earlier examples of industrial product design practice at academic level took place in institutions that had close relations with fine arts.

The second independent industrial product design program was established in METU, in 1979 (Asatekin, 2006). Initial students were selected among the candidates who had become successful in preparation programs; also it was strongly argued that industrial product design students should be placed in architecture faculties (Asatekin, 2006). Although in the beginning it elected students through aptitude tests, Istanbul Technical University (ITU) Industrial Product Design Department also converted to ÖSYM exams; this may not be surprising as fundamental aims of the department were in line with METU Industrial Product Design Department (Bayazit, 2006).

In Turkey, as of 2018, all industrial design programs accept students through MF4 (MF being abbreviation for “mathematics – science”) examination scores, although aptitude tests were conducted until 2016 (ÖSYM, 2017-a). When examples for questions that are asked within MF4 score evaluation are studied, it can be seen that questions about mathematics and physics require analytical problem solving skills (ÖSYM, 2018-b). It is required from students to identify the necessary data to solve the problem and apply them to the formula or logic that is suitable for the solution.

During the foundation of METU Industrial Design department, it was forecasted that the first couple of semesters of the education would intensively include “knowledge” and “communication” courses. Asatekin (2006) defines knowledge courses as “physics, material, psychology, etc.” and communication courses as “model making, drawing, etc.”. Traces of this tendency can also be seen in the graduate program of ITU, one of the oldest representatives of MF4 admission (ITU, 2018). Mathematics and physics subjects can be seen within mandatory courses of the first year. Inclusion of both communication and knowledge courses within the first years of education may be interpreted as a transition to visual expression skills, while providing the analytical skills with the help of students’ relatively fresh high school knowledge.

Aptitude tests are conducted by universities and the scores that define the list of students that are eligible for enrolment are defined by a formula that is described in ÖSYM guide (ÖSYM, 2017-b). The aptitude tests in the schools are done through several stages. The first stage is a general qualification exam (MU, 2017; MSFAU, 2017-a). This exam is done on a broad level by members of most departments, which form the jury, to elect students who have basic drawing skills. Questions can include human figures that are generally pictured while conducting some tasks. After initial elimination, departments apply their own aptitude tests, focusing on the requirements of their departments (MU, 2017; MSFAU, 2017-a). The questions asked in the department aptitude tests could include drawings of products from several angles, hands and arms using a product or drawings of objects within a described state. Industrial product design departments of referred universities elected students through this process until 2017.

When the curricula of universities with aptitude test

backgrounds are evaluated, it can be seen that the first couple of semesters are concentrated on basic visual communication skills, which are again in line with students’ backgrounds (MSFAU, 2017-b; MU, 2012). Unlike METU or ITU, MSFAU and MU do not include physics or mathematics as mandatory courses (METU, 2017; MU, 2012; MSFAU, 2017-b).

As a result, it can be said that in the first two or three semesters of their education students continue with the skills which brought them to universities and take courses that focus on industrial design activity later in their educations. So while they are brought to their departments with differentiated abilities, this differentiation on educational activities also continues for several semesters.

Possible differences in capabilities of industrial product design students

Dedicated preparation of students for graduate program entries constitutes at least the last two years of their high school education. Students get highly involved with the practices that will get them elected to their choice of departments. Students mostly do not prepare themselves for both of the exams and they only study for one of them (Ekmekçioğlu, 2012). Several years’ preparations, combined with junior years that are in line with students’ backgrounds, can affect the way that students’ approach to design problems, since intelligence is claimed to be affected by one’s habits of mind (Resnick, 2001; D’zurilla and Goldfried, 1971). There are studies which claim that multi dimensional spatial abilities are related with each other, however they are not related to mathematical abilities (Ho, Eastman and Catrambone, 2006); therefore possible differences in students’ abilities is studied in this section.

As mentioned above, the questions which students deal in order to gain high MF4 scores require logical reasoning, along with data gathering abilities. It is also stated that students with mathematical problem solving abilities “...are analytical, both in thinking issues through themselves and in examining the arguments put forth by others” (Schoenfeld, 1992). Schoenfeld (1992) also claims that mathematical thinkers can apply their skills to visualization by applying proportional reasoning to scale models. Lesh claims that mathematics;

“... involves interpreting situations mathematically; it involves mathematizing (e.g., quantifying, visualizing, di-

mensionalizing, or coordinatizing) structurally interesting systems; and, it involves the using and interpreting an ever-expanding array of specialized languages, symbols, graphs, graphics, concrete models, or other representational media for purposes that range from construction, to description, or explanation” (Lesh, 2000:sayfa numarası eklenmeli).

One aspect that may be important in Lesh’s (2000) study is that, in a daily-life problem solving process, where mathematical skills are applied, problem solving starts with identifying the “givens” in the environment. There also studies hinting that visualization may improve mathematical understanding. Edens and Potter (2007) compared the success of students, who visualized mathematical questions in their study to conclude that students, who demonstrate a more proper an proportional description of the problem, showed more success in solving the problem. Students’ spatial abilities seem to be related with their mathematical abilities, and it is discussed that art classes can both improve artistic and mathematical ability (Edens and Potter, 2007). Studies that focus on visuo-spatial working memory, which is related to storage and assessment of visual and spatial information on short term, is found to be linked with mathematical abilities (Alloway and Passolunghi, 2011; Reuhkala, 2001). Therefore, it may also be assumed that success in mathematics can be an indicator of a potential special ability. Students with mathematical abilities are also said to have a more developed working memory, which basically represents the capacity to store and process data during a cognitive activity (Holmes and Adams, 2006).

The way visual arts students formulate problems and solve problems may differ from others with scientific backgrounds. On their study on brain activities related to drawing, Frith and Law (1995) claim that in order to draw, several different parts of the brain are activated in order to comply with the description and placements in the drawing. Also, it is stated that the same part of the brain is used for viewing and imagining scenes (Frith and Law, 1995). Apart from the studies mentioned above, Nelson, Martin and Baldwin (1998) also studied a relation between scientific abilities and drawing skills. Although conducted on young children, their research had a significant outcome stressing that visualization abilities and children’s ability to define materials of objects were correlated; the correlation can be said to be in line with the

finding that imagination and viewing take place in the same area of the brain. This result can be interpreted as better drawing skills lead to better detail identification of surfaces. Grossman (1970) study also stresses that children’s visual analyzing capacity is correlated with their visual representation skills. It is also claimed that problem solving habits of artists have a resemblance to scientific researches. Caves (2002) states that in both of these activities a new discovery to create values are sought together with a strategy to apply them; however visual artists’ formulation of problems and solutions are internal. Thus, the problems encountered by artists are not always precise. Therefore, visual arts students are described as “...being serious and introspective, socially reserved, relatively indifferent to accepted standards of behaviour and morality, imaginative and unconventional in outlook, intensely subjective and highly self-sufficient”, separating them from others (Caves 2000). Some studies also mention thate cognitive transition from problem solving to problem finding is a common problem that is seen among visual arts students. As arts students form compositions or choreographies that follow a problem given by their instructor, all they have to do is to find a solution to that very specific problem, on the other hand, in order to reach success in a creative thinking process, they should also formulate the problem which is expected to be solved (Gibbons 2007).

One of the main aspects that may be discussed while comparing students with differing backgrounds can be their choice of sketching mediums. While students with artistic backgrounds can be expected to sketch with conventional instruments such as paper and pen, others may feel more comfortable with computer programs, as they may find it difficult to develop adequate hand sketching abilities during their university education. Won (2001) compared two different mediums for sketching, and concluded that in both situations designers first formed a solution in their minds, and then transferred the solutions to the mediums. While doing so, they frequently go between “seeing” the whole to concentrate on a detail to “seeing (it) as” something separate. While the way a designer prefers to sketch does not drastically change the way designer thinks, it was observed that sketching with computers makes the transition from working on details to the total more frequent and effective (Von, 2001).

It can be said that while visual abilities and mathematical capabilities seem to enhance each other at least to a level,

the tendencies of problem solving may create a difference among students with differing backgrounds.

The discussion of effects of backgrounds on approach to innovation

As mentioned above, the core factors, which differentiate innovative capacities on cognitive level, are application of analogies and derivation of information from multiple disciplines. Another cognitive force that has an effect on both of these factors can be said to be design fixation, as it can enable or disable their the occurrence.

Students with mathematical abilities are said to have developed working memories, both on general level and visuo-spatial level. Students with mathematical abilities are able to remember and process visual data in short time. Smith et. al. (2011) claim that occurrence of evolved analogies can be a result of coincidental discoveries, since they may come from areas which are quite distant from the original problem area. Therefore, ability to process visuo-spatial data on short time may help to the application of analogies, which are derived from areas that are not consciously defined as areas for probable solutions by designers. An increase in the possibility to generate an analogy from other domains will enable students to come up with radical solutions for design problems.

Another tendency of students with science education background can be said to be searching valid data from the environment to solve a problem. This tendency may help both innovation types; it can lead students to derive data from existing problem area and it can also help them take a problem on broader level to avoid working through existing solutions. Verganti (2009) states that, talking with users of products that are available on the market would not lead designers to original solutions, since the knowledge and experiences of users are restricted with limits of current product concepts. In an effort to start with a logical base to a design problem, students with scientific background may talk with ordinary users to address problem areas. This tendency, by definition, can lead them to human-centred design, which is stated as a facilitator of incremental innovation (Norman and Verganti, 2014). Human-centered design may lead students to stay within domain, therefore apply within domain analogies. On the other

hand, as they are accustomed to deal with problem areas that are not purely visual on artistic level, they may have a more interdisciplinary approach to a design problem, which would lead to enhancement of radical innovation occurrence.

The statement that viewing and imagination takes place in the same part of the brain may suggest that students with artistic capabilities have a developed viewing ability. Also, their visual analyzing capabilities are developed, which can lead to a better understanding of visual details. As it is also mentioned, children with better drawing abilities have a better understanding of materials. Hence it can be claimed that students with artistic abilities could have a better understanding about visual details.

A better understanding of visual details may help transferring visual codes within domains. Students with artistic backgrounds can be able to identify visual codes with more details; therefore there can be a greater chance for them to act as “language brokers” between industries (Verganti, 2008). As a result, their ability to identify visual details may help them generate radical innovations in product meanings.

On the other hand, their ability to define and revive visual elements with accuracy on broader term may lead to design fixation, therefore it may diminish their capacity to generate radical innovations while enhancing incremental innovations. Cheng, Mugge and Schoormans (2014) state that industrial design students have a tendency to get fixated on problem solutions on visual basis, when they are shown the complete image of the solution; however showing partial images can enhance their creativity. This disposition may be greater within students who have artistic backgrounds, as their abilities to identify visual details are developed.

Industrial product design students with artistic backgrounds have a habit of bringing out solutions to defined problems, based on their visual abilities. However, their lack of practice in defining a problem may lead them to work within already defined design problems. This possible tendency may lead them to work within incremental innovations; which are basically more developed versions of existing solutions.

A model that summarizes the discussions above can be seen at Figure 1 below.

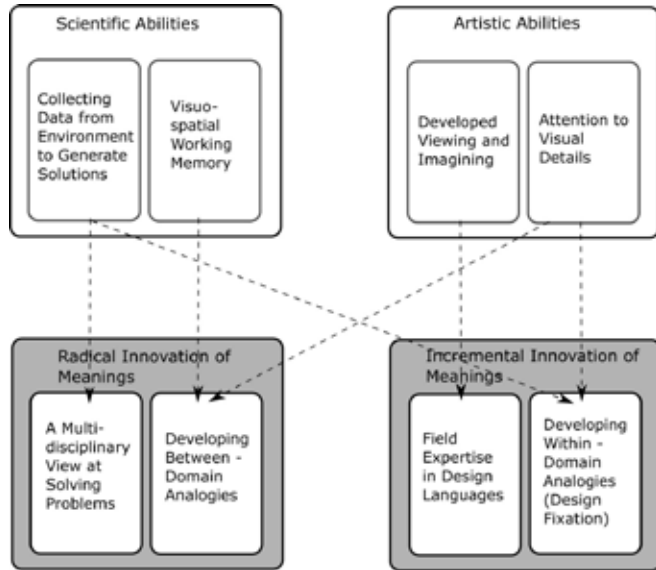


Figure 1. Conceptual model to discuss students' abilities

Discussions

This study aims to evaluate the possibility of contribution of industrial design students with varying backgrounds to different innovation types to fill the gap in the literature about comparison of different student types in design practice. Even though the conceptual frameworks study is conducted by using the literature and therefore is limited at this stage, it can be thought that capabilities of students to enhance innovative capabilities may differ depending on their backgrounds.

As a result of a preliminary evaluation, it can be said that both admission methods support each kind of design-driven innovation; however, they support in different ways. Students with mathematical abilities may apply their tendency to derive data from the environment for both radical and incremental innovations. The same applies to students with artistic backgrounds and their ability to pay attention to visual details. Both abilities can be used to create within-domain analogies to support incremental innovations. The ability to pay attention to details may also support between-domain analogies, if language brokering is done through other fields such as art and fashion. Likely, deriving data from environment may build up a tendency to provide an interdisciplinary point of view to the students with scientific backgrounds, as they already have fundamentals based on subjects that are not purely visual. Having a developed visuo-spatial working memory or developed viewing and imagining ability can create a differentiation between students, as former supports radical innovation

through rapid identification of between-domain analogies and later can support incremental innovation abilities as it may enhance field expertise.

Although the conceptual framework is based on basic literature that is available, the subject can be developed further to identify more differences between students with varying backgrounds. Industrial product design is also studied within different disciplines that focus on engineering and arts in other countries; therefore the necessity of different student types in industrial product design is worth discussion in order to enforce both innovation types in design practice. Even though there is now a unity about election of students, former students can be reached to conduct more in depth studies to analyze the topic.

References

- Alloway, T. P., and Passolunghi, M. C. (2011). "The relationship between working memory, IQ, and mathematical skills in children". *Learning and Individual Differences*, 21(1), 133-137.
- Amabile, T. M., and Pratt, M. G. (2016). "The Dynamic Componential Model of Creativity and Innovation in Organizations: Making Progress, Making Meaning". *Research in Organizational Behavior*, 36, 157-183.
- Asatekin, M. (2006). "ODTÜ Mimarlık Fakültesi Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü "BAŞLANGIÇ NOTLARI"". *Tasarım+Kuram*, 3(5), 28-33.
- Basadur, M. (2004). "Leading Others to Think Innovatively Together: Creative Leadership." *The Leadership Quarterly* 15.1, 103--21.
- Bayazıt, N. (2006). "İTÜ'de Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü "DENEYİM"". *Tasarım+Kuram*, 3(5), 41-53.
- Caves, R. E. (2000). *Creative industries: Contracts between art and commerce* (No. 20). Harvard University Press.
- Celbiş, Ü. (2006). "Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü". *Tasarım+Kuram*, 3(5), 34-40.
- Cheng, P., Mugge, R., & Schoormans, J. P. (2014). "A new strategy to reduce design fixation: Presenting partial photographs to designers". *Design Studies*, 35(4), 374-391.
- Crilly, N. (2015). "Fixation and Creativity in Concept Development: The Attitudes and Practices of Expert Designers". *Design Studies*, 38, 54-91.
- Dahl, D. W., and Moreau, P. (2002). "The influence and value of analogical thinking during new product ideation". *Journal of Marketing Research*, 39(1), 47-60.

- Dell'Era, C., Marchesi, A., and Verganti, R. (2008). "Linguistic Network Configurations: Management of Innovation in Design-Intensive Firms". *International Journal of Innovation Management*, 12(01), 1-19.
- Dell'Era, C., and Verganti, R. (2009 – a). "The Impact of International Designers on Firm Innovation Capability and Consumer Interest". *International Journal of Operations & Production Management*, 29(9), 870-893.
- Dell'Era, C., and Verganti, R. (2009 – b). "Design-Driven Laboratories: Organization and Strategy of Laboratories Specialized in The Development of Radical DesignDriven Innovations". *R&D Management*, 39(1), 1-20.
- Dell'Era, C., and Verganti, R. (2010). "Collaborative Strategies in Design-Intensive Industries: Knowledge Diversity and Innovation". *Long Range Planning*, 43(1), 123-141.
- D'zurilla, T. J., and Goldfried, M. R. (1971). "Problem solving and behavior modification". *Journal of Abnormal Psychology*, 78(1), 107.
- Edens, K., and Potter, E. (2007). "The relationship of drawing and mathematical problem solving: Draw for math tasks." *Studies in Art Education*, 48(3), 282-298.
- Ekmekçioğlu, D. (2012). *Bir Meslek İki Farklı Profil: Türkiye'de Endüstriyel Tasarımı Eğitimindeki Farklı Öğrenci Kabul Sistemleri ve Yansımaları*. ITU Graduate School of Science Engineering and Technology, Unpublished Master Thesis.
- Forés, B., and Camisón, C. (2016). "Does Incremental and Radical Innovation Performance Depend on Different Types of Knowledge Accumulation Capabilities and Organizational Size?". *Journal of Business Research*, 69(2), 831-848.
- Frith, C., and Law, J. (1995). "Cognitive And Physiological Processes Underlying Drawing Skills". *Leonardo*, 203-205.
- Franke, N., Von Hippel, E., and Schreier, M. (2006). "Finding Commercially Attractive User Innovations: A Test of Lead User Theory". *Journal of Product Innovation Management*, 23(4), 301-315.
- Gibbons, H. 2007. *Teaching Dance: The Spectrum of Styles*. AuthorHouse, Indiana.
- Grossman, M. (1970). "Perceptual style, creativity, and various drawing abilities." *Studies in Art Education*, 11(2), 51-54.
- Ho, C. H., Eastman, C., & Catrambone, R. (2006). "An investigation of 2D and 3D spatial and mathematical abilities". *Design Studies*, 27(4), 505-524.
- Holmes, J., & Adams, J. W. (2006). "Working Memory and Children's Mathematical Skills: Implications for Mathematical Development and Mathematics Curricula". *Educational Psychology*, 26(3), 339-366.
- Jansson, D. G., and Smith, S. M. (1991). "Design Fixation". *Design Studies*, 12(1), 3-11.
- Küçükerman, Ö. (2006). "1971 Yılında Türkiye'de ilk Kez Güzel Sanatlar Akademisi ile Başlatılan Endüstri Tasarımı Eğitiminin 37 Yıllık 'SEYİR DEFTERİ'". *Tasarım + Kuram*, 3 (5), 1-27.
- Linsey, J. S., Tseng, I., Fu, K., Cagan, J., Wood, K. L., and Schunn, C. (2010). "A Study of Design Fixation, Its Mitigation and Perception in Engineering Design Faculty". *Journal of Mechanical Design*, 132(4), 041003.
- Lesh, R. (2000). What Mathematical Abilities Are Most Needed for Success Beyond School in a Technology Based Age of Information?. In: *Proceedings of the International Conference on Technology in Mathematics Education* (Auckland, NZ, December 11-14, 2000).
- Nelson, P. L., Martin, S. S., and Baldwin, V. G. (1998). "Drawing Skills and Science Concepts in Young Children: A Study of Relationships". *Studies In Art Education*, 39(3), 262-269.
- Norman, D. A., and Verganti, R. (2014). "Incremental and Radical Innovation: Design Research vs. Technology and Meaning Change". *Design Issues*, 30(1), 78-96.
- Obal, M., Kannan Narasimhan, R., and Ko, G. (2016). "Whom Should We Talk To? Investigating the Varying Roles of Internal and External Relationship Quality on Radical and Incremental Innovation Performance". *Journal of Product Innovation Management*, 33(S1), 136-147.
- Perks, H., Cooper, R., & Jones, C. (2005). "Characterizing the role of design in new product development: An empirically derived taxonomy". *Journal of Product Innovation Management*, 22(2), 111-127.
- Purcell, A. T., Williams, P., Gero, J. S., and Colbron, B. (1993). "Fixation effects: Do they exist in design problem solving?". *Environment and Planning B: Planning and Design*, 20(3), 333-345.
- Resnick, L. (2001). Making America Smarter: The Real Goal of School Reform. In Costa, (Ed) *Developing Minds: A Resource Book for Teaching Thinking*, VA: Association for Supervision and Curriculum Development
- Reuhkala, M. (2001). "Mathematical Skills in Ninth-Graders: Relationship With Visuo-Spatial Abilities and Working Memory". *Educational Psychology*, 21(4), 387-399.
- Schoenfeld, A. H. (1992). Learning to Think Mathematically: Problem Solving, Metacognition and Sense Making in Mathematics, In: D. Grouws (Ed.) *Handbook of Research on Mathematics Teaching and Learning*, New York : Macmillan.
- Smith, S. M., Linsey, J. S., and Kerne, A. (2011). "Using Evolved Analogies to Overcome Creative Design Fixation". In *Design Creativity 2010* (pp. 35-39). London: Springer.
- Urban, G. L., and Von Hippel, E. (1988). "Lead User Analyses for the Development of New Industrial Products". *Management Science*, 34(5), 569-582.
- Verganti, R. (2008). Design, Meanings, and Radical Innovation: "A Metamodel and a Research Agenda". *Journal of Product Innovation Management*, 25(5), 436-456.
- Verganti, R. (2009). *Design-Driven Innovation: Changing the Rules of Competition By Radically Innovating What Things Mean*. Harvard Business Press.

- Verganti, R. (2011). “Designing Breakthrough Products”. *Harvard Business Review*, 89(10), 114-120.
- Verganti, R., and Öberg, Å. (2013). “Interpreting and Envisioning—A Hermeneutic Framework to Look at Radical Innovation of Meanings”. *Industrial Marketing Management*, 42(1), 86-95.
- Viswanathan, V., and Linsey, J. (2012). “A Study on the Role of Expertise in Design Fixation and Its Mitigation”. *ASME Paper No. DETC2012-71155*.
- Won, P. H. (2001). “The comparison between visual thinking using computer and conventional media in the concept generation stages of design”. *Automation in Construction*, 10(3), 319-325.
- Woodman, R. W., Sawyer, J. E., and Griffin, R. W. (1993). “Toward a Theory of Organizational Creativity”. *Academy of Management Review*, 18(2), 293-321.

Internet Sources

- ITU. (2018). *End. Ürünleri Tasarımı (%100 İngilizce) Ders Planı*. <http://www.sis.itu.edu.tr/tr/dersplan/plan/EUTE/201110.html>
- METU. (2017). *Department of Industrial Design*. https://catalog.metu.edu.tr/program.php?fac_prog=125
- MU. (2012). *ENDÜSTRİ ÜRÜNLERİ TASARIMI BÖLÜMÜ ENDÜSTRİ ÜRÜNLERİ TASARIMI ANASANAT DALI 2012-2013 EĞİTİM ÖĞRETİM YILI BAHAR DÖNEMİ*. http://dosya.marmara.edu.tr/gsf/eut/Ders_Pro.2012-13_bahar.pdf
- MU. (2017). *Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi 2017-2018 Özel Yetenek Giriş Sınavları Kılavuzu*. http://dosya.marmara.edu.tr/gsf/YIL_2017/duyurular/2017-2018_OZEL_YETENEK_GIRIS_SINAVLARI_KILAVUZU.pdf
- MSFAU. (2017-a). *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi 2017/2018 Eğitim-Öğretim Yılı Güzel Sanatlar Fakültesi Yetenek Sınavları Kılavuzu*. http://yeteneksinavi.msgsu.edu.tr/Files/GYS_kilavuz.pdf
- MSFAU. (2017-b). *2017-2018 Ders Planı*. <http://www.msgsu.edu.tr/tr-TR/lisans/887/Page.aspx>
- ÖSYM. (2017-a). *LYS Soru Kitapçıkları ve Cevap Anahtarları*. <http://www.osym.gov.tr/TR,13193/2017---lys-soru-kitapciklari-ve-cevap-anahtarlari.html>
- ÖSYM. (2017-b). *2017 Öğrenci Seçme ve Yerleştirme Sistemi (ÖSYS) Kılavuzu*. https://dokuman.osym.gov.tr/pdfdokuman/2017/OSYS/LYS/KILAVUZ_18042017.pdf
- ÖSYM. (2018). *TABLO-4 Merkezi Yerleştirme İle Öğrenci Alan Yükseköğretim Lisans Programları*. https://dokuman.osym.gov.tr/pdfdokuman/2017/OSYS/YER/Tablo-4_12082017.pdf

Ekolojik Boyama Esaslı Çok Renkli Yüzey Tasarımı

Mehmet Zahit BİLİR*

Özet

Günümüzde tekstil ürünlerinin yapımında doğal malzemelerle yapılan işlemlerin yerini kimyasallarla yapılan teknolojik işlemler almıştır. İşlem kolaylıkları, işlem tekrarlanabilirlikleri, düşük maliyetler, geniş renk seçenekleri vb. ilerlemeler teknolojinin insanlığa sunduğu büyük avantajlar olsa da, meydana gelen bu ilerlemeler artan çevre kirlilikleri, toksik kaynaklı sağlık problemleri, atık uzaklaştırma gibi sorunları da insanların karşısına çıkarmaktadır. Tekstil yüzeyi renklendirmesinde de benzer durumlar yaşanmakta ve bu nedenle doğal boyalarla veya doğal malzemelerle yapılan direkt renklendirmelere doğru bir talep artışı gözlenmektedir. Ekolojik boyama ve baskı tasarımları da bu noktada ortaya çıkmış, çevre ve insan sağlığı dostu olmalarından dolayı ilgi çekmeye başlamışlardır. Çalışmada eko boyama ve eko baskıya ilişkin araştırmalar gözden geçirilerek genel değerlendirme yapılmış, tasarım açısından önemi vurgulanmış, gül, karanfil ve çiğdem çiçekleri kullanılarak doğal boya esaslı bir uygulama gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Doğal Boyama, Baskı Tasarımı, Ekolojik Boyama, Ekolojik

Multi Color Surface Design Based on Ecological Dyeing

Abstract

Technology intensive processes have replaced processes that use natural materials in the production of textile products. Although process easiness, process repeatability, low costs, wide color choices etc. were seen as great advantages in the beginning, increased environmental pollution, health problems due to toxic wastes, problems in waste disposal and many other problems have started to take place. Similar problems have occurred in coloring textile surfaces and the demand for coloring with natural materials or natural dyes has increased. Ecological textile printing was hence developed and the demand for such printing has been increasing since it is eco-friendly and non-toxic. This study gives information about ecological textile printing and presents an exemplary design process. The study aims to increase the applicability of ecological textile printing and spread eco-friendly products.

Keywords: Natural Dyeing, Printing Design, Ecological Dyeing, Ecological

Giriş

İnsanlık var olduğu zamandan bugüne kadar örtünme ihtiyacını karşılamak ve doğanın zorlu şartlarından korunabilmek amacıyla çeşitli tekstil yüzeylerini üretmiştir. Yapılan araştırmalarda dokunmuş ilk kumaşların İ.Ö. 6000'li yıllarda Anadolu'da yapıldığı tespit edilmiştir (Uğurlu, ve Uğurlu, 2006: 276; Tez, 2009: 21). İnsanların tekstil ihtiyaçları ilk zamanlarda basit dokuma veya deri ürünleriyle giderilirken ilerleyen yüzyıllarda daha kompleks ürünler yapılmış ve günümüzde akıllı tekstillere kadar uzanan büyük ilerlemeler meydana gelmiştir. Geçmişten günümüze tekstil ürünlerinden fonksiyonellikleri dışında görünüme yönelik beklentiler de her zaman olmuştur. Günümüzde daha çok moda ile ilgili olan bu durum, eski zamanlarda da daha güzel olma veya güzel görünme bağlamında değerlendirilmiş ve tekstil ürünleri çeşitli metotlarla renklendirilmeye veya desenlendirilmeye çalışılmıştır. Bu amaçla tarih öncesi çağlardan 19.yy'a kadar insanlar tekstil ürünlerinin renklendirmesinde doğal boyalardan yararlanmışlardır (Cristea ve Vilarem, 2005: 238; Colombini vd., 2006: 174). Yapılan araştırmalarda doğal boyalarla renklendirme işlemlerinin ilk olarak M.Ö. 4000'li yıllarda Mezopotamya'da yapıldığı tespit edilmiştir (Uygur ve Yüksel 2013: 12). Kullanılan doğal boyarmaddeler doğadaki bazı bitki, hayvan, toprak, liken ve mantarlardan elde edilen boyalardır (Karadağ, 1997: 38; Cardon, 2007; Deveoğlu ve Karadağ, 2011: 23). Bitkisel doğal boyalar meyve, çiçek, tohum gibi bitki parçalarının yanı sıra ot, çalı, ağaç, yumru, sürgünden de elde edilebilmektedir (Yıldız ve Şanlı, 2017: 36). Doğal boyarmaddeler bitki ve böceklerin yapılarında bulunan flavonlar, flavononlar antrakinonlar ve indigotin bileşikleriyle boyama özelliklerini sağlarlar (Gupta ve Gulrajani, 2001; Deveoğlu ve Karadağ, 2011: 22). Bu boya bileşiklerini yapısında bulunduran bitkiler arasında muhabbet çiçeği, boyacı sumacı, boyacı katırtırnağı, kök boya, çivit otu, aspir, adaçayı, safran, papatya, soğan, nar, ceviz, sakız ağacı ve sumak, hayvanlar arasında ise Murex turunculus, Brandaris, Lak böceği, Amerikan köşinili ve Kermes sayılabilir (Enez, 1987: 7-65; Deveoğlu ve Karadağ, 2011: 23).

Birçok bitki ve canlıdan elde edilen doğal boyarmaddelerle çeşitli boyama ve desenlendirme işlemleri tarih boyunca yapılmıştır. M.Ö. 2500'lü yıllara ait tekstil kalıntılarında çeşitli baskı örneklerine rastlanılmıştır (Akbostancı, 2014: 31). Doğal boyaların tekstil renklendirmesinde tek seçenek olduğu zamanlar 1856 yılında Perkin tarafından ilk sentetik boyanın

bulunmasıyla beraber trajik bir biçimde sona ermeye başlamıştır (Shadid vd., 2013: 310). Günümüzde de sentetik boyarmaddeler çoğunlukla petrol esaslı olup parlak renkleri, tekrar edilebilirlik özellikleri, iyi haslık özellikleri ve düşük uygulama maliyetleri nedeniyle tercih edilmektedir (Özgüney vd., 2014: 165). 10 g yünü boyamak için 15 g kuru doğal boyaya, 15 g kuru boya içinse 45 g yaş doğal boya maddesine ihtiyaç vardır; buna karşın aynı boyama işlevini 0,1 g sentetik boya ile yapmak mümkündür; ayrıca doğal boya ile sentetik boyaların boyama kapasitelerindeki ciddi farklılıktan dolayı tekstil boyamalarının yaklaşık %1'i doğal boyalardan karşılanabilmektedir (Uygur, 2017: 45).

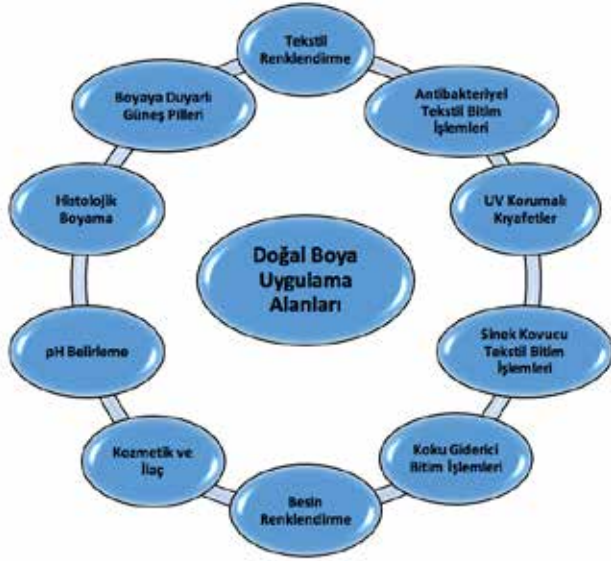
Son yıllarda artan çevre bilinciyle beraber sentetik boyaların sebep oldukları çevre kirlilikleri, insan sağlığına zarar veren toksik etkileri ve atık problemleri nedeniyle sentetik boyaların kullanımına yönelik tartışmalar giderek artmıştır (Ali vd., 2006: 559; Deveoğlu ve Karadağ, 2011: 23). Sentetik boyalara karşı gelişen farkındalık bilinciyle beraber yenilenebilir, minimum çevre kirliliğine sebep olan ve genellikle insan sağlığına zararlı etkisi olmayan doğal boyaların kullanımına yönelik artan bir ilgi de gözlenmektedir (Mansour, 2013: 208; Gulrajani, 2001: 225; Rungruangkitkrai ve Mongkholrattanasit, 2012: 1). Doğal boya pazarı giderek artan şekilde büyüyen ve talep gören bir sektör haline gelmektedir (Kayahan, Karaboycu ve Dayık, 2016: 113). Doğal boyalara doğru artan bu ilgiyle beraber insanların çok eski zamanlardan bu yana kullandıkları doğal baskı teknikleri ile tekstil yüzeylerini renklendirme uygulaması da daha çok uygulanır olmuştur. Ekolojik tekstil baskı tasarımında çiçek, yaprak vb. bitki parçalarından yararlanılarak doğal yollarla tekstil yüzeyleri üzerinde renkli tasarımlar elde edilebilmektedir.

Bu çalışmada doğal boyalar ve çevre dostu olan ekolojik baskı uygulaması hakkında bilgiler verilmiş, örnek bir ekolojik baskı tasarımı uygulaması yapılmış ve işlem aşamaları gösterilmiştir. Çalışma sonucunda ekolojik baskı uygulaması hakkında daha fazla bilgi sahibi olunması ve doğa dostu bu uygulamanın tekstil sektöründe daha çok yer bulması hedeflenmiştir.

1. Doğal Boyalar

Doğal boyalar genellikle elde edildikleri bölgede doğal olarak yetişen ve kendini yenileyebilen canlılardan elde edilen boyalardır (Deveoğlu ve Karadağ, 2011: 24). Doğal boyalar böl-

gede bulunan bitkilerden veya hayvanlardan elde edilirler ve sadece boyama amacıyla değil aynı zamanda kozmetik, sağlık vb. birçok alanda da kullanılabilirler (Resim 1).



Resim 1. Doğal boya uygulama alanları (Shadid vd., 2013: 310).

Doğal boyamacılık doğrudan, mordanlı veya küp boyama yöntemlerinden biriyle uygulanmaktadır. Doğrudan boyama yönteminde bitkisel ya da hayvansal boya ile işlem yapılır. Mordanlı boyamada doğal boya kaynağı ile boyanmadan önce, sonra ya da birlikte mordan adı verilen metal tuzları ile boyama işlemi gerçekleştirilir (Torgan ve Karadağ, 2017: 82). Küp boyama yöntemi ise özellikle indigo doğal boyamasında kullanılan yüzey boyama özelliği olan bir boyama metodudur (Hardman ve Pinhey 2009: 9).

Tekstilde kullanım amacıyla elde edilen doğal boyarmaddelerle pamuk, yün, ipek, deri vb. birçok doğal lif içeren tekstil ürünü boyanabilmektedir (Samanta ve Agarwal, 2009: 384). Doğal liflerin boyanmasında muhabbet çiçeği, boyacı sumağı, boyacı katırtırnağı, kök boya, çivit otu, aspir, adaçayı, safran, papatya, soğan, nar, ceviz, sakız ağacı, vb. bitkiler, ve Murex turunculus, Brandaris, Lak böceği, Amerikan koşinili ve kermes vb. bir çok hayvan kaynaklı doğal boyarmaddeler kullanılabilir (Enez, 1987: 7-65; Deveoğlu ve Karadağ, 2011: 23). Doğal boyamada son yıllarda meydana gelen gelişmelerden birisi de çevreci ve sürdürülebilir özellikleriyle bitkisel atıklardan elde edilen doğal boyarmaddelerin kullanımıdır. Bitkisel atıklar önemli miktarda boyarmadde içermektedir ve atıktan elde edildiği için maliyetleri diğer doğal boyalara göre daha düşük olabilmektedir (Kayahan, Karaboyacı, ve Da-

yık, 2016: 113; Üner, 2017: 128).

Literatürde doğal boyamaların maliyetiyle ilgili çalışmalar yok denecek kadar azdır. Daha çok genel kabuller üzerinden maliyet yorumları olduğu görülmektedir. Yapılan bir çalışmada prina ile boyamada biyomordanların etkilerinin incelenmesi ve metal mordanlarla karşılaştırılmasının yanı sıra detaylı maliyet hesaplaması da yapılarak sentetik ve doğal boya kullanılması durumunda boya, kimyasal madde, su ve enerji tüketimleri somut bir şekilde ortaya koyulmuştur (İşmal, 2017: 773-785). Özellikle tarım, gıda, ilaç, orman ve içecek işletmelerinden çıkan atıklar doğal boya olarak yeniden değerlendirilebilmektedir (Yıldırım ve İşmal, 2017: 132). Üzüm meyvesinin çekirdekleri, atık zeytin kara suyu, gül işleme sonrası gül bitkisi atıkları, dişbudak ağacı yaprakları ve kabukları gibi bitkisel atıklar doğal boya kaynağı olarak kullanılabilir (Bechtold, Mahmud-Ali, & Mussak, 2007; Üner 2017, 128). Organik atıkların değerlendirilmesi çerçevesinde önemli miktarda bir tarımsal atık olan bademin dış yeşil kabukları ve zeytin yağı üretiminin bir yan ürünü olan prina doğal boya olarak ilk kez denenmiş ve literatüre kazandırılmış yeni doğal boya kaynaklarıdır (İşmal ve Yıldırım, 2012: 358-363; İşmal, 2014: 147-153). Şeker endüstrisi atığı olan melas şurubunun ekstraksiyonu, lavanta yağı işletmelerinden çıkan lavanta posasıyla, katırtırnağı posası ve şarap tesislerinin üzüm atıklarıyla yün liflerinin boyanabildiğini gösteren çalışmalar vardır (Kayahan ve Karaboyacı, 2014: 8-22; Karaboyacı ve Uğur, 2014, 821-827; Yıldırım ve İşmal, 2017: 134). Yıldırım ve İşmal'in 2017 yılında yayınladıkları çalışmada bademin bir atık olan dış yeşil kabuklarıyla doğal boyamalar yapılarak çocuk giysi koleksiyonu hazırlanmıştır. Aynı zamanda gıda ve içecek endüstrisi atığı olan ahududu, vişne, kara mürver, siyah frenk üzümü, siyah çay ve siyah havuç gibi bitkisel atıklarla da doğal boyamalar yapılabildiğine değinilmiştir (Yıldırım ve İşmal, 2017: 134). Benzer şekilde fındık bitkisinin dökülen yaprakları da doğal boyama amacıyla kullanılabilir (Ölmez, 2005, 77-84).

Doğal boyaların boyama özellikleri yapılarında bulunan flavonlar, flavononlar antrakinonlar ve indigotin bileşiklerinden gelmekte olup sınıflandırmaları da bu bileşikler üzerinden yapılmaktadır (Karadağ, 2007; Gupta, ve Gulrajani, 2001).

- Flavonoidler

Bitkiler tarafından sentezlenen, düşük molekül ağırlığına sahip bileşikler olup çiçekli bitkilere renk veren maddelerdir (Kumar ve Sinha, 2004: 59-84; Jaakola, 2003: 13-14; Deveoğlu ve Karadağ, 2011: 24). Flavonoidler do-

ğal boyaların tıbbi amaçlı kullanımına uygun bileşenler olup antiviral, iltihap önleyici, şeker hastalığı önleyici vb. amaçlarla kullanılmaktadırlar (Forgacs ve Cserhati, 2002: 1521-1541).

- Kinonlar

Renklendirme özelliğine sahip en geniş grup kinonlar olup cehri (*Rhamnus petiolaris* Boiss), koşinil (*Dactylopius coccus* Costa), lak böceği (*Kerria lacca* Kerr, *Tachardia larreae* Kerr) ve kök boya (*Rubia tinctorum* L.) bu grup içerisinde sayılırlar. Kinonlar yapılarına göre benzokininler, naptakinonlar ve antrakininler olarak sınıflandırılırlar (Deveoğlu ve Karadağ, 2011: 29-30).

- Indigoidler

Tropik indigo bitkisinden elde edilen ve mavi renk veren bileşikler olup Hindistan'da yüzyıllardır üretilmektedir. Çivit otu, *Isatis crymbosa*, *Isatis tomentella*, *Polygonum tinctoria* ve *Eupatorium indigofera* indigo bileşenine sahip bitkiler arasında sayılabilir (Deveoğlu ve Karadağ, 2011: 30).

2- Mordanlama

Doğal liften yapılmış tekstil yüzeylerinde doğal boyarmaddelele renklendirme işlemi yapılabilmesi için çoğunlukla mordanlama işleminin uygulanması gerekmektedir. Mordanlama işlemi boya ile tekstil yüzeyi arasındaki afiniteyi artırır böylece daha canlı renkler, haslığı daha iyi boyamalar ve daha geniş renk spektrumları elde edilebilir (Kadolph ve Casselman, 2004: 15-47; Shadid vd., 2013: 310-311). Mordanlama işlemi yapmak amacıyla kullanılan maddelere mordan denilir. Şap, demir şapı, bakır şapı ve şarap şapı ise en çok kullanılan mordan maddeleridir (Karadağ, 2007: 11-12). Doğal baskıda kullanılabilen mordanları metalik mordanlar, yağ mordanları ve biyo mordanlar olarak sınıflandırmak mümkündür (İşmal, 2016: 83). Oeko-Tex Standard 100'e göre doğal boya mordanı olan alüminyum ve demir tuzlarının toksik olmadığı, bakır ve kalay tuzlarının ise belirli limitlerde kullanılabileceği, krom +6 tuzlarının ise yasaklandığı görülmektedir (Oeko 1., 2016; Uygur, 2018: 48). Metal ve diğer kimyasal esaslı mordanların çevreye verdiği zararları minimize edebilmek için son yıllarda biyomordan adı verilen doğal mordanlar ön plana çıkmaya başlamıştır (Rathera vd., 2016: 3042; Mansour ve Heffernan, 2011: 207-213; Mathur ve Gupta, 2003: 90-93). Myrobolan (*Terminalia chebula*), nar kabuğu (*Punica granatum*), tanin, tanik asit, tartarik asit, guava ve muz yaprak atıkları biyomordan özelliği taşıyan materyallerden bazılarıdır (Guesmi vd.,

2013:97-104; Rathera vd., 2016: 3042). Biyomordanlar içerisinde metal iyonları içeren ama bitkisel kaynaklardan elde edilen materyallerdir ve mordanlama işlemi diğer mordanlar gibi sağlayabilmektedirler (Rather vd., 2016: 3042). Özellikle yapısında tanin veya yüksek oranda metal iyonları içeren bitkiler biyomordan amacıyla kullanılmaktadır (Vankar vd., 2008: 371-379). Metal mordanlara alternatif sunmak üzere farklı biyomordan kaynakları üzerine çalışmalar da mevcuttur. Badem dış yeşil kabukları ve prina ile boyamada biberiye, valeks, mazı, süsen ve nar kabuğu biyomordan olarak kullanılarak boyama sonuçlarına etkilerinin yanı sıra metal mordanlara alternatif olabileme durumları da incelenmiştir (İşmal, Yıldırım ve Özdoğan, 2014:61-67; İşmal, Yıldırım ve Özdoğan, 2015: 343-353; İşmal, 2017: 773-785).

3- Ekolojik Baskı

Ekolojik tekstil baskı tasarımı 1958 Avustralya doğumlu sanatçı India Flint tarafından bulunmuş bir baskı yöntemi olup bitkisel materyallerle tekstil yüzeylerinin tamamen doğal yollarla renklendirilmesi işlemidir. Flint, ailesiyle Letonya'dan Avustralya'ya göç ederken paskalya yumurtalarını getirmiştir. Flint yumurtaların dışına bitkileri sarıp üzerlerini ince tekstillerle kapatıp kaynatmasıyla yumurta kabukları üzerinde bitkinin doku şekline benzer boyamaların kaldığını görmüştür ve bitkisel baskıların yapılabileceği fikrine ulaşmıştır (Bayram 2017: 165). Flint 1990 yılında Avustralya'da bulunan birçok bitkiyle yaptığı uygulamaları 2010 yılında çıkardığı *Eco Colour: Botanical Dyes for Beautiful Textiles* isimli kitabıyla insanlığa sunmuştur (Bayram 2017: 165). Flint yaptığı çalışmalarda birçok bitki çeşidini son derece profesyonel tasarımlarla uygulamış ve dünya çapında ilgi gören tasarımlara imza atmıştır (Resim 2).



Resim 2. India Flint'e ait ekolojik baskı tasarım örneği (Flint 2018).

Ekolojik boyama veya ekolojik baskı alanında çalışan diğer sanatçılar arasında Karen Leigh (Diadick) Casselman, Velma Bolyard, Arlee Barr, Paula Burch, Bonnie Bowman, Jenny Dean, Jennifer Cooper, James Dennison, Irit Dulman, Michel Garcia, Sherry Haar, Lois Jarvis, Mary Marlowe Leverette, Amelia Poole, Cassandra Tondro, Elena Ulyanova, Bahar Bozacı, Pat Vivod, Sandy Webster, Trace Willans, Celia Wilson, Isabella Whitworth and Rio Wrenn and Wendy Feldberg sayılabilir. (İşmal, 2016: 84; Eco Printmakers and Natural Dyers, 2018).

Çok farklı kağıt çeşitleri üzerine yaptığı ekolojik baskı çalışmalarını bilinen Amerikalı sanatçı Velma Bolyard'a ait çeşitli eserler Resim 3'de görülmektedir.



Resim 3. Velma Bolyard Ekolojik Baskı (Velma 2018)

Farklı iplik ve dikim tekniklerini doğal baskı ve boyalı işlerle birleştirerek çok farklı özgün eserler sunan Arlee Barr'a ait eser Resim 4.'de görülmektedir.



Resim 4. Arlee Barr Ekolojik Boyalı Eser (Barr 2018)

Irit Dulman da ekolojik baskı alanında oldukça farklı ve özgün eserler ve atölye çalışmaları ile ön planda olan bir isimdir. Resim 5.'de Irit Dulman'a ait ekolojik baskı örneği görülmektedir.



Resim 5. Irit Dulman'a Ait Ekolojik baskı Örneği (Irit 2018)

Ekolojik baskı konusunda başarılı çalışmalara imza atan sanatçılardan birisi de Bahar Bozacı'dır. Bahar Bozacı çok çeşitli bitkilerden yaptığı çalışmalarının ayrıca atölye çalışmaları ile çok daha fazla kişiye ulaşmasını sağlamaktadır.



Resim 6. Bahar Bozacı'ya Ait Ekolojik Baskı Eserlerinden Bir Örnek (Bozacı 2018)

Mehmet Zahit Bilir'in pamuklu bayan gömleği üzerine 2017 yılında yaptığı *Doğa* isimli çalışması Resim 7'de görülmektedir.



Resim 7. Doğa, Ekolojik Baskı, Mehmet Zahit Bilir, 2017

Naile Rengin Oyman ve Duygu İrem Can'ın 2017 yılında yaptıkları "Okaliptüs Bitkisiyle İpek ve Pamuklu Kumaş Üzerine Eko- Baskı Uygulamaları" isimli çalışmalarında okaliptüs bitkisinin yaprakları ile ipek ve pamuklu kumaş üzerine farklı mordanlarla yapılan Eko-Baskı örnekleri kıyaslandığında ipek kumaşlarda pamuklu kumaşlara göre daha belirgin, canlı ve net renklerde baskılar elde edildiği, okaliptüs bitkisiyle pamuklu kumaşta en iyi sonucun pas mordanı ile alındığını, botanik baskılarda demir ya da bakırla uygulanan işlemlerde yaprak baskılarının daha koyu, mat ve baskın olduğunun, mordan olarak kullanılan şap malzemesinin renkleri daha parlak, soluk ve sarı hale dönüştürdüğünü, ipek kumaşta ön mordanlama olmadan net sonuçların alınabildiğini ve boyamada kullanılan mordanların bitkilerin son renklerine etki ettiğinin tespit edildiği belirtilmektedir (Oyman ve Can, 2017: 189-194).

Ramazan Erdem, Mine Aydoğan Bayram ve Gülay Bilge'nin 2017 yılında yaptıkları "Ekolojik Baskı İle Kumaşların Desenlendirilmesi" isimli çalışmalarında doğal malzemeler ve geleneksel metotlar kullanılarak ipek kumaşlara ekolojik baskı yapılmış ve kumaş performansları araştırılmıştır. Çalışmada 3 farklı yıkama reçetesi uygulanmış, yıkama sonrası kumaşlar şap taşı ve krem tartar kullanılarak mordanlanmış ve kumaşlar yaş bitki yaprakları ile direkt olarak temas edecek şekilde kaynatma işlemine alınmıştır (Erdem, Bayram ve Bilge, 2017: 213-216). Çalışma sonucunda ipekli dokuma kumaşların başarılı bir şekilde desenlendirildiği, ön işlemlerde kullanılan

yeşil sabun ve sodyum bikarbonat miktarının artırılması ile baskı sonrası daha net desenler elde edilebildiği tespit edilmiştir.

Ekolojik tekstil baskı işlemi doğal liflerden oluşan tekstil yüzeylerine uygulanabilen bir işlemdir. Bitkiler toplandığı zaman veya bekletilip kurutularak kullanılabilir (Bayram 2017: 166). Baskı işleminin yapılabilmesi için öncelikle tekstil yüzeyinin temiz ve su emici hale getirilmiş olması gerekmektedir. Mamul kumaş kullanılması durumunda su emiciliği kontrol edilmeli ve lif türüne uygun olarak yıkamalar uygulanmalıdır. Ham kumaş kullanılması durumunda ise gene lif türüne ve üzerindeki haşıl maddesine göre uygun reçetelerle ön terbiye işlemleri (haşıl sökme, bazık işlem, ağartma, merserizasyon, yıkama vd.) yapılmalı ve kumaş uygun boyama yapılabilir şartlara getirilmelidir. Ekolojik baskı tasarımında bitkilerden kumaşa geçecek boyanın yüzeye daha iyi tutunabilmesi için çoğunlukla mordanlama işlemi uygulanır. Mordan maddeleri, boyarmadde ve lif arasında bağ yapma, kompleks oluşturma etkilerini gösteren, gerek metal mordanlarda gerekse biyo-mordanlarda metal içeriğine göre farklı bağlar yapabilen ve daha geniş renk çeşitleri elde edilmesini sağlayan maddelerdir. Sonuç olarak mordanlama işlemi farklı renk tonlarının elde edilmesini ve boyama sonucunda ürünün daha iyi haslık değerlerine sahip olmasını sağlamaktadır.

Ekolojik baskı uygulaması temel olarak kumaşın boyamaya hazırlanması, kumaş üzerine çiçek ve bitki parçalarının yerleştirilmesi, kumaşın katlanması veya bir silindire sarılması, kumaşın kaynatılması, kumaşın bekletilmesi, bitki parçalarının uzaklaştırılması ve kumaşın kurutulması aşamalarından oluşmaktadır (Resim 8).



Resim 8. Ekolojik baskı işlem aşamaları.

Ekolojik baskı tasarımında baskı işleminin kalitesini ve sonucunu etkileyen en önemli parametreler ise:

- Elyaf türü
- Boyar madde türü
- Boyar madde miktarı
- Bitki çeşidi
- Bitkinin toplandığı mevsim
- Bitkinin yaş veya kuru olması
- İşlem sıcaklığı
- İşlem uygulama süresi
- Mordan türü
- Mordanlama işlemleri
- Mordanlama süresi
- Boyama işlemi çeşidi
- Kullanılan suyun pH'ı
- Kumaş türü (Ham veya Mamül)
- İplik numarası
- İplik büküm şekli
- İplik büküm katsayısı
- Kurutma türü
- Baskı esnasında uygulanan fiziksel basınçlar
- Kullanılan kazan çeşidi
- Kumaş yüzey özellikleri olarak sıralanabilir (Kara-
dağ, 2007: 8; Bozacı, 2017: 22).

Ekolojik baskı tasarımında okaliptüs, nane, fesleğen, çam, gül ve çınar gibi bir çok bitki türünden faydalanılmaktadır. Seçilecek olan bitki türünün öncelikle insan sağlığı üzerinde hem uygulama esnasında hem de sonradan kullanım süresince herhangi bir zehirli etkisinin olup olmayacağına araştırılması ve uzman kişilere bu konuda danışılması önemlidir (Bozacı, 2017: 26-28).

4- Ekolojik Boyama Esaslı Tekstil Baskı Tasarımı Uygulaması

Ekolojik tekstil boya ve baskı tasarımında yapılan bütün işlemler uygulayıcının hedeflediği ürün özelliklerine göre farklılık gösterebilmektedir. İşlem sıralamaları, işlem uygulama yöntemleri, işlemde kullanılan malzemelerin çeşitleri ve miktarları, sıcaklık, bitki türleri vb. birçok değişken uygulayıcının son ürün beklentisine göre değişebilmektedir. Bu nedenle

ekolojik boyama ve baskı tasarımları yapılırken her uygulayıcı kendi beklentisi yönünde uygulamada farklı yolları seçebilme özgürlüğüne sahiptir. Her ekolojik boyama ve baskı ürünü özgün ve birebir tekrarı imkansız özel ürünlerdir.

Yapılan baskı tasarımında 50 cm x 130 cm boyutlarında 80 g ağırlığında vual bezayağı %100 pamuklu dokuma kumaş kullanılmıştır. Çalışma sonucunda elde edilecek üründe renk sınırlarının çok belirgin olmaması istenmiş ve üst üste katlanma durumunda farklı renk görünümünün oluşması arzu edildiğinden vual kumaş ile çalışılmıştır. Bu amaca ulaşabilmek için yapılan ekolojik baskı tasarımında kırmızı renkli gül, mor renkli karanfil ve mor renkli çiğdem çiçekleri kullanılmıştır.

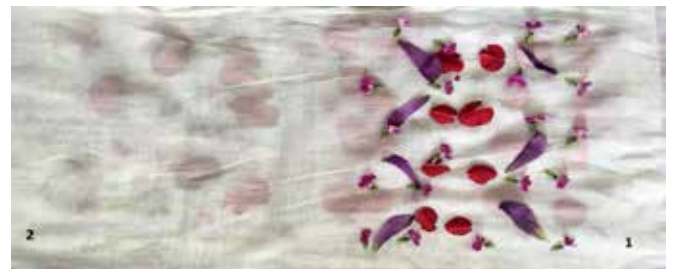
4.1 Çiçeklerin Kumaş Üzerine Yerleştirilmesi ve Katlama İşlemleri

Bu aşamada gül ve karanfil çiçekleri tam en olarak açılan kumaşın bir yarısına gelecek şekilde yerleştirilmiştir (Resim 9).



Resim 9. Kumaş üzerine ilk çiçek yerleşimi aşaması.

Gül ve karanfil çiçekleri tam en kumaş üzerine (50 cm x 130 cm) ilk yerleştirilmelerinden sonra çiçeklerin yerleştirilmediği taraf (2) çiçek yerleştirilen tarafın (1) üzerine katlanır. Bu çiçekler kırmızı ve mor renk çeşitlerini üründe yakalayabilmek amacıyla seçilmiştir. Katlama işleminden sonra aynı şekilde katlanan kumaşın bir yarısına planlanan şekilde çiçek yerleşimi yapılır (Resim 10). Burada gül, karanfil çiçeklerinin yanına çiğdem çiçeği de mor rengin gücünü arttırabilmek adına eklenmiştir.



Resim 10. İlk katlama sonrası tekrar çiçek yerleşimi yapılması.

İkinci kez çiçek yerleşimi yapıldıktan sonra çiçeklerin yerleştirilmediği taraf (2) çiçek yerleştirilen tarafın (1) üzerine katlanır. Katlama işleminden sonra aynı şekilde katlanan kumaşın üzerine planlanan şekilde çiçek yerleşimi yapılır (Resim 11).



Resim 11. İkinci katlama sonrası çiçek yerleşimi yapılmış.

4.2- Çiçeklerin Yerleşimi Sonrası Kumaşın Sarılması (Katlama)

Üçüncü kez çiçek yerleşimi yapılan (Resim 11) kumaş bu aşamada tahta malzemeye bir kenarından başlayarak sıkı bir şekilde sarılır. Sarma işlemi bittikten sonra sarılan kumaşın açılmaması için bir iplikle sıkı şekilde dolama yapılarak kumaş tahta malzeme üzerine sabitlenir (Resim 12).



Resim 12. Kumaşın tahta malzeme üzerine sarılması.

4.3- Kaynatma

Bu aşama bitkilerin içinde bulunan renk pigmentlerinin kumaş yüzeyine geçmesi için yapılan uygulamadır. Doğru oranlarda malzeme kullanımı için hassas terzide ölçümler gerçekleştirilmiştir. Çalışmada aynı anda mordanlama yöntemi uygulanmış, 80 g ağırlığındaki kumaş 1:100 (g/mL) banyo oranına uygun şekilde 8 L banyo içerisine % 15 (kumaş ağırlığına göre) oranında (12 g) şap ($KAl(SO_4)_2 \cdot 12H_2O$) ilavesi yapılarak açık kazanda kaynatılmıştır. Kaynamanın başlamasıyla birlik-

te hazırlanan sarılmış kumaş tencere içerisine yerleştirilmiştir (Resim 13). Yaklaşık 50 dk'lık bir kaynatma işleminden sonra boyama banyosu 2 saatlik soğutma işlemine bırakılmış olup soğuma sonrası kumaş tencereden alınmıştır.



Resim 13. Kumaşın kaynatılması.

4.4- Kumaş Yüzeyinin Temizlenmesi

Kumaş yüzeyinde kalan artık çiçekler soğuma işlemi sonrasında toplanmıştır. (Resim 14).



Resim 14. Yüzey temizleme işlemi yapılacak olan kumaş.

4.5- Kurutma ve Ütüleme

Üzerinde bulunan çiçeklerin temizlenmesi sonrasında ıslak halde bulunan kumaş güneş görmeyen bir yerde kurumaya alınmıştır. Hızlı şekilde kuruyan vual kumaşa daha sonra buharlı ütüleme yapılmıştır Fular olarak tasarlanmış ürün Resim 15'de görülmektedir.



Resim 15. Baskı işlemi sonrası ürün
(A: Tam en, B: Fular olarak görünümü).

5- Sonuç

Son yıllarda insan sağlığı ve çevre kirliliği konularındaki bilinçte büyük değişimler söz konusu olup, insanlar bu konulara karşı daha duyarlı davranmaktadırlar. Bu nedenle çevre dostu ve insan sağlığı üzerine toksik etkileri olmayan ürünlere yönelik ilginin daha da artmakta olduğu gözlenmektedir.

Yapılan ekolojik boyama esaslı baskı tasarımında kırmızı gül, mor karanfil ve çiğdem çiçeklerinin kullanıldığı işlemler sonrasında farklı boya geçişlerinin olduğu görülmektedir. İşlem sonrasında güllerin kırmızı renk verdiği, mor olan karanfil ve çiğdem çiçeklerinin mavi tonlu renk bıraktığı ve kumaşın bazı yerlerinde karanfil çiçeğinin kökünde bulunan yeşil yapıardan kaynaklı çok hafif yeşil geçişlerinin olduğu gözlenmiştir. Kumaş üzerinde bazı noktalarda renklerin birbiriyle etkileşime geçmesi sonucu hafif tonlu farklı renklerin

ortaya çıkabildiği de görülmektedir. Ekolojik baskı uygulamalarında genellikle daha sık olan kumaşlar tercih edilmektedir. Çalışmada kullanılan kumaşın seyrek olması, kullanılan gül, karanfil ve çiğdem ince yapılı çiçekler olması, çiçeklerin sıcaklıktan çok çabuk etkilenmesi ve işlemin su içerisinde doğrudan kaynatma ile yapılmış olması gibi parametrelerden baskı renk sınırları çok belirgin değildir. Renkler birbiri içerisine belirli oranlarda girmiş ve renk karışımlarının da olduğu bölgeler oluşmuştur. Kumaşın vual özelliğinden dolayı tek kat hali ile birden fazla üst üste katlandığı haldeki renk durumları ışık ve kumaş arkasındaki zeminin rengine göre kolaylıkla renklerde değişimler meydana gelebilmektedir. Bu durum desene kendine özgü görünüm kazandırmaktadır.

Ekolojik tekstil tasarımlarında yapılan bir ürünün tüm şartlar aynı şekilde yapılsa bile aynı renk ve aynı desen tekrar edilebilirliklerinin imkansız olduğu bu nedenle her ürünün kendine özgü ve tekrarı imkansız özel ürünler olduğu görülmektedir. Ekolojik boyama esaslı tekstil baskı tasarımının ev ortamında kolaylıkla uygulanabilen bir yöntem olmasından dolayı çok daha fazla kişinin günlük hayatta bu uygulamayı hayata geçirebileceği düşünülmektedir. Bu gibi yöntemlerin evde kullanılmış olan giysilerin atılmayıp tekrar çeşitli boyama ve baskı tasarımlarıyla kullanılmasına katkı sağlayacağı, böylece insanların hızlı tüketim hareketiyle Dünya'ya verdiği zararların bir nebze de olsa azaltılmasına katkı sunulabileceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Akbostancı, İ. (2014). "20. ve 21. Yüzyıllarda Tekstil Baskı Tasarımı ve Üretimine Değişen Tanımı", *Sanat Tasarım Dergisi*, 5, 31.
- Ali, S., Nisar, N. ve Hussain, T. (2006). "Dyeing Properties Of Natural Dyes Extracted From Eucalyptus". *Journal of Textile Institute*, 98, 559.
- Barr (2018). <https://www.textileartist.org/arlee-barr-interview-refusal-to-be-technique-driven/> (23.04.2018)
- Bayram, M. A. (2017). "Eco Printing Tekniği İle Çevre Dostu Ekolojik Tekstil Baskısı", *II. Uluslararası Akdeniz'de Sanat Sempozyumu*, 163-167.
- Bechtold, T., Mahmud-Ali, A., ve Mussak, R. (2007). "Anthocyanin Dyes Extracted From Grape Pomace For The Purpose Of Textile Dyeing", *Journal of the Science of Food and Agriculture*, 87, 2589-2595.
- Bozacı (2018). <http://www.baharbozaci.com/home.html> (23.04.2018)

- Bozacı, B. (2017). *Doğanın Şarkısı: Ekolojik Baskı*. Bahar Bozacı.
- Cardon, D. (2007). *Natural Dyes - Sources, Tradition, Technology And Science*, London: Archetype Publications Ltd.
- Colombini, M. P., Andreotti, A., Baraldi, C., Degano, I. ve Lucejko, J. J. (2006). "Colour Fading in Textiles: A Model Study On The Decomposition of Natural Dyes", *Microchemical Journal*, 85, 174.
- Cristea, D. ve Vilarem, G. (2005). "Improving Light Fastness of Natural Dyes On Cotton Yarn", *Dyes and Pigments*, 70, 238.
- Demir M, Çelik S ve Noyan Ö. F (2010). "Türkiye'de Yetişen Bazı Önemli Boya Bitkilerinin Üretim Teknikleri ve Elde Edilen Renklerin Haslık Dereceleri" III. *Ulusal Karadeniz Ormanlık Kongresi*, 1187-1196.
- Deveoğlu, O. ve Karadağ, R. (2011). "Genel Bir Bakış: Doğal Boyarmaddeler", *Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Dergisi*, 1, 23-30.
- Eco Printmakers and Natural Dyers. <https://wendyfe.wordpress.com/what-if-eco-print-artists/> (23.04.2018)
- Enez, N. (1987). *Doğal Boyamacılık*, İstanbul: Fatih Yayınları.
- Erdem, R, Bayram, M. A. ve Bilge, G. (2017). "Ekolojik Baskı İle Kumaşların Desenlendirilmesi", II. *Uluslararası Akdeniz'de Sanat Sempozyumu*, 213-216.
- Flint (2018). <http://www.indiaflint.com/page7.htm> (25.01.2018)
- Forgacs, E. ve Cserhati, T. (2002). "Thin-Layer Chromatography of Natural Pigments: New Advances". *J. Liq. Chrom. & Rel. Technol.*, 25, 1521-1541.
- Guesmi, A., Ladhari, N., Hamadi, N. B., Msaddek, M. ve Sakli, F. (2013). "First Application Of Chlorophyll-A As Biomordant: Sonicator Dyeing Of Wool With Betanin Dye", *J. Clean. Prod.*, 39, 97-104.
- Gulrajani, M. L., Srivastava, R. J. ve Goel, M. (2001). "Colour Gamut of Natural Dyes On Cotton Yarns", *Coloration Technology*, 117, 225.
- Gupta, D. ve Gulrajani, M. L. (2001). *Convention Proceedings Natural Dyes*. Department of Textile Technology.
- Güngörmez, H. (2015). "Doğal Boyalar ve Tuz", *Iğdır Üni. Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 5, 57-63.
- Hardman, J. ve Pinhey, S. (2009). *Natural Dyes*, The Crowood Press Ltd.
- Irit 2018. <http://iritdulman.blogspot.com.tr/> (23.04.2018)
- İşmal, Ö. E.. (2016). "Patterns from Nature: Contact Printing", *Journal of the Textile Association*, 77: 81-91.
- İşmal, Ö. E. (2014). "A Route From Olive Oil Production to Natural Dyeing: Valorisation of Prina (Crude Olive Cake) as a Novel Dye Source", *Coloration Technology*, 130, 147-153.
- İşmal, Ö. E. (2017). "Greener Natural Dyeing Pathway Using A By-Product Of Olive Oil; Prina And Biomordants", *Fibers and Polymers*, 18, 773-785.
- İşmal, Ö. E. ve Yıldırım, L. (2012). "Almond Shell as a Natural Colorant", *Indian Journal of Fiber and Textile Research*, 37, 358-363.
- İşmal, Ö. E., Yıldırım L. ve Özdoğan E. (2014). "Use Of Almond Shell Extracts Plus Biomordants As Effective Textile Dye", *Journal of Cleaner Production*, 70, 61-67.
- İşmal, Ö. E., Yıldırım, L. ve Özdoğan E. (2015). "Valorisation Of Almond Shell Waste İn Ultrasonic Biomordanted Dyeing: Alternatives To Metallic Mordants", *The Journal of The Textile Institute*, 106, 343-353.
- Jaakola, L. (2003). "Flavonoid Biosynthesis in Bilberry (*Vaccinium myrtillus* L.)", *Academic Dissertation, the Faculty of Science, University of Oulu, Oulu*, 13-14.
- Kadolph, S. J., Casselman, K. D., (2004). "In The Bag: Contact Natural Dyes". *Cloth. Text. Res. J.*, 22, 15-47.
- Karaboyacı, M., Uğur, Ş.,S. (2014). "Ecological Wool Dyeing With Pulps Of Lavender, Broom, And Red Wine", *The Journal of The Textile Institute*, 105: 821-827.
- Karadağ, R. (1997). "Türk Halı, Kilim ve Kumaşlarında Kullanılan Doğal Boyarmaddeler", *Quarterly Magazine of Carpet, Weaving & Embroidery Arts*, 1, 38.
- Karadağ, R. (2007). *Doğal Boyamacılık*, Ankara: Geleneksel El Sanatları ve Mağazalar İşletme Müdürlüğü Yayınları.
- Kayahan, E., Karaboyacı, M. ve Dayık, M. (2016). "Bitkisel Atıklar Kullanılarak Yün, Pamuk ve Rejenere Soya Lifleri için Ekolojik Boyama", *Tekstil ve Mühendis*, 23, 112-125.
- Kayahan, E., ve Karaboyacı M., (2014). "Melastan Elde Edilen Boyarmadde ile Ekolojik Yün Boyama", *Tekstil Teknolojileri Elektronik Dergisi*, 8, 8-22.
- Kumar, J. K. ve Sinha, A. K. (2004). "Resurgence of Natural Colourants: A Holistic View", *Natural Product Letters*, 18, 59-84.
- Mansour, H. (2013). "Textile Dyeing: Environmental Friendly Osage Orange Extract on Protein Fabrics", *Eco-Friendly Textile Dyeing and Finishing*, 207-231.
- Mansour, H. F. ve Heffernan, S. (2011). "Environmental Aspects On Dyeing Silk Fabric With *Sticta Coronata* Lichen Using Ultrasonic Energy And Mild Mordants", *Clean Technol. Envir. Policy*, 13, 207-213.
- Mathur, J. P. ve Gupta, N. P. (2003). "Use Of Natural Mordant In Dyeing Of Wool", *Indian J. Fibre Text. Res.*, 3, 90-93.
- Oeko 1 (2016), <https://oecotextiles.wordpress.com/> (15.06.2016)
- Oyman, N. R. ve Can, D. İ. (2017). "Okaliptüs Bitkisiyle İpek ve Pamuklu Kumaş Üzerine Eko- Baskı Uygulamaları", II. *Uluslararası Akdeniz'de Sanat Sempozyumu*, 189-194.
- Ölmez F.,N. (2005). "Yün Halı İpliklerinin Fındık (*Corylus avellana* L.) Yaprakları ile Boyanmasından Elde Edilen Renkler ve Bazı Haslık Değerleri", *Tarım Bilimleri Dergisi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Ziraat Fakültesi, J. Agric. Sci.*, 15,77-84.

- Özgüney, A. T., Seçim, P., Demir, A., Gülümser, T. ve Özdoğan E. (2014) "Ecological Printing of Madder Over Various Natural Fibres", *Tekstil ve Konfeksiyon*, 25, 166.
- Rather, L. J., Shahid-ul-Islama, Shabbira, M., Bukharia, M. N., Shahida, M., Khanb, M. A. ve Mohammada, F. (2016). "Ecological Dyeing Of Woolen Yarn With Adhatoda Vasica Natural Dye İn The Presence Of Biomordants As An Alternative Copartner To Metal Mordants", *Journal of Environmental Chemical Engineering*, 4, 3041-3049.
- Rungruangkitkrai, N. ve Mongkholrattanasit, R. (2012). "Eco-Friendly of Textiles Dyeing and Printing with Natural Dyes", *The 4. RMUTP International Conference: Textiles & Fashion*, 92, 1.
- Samanta, A. K. ve Agarwal, P. (2009). "Application of Natural Dyes On Textiles", *Indian Journal of Fibre & Textile Research*, 34, 384.
- Shahid, M., Shahid-ul-Islam ve Mohammad, F. (2013). "Recent Advancements In Natural Dye Applications: A Review", *Journal of Cleaner Production*, 53, 310-311.tag/natural-dyes/ (access date: 15/6/2016).
- Tez, Z. (2009). *Tekstil ve Giyim Kuşamın Kültürel Tarihi*, İstanbul: Doruk Yayınları.
- Torgan, E. ve Karadağ, R. (2017). "Doğal Boyaların Günümüz Tekstillerinde Kullanımı ve Sürdürülebilirliği: Armaggan Koleksiyonu", *II. Uluslararası Akdeniz'de Sanat Sempozyumu*, 82-85.
- Uğurlu, A. ve Uğurlu, S. S. (2006). "Yörenin Kültürel Kimliği Olarak Buldan Bezi", *Buldan Sempozyumu*, 275-280.
- Uygur, A. (2018). "Günümüzdeki Tekstil Üretiminde Doğal Boyarmaddelerin Sürdürülebilirliği", *II. Uluslararası Akdeniz'de Sanat Sempozyumu*, 45-51.
- Uygur, A. ve Yüksel, D. (2013). *Tekstil Baskı Stilleri*, İstanbul: Bayko Yayınları.
- Üner, İ. (2017). "Ekolojik Tekstil Üretiminde Üzüm Çekirdeği Posasının Doğal Boyacılıkta Kullanımı", *II. Uluslararası Akdeniz'de Sanat Sempozyumu*, 127-131.
- Vankar, P. S., Shanker, R., Dixit, S., Mahanta, D. ve Tiwari, S. C. (2008). "Sonicator Dyeing of Modified Cotton, Wool And Silk With Mahonia Napaulensis DC. and Identification Of The Colorant in Mahonia", *Ind. Crops Prod.* 27, 371-379.
- Velma (2018). <http://www.velmabolyard.com/work/> (23.04.2018)
- Yıldırım, L. ve İşmal, Ö. E. (2017). "Tasarıma Ekolojik Bir Yaklaşım: Atık Biyomateryalle Renklendirilmiş Çocuk Giysileri", *II. Uluslararası Akdeniz'de Sanat Sempozyumu*, 132-136.
- Yıldız, A. ve Şanlı, H. S. (2017). "Evernia Divaricata (L.) Ach'nın Bitkisel Boyacılıkta Kullanımı", *II. Uluslararası Akdeniz'de Sanat Sempozyumu*, 36-38.

John Heartfield'ın “Başkalaşım” Adlı Fotomontajında Yer Alan Metaforik Yapılanma Üzerine Göstergibilimsel Çözümler

Meral BOSTANCI*

Özet

Alman sanatçı John Heartfield (1891-1968), 20. yüzyılın politik sanatçılarından önde gelenlerinden ve günümüzde ‘photoshop’ olarak bilinen modern fotomontaj tekniğinin öncülerinden biridir. Bu çalışmanın amacı John Heartfield’ın en bilinen yapıtlarından biri olan “Başkalaşım” (Alm. Metamorphose) adlı fotomontaj çalışmasını çözümlenmeye yöneliktir. Göstergibilimsel yaklaşımın kimi verilerden faydalanarak ve tablolarla harmanlayarak sunacağımız bu çalışmada yeri geldiğinde metinlerarası ve göstergelerarası ilişkilendirilmelere de yer verilerek çoğul bir okuma yapılması hedeflenmektedir. Bu bağlamda öncelikle imgeler, simgeler ve alegoriler üzerinden çalışmada var olan metaforik yapılanmayı çözümlenmek, devamında yapıtın ve sanatçının içinde bulunduğu kültür kodları da çalışmaya dâhil edilerek yapıtı yorumlamak temel esas olacaktır.

Anahtar Sözcükler: John Heartfield, Fotomontaj, Başkalaşım, Metafor, İmge, Göstergibilim, Göstergelerarasılık.

Artistic Imagination as a Political Discourse Tool. Instance of John Heartfield. A Semiotic Analysis Of The Metaphorical Structure Of John Heartfield's Photomontage, “Metamorphosis”

Abstract

The German artist John Heartfield (1891-1968), was a prominent twentieth century political artist and one of the pioneers of modern photomontage, or photoshopping, as it is better known today. This study analyzes “Metamorphosis” (“Metamorphose” in its German origin), one of John Heartfield's best known photomontages. This study employs the tools of semiotic analysis, interspersed with figures and aims to present a plural reading by making appropriate intertextual and intersemiotic connections. Within this framework, imagery, symbols and allegories will be analyzed to expose the work's metaphorical structure, and then an interpretation will be made with reference to the cultural codes of the artist and the work.

Keywords: John Heartfield, Photomontage, Metamorphosis, Imagery, Semiotics. Intersemiotics

Giriş:

Berlin Dada hareketinin kurucu üyeleri arasında adı anılan John Heartfield¹, kendi dönemine göre oldukça yeni olan fotomontaj tekniklerini kullanarak gerçeküstü değerlerde resimler yaratmaya çalışmıştır. 20. yüzyılın geçirdiği iki büyük dünya savaşına tanıklık etmiş ve en çalkantılı dönemlerinde yaşamış bir sanatçı olarak politikaya olan aşırı ilgisi rastlantı değildir. Dönemin getirdiği buhranların halka verdiği yıkımı ve zararı gören bütün duyarlı sanatçılarda olduğu gibi Heartfield de savaşa karşı muhalif bir tavır takınmış ve bu duruşu onu savaş karşıtı çalışmalar yapmaya yöneltmiştir. Kuruluşunun ilk gününden itibaren Alman Komünist Partisi (Kommunistische Partei Deutschland/ KPD) üyesi olan sanatçının kendi ideolojik yöneliminin de etkisiyle Birinci ve İkinci Dünya Savaşı'na yol açan siyasi liderleri ya da onların politikalarına akıllı ve keskin eleştiriler ileten metamorfik görüntüleri araç olarak kullanarak bir takım metaforik anlamlar ürettiği görülmektedir. Sanatçı hayvanlara, böceklere veya onların organlarına, çağrışımsal bağları nedeniyle sıklıkla başvurmuş ve birçok yapıtında bu görüntülere yer vermiştir. Bu durum gittikçe siyasi bir söylem aracına dönüşmüş; sanat onun için bir amaç değil, araç haline gelmiştir. Çalışmanın odak noktasına konumlandırılmış olan *Başkalaşım* (Metamorphose) adlı fotomontaj Heartfield'in söz konusu tutumuna çarpıcı bir örnek niteliğindedir.

Heartfield çalışmalarında genellikle ikili anlamlar içerecek şekilde görüntüleri yan yana yerleştirir. Sanatçının başarısının, bu çifte anlamlılığın algıda açtığı gediklerden kaynaklandığını söylemek mümkündür (Zervigon, 2007:4). Fotomontaj tekniğinin ve özellikle politik fotomontajın 20. yüzyıl Avangart sanatına Berlin Dada hareketinin katkıları sayesinde girmiş olduğu söylenebilir. Siyasal tarih içinde Berlin Dada, fotomontajı, Zürih Dada'dan daha keskin bir hiciv formu olarak kullanmış ve bu tekniklerle Weimar Cumhuriyeti'ne yönelik aktivist muhalefetin temelini oluşturmuştur. Nitekim birçok sanat kuramcısı ve siyaset bilimcisi Dada hareketinin Berlin'deki sol kanat temsilcileri arasında bulunan John Heartfield'i politik amaca yönelik sanatsal etkinlikleriyle ve bu amaca yönelik düzenlediği fotomontajlarla öne çıkan bir sanatçı olarak tanımlamışlardır.

Genel olarak kolaj ve fotomontaj tekniği resimli dergilerden, gazetelerden ya da eski mektuplardan kesilen fotoğraf ve yazı gibi hazır nesnelerin yeniden düzenlenerek belli bir yüzey üzerine yapılandırılması olarak tanımlanır. Öte yandan bu düzenlemelere el yazısı, desen ve boyama teknikleri ile müdahalelerde bulunulduğu da görülür. Kolaj ve fotomontaj tekniği

aracılığıyla birbirleriyle ilgisi olmayan resim ve işaret parçalarından yeni anlamlar ve yeni bağlantılar kurulur. Görüntülerde yapılan yeni simgeler, kodlar ve metaforlar bir bütün olarak düşünüldüğünde üretilen düzenlemenin imgesel olarak genellikle sanatın karşıt, muhalif ve kısıktıcı alanında yer alması kaçınılmazdır. Kültür tarihçisi Prof. Graham Dawson'un (1956) tanımladığı biçimiyle bu tip görüntü düzenleri ya da eleştirel kurgular belirli bir kültürde herhangi bir anda kamusal olarak mevcut olan ve aslen onun ruhsal ve toplumsal boyutlarını dile getiren bir dizi izlek, imge, motif ve anlatı biçimleridirler (Anker, 2011: 43-44)². Heartfield'in *Başkalaşım* ya da *Dönüşüm* olarak tanımlanabilecek fotomontajı da benzer örüntülerle düzenlenmiş, politik imgelemeyle dikkat çekici bir çalışmadır. Ortaya çıkan ürün sıra dışı görünüyorsa da burada kullanılan dilin, tasarlanan imgeyi³ daha güçlü kıldığı açıktır. Bu çalışmada hedeflenen iki dünya savaşı arasında bulunduğu Almanya'da dönemin politik süreçlerinin aktif bir katılımcısı olan sanatçı Heartfield'in siyasi bir söylem aracı olarak sanatını kullanmasına aracılık eden iktidar muhalifi imgelerine, alegori/simges/metafor/ bağlamında çıkarsamalarda bulunmak ve söz konusu çalışmanın anlam yapısı üzerine göstergibilimin sağladığı veriler doğrultusunda çözümlemeler üzerinden içsel bir okuma yapmak olarak özetlenebilir.

"Başkalaşım" (Metamorphose):

Resim 1. John Heartfield, "Alman Doğa Tarihi, Başkalaşım" (Alm. Deutsche Naturgeschichte, Metamorphose / İng. German Natural History, Metamorphosis), 38,1x 25,4 cm., 16 Ağustos 1934, AIZ, Prag. Alman ölüm güvesinin üç gelişim aşaması: Kurtçuk-krizalit-güve: Ebert-Hindenburg-Hitler (Pachnicke&Honnef, 1992:165).

Yapıtın adı dilimize "Metamorfoz" (Alm. Metamorphose, Ing. Metamorphosis, Fr. Métamorphose) olarak geçmiş ve "Başkalaşım", "Başkalaşma", "Değişim" ya da "Dönüşüm" olarak çevrilmiştir. "Metamorfoz" bu çalışmanın anahtar sözcüğüdür. Çalışmanın adı olmasından ötürü içerdiği kavramlar öncelikle bu kilit sözcük ve onun psişik uyarımı üzerine anlam kazanacaktır. "Başkalaşım" sözlük anlamı itibariyle mitolojide insanların ağaç, hayvan, taş ve bunun gibi başka bir nesneye dönüşmesi, zoolojide ise hayvanların bazılarının larvadan, krizalitten, kurtçuk ve kelebeğe ya da güveye olan evrimlerini anlatmak için kullanılan bir terimdir (Aktaran: Bostancı, 2012: 436).

Öte yandan dönüşüm veya başkalaşım olgusu mitolojide sıklıkla kullanılmış ve efsanelere konu olmuş bir kavramdır. Başkalaşımı mitolojik anlamıyla tanımlamak istersek, mitolojik efsanelerde bahsi geçen karakterin çoğunlukla geri dönüşü olmayan büyük ve geri alınamayan metamorfik (Fr. Métamorphique) değişiminden bahsetmemiz gerekir. Bilindiği gibi klasik mitoloji külliyyatı, klasik ve sonrası dönemde edebiyatçılara yorumlama ve esinlenme adına oldukça verimli kaynakçalar bırakmıştır. Latin ve Ortaçağ Edebiyatı boyunca anlatımında görece değişiklik olmamış genç avcı Actaeon'un öyküsü buna örnek verilebilir. Actaeon'un öyküsü özünde, ani bir fiziksel değişim üzerinden kendine dayanak bulan saldırı ve cezalandırma kavramlarının dürüst bir hikâyesidir. Efsane-nin en bilinen versiyonu Romalı Büyük Şair Ovid'in (Publius Ovidius Naso, M.Ö. 43-M.S. 17) Metamorfoz'unda anlatılan Tanrıça Diana ile ilgili olanıdır. Tanrıça gün ortasında dinlenirken Actaeon yanlışlıkla onun mağarasına girer. Diana onu bir geyiğe çevirerek öfkelerini gösterir. Bundan sonrasında efsane, bu geyiğin takibi ve geyiğe dönüşmüş Actaeon'un kendi av arkadaşlarının kışkırtmasıyla bizzat kendi köpekleri tarafından yakalanıp parçalanmasının uzun uzadıya anlatılması ile devam eder (Hawes, G. 2006: 21).⁴

Meseleye daha geniş açıdan bakan edebiyat eleştirmeni Pierre Brunel'e (1939) göre ise başkalaşım (Metamorphose), ne bir türün değişimi konusuna indirgenebilir ne de bir iktidarın değişimidir. O sadece doğumdan önce ve ölümden sonraki zaman dilimine yönelik bir hipotezdir; ruh ve beden arasındaki sınırları ise oldukça net ve kesindir (Brunel, 2004: 155). Bu tanımlamalar daha da genişletilebilir.

Yöntemsel Yaklaşım:

"İnancı açıklığa kavuşturmak için akla, akli açıklığa kavuşturmak için imgeleme başvurmaya gerekli gören anlayış, imgelemi açıklığa kavuşturmak için de duylara başvurmuştur (Panofsky, 1995: 27). Komünist Parti'ye olan inancını her fırsatta dile getiren Heartfield henüz yeni sayılabilecek bir sanat biçemi olan fotomontaj tekniğini kullanarak üretmiş olduğu yapıtlarıyla partisine büyük katkılarda bulunmuştur. KPD'ye yürekten bağlı olan sanatçı kendi ideolojik tavrını düzenlediği montajlarla ortaya koymuş, halkın duylarına hitap ettiği çalışmalarıyla partisinin kitlelere ulaşan sesi olmuştur. İncelemeye konu olan çalışmasına (Resim 1) baktığımızda Heartfield'in Başkalaşım'ını teknik açıdan çeşitli fotoğraf parçalarının ve resimlerin manuel düzenleme ile üst üste ya da yan yana yapıştırılması suretiyle oluşturulmuş karışık teknik bir kolaj çalışması olarak sınıflandırabiliriz. Yapılan düzenlemenin bir gazete aracılığıyla reproduksiyonu yapılarak binlerce adet basıldığı ve bunların halka dağıtıldığı düşünüldüğünde toplumsal bir gönderge ile karşı karşıya bulunulduğu açıktır. Düzenlemede görsel göstergelerin yanı sıra dilsel bir takım sloganlar da bulunmaktadır; yazınsal ekleme ve düzenlemede yer alan sıra dışı kurgulanımıyla izleyicisine adeta bir şeyler söylemek istemektedir. Yapıt, yoğrumsal bir biçimden daha ağır basan içeriksel bir biçimle kuşatılmıştır ve izleyici, kendisini sorgulamaya yönlendiren etkili bir anlatı dizgesi ile karşı karşıyadır.

Anlatı çözümlemeleri, tündengelimli bir yöntemi benimsemek zorundadır; önce varsayımsal bir betimleme örneği (kuram) tasarlamak, sonra da bu örnekten yola çıkarak hem kendisine uyan hem de ayrılan türlere doğru inmek durumundadır (Barthes, 1988: 10-11). Tüm bu olgulardan hareketle çalışmada kuram ya da yöntemsel izlek olarak 1930'lu yıllarda Warburg Çalışmaları ile ikonolojiyi sanat tarihinde bir yöntem olarak oluşturan sanat tarihçi ve estetikçi Erwin Panofsky'nin (1892-1968), "İkonografi ve İkonoloji" üzerine belirlediği yöntemin önerilerini uygulamayı uygun gördük. Panofsky, 19. yüzyılın sonlarından itibaren bir bilim olarak sanat tarihinin ilkelerini ortaya koyan Giovanni Morelli (1816-1891), Alois Riegl (1858-1905) ve Heinrich Wölfflin (1864-1945) gibi ilk kuşak sanat tarihçilerinin öğrencisi olarak yetişmiştir. Bu kuşağın en önemli ismi Wölfflin'in kuramı, bilindiği gibi sanat yapıtlarının sadece biçimsel çözümlememesine (Rönesans ve Barok açısından) olanak verir. Panofsky, Wölfflin'in düşüncelerine getirdiği eleştirilerle sanat yapıtlarının çözümlenmesi

ve yorumunun sadece biçime yönelik ve salt optik olarak algılanan formlarla açıklanamayacağını söyler. Onun görüşüne göre sanat yapıtı yaratıldığı ortamdan soyutlanamaz. İçinde bulunduğu ve bir parçası olduğu kültür ortamı içerisinde yani dönemin felsefesi, toplumsal yapısı, psikolojisi, dinsel ortamı, politik ve ekonomik durumu gibi olguların tamamı ile birlikte ele alınıp incelenmesi gerekir. Panofsky bu olguların hepsini "kültürel belirtiler" (cultural symptoms) olarak adlandırmıştır (Panofsky, 1995a: 9-11).

Panofsky'nin 'ikonografik' yönteminde öncelikle sanatsal motiflerin bulunduğu pratik deneyimlere dayanan olgusal ve anlatımsal bir ilk süreç bulunur. Panofsky bu evreye "Ön-İkonografik Betim" demektedir (Panofsky, 1995a:48). Yapıtın söz konusu ön betini için pratik yaşamdan elde edilen deneyler yeterlidir. Bir sonraki aşamada yapıtı tam anlamıyla çözümlmek için sanatsal motiflerle birlikte kimi kaynaklar, metinler ya da kavramlar arasında bir bağ, bir ilişki kurulması gerekir. Panofsky'e göre bu anlama ulaşabilmek günlük pratik deneyimlerimizin dışına çıkmakla, onları başka bilgilerle tamamlamakla mümkündür (Cömert, 1999: 13). Panofsky, imgelerin, alegorilerin ve öykülerin anlatıldığı bu süreci "İkonografik Çözümleme" olarak adlandırır. Bunun için yazınsal kaynakların bilinmesi, değişik tarihsel koşullar içinde özgül tema ile kavramların nesnel ve olaylar aracılığıyla anlatılış tarzının incelenmesi gerekir. Son aşama yani bir resim yapıtını algılama evrelerinin sonuncusu, onun 'asıl anlamı, içsel anlamı veya içeriği' sorunsalıdır. Panofsky bu sürece "İkonolojik Yorum" adını vermiştir. Panofsky'nin kültürel belirtiler yani genel olarak 'simgeler tarihi' olarak tanımladığı olgu, bu son evrenin konusunu oluşturur (Panofsky, 1995a:48). Panofsky'nin 'simgesel değerler dünyası' olarak açtığı bu kısma dair sanat tarihçi, akademisyen, yazar ve çevirmen Bedrettin Cömert (1940-1978) şunları söylemiştir:

"...Bir resim yapıtının içeriği, başka bir deyişle asıl anlamı, bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın, bir dinsel veya felsefi anlayışın, bir sanatçı kişiliği tarafından nitelenmiş ve bir yapıtta yoğunlaşmış temel davranışını belirten temel değerlendirmesi, insanlığın ulaştığı düşünce ve beğeni aşamasındaki yerinin belirlenmesi, yani gerçek anlamda algılanıp, estetik bir bütünlük içinde yaşanılması, insanın öteki etkinlikleriyle uyum içinde bir ilişkiye sokulmasının sağlanması için uygulanan işleme ikonolojik yorum adı verilir." (Cömert, 1999:14)

Bu bağlamda Panofsky'nin önerdiği yönetsel izlekten hareketle göstergebilimsel yöntemin son aşamasında içsel anlam ya da içerik yorumlamasına gidilerek, söz konusu temel ilkelerin saptanmasına çalışılacaktır. Bunu yaparken yapıtın sunduğu imgelerden hareketle düz bir okumanın yanında gönderdiği kavrama dair içerik okuması zorunludur. Tam bu noktada "düzenlam/yananlam" olgularına değinmek gerekiyor: İlk olarak Kopenhag Dilbilim Çevresi'nin kurucuları arasında yer alan Louis Hjelmslev'in (1899-1965) ortaya koyduğu düzenlam ve yananlam kavramları, bir göstergenin iki farklı değeri olarak ortaya çıkmıştır (Rifat, 2008:125). Roland Barthes'ın (1915-1980) Hjelmslev'den alarak geliştirdiği bu kavramda her anlamlama dizgesinin bir anlatım düzlemi (düzenlam, gösteren) ile bir içerik düzlemini (yananlam, gösterilen) kapsadığı ve anlamlamanın bu iki düzlem arasındaki bağıntıya eşit olduğu yönündedir (Barthes, 1979: 87).

Öte yandan bu çalışmanın 1980 Paris Göstergebilim Okulu temsilcilerinden A. J. Greimas'ın (1917-1992) önerdiği 'söylemsel' göstergebilim kurallarını da içerdiğini belirtmek gerekiyor. Greimas'ın yaklaşımı da hem yazınsal dizgeleri hem de yazınsal olmayan görsel dizgeleri kapsamaktadır. Greimas öğretisi, insanın yarattığı anlam taşıyan yapıların evrensel özellikleriyle birlikte kişiden kişiye, toplumdaki topluma değişen özelliklerini, yüzeysel yapılarından derin yapılarına inen bir yaklaşımla analiz etmektedir (Kıran ve Kıran 2001: 290). Greimasçı göstergebilimde anlamın oluşumu yine üç aşamalı bir yapı olarak sunulmuş ve betimsel, anlatımsal ve izleksel düzey olarak adlandırılmıştır (Günay, 2012: 38-39). Bu çalışmada hedeflenen, politik yapıtlarıyla ün salan John Heartfield'in *Başkalaşım* (Metamorphose) adını verdiği fotomontaj metninin bize iletmek istediği siyasi içeriğe ulaşmak adına Panofsky'nin ikonografik yönteminin yanı sıra ona benzer bir yaklaşım sunan ve yukarıda kısaca açıklanan Greimas göstergebilim ilkelerinden yeri geldiğinde yararlanmak suretiyle "düzenlam ve yananlam" olgularını da kapsayan detaylı bir okuma yapmaktır.

Ön-İkonografik Betim:

Yüzeysel yapıda ilk bakışta resmin yüzeyinde diyagonal bir çizgisellik oluşturan ağaç dalı ile dalın üzerine ve/veya çevresine konumlandırılmış üç adet birbirine benzer yarı insan yarı hayvan (böcek) imgeleri göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki resmin sol bölümünde, yaprağı nedeniyle meşe ağacının dalı olduğu anlaşılan dal üzerinde başı insan başı şeklinde ve

izleyiciye dönük halde durmuş, gövdesi ise bir kurtçuk olarak "yarı insan yarı hayvan" imgesidir. Resmin sağında ise aynı dala asılı, gözleri tamamen kapalı, adeta uyur halde bir imge daha bulunur. Başlı insan ancak gövdesi bu kez krizalit şeklinde betimlenmiştir. Son olarak resmin üst kısmında ve ortada, havada, dalla ilişiği kalmamış, uçar halde, yine başlı insan ancak gövdesi güve olarak betimlenmiş bir başka imge daha verilmiştir. Bilindiği gibi bu betimlemeler, sanat yapıtının biçimsel olarak algılanmasına yönelik, birincil ya da doğal anlam katmanlarının oluşturduğu ön betimlemenin yapıldığı; nesnelerin en yalın biçimleriyle tanımlandığı aşamadır ve çalışmanın ilk adımını oluşturur. Yukarıdaki ifadeler bir bakıma düz bir anlatıma yöneliktir ve Barthes'ın deyişiyle tamamen "düzanlamsal" bir okumadır. Yazınsal göstergebilim, tiyatro göstergebilimi, metin dilbilim ve söylem çözümlemesi gibi alanlarda ülkemizdeki yetkin akademisyen, dilbilimci ve yazar Doğan Günay'ın da belirttiği gibi: "Her imge öncelikle düzanlamsal okunur" (Günay, 2012: 29).

Ön-ikonografik betim ya da yarı biçimsel çözülemeye devam edildiğinde hem resmin alt kısmında yer alan yazılar yardımıyla hem de gösterilen insan başları aracılığı ile izleyici öznenin belleğinde bilinen, tanınan kişiliklere bir gönderme yapılmaya çalışıldığı anlaşılır. Sözceleyenin (Heartfield), sözcesi (yapıt) üzerinden, sözceye verdiği ad (Alman Doğa Tarihi, Başkalaşım) ve sözceye eklenmiş slogan (Weimar Cumhuriyeti'nde Alman ölüm güvesinin üç gelişim aşaması: EBERT-HINDENBURG-HITLER) aracılığı ile çizgisel bir sıralamaya gönderme yapmak istediği anlaşılır. Sanatçının sloganı aracılığıyla, Weimar Cumhuriyeti siyasal tarihinde Ebert-Hindenburg-Hitler'in art arda ülke yönetiminde üç değişik gelişim aşaması ile iktidara gelmelerini, doğa tarihinde bir evrim olan kurtçuk-krizalit-güve oluşumuna benzeterek düzenlediği bir çalışma olduğunun farkına varılır.

İkonografik Çözümleme:

Bu doğrultudan hareketle yapılan araştırmalarla edinilen, yapıtla ilişkilendirilebilecek şu bilgiler önemlidir: Friedrich Ebert 1919–1925 döneminde Weimar Cumhuriyeti'nin ilk devlet başkanıdır. Cumhuriyetin ikinci gelişim döneminde 1925 yılında Poul von Hindenburg devlet başkanı olmuştur. Kendisi 1933 yılında siyasi erki parlamenter rejimden başkanlık rejimine geçirek 'Enabling Act' i yani Almanya'da yetkinin tek

elde toplanmasına olanak sağlayan yasayı harekete geçiren ilk kişidir. 1847 doğumlu yaşlı von Hindenburg'ün 1934'de ölümünün ardından Hitler, bu yasanın sunduğu olanaklar aracılığıyla kendini "Führer" ilan etmiş ve yürütme ile ilgili tüm erki ele geçirmiştir. Söz konusu çalışma Hindenburg'ün ölümünden sadece iki hafta sonra üretilerek ülkenin sol içerikli yayıncı yapan ve geniş bir okuyucu kitlesine sahip olan gazetesini AIZ'in (Die Arbeiter-Illustrierte Zeiung/ Resimli İşçi Gazetesi)⁵ arka kapağında tam sayfa boyutunda yayımlanmıştır. Anlaşılan o ki elimizdeki montaj Heartfield'ın ve genel olarak sol kanat muhalefetin tepkisini ortaya koymayı amaçlayan bir çalışmanın ürünüdür.

Heartfield'ın Alman Doğa tarihi imgelemine göre Alman meşesinin üzerine kondurmuş bulunduğu Friedrich Ebert, Weimar Cumhuriyeti'nin kurdu olarak ifade edilmiştir. Von Hindenburg ise meşe ağacına asılı uyuyan bir kukla gibi ve metamorfoz olgusundan hareketle, başkalaşım geçirmek üzere sertleşmiş kabuklarını yırtmak üzere olan bir krizalite benzetmiştir. Hitler'e gelince, bu dönüşümün son halkası olarak, Weimar Cumhuriyeti'nin güvesi şeklinde gösterilmiştir. Alman Doğa Tarihi'nde fotoğrafta gösterilmiş olan güve cinsi çam, kayın ve meşe gibi orman ağaçlarına büyük zararlar verebilen oldukça tehlikeli bir tür (yapıtta geçtiği haliyle Alman ölüm kelebeği / Deutscher totenkopf-falter ya da kurukafa güve / death's head moth) olarak bilinir (Bkz. Resim 2). Bu fotomontajın AIZ'de, "Alman Ölüsünün Güvesi" başlığı altında yayımlandığı düşünüldüğünde Heartfield'ın imgelemi aracılığı ile Hitler faşizminin insanlığa verdiği zararı ve tüm zorbalığına rağmen tarihteki yükseliş evrimini, ormanda yaşayan ve ormana son derece zararlı bir güvenin oluşum evresiyle betimlemeye çalıştığı açıkça görülür (Bostancı, 2012:438).

İkonolojik Yorum:

John Heartfield'ın *Başkalaşım* adlı çalışması, metafor ve benzetmelerin güçlü bir kombinasyonudur. Montajın konusu görüldüğünün ötesinde aslen güncel, politik bir olay ile ilintilidir. Bu bağlamda göstergebilimsel yöntemin son aşaması olarak göndermede bulunan semboller dünyasının kodları yorumlanarak derin yapının saptanmasına çalışılacaktır. Diğer bir tanımla bu aşama yananlama ulaşılan aşamadır. Yananlam olgusu, Barthes'ın söyleminde olduğu gibi, günümüzde birçok bildiriye aktaran kitle haberleşme araçlarıyla sıkı

sıkıya bağlıdır: “Gazetemizi okurken, sinemaya gittiğimizde, televizyon izlerken ve radyo dinlerken, satın aldığımız ürünün ambalajına göz gezdirirken, her zaman sadece yananlamsal bildiriler alındığı ve algılandığı aşağı yukarı kesindir” (Bartnes, 1993:164). Günay’a göre “yananlam ya da çağrışımsal anlamların kullanıldığı bildiriler görecelik içerir ve yorum gerektirir” (Günay, 2012: 29). Bu çalışmada da gösteren/ gösterilen kavramlarından hareketle (Hitler faşizmi ve geçirdiği evrim/ kurukafa-ölüm güvesinin geçirdiği evrim) yananlamsal olgulardan söz edilebilir. Şöyle ki: Paul von Hindenburg’un ölümünden iki hafta önce Hitler kendini Almanya’nın Führer’i olarak ilan etmiştir. Bunu gösteren “Alman Doğa Tarihi-Başkalaşım” adlı çalışmada John Heartfield’in imgesi açık ya da örtük göndermelerle kurgulanarak Alman ulusunun gelişimini bir tırtılın kozasından çıkararak son derece zararlı bir tür güveye dönüşen yaşam süreci olarak belirir. Bu noktada söz konusu düzenleme ile ilgili destekleyici ve öngörüü güçlendirici bir kaç araştırma yazısına yer verilecektir: UCC’da Sanat Tarihi öğretim görevlisi Dr. Sabine Kriebel’a (1970) göre:

Montaj, Friedrich Ebert’in sosyalizminden Paul von Hindenburg’un militer muhafazakârlığına ve Hitler’in ölümle sonlanan Nasyonal (Milliyetçi) Sosyalizmine giden süreci anlatır. Kapitalizmin kaçınılmaz gelişiminin genişlemeci emperyalist savaşa sonuçlandığını gözler önüne serer. Silindir şapkalı burjuvaziden askeri mumyalara ve oradan da kurukafa kelebeklerine (ya da güveye) giden süreç, Marks’ın tarihsel determinizmine dayanan kapitalizme dem vurur. Dolayısıyla Hitler, Marksist teoriye göre, aşırı kapitalist üretimin kaçınılmaz sonu olarak gördüğü yayılmacı emperyal politikaları angaje etmek üzere istediği yere özgürce uçar, arkasındaki gamalı haçta yüzüzlükle gösterilir. John Heartfield, politik tarihin alegorisini sunmak üzere, bir mit olarak değil, özünde var olan gerçek gibi doğa tarihini kullanır. Dalların, yaprakların ve böceklerin gölgelerinin yansımaları gerçek dünyaya ilişkindir, hayali değildir. Uğursuz bir işarete dönüşen kurukafa kelebeğinin doğal şeklini gösteren bu montaj, izleyiciye zaten var olan formların anlamını sunar. Benzerliğin, metamorfozun ve alegorinin bize sunduğu zevklerle eğlenirken John Heartfield, gerçek ve sanrıyı, doğa ve tarik arasındaki rolü artan siyasal bilincin hizmetine sunacak şekilde açıkla-

makta ısrarlıdır (Kriebel, 2009: 78-80).⁶

Bu fotomontaj üzerine araştırma yapan Bio Art sanatçısı Suzanne Anker’in (1946) görüşü ise John Heartfield’in Alman hükümetinin üyelerini üç biyolojik gelişim evresine koyduğu çalışmasında fotoğraftaki diyagramla gösterilmiş evrimin devamında Weimar Cumhuriyetini faşizmle birleştirdiği yönündedir. Hitler’in iktidara çıkışının kaçınılmaz oluşuyla ilgili Anker şu yorumu yapmıştır: “Burada başkalaşım doğal tarihle politik iktidarı bir araya getirir. Politikacı bir böceğe bağlanmıştır ve görsel bir dönüşüm, bir canavar yaratılmıştır” (Anker, 2000: 371).⁷

Anker, kolaj tekniğinde her hangi bir görüntünün bir diğerinin parçasıyla değiştirildiğini ve yeniden biçimlendirildiğini belirtir. Kolaj hilesi, filmin belli sahnelerini alarak bir araya getirmek gibi, zamanda ve uzamda birbirinden bütünüyle ayrışik unsurları birbirine ekler ve görünüşe göre gerçekle kurguyu kaynaştırır. Kolaj teknikleri, böylece, otantiklik (özgünbenzerlik), gerçeklik ve görsel olarak düzgülenmiş temsili sistemlerin doğasıyla ilgili sorular yönelterek, derin algısal etkiye sahip olmuşlardır. Anker’a göre; Heartfield’in çalışması bir insan-hayvan melezi olarak hem doğaya aittir hem de doğa dışı (gerçeküstü) bir varlıktır. Uyumsuz oluşu rahatsız edicidir ancak etkili ve güçlü bir dönüşüm imgesidir. Bu yönüyle grotesk bir tavrı da özünde barındırır (Anker, 2000: 372-374).

Grotesk; gelişme süreci içinde saçmanın, gülüncün, çarpık olanın, hilkat garibesinin betimlenmesidir ve güzel sanatlarda yükselişi psikanaliz, fotoğraf, kitle iletişim araçları, bilimkurgu, kitle imha silahları ve sanal gerçeklik dâhil olmak üzere kültürel araçlar aracılığıyla yaygınlık kazanmıştır. Anker’a göre grotesk, kültürel olarak nefret uyandıran bir arka plana sahiptir; kullanımı ise, hızı artan bir teknolojik müdahale ile yaşam biçimlerinin manipüle edilmesi çağında kendini gösteren kaygı ve ikircikleri yansıtmaya devam etmektedir (Anker, 2011: 36). John Heartfield’in çalışmalarının çoğuna olduğu üzere, bu yazının odağında bulunan “Başkalaşım” adlı fotomontaj çalışmasında da grotesk bir tavır gözlemlenmekte ve iç içe örülen kavramlarla arka planda aynı kaygıların varlığını duyumsanmaktadır. Sanatçı, görüntüsel metin boyutuna taşıdığı malzemelerle adeta oyun oynamakta, izleyiciyi şoke ederek, yapıtın içine çekmeye ve onu sorgulamaya yönlendirmektedir.



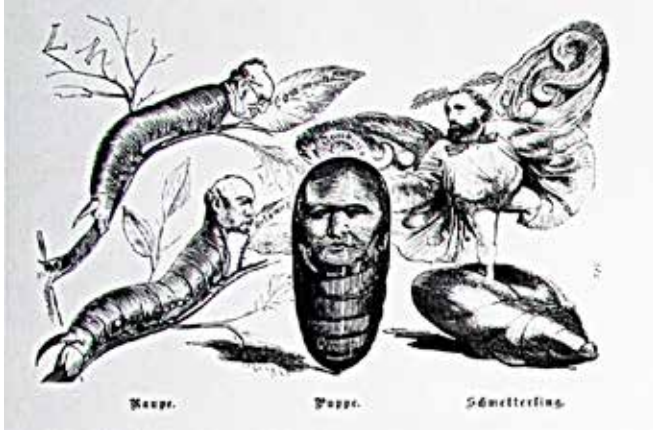
Resim 2. John Heartfield, Metamorphose. Heartfield'in kurgusuna göre, politik tarihte Ebert- Hindenburg- Hitler'in, doğa tarihinde kurtçuk-krizalit-güveye dönüşümü (Anonim, 2008: 13)

Her söylem kendinden önce üretilmiş başka söylemlere mutlaka bir şeyler borçludur. Heartfield'in *Başkalaşım* adlı fotomontaj çalışmasında da geçmişin izlerine rastlamak mümkündür. Günümüz postmodernist koşulları içerisinde 'özgünlük' tartışılan bir kavram haline gelmiştir. Kimilerine göre özgünlük bir kuruntudan başka bir şey değildir. La Bruyère'in söylediği gibi: "Her şey daha önce söylenmiştir" (Aktulum, 2011: 452). Kubilay Aktulum'dan (2011: 76) öğrendiğimize göre: Bir sanatsal biçimi alıntılanmak, yansılamak, taklit etmek, esinlenmek (bilerek) resimlerarasılık (*interpicturalité*) kavramının alt yapılarını oluşturur. Bir yapıtta başka bir sanatçının yapıtının tümünün ya da kimi kesitlerinin alıntılanmış durumlarda resimlerarasılıktan ya da ona eş değer bir söylem olan yeniden resmetmekten söz edebiliriz.

Bu fotomontajın kültürel arka plana yönelik yapılan başka bir çalışmada dönemin güncel yazınsal bir metni ile doğrudan ilişkilendirildiği görülmektedir. Heartfield çalışmasını 1934 yılında Prag'da bulunduğu dönemde oluşturmuştur. Bu çalışmaya göre Heartfield'in Prag'da geçirdiği zaman ile sanatçı ve yazarlarla kurduğu ilişkiler göz önüne alındığında Çekoslovakya doğumlu Yahudi yazar Franz Kafka'nın (1883-1924) yapıtlarına aşina olduğu ve bu çalışmasını kurgularken onun aynı adlı yapıtından esinlendiği yönündedir. Bilindiği gibi Kafka'nın çalışmaları sıklıkla Dadaizm ile ilişkilendirilen Sürrealizmi de içermek üzere birçok edebi ve felsefi akımla bağlar kurmaktadır. Kafka'nın gerçeküstü bir kurgulamayla yazdığı ünlü ve etkileyici yapıtlarından biri olan söz konusu

roman 1915 yılında *Dönüşüm* (Orijinali Alm. Die Verwandlung) adıyla yayınlanmıştır. Romana göre Başkahraman Gregor Samsa ailesinin sorumluluğunu üzerine aldıktan sonra bir sabah uyandığında kendisini bir böceğe dönüşmüş olarak bulur (Kafka, 2016: 11). Kafka'nın yapıtının ana temalarından biri Gregor Samsa'nın yabancılaşma ve suçluluk duyguları üzerinden yansıtılır. Diğer bir tema ise maddiyata bürünmek ve genel anlamda insanlığın kaybı olarak belirir. Heartfield'in kendi söylemi ile vermeye çalıştığı da Alman Doğa Tarihinde metamorfoza yani dönüşüme uğrayan, maddiyata bürünmüş ve insanlığını kaybetmiş kişiler üzerinedir. Bu çalışmaya göre Heartfield söz konusu dönüşümü Kafka'nın hikâyesinde geçen böcek metaforuna gönderme yaparak maddiyata bürünmek ve insanlığın kaybı teması ile metaforik bir benzetme çağrıştırarak aktarmak istemiştir (Cuevas-Wolf, 2009: 342-343).⁸

Tam bu noktada, Kubilay Aktulum'un *Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık* adlı çalışmasında geniş kapsamlı bir biçimde değinmiş olduğu 'göstergelerarası alışverişler' olgusundan söz edilebilir. Aktulum'a (2011: 17) göre "...göstergelerarasılık, iki farklı gösterge dizgesi arasındaki (örneğin yazının resimle, resmin müzikle vb.) alışveriş işlemini, değişik gösterge dizgelerine ait yapıtlar arasındaki açık ya da kapalı ilişkileri belirtir". Bu doğrultuda görünen o ki Heartfield kendi ideolojisini empoze etmek üzere Alman Doğa Tarihi'nde biyolojik bir gelişim evresini anlatan görsel bir sözcenin yanı sıra Kafka'nın yazınsal bir yapıtından esinlenerek farklı bir giydirmeye yeni bir söylem oluşturma yoluna gitmiştir. Kaldı ki söz konusu bütüncenin 20. yüzyılın başlarında kullanılmaya başlanmış olan ve teknik anlamda "kolaj ya da montaj" da denilen ayrışık unsurları bir bütün içerisinde yan yana getirmeye dayanan bir hazır-yapım çalışması olduğu göz önünde bulundurulduğunda, ortaya çıkan üretimi metinsel olarak 'alıntı' veya 'metinlerarası gönderge' ile bağdaştırmak kaçınılmaz gözükmektedir. Yeri gelmişken eldeki yeni sözcenin 'kipseldönüşüm' olgusunu da barındırdığını eklemekte yarar var. Bu olguya dair Aktulum (2011: 450) aynı yapıtında şunları söyler: "Kipseldönüşüm, kurgusal bir yapıtın gösterim biçimine -anlatısal ya da dramatik- ve kipte yapılan değişikliğe verilen addır. Bir kipten başka bir kipe geçilirken oluşan değişiklikler, salt biçimsel olabileceği gibi uzamsal, söylemsel ve izleksel birçok alt değişikleri içeriyor olabilir". Tıpkı, Heartfield'in *Başkalaşım* (Metamorphose) adlı çalışmasında yer alan kurtçuk-krizalit-güve benzetmesinde olduğu gibi...



Resim 3. Anonim, "Başkan" (Der Praesident), karikatür. Kladderatsch (Kakafoni), 1881, sayı 6. Resimdeki yazılar: Raupe: Tırtıl (Kurtçuk), Puppe: Bebek, (Krizalit) Schmetterlig: Kelebek (Güve), (Maerz, 1993:106).

Yukarıdaki resim *Kladderatsch* (Kakafoni) olarak bilinen bir dergiden alınmış, anonim bir karikatürdür. Resimde Heartfield'in çalışmasına benzer figürler göze çarpmakta. Heartfield'in bu karikatürü görüp etkilendiğine ilişkin elimizde herhangi bir veri olmamasına rağmen her metnin kendinden önce gelen başka bir metinden alıntı olabileceği öngörüsünden hareketle ve konumuzun John Heartfield gibi daha önce üretilmiş bir takım sanatsal ve ikonolojik olguları kolaj ve fotomontaj tekniklerini kullanarak tekrar kullanıma sokan bir sanatçının üretimi olduğu göz önünde bulundurulduğunda elbette bu durumun olasılığı üzerinde düşünebiliriz.

Yapıtla ilgili edinilen deneyimlerin göstergibilimsel tablo ve çizelgelerle pekiştirilmesi önemlidir. Bu doğrultuda ilk olarak anlatı öğelerinin dizilimini zamandizinsel bir tablo üzerinde göstermek faydalı olabilir:

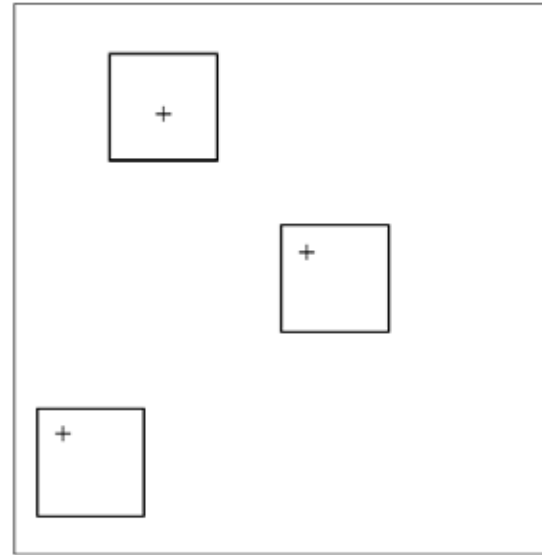
Tablo 1: Anlatı öğeleri

Kişiler	Hayvanlar	Uzam	Zaman
F.Ebert	kurtçuk	Almanya-Weimar/ Doğa (orman)	1919-1925 Nasyonal Sosyalizm/ Weimar Cumh. Dönemi
P. Hindenburg	krizalit	Almanya-Weimar/ Doğa (orman)	1925-1934 Askeri Cunta- Parlamenter Demokrasinin bütü-3. Reich'in ilanı/ Weimar Cumh. Dönemi
A.Hitler	güve	Almanya-Weimar/ Doğa (orman)	1934-1945 Hitler Faşizmine götü- Antisemitizm/ Weimar Cumh. Dönemi

Görüldüğü üzere resmin sunduğu uzam kişi ve hayvanlar açısından ön planda verilmiştir. Zamansal açıdan aynı döneme gönderme yapıldığı anlaşılmaktadır. Bize aktarılmak istenen düşüncenin özünde, başkalaşım (metamorfoz) geçirmiş bir böceğin (güvenin) geçiş evresinin, o dönemin siyasi yöneticileri üzerinden verildiği olumsuz/esenliksiz bir benzet-

me yatmaktadır. Sanatçı kurgusal alanda siyasal dönüşümün izini zararlı bir böceğin başkalaşım evresi ile ilişkilendirmiş izleksel anlamda Weimar Cumhuriyeti döneminde ülkeyi yönetenler, zararlı bir böcek benzetmesi yapılarak betimlenmeye çalışılmış ve vurgulanan betisellikler, derin yapıda / esenliksiz/ bir duruma bağlanmıştır. Doğayı gösteren kodlarla oluşturulmuş bir uzamda en üstte yüzünü göğe çevirmiş bulunan ve güve gövdesi içinde betimlenen Hitler bu duruşuyla yaptırımlarından vazgeçmeyeceğinin habercisi gibidir. Ortada yer alan P. Von Hindenburg ise gözleri kapalı tasvir edilerek olaylara karşı tepkisiz, bir bakıma artık hayatta olmadığı gösterilmek istenmiştir. Weimar Cumhuriyeti'nin kurucusu F. Ebert ise kurtçuk gövdesi ile yüzünü izleyen özneye çevirmiş, onların tepkilerini karşıdan izliyor gibidir. Sanatçı yapıtını tam bir Dadaist söylemle hem başkalaşım (metamorfoz) ritüeline gönderme yaparak ve dönüştürmek suretiyle düzenlemiş hem de içerik olarak yeni, biçim olarak /eski/ bilinen/ doğal/ bir eklemleme gerçekleştirmiştir. Bunu yaparken de geleneksel bir takım söylemlerden, mesela Kafka'nın aynı başlıklı bir öyküsünden yararlanmış. Diğer bir tablo, görsel düzenlemede yer alan "ön plan ve arka plan" olgularını açıklamak üzere oluşturulabilir:

Tablo 2: Plan



Ön Plan:Doğa uzamı:

/Tarafsız/Nesnel/Doğal/Tanrısal/

Arka Plan:

İlişkiler Uzamı (Weimar Cumhuriyetine başkanlık eden yöneticiler):

/Taraflı/Öznel/Yapay/İnsansal/

Bir diğer tabloyu, gösteren ve gösterilen olgularından yola çıkarak düzenleyebiliriz. Tam bu noktada, Fransız Göstergibilimci Jacques Fontanille'in (1948) görüşleri konumuzla ilişkilendirilebilir: Nedret Öztokat'ın, Fontanille'in söylemine dair aktardığı bilgilerin bir kısmı şöyledir:

Kavramsal sanatı, bir figürler bütününde örtülü ya da gizli kalmış bir boyutu ya da daha farklı bir boyutu ortaya çıkararak esteti bir edim olarak tanımlayan Fontanille, figürler bütününe en azından iki cephesi olacağını belirtir; bunlardan biri görsel sözcenin maddesel görünüşü, diğeri de sanatsal nesne boyutudur, bu iki cepheyi Saussure'den alacağımız bir benzetmeye dayanarak, kâğıdın ön ve arkası olarak görebiliriz. (...) Fontanille'e göre kavramsal sanatta şey ve nesnenin, bir başka deyişle, maddesel belirimi olan şey ve sanat nesnesinin ait olduğu iki düzenleme arasındaki ilişki çok özel niteliklidir. (...) Öte yandan kâğıdın önü ve arkasının bir yaprak kâğıtla olan ilişkisini de (figürler ve figürler bütünü arasındaki ilişkiye öykünerek) göz önüne alınca Fontanille, Duchamp'ın kavramsal sanat semiosis'inde figürün değil, kavramın süreklilik sağladığını, 'şey' ve 'nesne' boyutları arasındaki geçişi olanaklı kıldığını saptar: Şey'i 'kavramsal nesne'ye dönüştüren kavram aslında ikisinin ortak oluş bedenidir. En azından ready-made için böyledir" (2008: 35-36).

Dada hareketi öncülerinden Marcel Duchamp'ın (1887-1968) nesne anlayışı (hazır-yapım/ready-made) ve hazır nesneleri kullanma biçimi, aynı hareket içinde yer alan ancak siyasi karakteri daha belirgin olarak göze çarpan Berlin Club Dada sanatçılarının hazır nesneleri kullanma istekliliğiyle büyük oranda örtüşür görünmektedir. Berlin Dada sanatçılarından John Heartfield için durum bundan farklı değildir. Tam bu noktada Fontanille'in saptamalarıyla özdeşleşen ve benzer bir izdüşümden hareketle sistematik bir tablo oluşturabiliriz:

Tablo 3: Fontanille'e göre 'şey' ve 'nesne' ilişkisi

"şey" ler	"sanatsal nesne" ler
Kurtçuk	F. Ebert ve Weimar Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve evrimin başlangıcı
Krizaltı	P. v. Hindenburg ve Enabling Act ile evrimin yeni bir aşaması
Göve	Hitler' in kendisini "Führer" (kurtarıcı) ilan etmesi; evrimin tamamlanmasıdır. Uçar vaziyette olduğu, kurtarmaya göze değil, soykırıma ölüme bir gönderme olarak kabul edilebilir.
Meşe ağacı	Weimar Cumhuriyeti'ne, Alman meşesi benzetmesi.

Yapıtta anlamsal yoğunluğu aynı düzenlemede kaynaştıran, birleştiren bir unsur olarak yapıta adını da veren "başkalaşım" oluşumu ve evresi önemlidir. Metamorfoz, bu görsel söylemde metinsel bir birleştirici öge olarak hem anlamsal, hem söylemsel işlev üstlenmiştir. Edimsel bir ideye bağlanması nedeniyle de kılıfsal bir işlev daha üstlenmiş olur. Bu çoklu işlevselliğin yanı sıra tabloda "başkalaşım" bir süreç olarak işlemektedir. Kaldı ki, başkalaşım doğal süreç olarak da zamansallık içerir. Sanatçının başkalaşım (métamorphose) ritüelini bu denli yetkin bir biçimde kullanmış olması süreçleştirme işlemi açısından tabloda anlam üretmektedir. "Başkalaşım" izleğinin yapıtta görselleştirilmesi ikili bir işlem içermektedir. Bunlar sözcük düzeyine ilişkin işlemlerdir:

Tablo 4: Sözcük üstü işlemler

"Başkalaşım"	Göstergeleştirim
"Gösteme"	
"Anlatma"	Söylemeleştirim + Süreçleştirim

Gösterilen: "Metamorfoz" (Başkalaşım/ Dönüşüm)
Anlambirimcikler: /devimsellik/ + /bedensellik/ + /zamansallık/ (an, süre) + /eylensellik/ (ritüel)

Son olarak izleksel yapı, şöyle bir tablo yardımı ile daha anlaşılabilir hale getirilebilir:

Tablo 5: İzleksel yapı

"Metamorfoz" Kışkırtıcıları	Gösterilen bedenler	Öz Değerler	Karşı Değerler
F. Ebert	Kurtçuk/ Olumlu	Yaratılış/ Olumlu	Weimar Cumhuriyeti kuruluşu/ Sonun başlangıcı/ Olumsuz
P. v. Hindenburg	Krizaltı/ Olumlu	Evrim/ Olumlu	Yetki Yasası (Enabling Act)/ Barbaric Monarşi/ Olumsuz
A. Hitler	Göve/ Olumlu	Olağan/ Yaşam Olumlu	Kurtarıcı (Führer)/ Diktatörlük-Tiranlık/ Soykırım-Ölümler

Montajda ön ve arka plan düzenlemeleri arasındaki gerilim belirgin olarak göze çarpmaktadır. İzleksel değer yapısı olarak uzlaşma kavramı değil, gerilim ve çatışma söz konusudur. Olumsuz bir dönüşümün anlatıldığı montaj resim, ön planda ve arka planda gösterilen iki farklı uzamın, başkalaşımın gerçekleştiği aynı uzam olması sebebiyle hem bilişsel hem de tutkusaldır.

Sonuç:

Sanat yapıtlarından reklâm afişleri ve gazete tasarımlarına

kadar tüm görsel nesnelerin oluşturulması insani kurgularla olasıdır. John Heartfield kitle iletişimi bağlamında son yüzyılın en önemli sanatçılarından biridir. Görsel tasarımlarının her biri sınıf hegemonyasının prototipidir ve yapıtlarının neredeyse tümü onlara eklediği sloganların da yardımıyla kendi ideolojik tutumunu iletmeye yönelik çarpıcı bir bildiriye barındırır. Belirtmek gerekir ki John Heartfield yapıtlarını kurgularken tümüyle ideolojik düşüncenin taşınması veya yüceltilmesini amaç edinir. Gerçekte tarihsel süreçler boyunca özellikle siyasal tarih resimlerinde, siyasi bir kişiliği ya da olguyu betimleyen heykel ve mimarilerde bu duruma sıkça rastlamak olasıdır. Politik fotomontaj, başını John Heartfield'in çektiği yirminci yüzyılın en çok rağbet gören sanat yöntemlerinden biri olmuştur. Bu konuda dünyada öne çıkan başka sanatçılar da vardır: Kaethe Kollwitz (1867-1945), George Grosz (1893-1959), Rudolf Schlichter (1890-1955), Alexandr Rodchenko (1891-1956), László Moholy-Nagy (1895-1946), El Lissitzky (1890-1941), Gustav Klutss (1895-1938), Herbert Bayer (1900-1985), Gottfried Kirchbach (1888-1842), Otto Baumberger (1889-1961), Mihaly Biro (1886-194) ve Willibald Krain (1886-1945) bu sanatçılara örnekler olarak verilebilir. Öte yandan günümüzde bir kısım sanatçı tarafından bu türden çalışmaların hali hazırda yapıldığı görülmektedir. Ne var ki bugüne kadar politik imgelemi sanat aracılığıyla dolanım sokağı Heartfield'dan daha keskin bir sanatçı yoktur (Bostancı, 2018: 227).

John Heartfield'in çalışmaları, çağdaşları Erwin Piscator (1893-1956) ve Bertolt Brecht'in (1898-1956) çalışmalarında olduğu gibi, güncel nesnelere göstermeleri ve insan ihtiyaçlarının modern medya teknikleri ve toplu yaklaşımlarla sanatsal ifadeye doğru yönlendirilmesi amacını güden çabaların ürünleridir. John Heartfield fotoğrafta 'fakirin resmini' kullanmış ve AIZ ile resimlerini sömürülen halka ulaştırmıştır. Çalışmaları sosyal elitin beğenisi için hedeflenmemiştir, daha çok kitlelerin hayatlarının etkilenmesi hedeflenmiştir. John Heartfield bu yönüyle sanatçıya yeni bir rol biçmiştir. John Heartfield'in yeteneği sayesinde fotomontaj, Weimar Almanyasında politik sanatın önemli bir unsuru haline gelmiştir. Ayrıca İngiliz yazar, çevirmen ve kültür tarihçisi John Willet'in (1917-2002) söylediği gibi, yapıtları Weimar kültürünün "yapıcı vizyonudur" (Kay, 1996: 41).⁹

Berlin Dada Grubunun önde gelen simalarından biri olan John Heartfield, 1920'li yılların Berlin Avangart dünyasının tanınmış bir kişiliğidir. Üyesi olduğu Alman Komünist

Partisi'nin, Dada yapıtlarını 'burjuva yozlaşması' olduğu gerekçesiyle reddetmesine ve Avangart sanat ile köktenci komünizm arasındaki bu ihtilâfa rağmen yalına kaçmadan ve fotomontaj ilkelerinden ödün vermeden çalışmalarını sürdürmüştür. Heartfield'in oldukça geniş bir ekip çalışması ile oluşturmuş olduğu işleri, üzerinde oldukça ince düşünülmüş, zengin ayrıntılarla ve dikkat çekici imgelerle donatılmış, kendi politik duruşunu söylemleştirdiği çarpıcı bir sanat yapıtı niteliğindedir. Sanatçı, toplumun değer yargılarını, yaşam biçimi ve kültürel birikimini kapalı bir şekilde eleştirmektedir. Heartfield'in söylemlerinde genellikle iğneleyici bir tutumun egemen olması ve zaman zaman şiddet içermelerine karşılık, buna neden olan toplumsal-siyasal ve kültürel etkenler göz önünde bulundurulduğunda, amacının barışa yönelik ve insani olması, sanatçının karşıtlıkları kullanarak anlam üretme yetisinin birer göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışma ile tarihsel bir süreç içinde 20. yüzyıla damgasını vurmuş bir sanatçının fotomontaj tekniklerinin uygulayıcısı ve öncülerinden biri olarak kabul edilen John Heartfield'in görsel sözcülerinden birini, metaforik yapılanması üzerinden ve imgelerin anlamsal gizleri aracılığıyla çözümlemek amaçlanmıştır. Bunu yaparken göstergebilimin sağladığı olanaklara önde bağlı kalınmış ve yeri geldiğinde "metinlerarası/göstergebilerarası" ilişkiler kurarak çalışmanın sağlamaştırılmasına çalışılmıştır. Bu aynı zamanda politik bir söylem aracı olarak sanatsal imgelemi John Heartfield örneği üzerinden göstergebilim yöntemleri aracılığı ile okuma edimidir.

Bugün John Heartfield'in yapıtlarının içerdiği politik mesajlar ya da ideolojik tutumundan çok grafik yaratıcılığı ve estetik amaçları üzerine düşünebiliriz. Bu çalışmada olduğu gibi sanatçının içinde bulunduğu faşist iktidara yönelik şiddetli saldırılarının nesnelere artık sanatsal bir sorgulamanın konusu haline gelemeyecek olsa da yapıtlarının sanat olarak hala nasıl yaşayabildiğini görmek şaşırtıcıdır. Yine de onun asıl amacının Naziler ile toplumsal adaleti ve insan haklarını tehlikeye atan diğer herkese karşı uyarıları yaygınlaştırmak olduğu göz ardı edilmemelidir. Failleri ve mekânları değişmiş olsa bile John Heartfield'in işaret ettiği kötülükler militarizm, savaş vurgunculuğu, etnik kırım ve temizlik, politik yozlaşma ve komplo, bugün de varlığını sürdürmektedir.

Notlar

1- John Heartfield, 1891'de Berlin'de Helmut Herzfeld adı ile dünyaya gelmiştir. Birinci Dünya Savaşı sırasında Sanat ve El Sanatları Okulu'ndaki (Kunts und Handwerkerschule) eğitimini yarıda bırakarak savaşa katılmış; savaş sırasında gördüğü adaletsizlikler ve insanlık dışı eylemler karşısında uydurma bir sinir hastalığını gerekçe göstererek ordudan ayrılmıştır. 1916'da savaşı protesto etmek ve o sıralarda Almanya'nın geneline yaygın olan İngiliz karşıtlığına tepki vermek amacıyla adını İngilizleştirerek John Heartfield olarak değiştirmiştir (Herzfelde, 1986: 17).

2- İlgili yazıyı çevrimiçi görüntülemek için bkz. <https://books.google.com.tr/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=Xb9DCgAAQBAJ#v=onepage&q&f=false> Erişim tarihi: 14.03.2018.

3- Fransız akademisyen, sosyolog ve antropolog Gilbert Durand (1921-2012) imgeyi, düşselliğe ilişkin terimler arasında sayar. Ona göre bilinç, dünyayı zihinde canlandırmak için iki ayrı yola başvurur; biri doğrudandır ve basit duyu ile kolayca algılanır, diğer ise dolaylıdır ve herhangi bir nedenden ötürü duyuda canlı bir şekilde görünmez. Var olmayan bir nesne söz konusudur ve bilinç bunu ancak imge aracılığıyla algılar. Durand imgenin gösterilenden ebediyen yoksun işaretlerden oluştuğunu belirtir ve bu uzak işaretin sembolden başka bir şey olmadığını söyler (Durand, 1998: 7-8).

4- İlgili bildiriye görüntülemek için bkz. <http://classicsvic.files.wordpress.com/2014/01/hawesvol21.pdf> Erişim tarihi: 14.03.2018.

5- Bu yazıya konu olan "Başkalaşım" (Metamorphose) adlı fotomontaj çalışmasının 16 Ağustos 1934 tarihinde yayımlandığı gazete, Resimli İşçi Gazetesi (Die Arbeiter-Illustrierte-Zeitung), kısaca AIZ olarak bilinir ve ülkenin yaygın medya gruplarıyla rekabet içerisinde olan komünizm savunucusu haftalık bir yayındır. 1930 yılı itibarıyla Heartfield, fotomontajlarını düzenli olarak merkezi Berlin'de bulunan bu gazetede yayımlamaya başlamıştır (Evans, 1992:9). İlgili kitabı görüntülemek için bkz. https://www.amazon.com/John-Heartfield-AIZ-VI-1930-38/dp/1878607286#reader_1878607286 Erişim tarihi: 14.03.2018. Bu çalışma, Heartfield'in SS subaylarından kaçarak sığındığı Prag'da bulunduğu süre içerisinde üretilmiştir.

6- İlgili makaleyi görüntülemek için bkz. https://cora.ucc.ie/bitstream/handle/10468/215/Kriebel_HeartfieldSuture.pdf?sequence=1&isAllowed=y Erişim tarihi: 14.03.2018.

7- İlgili makaleyi görüntülemek için bkz. <https://muse.jhu.edu/article/608267/pdf> Erişim tarihi:14.03.2018.

8- İlgili makaleyi görüntülemek için bkz. https://www.academia.edu/7789725/John_Heartfield_s_Insects_and_the_Idea_of_Natural_History Erişim tarihi: 14.03.2018.

9- İlgili makaleyi görüntülemek için bkz. <https://lh.journals.yorku.ca/index.php/lh/article/view/6982/6166> Erişim tarihi: 14.03.2018.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2011). *Metinlerarasılık/ Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Anker, S. (2000). "Gene Culture: Molecular Metaphor in Visual Arts" *Leonardo*, Vol. 33 No. 5. The MIT Press: Cambridge. [371- 375]
- Anker, S. (2011). "Temelde İnsan- Çağdaş Sanat ve Nörobilim". Sergi kataloğu yazısı. Çeviren: Kemal Atakay. İstanbul: Pera Müzesi Yayınları. [23-53]
- Anonim (2008). "John Heartfield VS. NAZI GERMANY" adlı sergi broşürü. Akron Sanat Müzesi, Akron: ABD. 30 Ağustos-30 Ekim 2008 tarihinde Akron Sanat Müzesi'nde düzenlenmiş olan "John Heartfield VS. NAZI GERMANY" adlı serginin eğitici rehber broşürü.
- Barthes, R. (1979). *Göstergibilim İlkeleri*. Çevirenler: Berke Vardar-Mehmet Rifat. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 337.
- Barthes, R. (1988). *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*. Çevirenler: Mehmet- Sema Rifat. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Barthes, R. (1993). *Göstergibilimsel Serüven*. Çeviren: Mehmet-Sema Rifat, 2. Baskı. İstanbul: YKY.
- Bostancı, M. (2018). *John Heartfield ve Politik Fotomontajları*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.
- Bostancı, M. (2012). John Heartfield ve Nesne Yorumu. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Işık Üniversitesi, SBE.
- Brunel, P. (2004). *Le Mythe de la Métamorphose*. Librairie. Paris: Jose Corti.
- Cömert, B. (1999). *Mitoloji ve İkonografi*. 2. Baskı. Ankara: Ayraç Yayınları.
- Cuevas-Wolf, C. (2009). "John Heartfield's Insects and the 'Idea' of Natural History", *Elective Affinities: Testing Word and Image Relationships*. Word & Image Interactions 6. Editörler: Catriona MacLeod, Veronique Plesch, Charlotte Schoell-Glass. NY-Amsterdam: Radopi. [337- 353]
- Durand, G. (1998). *Sembolik İmgelem*. Çeviri: Ayşe Meral. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Evans, D. (1992). *John Heartfield AIZ/ VI 1930-38*. NY: Kent Fine Art Inc.
- Günay, V. D. (2012). "Görsel Göstergibilim ve İmgenin Anlandırılması", *Görsel Göstergibilim*. İstanbul: Es Yayınları. [11-54]
- Hawes, G. (2008), "Metamorphosis and Metamorphic Identity: the Myth of Actaeon in works of Ovid, Dante and John Gower", *Iris*, vol. 21, pp. 21-42.m
- Herzfelde, W. (1986). *John Heartfield, Leben und Werk. Dargestellt von seinem Bruder Wieland Herzfelde*. Dresden: VEB Verlag Der Kunst.
- <http://classicsvic.files.wordpress.com/2014/01/hawesvol21.pdf> Erişim tarihi: 14.03.2018.

<https://books.google.com.tr/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=Xb9DCgAAQBAJ#v=onepage&q&f=false> Erişim tarihi: 14.03.2018.

https://cora.ucc.ie/bitstream/handle/10468/215/Kriebel_HeartfieldSuture.pdf?sequence=1&isAllowed=y Erişim tarihi: 14.03.2018.

<https://lh.journals.yorku.ca/index.php/lh/article/view/6982/6166> Erişim tarihi: 14.03.2018.

<https://muse.jhu.edu/article/608267/pdf> Erişim tarihi: 14.03.2018.

https://www.academia.edu/7789725/John_Heartfield_s_Insects_and_the_Idea_of_Natural_History Erişim tarihi: 14.03.2018.

https://www.amazon.com/John-Heartfield-AIZ-VI-1930-38/dp/1878607286#reader_1878607286 Erişim tarihi: 14.03.2018.

Kafka, F. (2016), *Dönüşüm*, 5. Basım, Çeviri: Alper Hasanoğlu, Remzi Kitabevi A.Ş.:İstanbul.

Kay, C. (1996) "Art and Politics in Interwar Germany The Photomontages of John Heartfield", *Left History an Interdisciplinary Journal of Historical Inquiry and Debate*, Vol.4 No.2. [11- 50]

Kıran, Z. -Kıran, A. (2001). *Dilbilime Giriş*. İstanbul: Seçkin Yayıncılık.

Kriebel, T. S. (2009). John Heartfield Mass Medium, "Manufacturing Discontent: John Heartfield's Mass Medium", *New German Critique 107*, Vol. 36, No. 2. [53- 88]

Öztoğat, N. (2008). "Görsellik, Retorik, Göstergebilim" *Dipnot Sanat ve Tasarım Yazıları*, sayı 3. İstanbul: MSÜ. [30- 37]

Panofsky, E. (1995). *Gotik Mimarlık ve Skolastik Felsefe*. Çeviri: Engin Akyürek, 2. Baskı, İstanbul: Kabcacı Yayınevi.

Panofsky, E. (1995a). *İkonografi ve İkonoloji*. Çeviri: Engin Akyürek, İstanbul: Afa Yayıncılık A.Ş.

Rifat, M. (2008). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*. 1.Cilt, Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler, 4. Baskı. İstanbul: YKY Yayınları.

Zervigon, A. M. (2007). "Agitated Images: John Heartfield & German Photomontage 1920- 1938" başlıklı sergi broşürü. The Wolfsonian, LA: Florida International University.

Görsel Kaynaklar

Resim 1. Pachnicke, Peter. & Honnef, Klaus (1992). *John Heartfield*, s. 165. New York: Harry N. Abrams, Inc.

Resim 2. Akron Sanat Müzesi'nin 30 Ağustos-30 Ekim 2008 tarihinde düzenlenmiş olan "John Heartfield VS. NAZI GERMANY" adlı sergi broşüründen alınmıştır.

Resim 3. Maerz, Roland (1993). *John Heartfield*, s.106. Leipzig: Edition Leipzig.

Memet Baydur'un Limon Adlı Oyununda Aydın Sorunu ve Tiyatro Tekniği*

Nazire AKBULUT**

Özet

“Arifler hem arıdır hem artırcı.”

Hacı Bektaş Veli

Memet Baydur, Limon adlı oyununda “oyun içinde oyun tekniği” ile askeri darbe sonrası aydın sorununa farklı bir açıdan bakmayı sağlamaktadır. Teknik özellikler kadar, dilsel kullanım ve tiyatro geleneklerinden yararlanan bu iki perdelik oyunda, birey olma olgusunun yanlış anlaşıldığına, sorumluluklardan kaçış olarak algılandığına tanık oluyoruz.

Anahtar Sözcükler: Memet Baydur, Limon, aydın, tiyatro tekniği, 1980 darbesi.

The Theatre Technique And Intellectual In Memet Baydur's Play Called Limon

Abstract

Memet Baydur in his play called Limon enables to look at the intellectual problem after coup d'etat from a different point of view with the technique of “play within play”. In this two-act play in which language use and theatre traditions are made use of as well as the technical characteristics, we are witnessing the misunderstanding of the phenomenon of becoming an individual and perception of it as an escape from the responsibilities.

Keywords: Memet Baydur, Limon, intellectual, play within play, theatre technique, 1980 coup d'état.

* Bandırma'da 05.11.2017 tarihinde Arzu Özyön ile birlikte sunduğumuz ortak bildirisinin üzerinde çalışılmış ve genişletilmiş makale halindedir.

** Prof. Dr., Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi, Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, Alman Dili Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara. nakbulut@gazi.edu.tr

1- ÜLKENİN SİYASİ ÇALKANTILARI KARŞISINDA YAZAR DUYARLILIĞI

Erk sahibi antidemokratik yönetimlerde sorgulayan tutumları ile geniş kitleleri kalıp düşüncelere karşı hassas veya duyarlı kılan aydınlar dünyanın her bir coğrafyasında bir taraftan baskılara uğramış diğer taraftan eleştirilmişlerdir. Anadolu topraklarında 'aydın' sade okuryazarı da kapsayacak bir tanımlamayla eleştirilir¹. Sosyalist gazeteci Sabiha Sertel anılarında politik bir tahlil ve gazeteci bir duruşla Cumhuriyet Türkiye'sinde aydınların hedef tahtasına konulmalarının sıfır noktasını, Birinci Dünya Savaşı sonrası Osmanlı İmparatorluğu'nun işgali karşısında yol gösterici kimliklerini kaybetmelerinden kaynaklandığını ileri sürer:

"Aydınlar bir fikir buhranı içindeydiler. Yıkılışın sebeplerini yüzeyde arıyor Osmanlı İmparatorluğu'nu çökerten iç ve dış sebepleri, ekonomik ve politik nedenleri araştırıyorlardı. Yıkılış devrinde meydana gelen çeşitli fikir akımlarını, yıkılışın sebebi sayıyorlardı. Emperyalizme karşı savaşacak yerde, iç parti kavgalarıyla birbirlerinin boğazına sarılıyor, emperyalistlerin ekmeğine yağ sürüyorlardı." (Sertel, 2015: 24)

Eleştirenlerin kendileri de aslında 'aydın' sınıfında yer alan bu kişilerden Erol Anar; aydınlar için, "kitleleri ya da yoksul ve ezilenleri değil, Devleti nasıl kurtaracaklarını düşünm[üşler]", Cumhuriyet'te de "resmi ideolojinin her gün yeniden üretilmesine hizmet etm[işlerdir]" (Anar, 1998: 145)², diyerek siyasi bir açıdan eleştirir. Bilim, bilgi ve evrim teorisi bağlamında 'aydın' nitelikleri üzerinde de uzun yıllar deneme yazıları kadar popüler bilim yazıları da kaleme almış biyolog Ali Demirsoy, Anar gibi aydın kavramına ve aydın kişiye oldukça eleştirel yaklaşarak tanımlanması tartışmalı bir olguyu kabul edilir bir çerçeveye oturtmuştur:

"Dogmatik (koşullanmış) duygulardan kurtulmuş ya da kalıtsal olarak bu yapıda olmayan, kendisi uygulasa da uygulamasa da yeniliklere açık olan, bir sorunun nedenini araştıran, bilgi toplayan, öğrendiklerini çevresindekilere yaymaya çalışan ve onlarla paylaşan, düşüncelerini özgürce savunan, baskıcı ve çıkarıcı idari sistemlere karşı uygarca ve cesurca karşı koyabilen, toplumun çıkarı için kendi çıkarlarından ödün verebilen, edindiği bilgiler ile doğru varsayımlar kurabilen ve yargıya ulaşan, yeni bilgilerin ışığı altında kazanmış olduğu eski ya da yanlış düşünce ve tavrını değiştirebilen, başka insanların yanlışlarına da

hoşgörülü olabilen, [...] kişi aydın olarak nitelendirilebilir." (Demirsoy, 2009: 4)

21.yüzyılda evrensel kimlikte bir 'aydın' tanımı yapan Demirsoy, askeri darbeden dört yıl sonra 'aydın' nitelikleri dahil sekiz soruya yanıt veren on iki sol kimlikte aydının yanıtlarını özetlemiş gibidir. Demirsoy'un tanımına göre -yaygın kanının aksine- sadece okuryazar sınıfı değil kişinin "niteliklerin[in] kombinasyonu" (Demirsoy, 2009: 3) onu aydın yapmaktadır. İnsanlık tarihi süresince değerlendirdiğimizde aydın diye nitelenen kişiler farklı meslek grupları içinden çıkmıştır. Sosyal yapı yöneten ve yönetilenden, kol gücü ve beyin gücü ile çalışandan oluştuğu dönemlerde *filozoflar*, *şairler*, *tabipler*, *köleler*, *mimarlar* ve kimi *politikacılar* aydın temsilcisi vermişlerdir. Soylu sınıfın toplum içindeki statüsünü ve ayrıcalıklarını bir bir sahiplenen ticaret, zanaat ve banka sektöründen temsilciler, zaman içinde bir ara kademe olan burjuva sınıfını oluşturmuşlardır. Yeni sınıfın maddi ve manevi desteğini almalarına rağmen eleştirel duruşlarını koruyan *tiyatro yazarları*, *gazeteciler*, farklı kademede *eğitimciler*; endüstrileşme sonucu işçi sınıfının haklarını savunan *kol gücü emekçileri*, kimi *subaylar* ve *sendikacılar*; görsel medyanın yaşamımıza girmesi ile de *film sektöründen* aydın nitelikler kazanan insanlardan bahsedebiliriz. Ayrıca Türkçede aslında aynı anlama gelen ancak farklı içerikler yüklenen 'münevver/aydın ve entelektüel' ayrımında 'entelektüel' olan daha tutarlı bulunur.

Ali Demirsoy'un aydın betimlemesine uyan Memet Baydur (1951-2001) bir aydın olarak 12 Eylül 1980 Askeri Darbeyi ve onun ülkede yol açtığı kaosu 'aydın travması' boyutu ile ele alır. Çünkü 1980'li yıllar 1961 Anayasası'nın sağladığı temel hak ve özgürlüklerin önce 12 Mart 1971 Muhtırası ile sonrasında 12 Eylül 1980 Askeri Darbe ile tümüyle geriletildiği, üniversite özerkliğinin ortadan kaldırıldığı, hatta 1402 sayılı kanun doğrultusunda üniversitede eğitim öğretimin devamını sağlayacak nitelikli öğretim kadrosunun giderek azaldığı ve eğitimin kalitesinin düştüğü sancılı bir dönemdir (bkz. Arpa, 2009). Türkiye'deki yüksek eğitimin kan kaybetmesinden önce Süleyman Demirel başbakanlığında Turgut Özal'ın aldığı 24 Ocak Kararları³ ile de uluslararası işçi sınıfı aleyhine ekonomik sonuçlar doğurur. Yerli (iç) pazar yerine ithalatı temel alan liberal ekonomi benimsenince toplumun tüketim alışkanlıkları da hızlı bir şekilde olumsuz yönde değişmeye başlar.

Türkiye'nin en çalkantılı dönemlerinden biri olan 1980'li yıllarda yazarlığa adım atan Memet Baydur (Yüksel, 1997:

134) bir sanatçı hassasiyeti, esprili karakteri (Kırıkkanat, 2017) ve aydın sorumluluğu ile kısa hayatında tanıklık ettiği dönemin sorunlarını saptamış ve onları sorgulayacak eserler vermiştir. Lise yıllarından sonra Londra'da eğitim alma şansına sahip olan Memet Baydur, eşi Sina Baydur'un büyükelçilik görevi nedeniyle de yaşamını dört kıtada geçirir (Baydur, 2002: 13-14; 17-18); bu sayede bir entelektüel olarak Türkiye'deki olayları içerden ve dışardan değerlendirme olanağı yakalar. Çok boyutlu bakış açısı ve eleştirel dünya görüşü, oyunlaştırdığı konulara mesafe koymasını sağladığı gibi onun başarısını belirleyen temel öge olur.

Türkiye toplumdaki pek çok soruna eserlerinde yer veren Memet Baydur'un oyunlarında üzerinde özellikle durduğu konulardan biri – yukarıda da vurgulandığı gibi - aydın bunalmıdır. Baydur bu bağlamda Türkiye'de 1980'lerde aydın nitelikli insanların baskı ve yasaklar sonucunda nasıl sindirilip susturulduğunu işler. 'Hırsız ile ev sahibi' ikileminde olduğu gibi hırsızın hiç suçu yokmuş gibi burada da eleştirilen taraf "susturan" değil, birileri tarafından "bir yere tıkl[an] ve orada kal[an]"lardır (Baydur, 2009: 43). Noam Chomsky "Yazarlar ve Aydın Sorumluluğu" (1998: 122-137) adlı makalesinde aydınların bir sorumluluğu olduğunu, bu sorumluluğu, "gerçeği bulup", "bunlarla ilgili olarak bir şeyler yapabilecek dinleyicilerin önüne getirmek" ve öncelikle kendi ülkesine ama tüm dünyadaki toplumsal hatalara duyarlı olmak olduğunu altını çizer. Chomsky'nin beklentisi paralelinde hareket eden Baydur topluma yol göstermesi gereken aydınların resmi ideoloji tarafından nasıl 'anlam ve önem kaybederek bir işe yaramaz' duruma düşürüldüklerinden çok, kendini ifade edememenin onların yaşam biçiminde yarattığı olumsuz etkileri absürt tiyatronun karikatürize özelliğiyle birleştirerek gözler önüne serer. Memet Baydur'un 1981 yılında yazdığı *Limon* adlı oyun da Sevda Şener'in deyimiyle "suskunluğun gevezeliği"ni sergileyen *Baydurca* oyunlardan yalnızca biridir (2011b).

Oyun dört duvar arasına mahkum edilmiş, zamanı içki tüketerek ve yapıcı, dönüştürücü konuşmadan çok kopuk düşünceleri alıntı yaparak zaman öldüren bir grup okuryazarın sürekli farklı akrabalık veya arkadaşlık ilişkileri sergiledikleri tablolar halinde sürer. Genel olarak Baydur'un bütün oyunlarına hâkim olan gerçek ile kurgunun iç içe geçtiği özelliğe *Limon* adlı oyunda bir de -bu çalışmanın ana konusunu oluşturan- "oyunsuluk" ve "oyun içinde oyun" tekniği eklenmiştir. Elinizdeki çalışmada "oyun içinde oyun tekniği"nin Türkiye'deki 1980'li yılların aydın sorunundaki işlevselliğine dikkat çekmektir.

2- ESKİ BİR EDEBİYAT TEKNİĞİNİN YENİ VERSİYONU: OYUN İÇİNDE OYUN

Çağdaş Türk oyun yazarlarından biri olan Memet Baydur "Oyun içinde oyun" (2009: 37) kavramını okurun veya izleyicinin bunu fark etmesini beklemeden metin-okuruna yazılı paylaşarak ona ipucu verir, onu yönlendirir. Oyun içinde oyun, "bir taraftan oyuna hareketlilik/akıcılık katar, diğer taraftan illüzyon kırıcı işlevi yerine getirir" (Huber ve Böhm, 2005). Birbirine tren kompartımanı şeklinde eklemeli kurgulanan oyun-içinde-oyun, epizotlar gibi görünürde birbirinden bağımsız, ancak belli bir organik bağı olan tablolardan da oluşabilir (Brecht *Galileo Galilei*; Kroetz *BRD*, Akbulut, 2015). Oyun içince oyun çağrışım gibi geçmişe dönüş teknikleriyle veya kurgusal mekânın değişimi olan rüya ile de sahnede kullanılmaktadır. Rüya ve çağrışımın oyun içinde oyun tekniğinden ilk farkı çerçeve ve iç anlatım tekniğinin devreye girmesi, ikinci farkı çerçeve anlatımın anlatıcısı ile iç anlatımın kahramanının farklı kişiler olmasıdır. Yazılı prototipini *Binbirgece Masalları*'nda gördüğümüz Şehrazat ve Şehriyar'ın yaşadıklarını oluşturan 'çerçeve anlatım' ile Şehrazat'ın anlattığı masalları kapsayan 'iç anlatım' tekniğinde ve *Limon* sahne eserinde Necip'in anlatımını sonuna kadar tamamladığı "Oyuncuların Masalı"nda (Baydur, 2009: 49-56) olduğu gibi çerçeve anlatımın anlatıcısı/ kahramanı, mekânı, olayı ve zamanı iç anlatımından farklıdır. Çerçeve ve iç anlatım Türk edebiyatında teknik olarak çokça kullanılmasının aksine terminolojisi oluşmamış, Doğu kültürlerinden öğrenip uygulayan Avrupalılar edebiyatlarında hem kullanıp hem de adını koymuşlardır. Baydur'un dört duvarına hapsedilmiş aydın grubu "Oyuncuların Masalı"nda (Baydur, 2009: 49-56) "entelektüelin olmazsa olmaz muhalifliğine sahip değildir".

Tiyatro bilimci Hasan Erkek bir oyunda, oyun içinde oyun tekniğinin varlığından söz edebilmek için oyunun belli özellikler taşıması gerektiğini vurgular. Bunlar sırasıyla "oyun kişilerinin belirlenmiş kimlikleri dışında başka bir kimliğe bürünmesi, oyun kişilerinin oyun içinde seyirci konumuna düşmeleri, sahne oyunu içinde yer alan bazı sahnelerin ayrı bir yapı ve üslup taşımaları, oyun içinde yapısı ve kuralları farklı bir oyuna yer verme"dir (Erkek, 1999: 3-4). Sayılan özelliklere sahip Baydur'un *Limon* adlı oyununda bunların işlevini dört alt başlıkta sorgulayalım.

2.1 Hayat-Oyun İlişisini Vurgulamak

Oyun içinde oyun tekniğinin *Limon* adlı oyundaki bir işlevi Seveda Şener'in psikolojik açıdan gerçekleştirdiği yorumuna bakıldığında bir var olma savaşıdır.

“Oyunun oyunu kavramı, modern sonrası düşüncesinde yer alan kimlik parçalanması bağlamında açıklanabilir. Yeni dünyanın çevresine yabancılaşmış, iletişimsizliğe, tek başınalığa koşullanmış insanı kendini oyun kişilerine bölerek çoğaltmaya çalışır. [...] Kendini oyunla gerçekleştirme oyunu da bir çeşit var olma biçimi olmuştur.” (Şener, 2011b: 105)

Böylece bu kurgulama oyunun anlamına da hizmet etmiş olur, limoni değerlere sahip yeni nesille çoğalarak var olacaklardır. Yetişkinlere dönersek: yaşadıkları kısıtlamalar altındaki aydın grup, hem kendilerine hem de topluma yabancılaşmıştır. Yabancılaşma ve yabancılık hali oyun kişilerinin oyun süresince rollerinin sürekli olarak değişmesi ile vurgulanır. Baydur'un etkilendiği yazarlar arasında adı geçen Shakespeare'in, yaşamı “Bütün dünya bir sahnedir, /[...] Bir kişi birçok rolü birden oynar” (Gizli Teras, 2011) sözleri, hayat ile oyun arasındaki ilişkiye işaret eden bir vecizedir. Muhsin'in Aziz'le paylaştığı eve getirip “avukat Necip” olarak tanıttığı “yabancı”, kapının yeniden çalınması ve Aslı'nın gelmesi ile oyunda diğer figürlerle birlikte rol değiştirir ve akra-ba rolünde devam eder:

“AZİZ: Muhsin! Elinin körü. Tam sırasıydı. Dayıcığım şuna bir şey söyleyiniz lütfen.

NECİP: Muhsin, ulan hergele, olur olmaz karışmasana söze. (Necip Bey ansızın babacan, cahil, çakırkeyif, güngörmüş ve hoş görülen bir akraba olmuştur.)

MUHSİN: Pardon babacığım.” (Baydur, 2009: 16-17)

Rasyonel çözümler üretmek yerine “Kader, kısmet, alınyazısı”na (Baydur, 2009: 26) inanan aydınlar grubu ekseninde oyun içinde oyun kurgusunun yardımı ile küreselleşen çağın yaygın sorunu ‘yabancılaşma’ temalaştırılırken hem somutlaştırılmış hem de pekiştirilmiş olur. Oyun içinde sürekli rol değiştirmeler kadar bir oyun ‘karakterine’ sürekli farklı adlarla hitap da örneğin Aziz'in oyunun başından itibaren Necip'in adını yanlış hatırlayarak onun uyarılarına rağmen Nejdât, Nedim, Nahit, Nail gibi ‘kişinin’ asıl adına yakın çok sayıda isim kullanması da oyun kişilerinin yabancılaşmasının ve aynı anda birden çok rol ile var olmaya çalışmasının

işaretidir. Necip'in “Sanki artık ‘kendim’ olabilirim.” (Baydur, 2009: 33), şeklindeki söylemi de herkesin kendine ve topluma yabancılaşmış olduğunu doğrular.

Karşılıklı konuşmaların örtüşmediği, zaman olgusunun da kafa karışıklığı yarattığı oyunda farklı kimliklere bürünme sadece bu anla sınırlı kalmaz; oyun boyunca her kapı çalındığında kişiler bir önceki kimliklerini terk ederek yeniden farklı roller üstlenirler:

“Aziz daktilo makinesine bir kâğıt takar, ayakta birkaç sözcük yazar. Necip elindeki votkasını bitirir, gider kendine yeni bir içki koyar. Bir an. Roller yine değişmiştir şimdi. Necip ev sahibi, her şeyin sahibi ya da her şeye hâkim bir büyük gibidir artık. Aslı esrarengiz, kimsenin tanımadığı bir konuktur. Muhsin şairdir, gizemli, bulutlu konuşur. Ciddidir. Aziz alaycı, “müstezhi” bir kuzen gibidir. Biraz şımarık. Engin ile Seveda evde büyümüş evlatlıklar gibidirler. Hem rahat hem rahatsız. Yalnızca Berfinaz, Berfinazlığını korur. Onu değiştirebilecek bir oyun yazarı icat edilmemiştir henüz.” (a.g.e.: 34)

Sahne notlarında da ifade edildiği gibi oyun boyunca değişmeden kalan tek oyun kişisi Berfinaz'dır. Yetmiş yaşlarındaki bu Anadolu kadını halkı temsil etmektedir. Varlığını her daim hissettiren halk yaşama uyur-uyanık katılmakta, gündemi yakaladığında da genelde yanlış bir yerden tutunur. Onun oyuna katılmıyor oluşu oyunda Aziz tarafından ironiyle karışık dile getirilir: “Hasretimın dağ başlarından derlediğim bu krizantemleri sunuyorum sana, eyy oyun dışı Gertrude!” (Baydur, 2009: 59) Oysa en büyük acıları yaşayan bu geniş halk kitleleri gerçeği rötüşlamakta, acıları hafifleterek üstesinden gelmektedir. Berfinaz'ın oyun süresince adı geçen ama bir türlü gelmeyen oğlu mu torunu mu olduğu netleşmeyen Oğuz'un neden hala gelmediğini söylemekle yetinmesi, ne kendisinin ne de diğerlerinin aramaya çıkmaması, hastane veya karakola sorma eyleminde bulunmaması, bir önceki tümcede ifade edilen tezi destekler niteliktedir. Baydur'un bu absürt tiyatro oyunundaki aydın figürleri, absürt tiyatro özellikleri ile örtüşecek şekilde eylemden yoksundurlar. Hayatı sürdürmek için azami gereksinimlerini karşılayacak yemek, içmek ve yaratıcılıktan uzak konuşma dışında yaşadıkları mekana bağımlıdır/ hapistirler. Oyun içinde halkı temsil eden figür ise aslında dinamik olmalı. Ancak o da üzerine ölü toprağı serpilmiş gibi eylem yoksunudur.

Memet Baydur her ne kadar klasik tiyatroya mesafe koy-

mak istese de Aristoteles tiyatro kurallarından 'Katharsis' özelliğini değerlendirdiği görülmektedir (Can, 2006). Amacı aydınları karalamaktan çok dışardan nasıl göründüklerini göstermek, bir başka ifade ile sahnesele bir yansıtma ile/ayna tutarak onları benlikleri ile yüz yüze getirmektedir. Çeşitli mesleklerde olup sahne figürleri ile benzerlik gösteren aydınların bir arınma, kendini yenileme ve değiştirme çabasına girmesi, absürt tiyatronun amacına ters düşse de hissedilmektedir. Tabii ki edebiyatın etki gücünü olabileceğinden daha yüksek tutmamakta yarar vardır.

2.2 Gerçek Hayatın Sorunlarından Kaçış Yolu

Oyunda canlandırılan kişilerin sürekli aynı isimlerle fakat farklı kimlikteki rolleri üstlenmeleri bir kaçış mekanizmasıdır. Kendinden ve yaşananlardan kaçış uğraşısı içinde olan ne halktır ne de "evrensel ölçekteki birkaç aydındır" (Anar, 1998: 150). Türk aydınlarını sorgulayan makalesinde Erol Anar aslında sistemle bütünleşmiş bu sınıfın iki boyutlu yabancılaşma yaşadığını dile getirir. "Avrupa-merkezli yabancılaşmanın aydınlar üzerindeki etkisi yıkıcı olmuştur. Bir kimlikten diğerine gidip gelen ancak her iki kimliği de içselleştiremeyen aydın tipi [...] aydınlanamamış ve aydınlatamamıştır." (Anar, 1998: 149)

Baydur 12 Eylül 1980'den iki yıl sonra yayınladığı *Limon* adlı eserinde Erol Anar'ın "kendi halklarına yabancılaştığının farkında olduğu için iki yüz yıldır 'halka inmekten' söz ede[n]" (Anar, 1998: 146), elinde sürekli içki kadehi ile günü tüketen Türk aydınlarının hiyerarşik toplumsal yapılanmada konumunun belirsizliğini vurgulamaktadır. Temsili aydınların sırça köşkünü, sahnede "füzenin ulaşamayacağı" bir mesafe anlayışı ile dillendiren Baydur, dört duvar arasında görsel medya (TV) ile de bağını kesmiş bir durumda canlandırır. Birbirlerine mecbur kılınmış bu grubun dış dünya ile bağını oluşturan ve uzamı büyüten pencere ile radyo gibi bilgi kaynakları, tiyatrodan *canlı aktarım*, Almanların tanımı ile *burç perspektifi* teknikleri, statülerini olumlu yönde değiştirecek araçlar değildir. Pencereden akıp giden yaşama müdahale edemeden, seyirci kalıp, karlı manzarayı izliyorlar. Radyo da yayınladığı bilgiden yararlanmayı düşünmedikleri, istemedikleri an, onunla bağını koparacakları bir objedir. *Ulak*, sahnedeki oyunun uzamını genişleten diğer bir tekniği oluşturmaktadır; sahne dışında yaşanmış bitmiş bir olayı sahneye taşımaya aracılık eden kişi veya nesnedir ki bu durumda yazılmış bitmiş bir kitaptır; o da "bir alıntılar külliyyatıdır" (Baydur, 2009: 32), "bir saçmalar

derlemesi... bir tür sayıklama güldestesi"dir (Baydur, 2009: 34). Sayılan teknikler ve araçlar, oyun uzamına ve kişilerine olumlu yönde katkı sunmuyor, nötr kalıyorlar. Radyodaki radyofonik piyes, dönemin otoriter yayın anlayışına ters düşen, dinleyiciyi bilinçli kılacak şekilde 'kimliksizleştirmeye' vurgu yapmaktadır.

"*MUHSİN: (Radyoyu açar) [...] Önce belleğimizi yok edecekler. Kitaplarımızı tarihimizi, kültürümüzü yok edecekler. Bütün bunları bizi kurtarmak adına yapacaklar. Birileri başka kitaplar yazacak... başka oyunlar, başka bir kültür, başka bir tarih uyduracaklar... öylesine pazarlanacak ki her şey, onlara inanacağız... bizim sonumuz [...].*" (Baydur, 2009: 26)

Ülke kaderinin değişmesinde iç dinamiklerden çok uluslararası dinamiklere işaret eden Baydur, toplumun aslında fikir üretmesi gereken fakat 'aydınlanamamış' okuryazar sınıfı, bireysel sorununu aşip toplumsal sorumluluğunu üstlenemiyor. Kendi evinin dört duvarında dahi kendisini yeterince güvende hissetmediğinden, ne birbirleriyle toplumsal sorunları tartışıyorlar ne de radyonun yer verdiği soruna aydınlatıcı yorumlar getiriyorlar. Bu nedenledir ki dil düşüncüyü özgürce dile getirme, aynı dili konuşanların birbirini dinleme ve anlama, hatta yalın bir iletişim kurma işlevinden oldukça uzaklaşmıştır. O kadar ki sahnedekiler de seyirciler veya okur da 2. Epizotta Aslı'nın üç kez tekrar ettiği "kötü bir şey oldu"nun ve "gelmeyeydim buraya"nın nedenini anlayamazlar. Kadının yaşadığı olumsuzluğu dillendirmesi engellenir, kadın susturulur. Artık elips/kısaltmalar ve alıntılarla konuşulmaktadır. Arada bir kendi gerçekliklerine gönderme yapmakla birlikte, o da hemen farklı boyuta kanalize edilmektedir. Özellikle 4. Epizotta şair Necip'in oğlunun denizde absürt koşullar içinde boğulduğunu anlatması, oyun içine parantez açılmış ek bir anlatıyı yansıtmaktadır. Tiyatro yazarı Baydur yukarıda sayılan bu özellikleri sahneye taşırken hem yazılı metin üzerinde yönetmene uyarılarında cimri davranmıyor, hem de Sevda Şener'in canlı performans üzerinden dile getirdiği gibi zengin bir üslup kullanıyor:

"*Karşımızda konuşma dilini ustaca kullanan, sözcüklerin tadını çıkararak, oyun kişileriyle, düşüncelerle, hatta oyunun kendisiyle şakalaşan, bu keyfi seyircisine de bulaştıran bir yazar vardı. Şakanın ardında yatan ciddiyi, oyunun arkasına gizlenmiş gerçeği algılıyor, eğlencenin ardındaki acıyı duyumsuyorduk.*" (Şener, 2011a: 211-212)

Bahsedilen acı, gerçeği görüp de dile doğrudan getirememenin acısıdır. Eleştirel ve bir o kadar esprili yazarın eserinde serpiştirdiği bilgi parçacıkları bir araya getirildiği zaman hicvedilen acı tablo ortaya çıkıyor: Ölüm (s. 33, 40, 44, 58, 63, 73); Yavol mayne jenerâl (s. 33); sorgu (s. 33); Mamak (s. 35); zaman kötü (s. 38); 1967 sonbaharı (s. 33); sanki hiç bir şey olmamış gibi (s. 33); aşk ile emeği yan yana getiremediğim günler (s. 33); dikkat et, her şeye dikkat et (s. 34); bunlar kötü zamanlar (s. 34); renksiz bir fotoğraf gibi çekildin kendi kıyına (s. 34); patiskalara sığındım (s. 34); sustalı (s. 40); ağu (s. 40); korku (s. 52-53); Doğu'ya sürdürürüm ulan seni! (s. 54); cellatlar (s. 55); ...darb ettiniz! (s. 66); kanun kuvvetinden bir kararname ile (s. 73); paylaşamadık bir türlü... (s. 48); ...bizler de korkuyu bekliyorduk odalarda... (s. 52); Aziz: Zaman kötü/ Muhsin: Hiç değilse kuşun ismi iyi olsun (s. 38); gölgelerden korkarsınız (s. 33); Onu [kuşu] havasızlıkla uykusuzlukla, si-gara ve alkol dumanıyla besleyeceğiz (s. 40); gölgelerden korkarsınız (s. 40); dışarıya kilitlendiniz böylece... (s. 69).

Çizilen bu tablo korkunun hakim olduğu totaliter rejimdir. Buna rağmen yazarlar sorunu kamusal alanı yaşanmaz kılından değil kamusal alanda sorun yaşayanda ararlar. Çünkü sorun yaratan iktidara veya otoriter güce yenik düşülmüştür. Bu yenilgi konuşulmadan anlaşılmış, kendi içinde bir mantığı olan bir oyuna dönüşmüştür. Şener epizotlardan ve sahnelerden oluşan bu iki perdelik oyunda ilk tabloda yabancı bir emekli avukat olarak yer alan Necip'in sonraki tablolarda 'dayı' rolünü üstlenmesine rağmen o hep yabancı olarak algılanmaya devam edilir, düşüncesindedir:

"Memet Baydur, Limon adlı oyununda tüm ilişkileri bir oyun havası ve kurgusu içinde göstermiştir. Gerçekle yüzleşmek istemeyen belki de gerçekleri küçümseyen (ikisi de olabilir), akıllı, şakacı, muzip, bazan da zalim kişilerden oluşmuş bir dost meclisine rastlantıyla katılmış bir yabancı vardır. Her zamanki oyun ona da oynanır. Bir süre sonra yabancının oyuna girdiği, ötekilerin dil oyunlarını karşı hamlelerle yanıtladığı görülür. Oyun oynama bu kişiler için de konuşma düzleminde savaşıma ve kendini bu yolla var etme yöntemi olmuştur. Ne var ki kendilerini sözcük oyunları ile kanıtlamaya çalışan insanlar kaygan bir zeminde çabaladıklarını anlayacak kadar akıllıdırlar da." (Şener, 2011b: 110)

Sonuç olarak nedenleri farklı da olsa ölüm acısını unutmayı ya da en azından hafifletmeyi amaçlayan bu insanlar

çareyi içki ile bilinci uyuşturmaya, çaresizliğin bir dışavurum şekli olan "saçmalamakta" (Baydur, 2009: 41), yaşanan durumun ciddiyetini dağıtmaya yönelik kelime oyunlarında ve farklı rollere girip yok-sayma-oyunu oynamakta bulurlar.

2.3 Trajik Durumu Yumuşatma

Oyun içinde oyun tekniğinin bir başka işlevi insanın, içinde bulunduğu trajik durumu yumuşatmak için kullandığı bir yol olmasıdır. Eser adını Sevda ve Engin adlı oyunun tek çiftinin dört aylık kızı Limon'dan almaktadır. Aileyi oluşturan bireyler 1980lerin prototipi niteliğinde grupları temsil etmektedirler: 'Entelektüel' görünümünün altında toplumsal cinsiyet rolü ile bütünleşmiş, yasakçı klasik bir koca ile onun kısıtlayıcı tutumunu yok sayan emanzipe bir kadın ve geleceğine umutla bakılan ancak kültürel düzeye rağmen insan onuruna yakışmayan bir ortamda doğan bir çocuk.

Memet Baydur düşüncesini sahneye yansıtmak için farklı tiyatro geleneklerini veya özelliklerini kullanmaktan kaçınmamıştır. Oyunun hep aynı çalışma veya oturma odasında geçmesini sağlayarak Aristoteles tiyatrosunun üç birlik kuralında mekanda birliği; Birinci Bölüm'ün 24 saati aşmamasına dikkat ederek zamanda birliği; gerçeği taklit ederek mimesis'i (Aristoteles, 1995: 21, 23); seyircinin – ki bu genelde toplumun okur-yazar sınıfıdır - kendi eksikliklerini sahnede görerek kendini düzeltmeye yeltenmesini amaçlayan Katharsis'i; 'canlı aktarım' ve 'ulak' gibi özelliklerden yararlanarak da oyun mekânını/uzamı genişletmeyi gerçekleştirmiştir. Bunun yanı sıra figürlerin sürekli farklı rollere girmeleri ile Brecht'in *yabancılaştırma efekti*'ni de uyumlu bir şekilde kaynaştırmıştır. İki tiyatro anlayışından yararlanmak üçüncü bir tiyatro anlayışından uzak durmayı gerektirmiyor. Yukarıda sayılan geleneksel tiyatro çerçevesi deforme edilerek konu bütünlüğü silikleştirmiş, Absürt tiyatronun özellikleri *Limon* adlı esere kaynaştırılmıştır. Böylece trajedi yazmadan, toplumsal bir olayın trajik boyutu görselleştirilmiştir. Teknik özelliklerin yanı sıra belli bir anlatım tarzı yakalamak için oyun kişilerinin sürekli olarak rol değiştirmesi ile ortaya çıkan oyun içinde oyun kurgusu, şaka ile ciddi olanın iç içe geçmesine ve aslında 12 Eylül döneminde yaşanan baskı ortamının ve ciddi atmosferin bir nebze de olsa kırılmasına yardımcı olmaktadır. Hasan Erkek'in ifadesi ile bu tür oyunlarda "ele alınan sorunlar çatık kaşlı bir anlatımla değil, oyun içinde oyun kurgulaması sayesinde, eğlendirerek dile getirilmektedir." (Erkek, 1999: 29)

Sahnedeki kimsenin çıkıp gitmediği ve sürekli gelenlerle sayıları artan stüdyo-evinin sakinlerinin rol değişiminin yanı sıra “rolleri arasına sıkışmış eylemsizliğe mahkum oyun kişilerinin var olduklarını gösterebildikleri tek eylem” (Onaran, 2003: 370) ‘gevezelik’, oyun süresince sohbetten çok kopuk diyaloglar, kelime oyunları ve taklitlerle hem dönemin genel ciddiyetini – yani içine kapananların arttığını - hem de o dönemde yaşanan olayların evdeki aydın grup üzerinde yarattığı baskının ve evin işlevsizliğinin farkında olan ev sakinlerinde hakim olan ciddi havanın dağılmasını sağlamaktadır. Henüz oyunun Birinci Bölüm’ünde bir işe yaramayan’ Muhsin ile reklam filminden estetik ve sosyal içerikli film sektörüne geçen yönetmen Aziz arasında geçen ve ortaoyununu andıran diyalog, nazım şeklinde yazılan Yunan trajedilerinde ‘mısra boyutlu konuşma’ (Stichomythie)⁴ diye tanımlanan teknikle canlanır. Satır konuşmasının işlevi, oyuna hareket kazandırmak olup Baydur’un oyununda söz konusu olmayan, daha çok gerçeğin ortaya çıkarılma işlevini üstlenir. *Limon* adlı eserde sıkça başvurulan satır konuşması (Baydur, 2009: 24 (Aslı-Aziz), 31 (Sevda-Muhsin)), gerçeği tanıma çabasından çok ayrıntıda kaybolmayı amaçlamaktadır:

“AZİZ: Necip Bey’e bir votka.

MUHSİN: Hemen.

AZİZ: Bana da bir viski.

MUHSİN: Derhal.

AZİZ: Antep fıstıkları?

MUHSİN: Burada!

AZİZ: Çorum leblebileri?

MUHSİN: Şurada!

AZİZ: Keşkül bre gafıl?

MUHSİN: Pişiyor efendimiz.

AZİZ: Tas kebabım?

MUHSİN: Hoop, ulan burası İkbâl Lokantası mı?

NECİP: (Gülerek) Bravo, doğrusu hiç fena değil...” (Baydur, 2009: 14-15)

Baydur bu tekniği oyuncu sayısı az *Kamyon* gibi oyunlarda daha yoğun kullanmaktadır. Doğu kültüründe eski dönemlerde hanlarda ya da saraylarda padişah ile han sahibi ya da saki/aşçı arasında geçen mısra boyutlu konuşma, Yunan tragedya-

larında genelde protagonist ile antagonist arasında gerçekleşirdi. Baydur’un 1982 tarihli *Limon* adlı absürt öğelere sahip oyununda konuşmalar, kendi yarasını iyileştirmeyi reddeden aydınlar ekseninde uzayıp giden, ‘kahraman’ kavramı olmadığı için ‘güçlü olan’ ile ‘zayıf’ arasında geçmektedir. Yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi oyunda güç olgusunu temsil eden kişiler de hızlı bir şekilde yer değiştirmektedir. Eserde sıkça başvurulan ‘hızlı geçişli konuşmaların’ bir anlamda bir iç oyun olduğu o anda *seyirci* rolünde bulunan Necip’in “Bravo, doğrusu hiç fena değil...” cümlesi ile de vurgulanmaktadır.

Küçük bir iç oyunu oluşturan bu tür diyalogların yanı sıra, iç tutarlılığı olmadığını düşündüren “İncil okuyup dua eden, mütenassır⁵ Türkler” (Baydur, 2009: 32) gibi absürt ve epik tiyatro özellikli tümceler - ki bunlar aslında ‘Hıristiyan dünyasının dedikleri ile hareket edildiğini’ kast ediyor - ve oyundaki kelime oyunları da şaka yoluyla ciddiyetin kırılmasına katkı sağlamaktadırlar:

“MUHSİN: (Hafifçe öksürür) Ben içkileri hazırlıyorum yine.

AZİZ: Yine mi Yeni Gine?

NECİP: Efendim?

AZİZ: Bir dostum, şimdi aramızdan ayrılmış ve yeri doldurulmamış bir dostum sorardı bunu. “Yine mi Yeni Gine?”

NECİP: Yani?

AZİZ: (Güler) Yine mi Yeni Gine yani?” (Baydur, 2009: 35)

Konuşmaların geçtiği mekân oturma odasıdır. Oturma odaları, dostların ve akrabaların ağırlandığı mekânlardır, bu özellikleri ile özel yaşam alanının bir bölümünü oluştururlar. Toplumsal yaşama dair sohbetler de olsa, karşılıklı güvene dayanarak gerçekleştirilen sohbetin içeriği mahremiyetini korumalıdır. Oysa oturma odası gibi bir mekânda birlikte saatlerini geçiren güvensiz oyun tipleri, aynı kaderi paylaşmakla birlikte ortak geleceklerini şekillendirmekten yoksun kelime oyunları ile zaman öldürüyorlar. Yazar Baydur, *Limon* adlı eserinde aydınları temsil eden figürlerin işlevsizliklerine işaret etmek için olur olmaz ‘ölüm’⁶ kavramını kullanıyor.

Yine iç oyun bağlamında ele alınabilecek başka bir unsur da oyunda sıkça izlenen Aslı, Muhsin, Aziz gibi oyun kişileri tarafından yapılan taklitlerdir:

“BERFİNAZ: Ne güzel masaldı... Ağzınıza sağlık beyefendi.

MUHSİN: (Necip’i taklit eder) Aman efendim... teveccühünüz... bendeniz Galatasaray’dayken tiyatro kolu başkan

muaviniydim.

AZİZ: Muhsin...

MUHSİN: Victor Hugo'nun şiirlerinden mürekkep bir temsil icra etmiştik de... velilerimiz, ebeveynlerimiz hayran kalmışlar idi.

AZİZ: Muhsin...

MUHSİN: Ne var be!

AZİZ: Yeter artık...

MUHSİN: Nereye yeter! Kime yeter!" (Baydur, 2009: 56-57)

Aziz'in alttan alta uyarmasına rağmen hangi rolde olursa olsun genelde repliği kısıtlı ve ezik bir tipleme olan Muhsin, bu ciddi havayı kırmak için taklidi devam ettirir. Baskıcı siyasi ortamların en etkin silahı hicivdir, mizahtır. 1980 öncesi Türkiye'de sol düşünceyi temsil eden mizahtan uzak 'ciddi' gruplar arasında fikir ayrılığının neden olduğu fraksiyon olgusuna atıfta bulunurcasına oda-sakinlerinin tartışmaması gerektiği uyarısında bulunan da Muhsin'dir: "MUHSİN: ... ama bırakalım artık bunları... bu ülkede üç-beş kişi bir araya gelince mecbur muyuz hırlaşmaya?" (Baydur, 2009: 70). Ancak o da aslında durumun sadece şakalar, taklitler ve espriler ile kurtarılamayacağını, yaşananların bir çırpıda geride bırakılıp unutulamayacağını farkındadır. Oyun kurgusunda görüldüğü kadarıyla kişilerin çabası, anlık çözümlerle sınırlı olup acıyı kısa bir süre için de olsa bertaraf etmek amaçlanmaktadır.

Oyun içinde oyun tekniği yanında yine bu tekniğin bir parçası olan taklitler, esprili diyaloglar ve ayrıca kelime oyunları ile ortamın ciddi havası şaka ile iç içe geçer ve asıl sorun – kimlik kaybının ve insan kaybının verdiği acı - kısa süre için de olsa unutulur, daha doğrusu baskı altına alınır.

2.4 Katharsis ile Yabancılaştırma Efektini Kaynaştırma

İnsan sosyal yaşamda da nazım ve nesir gibi kurgusal anlatımlarda da, kendini bulduğu duygu veya davranışlara duygudaşlık/empati kurup tepki verir. Gerçek hayatta da kurgu dünyasında da çeşitli tekniklerle birey ve çevresi arasında oluşan söz konusu bağ güçlendirilebilir de zayıflatılabilir de. *Limon* adlı oyunda yoğun bir şekilde devreye giren 'suskunluk' kadar 'müzik' de seyircinin, fragmanlardan oluşan karelerle özdeşleşmesini sağladığı kadar uyarıcı etki de yaratabilmektedir. Çalınan her keman, oyun içinde oyunun devreye gireceği teknik bilgi ile birlikte yadırgatma etkisi yaratarak seyircinin/okurun sürekli rol değiştiren oyun kişileri ile özdeşleşmesi-

ni, onlarla duygudaşlık kurmasını da engellemektedir (Erkek, 1999: 41). Özdeşleşmeyi ve duygudaşlık kurmayı, oyun tiplerinin genel imajı da engellemektedir, çünkü oyunda rol modeli oluşturmaktan uzak bir entelektüel tipleme söz konusudur. Her ne kadar 'benzetmeci tiyatro' özellikleri içeren klasik tiyatro ve yabancılaştırma efekti içeren Brecht'in epik tiyatro özellikleri Baydur'un eserinde harmanlanmışsa da, absürt öğelerin ağır bastığı 'göstermeci tiyatro' yapısı nedeniyle 'oyun içinde oyun' tekniğine daha sıklıkla yer verilmiştir. Eserde Necip'in Birinci Bölüm'de anlattığı bir bütünlük gösteren ve uzunca bir anlatım olan "Oyuncuların Masalı" (Baydur, 2009: 49-56) bir kısasa örneğidir. Absürt tiyatrodaki saklı sunulan öğretici öğe, kıssada açık öğretilere dönüşmektedir: Necip'in anlatımındaki 'Oyuncular', Baydur'un aydın 'tipler'inden daha omurga sahibidirler.

Ancak oyunda yadırgatma etkisi (Baydur, 2009: 59) yaratan tek unsur rol değişimleri ve oyun içinde oyun kurgusu ile sınırlı değildir. Elli yaşında vefat eden tiyatro yazarı Baydur, Türkiye'deki seyircinin bu tekniği fark edecek deneyime ve dikkate sahip olduğunu düşünse de işini garantiye almaktadır; sahnedeki değişimleri bir de sözel olarak dile getirmektedir. Oyundaki "oyunsuluk" a metin boyutundaki oyuna, hedef kitle olan okurun, sıklıkla yönetmen açıklamaları aracılığıyla tiyatro seyircilerinin de oyun kişilerinin replikleriyle dikkatini çeker:

"(Durum değişir giderek. Şimdi çok şey Muhsin'in 'kontrolündedir.' Bunu ilk anlayan Aziz'dir. Oyunun içindeki oyunun içindeki oyunun içindeki oyuna hemen katılır keyifle. Ansızın hatırlanmış, eski bir çocukluk oyununu oynar gibidirler.)" (Baydur, 2009: 37)⁷

Memet Baydur'un okurun/seyircinin hiçbir şeyi düşünmeden sorgulamadan oyunu sanki "gerçekmiş" gibi izlemesinin önüne geçmiş zaman kipi ve benzetme ilgeç'i (edatı) 'gibi' ile geçmeye çalışır. Oyun yazarı sahnede izlenen olaya mesafe koymayı sağlamak için Necip ile Aslı'nın diyalog sahnesinde Brecht'in yabancılaştırma efektinden de yararlanır:

"ASLI: Birinci bölümün sonu..."

NECİP: Siz bu oyunu daha önce gördünüz mü?

ASLI: Hayır, biz bu oyunu daha önce görmedik... Sezgilerimizle idare ediyoruz şimdilik. Yaşamışız, görmüşüz, biliyoruz GİBİ yapıyoruz." (Baydur, 2009: 52)

Diyalogda geçen "-mış gibi" yapma ifadesi; Muhsin'in

Necip'e "Sizin bu sahnede repliğiniz yok. [...] Yani burada aksesuar olarak bulunuyorsunuz." (Baydur, 2009: 46) gibi doğrudan bildirim; oyunun İkinci Bölüm'ün henüz ilk karesinde Aslı'nın Berfinaz ile karşılıklı konuşmasında, "Bunları benim söylemem gerekiyordu... [...] Roller karıştı... Epik olduk durup dururken..." (Baydur, 2009: 58) açıklaması, olanların bir oyun olduğunu, rol dağılımına dikkat çekmesi gibi illüzyonu ortadan kaldıran replikler izleyicinin/okurun oyuncular ile özdeşleşmesini engelleyen farklı uygulamalardır. Metnin veya temsil şeklindeki senaryonun; kurgusal bir oyun olduğu, oyun kişileri tarafından sürekli vurgulanarak izleyicinin oyunun içinde kaybolup gitmesi önlenir, izleyici kendi toplumuna dair sorunlar üzerine düşünme ve bunları sorgulama fırsatı bulur. Başka bir deyişle, "[b]u seçkin ironik anlatımla, seyircinin, anlayıp gülmeye dürtüsüyle durup düşünme isteği arasında sıkışıp kalması amaçlanmıştır." (Şener, 2011a: 213)

3- SONUÇ

Edebiyat ile diğer disiplinler ayrı düşünülmediği için; siyasi dönemden etkilenen Memet Baydur'un kaleme aldığı *Limon* adlı oyun da disiplinlerarası bir yaklaşımla değerlendirilmiştir. Avrupalı yazarların İkinci Dünya Savaşı sonrası kendilerini tiyatro eserlerinde ifade ederken absürt tiyatro özelliklerini geliştirdiler. 12 Eylül 1980 Askeri Darbe'nin yol açtığı derin sosyal travmayı, birçok yazar gibi Memet Baydur da pek çok eserinde ele alırken absürt tiyatro özelliklerinden yararlandı. Baydur; 1982 yılında yazdığı *Limon* adlı tiyatro oyununda, bariz bir şekilde eğitici olmadan gerçeği; trajediye kaçmadan da trajik ortamı sahnede somutlaştırmıştır. Oyun içinde oyun tekniği yaşamın oyun ile bağını yansıttığı gibi yaşanan sorunlara mesafe koyarak psikolojik rahatlık sağlama özelliğine de sahip olduğunu göstermektedir. Son olarak oyun içinde oyun kurgusu ile oyun kişilerinin sürekli olarak rol değiştirmesi, izleyicinin/okurun oyun kişileri ile özdeşleşmesini engelleyerek oyunda sergilenmeye çalışılan aydın kesimin yabancılaşması sorununu üzerine düşünmesini ve bu durumu sorgulanmasını mümkün kılar. Türkiye'deki yazarların; toplumun sadece aydın kesimi değil, tüm toplumsal katmanlarının neden kendilerine yüklenen misyonu yerine getirmediğini bir de erk sorumluluğunu kapsayacak şekilde yaygın şekilde kaleme almaları zamanı gelmiştir.

Notlar

- 1- Rasih Nuri İleri, "Aydın değil, hatta okumuş insan düşmanlığı Osmanlı döneminin son günlerinde doruğa eriştiği[ni]" ifade eder. (1984: 25).
- 2- Ayrıca bkz. Altındal: "Bence, Kurtuluş Savaşına katılanların ve bu uğurda canlarını verenlerin tamamına yakını, gerçekte, İslamiyet'i ve Hilafet'i kurtarmakta oldukları inancıyla öldüler." (1984: 9-10)
- 3- 24 Ocak 1980 Kararları'nın ekonomideki etkileri için bkz. (Tüleykan ve Bayramoğlu, 2016: 401-420) "24 Ocak kararlarının Türkiye'yi sermayenin çıkarları doğrultusunda nasıl adım adım dönüştürdüğünü, ekonomik-siyasal anlamda işçi ve emekçilerin çalışma ve yaşam koşullarını nasıl ağırlaştırdığını anlamak için sadece son 14 yıla bakmak bile yeterli." (Aydoğanlı, 2017).
- 4- Stichomythie, Yunanca bir kavram olup etimolojik anlamı 'mısrardan mısraya konuşmak/mısra konuşması'dır. Stichomythie; [18.yüzyıla kadar mısra şeklinde yazılan, NA] tiyatro eserlerinde, arka arkaya gelen diyalog şeklindeki her mısranın değişik konuşmacı tarafından söylenmesi olup kısa tümceden oluşan bu mısraların hızlı bir şekilde ard arda telaffuzunu gerektirmektedir. Bu dilsel üslup yardımıyla seyirciye, konuşulan olayın canlılığı ve aciliyeti hissettirmektedir. Bu etkiyi arttıran bir başka üslup Antilabe'dir. Antilabe, sadece bir mısranın birden çok konuşmacı/karakter tarafından paylaşılmasıdır. [...] Stichomythie'ye yalın bir şekilde 'satır konuşması' da denilmektedir. Özellikle Yunan tragedyasında, örneğin Sophokles'in Kral Ödipus adlı eserinde kullanılmıştır. Genelde her bir satırın bir karakter tarafından konuşulması Anagnorisis'e, yani gerçeğin ortaya çıkmasına veya gerçeğin fark edilmesine hizmet eder ve sorguya çekme ile kavga diyaloglarında/durumunda kullanılır. (Wörterbuch Deutsch, Türkçeye çeviren NA, 02.10.2017)
- 5- 'Mütenassır' sözcüğü başvuru hiçbir sözlükte bulunmadı.
- 6- Bkz. Baydur 2009: 31; ölmüş kişiler hakkında konuşma: Marlon Brando: 22. 27; Necip'in kayıp oğlu: 23-24; Berfinaz'ın vefat etmiş kocası: 24.
- 7- Figürlerin zaman zaman günlük konuşmalarına ters düşen Divan şiiiri alıntıları için bkz, Baydur 2009: 34

KAYNAKÇA

- Akbulut, N. ve Özyön, A. (2016). "Beckett'in Godot'yu Beklerken Adlı Oyununun Baydur'un Kamyon Adlı Oyununa Yansımaları", *VI. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi*, İstanbul: Nobel Akademik Yayınları, 670-679.
- Altındal, A. (1984). "Ne Anayasalar Sevdim Zaten Yoktular", *Aydın. Ortak Kitap 10*, Soruşturma: Şahap Balcıoğlu, İstanbul: Yazko, 7-11.

- Anar, E. (1998). "Aydınlar ve Avrupa-Merkezli Yabancılaşma", özgür üniversite forumu. avrupa merkezcilik, 1/98, 138-168.
- Aristoteles (1995). *Poetika* (Alm. Çev: İsmail Tunalı), 6. Basım, İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Arpa, Y. (2009). Üniversitedeki darbe: 1402'likler, *NTV*. 11 Eylül 2009 Cuma, <https://www.ntv.com.tr/turkiye/universitedeki-darbe-1402likler,7aZC1XjZ6U-d1i0QGRjYAw>. (11.10.2017)
- Aydoğanoglu, E. (2017). 24 Ocak 1980 Kararları, Bugün Açısından Neden Hala Önemli?, *Milliyet*. Günlük Gazete, 10 Ocak 2017; <http://mulkiyehaber.net/24-ocak-1980-kararlari-bugun-acisindan-neden-hala-onemli-2/>. (30.10.2017)
- Baydur, M. (2009). "Limon", *Tiyatro Oyunları*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baydur, S. (2002). "En Yakın Arkadaşımızı Kaybettik", *Memet Baydur'un Ardından-Elveda Dünya Merhaba Kâinat*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Can, H. (2006). Aristoteles'te Katharsis Kavramı, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 2: 63-72; <http://www.flssdergisi.com/sayi2/63-70.pdf>. (13.10.2017).
- Chomsky, N. (1998). "Yazarlar ve Aydın Sorumluluğu", özgür üniversite forumu. avrupa merkezcilik, 1/98: 122-137.
- Demirsoy, A. (2009). "Aydın İnsan Kime Denir?", *Ali Demirsoy Denemeleri*; <http://alidemirsoy.blogspot.com.tr/2009/11/aydn-insan-kime-denir-yaznn-tamam-icin.html>. (13.10.2017)
- Erkek, H. (1999). *Oyun İçinde Oyun*, Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları Sanat-Tiyatro Eserleri Dizisi,.
- Gizli Teras (2011). <http://www.gizliler.com/2011/03/dunya-bir-sahnedir-demis-shakespeare.html>. (13.10.2017)
- Huber, M. ve Böhm, E. (2005). Drama - Personal und Handlung - Spiel im Spiel, Illusionsbrechung: *LiGo*. *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe* online, <http://www.li-go.de/prosa/dramaalt/spielimspielillusionsbrechungALT.html>. (03.12.2017)
- İleri, R. N. (1984). "Yanıtlarım", *Aydın. Ortak Kitap 10*, Soruşturma: Şahap Balcıoğlu, İstanbul : Yazko , 25-35.
- Kırkkanat, M. G. (2017). "Mektup", *Cumhuriyet*. Günlük Gazete. 16 Nisan 2017 Pazar, <http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/721592/Mektup.html>. (20.10.2017)
- Onaran, S. (2003). "Mehmet Baydur'un 'Limon' ve 'Sevgi Ayakları' adlı Oyunlarında Sergilenen İnsan İlişkileri", *III. Dil, Yazın ve Deyişbilim Sempozyumu*, 367-379.
- Sertel, S. (2015). *Roman Gibi*. Anı, İstanbul: Can Yayınları.
- Şener, S. (2011a). "Memet Baydur Tiyatrosu", *Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Şener, S. (2011b). "Tiyatroda Gelenekten Modern Sonrasına Oyun İçinde Oyun", İnsan Geçitlerde Sınayan Dram Sanatı, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Tüleykan, H. ve Bayramoğlu, S. (2016). "Türkiye'de 24 Ocak Kararları ile Başlayan Finansal Serbestleşmenin Günümüz İktisadi ve Mali Yapısına Yansımaları", *International Journal of Social Science*, 44/II, 401-420.
- Wörterbuch Deutsch* (2016). "Stichomythie", <http://worterbuchdeutsch.com/de/stichomythie>. (18.12.2017)
- Yüksel, A. (1997). "Memet Baydur: Eleştirmen Eskiten Bir Oyun Yazarı", *Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Yüksel, A. (2002). "Memet Baydur Başını Alıp Gitmiştir Neyse ki Oyunları Bizde", *Memet Baydur'un Ardından-Elveda Dünya Merhaba Kâinat*, İstanbul: Mitos-Boyut Yayınları.
- Yüksel, A. (2011). *Uzun Yolda Bir Mola: Türk Tiyatrosu Üstüne Notlar*, İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

Ön-Rönesans Dönemi Resim Sanatının Özellikleri ve Temsile Dönük Çağdaş Resim Sanatı Üzerindeki Etkileri

Hamdi GÖKOVA*

Özet

Ön-Rönesans dönemi, Rönesansa giden yolda doğal gerçekliğin akla uygun betimlenmesi açısından sancılı bir süreçtir. Doğanın perspektif aracılığıyla iki boyutlu düzleme aktarılmasında yaşanan sıkıntılar, oylumlamada iki boyutluluk hissinin tam olarak aşılabilmesi ve hala Ortaçağ sanatının sembolik dilinin varlığını sürdürüyor olması buna neden olan etmenlerdir. Ama bu ikircikli sonuçlar bu dönem resimlerinin karakteristik özellikleridir ve güçlerini, samimiyetlerini, referans olma özelliklerini de bu niteliklerinden alırlar. Rönesans'ın olgun dönemindeki kazanımlar zamanla akademilerde tartışmasız bir öğreti haline gelir. Teknik yetkinlikle yapılan mekanik tekrarlar sanatın yüzeyselleşmesine, samimiyetinin ve yaşamsallığının kaybolmasına neden olur. Akademik sanata gösterilen tepkiler sonucunda ön-Rönesans resimleri ilgi görmeye başlar ve bu ilgi ilk ortaya çıktığından çağımıza kadar temsile ve figürasyona yönelen her sanat hareketinde varlığını ortaya koyar.

Anahtar Sözcükler: Ön-Rönesans, Temsil Resmi, Modernizm, Postmodernizm, Çağdaş Sanat.

The Characteristics of Pre-Renaissance Painting Art and Its Influence on Representative Contemporary Painting Art

Abstract

The Pre-Renaissance era was a problematic period with regard to the depiction of reality in a rational way. Artists were facing issues concerning using perspective to depict nature on a two-dimensional surface; they were not quite able to create fully the illusion of depth in modeling, and the symbolic visual language of Medieval Art was still quite dominant. However, these ambivalent results are a characteristic of the paintings of this era, which take their power, sincerity and uniqueness from these qualities as well. The progress made in the mature period of Renaissance has since become an indisputable doctrine in academic circles. Yet, mechanical repetitions with technical proficiency has resulted in art becoming superficial and losing its sincerity and indispensability. The criticisms against academic art has renewed the interest in Pre-Renaissance art, which has since influenced every art movement that is representative and figurative.

Keywords: Pre-Renaissance, Representative Painting, Modernism, Postmodernism, Contemporary Art.

Giriş

Sanatın tarihi temsilin de tarihidir. Sanat tarihsel süreç için de gerçeklik algısındaki değişmelere paralel biçimde sanatsal temsil de değişime uğrayarak gelişimini sürdürmüştür. Ortaçağda dini öğretiyi temel alan bir anlatımcılığa ve sembolizme sahip olan, Rönesansta hümanizm nedeniyle insana yönelen ve idealizasyonu içeren temsilin koşulları modernizmle birlikte köktenci bir değişime uğramış "...resimsel mekan yanılısma ve yansıma mekanı olmaktan çıkıp zaman mekan olgusunu da yerleştirerek resimsel bir mekan olarak yeniden kurulmuştur... artık temsil salt dış gerçekliğin değil, duygu ve düşüncenin temsili olmuştur" (Alp, 2013: 41). Postmodern süreçte ise modernizme yönelik eleştirel tutum bağlamında yeni temsil olanakları gündeme gelmiştir. Soyut ve soyutlamayı da içeren geniş bir kapsama sahip olan temsil kavramı, bu çalışmada daha çok doğa gerçekliği ve onun temsili anlamıyla kullanılacak ve referanslarını figür plastiğine yönelik çalışmalar oluşturacaktır.

Resim sanatında 19. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak artan bir ivmeyle devam eden ve 20. yüzyılın başında şaşırtıcı bir hızla ortaya çıkan köktenci değişimler çeşitli kültürel-etnik kökenlerle ve sanatsal gelenekle kurulmuş olan yeni bağlantılara çok şey borçludur. Bu bağlamda ilkelerin sanatı ve egzotizm kübizme ve dışavurumculuğa ilham verirken, Bosch ve Bruegel sürrealist oluşuma önemli katkılarda bulunmuşlardır. Kendi döneminde ve daha sonraki beş yüz yıl boyunca yadırganan El Greco'nun abartı ve deformasyona dayalı biçimlendirme yöntemi özellikle dışavurumculuğu etkilemiştir. Öte yandan gerçekliği yeni bir bakış açısıyla değerlendiren çağdaş resimsel yaklaşımlar (Metafizik resim, Sürrealizm, Yeni nesnelcilik gibi) ise özellikle Cimabue ile başlayan, Giotto ile gelişerek devam eden ve erken 15. Yüzyıl (Quattrocento, 1400'lü yıllar) İtalyan ressamlarının çalışmalarında görülen gerçekliğin kavranmasına dönük çabaların ikircikli sonuçlarından esinlenmiştir. Quattrocento dönemi ressamlarının çalışmaları, gücünü, samimiyetini ve referans olma niteliğini tam da bu noktadan alırlar. Bu dönem sanatçılarının bütün çabalarına rağmen aşamadıkları iki boyutluluk hissi 20.yüzyıl sanatçılarına soyutlamaya giden yolda da rehber olmuştur. Bu çalışmanın amacı, soyut ve soyutlamaya dönük modernizm sürecinden çok gerçekçilik temelli çağdaş resimsel oluşumların Ön-rönesans dönemiyle (ya da

bilinegelen ifade tarzıyla söylemek gerekirse, betimlemeci geleneksel tavırla) olasılık dahilindeki bağlantılarının izini sürmektir.

Ortaçağ ve Ön-Rönesansta Resim Sanatının Karakteristik Özellikleri

Rönesans'a doğru giden yoldaki resimsel hedef, perspektif aracılığıyla doğanın tasviri ve figürlerin ayaklarının yere sağlam bir biçimde bastığı görsel çözümlere ulaşmaktır. Bunun başarılması zaman almıştır, çünkü bu dönemde pek çok sanatçı yeni kuralların uygulanışında özellikle de perspektif konusunda zorluklar yaşamışlardır. Erken-Rönesans ressamlarının perspektifte sorun yaşamalarının temel nedeni, yüzyıllar boyunca Uluslararası gotik ve Bizans sanatının etkileri altında kalmış olmalarındandır. Resimsel mekanın perspektifle kavranmasına dair buluşların uygulanışındaki zorluklar yüzeye dönük, iki boyutlu sembolik mekan anlayışını kırmamanın güçlüğünden kaynaklanmıştır. Rönesans öncesinde kuzey Avrupa ülkelerinde daha çok Gotik sanat etkisini sürdürürken İtalya'da yoğun bir Bizans (Vasari'nin deyimiyle Yunan) etkisi vardır. Sadece İtalya'da değil dolaylı da olsa 6. ve 11. Yüzyıllar arasında Avrupa'da da bu etki görülmüştür. Ama İtalya ile Bizans arasındaki daha sıkı ilişkiler nedeniyle bu etki İtalya'nın belli bölgelerinde daha fazla hissedilmiştir. Bizanslı ustalar İtalya'da uygulamalı eğitimler yaparak mozaik, ikona ressamları yapmışlardır. "Bizans şemalarına bağlı ya da bu ikonografyadan önemli izler taşıyan mozaiklerin yapımında yerli veya Bizanslı ustalara yer verilmiştir. 12. yüzyılda İtalya'da doğan (İtalo-Bizanten) diye adlandırılan tasvir tarzı bütün bu gelişmelerin neticesidir" (Beksaç ve Akkaya, 1990: 40-41). Bu akım en çok eski Bizans toprağı Sicilya ve Venedik'te etkili olmuştur. Bizans sanatı antik gelenekten tam olarak kopmadığı için bütünüyle çizgisel ve iki boyutlu bir dünya değildir ve bu konuda kararsızlık sergilemiştir. "Bizans sanatı bütündeki düzensizleşmeye rağmen ... antik perspektifin mekan yapısının tekil unsurlarını koruyabilmiş ve onları Batı Rönesansı için hazır tutabilmiştir" (Panofsky, 2017: 33).

Vasariye göre Yunan (Bizans) geleneğinden uzaklaşılmasıyla birlikte Rönesans'ın ve yeni sanatın yolu açılmıştır. Bizans üslubundan vazgeçme aşamasında;

...ilk adımları Cimabue atmış, onu Giotto takip etmişti- ve

onun yerini yeni bir üslup aldı; ben bunu Giotto'nun kendine özgü üslubu olarak adlandırmaktan hoşlanıyorum çünkü bu üslup, o ve öğrencileri tarafından keşfedildi ve daha sonra genel bir hayranlık uyandırarak herkesçe taklit edildi. Bu resmetme üslubunda kesintisiz konturlar, dik dik bakan gözler, parmak ucuna basan ayaklar, pürüzsüz eller, gölgenin bulunmayışı ve öteki Bizans'a özgü saçmalıklar dışarıda bırakılmıştı; onların yerini zarif başlar ve hoş bir renklendirme almıştı (Vasari, 2013: 77).

Giotto (Giotto di Bondone: 1266?-1337) ve Duccio'nun (Duccio di Buoninsegna: 1255-1319) çalışmaları sayesinde antik çağdan beri engellenen 'içinden geçerek bakış' tekrar açılmış ve ortaçağın temsil ilkesi de böylece aşılmaya başlamıştır. İç mekan artık nesnelere yan yana getirilerek güçlendirilmesinden daha fazlasına işaret etmekte, "üzerine tekil nesne ya da figürlerin aktarıldığı bu yüzey artık bir duvar ya da pano olmaktan çıkmış, tekrar şeffaf bir düzlem haline gelmiştir ve bizden beklenen de bu düzlemin içinden geçerek her ne kadar her tarafından sınırlanmış olsa da içeriye doğru uzanan mekana, boşluğa baktığımızı inanmamızdır: Bu düzlemi kelimenin tam anlamıyla 'resim düzlemi' olarak tanımlayabiliriz" (Panofsky, 2017: 39). Bu aşamada bütünlüklü bir perspektif mekan anlayışından söz edilemeye de kuramsal bilgi ve doğa bilimlerinde elde edilen başarılar, perspektif konusundaki gelişmelerin yolunu açmış, yığma mekandan sistematik mekana geçilmiştir.

Giotto'nun yapısalcı yaklaşımı ve diyagonal çizgilerle elde ettiği derinlik duygusu o dönem sanatında bir yeniliktir. Yapısalcı tutum, figürlerin durağanlaşmasına neden olmuş ancak bu durum onların tuhaf bir enerjiye sahip olmalarını da sağlamıştır. "Giotto'nun figürlerinin sağlam strüktürü onlara öyle bir karakter vermektedir ki, bu figürler hakikaten hareketten mahrumdur. Hareketten mahrumdur, fakat enerjiden değil" (Venturi, 1954: 26). Bu resimler enerjilerini durağanlığın oluşturduğu gerilimden alırlar. Giotto tüm ortaçağ boyunca tanrıyla uğraşan bir medeniyet dönemine son verip, insanla uğraşan bir uygarlık döneminin yolunu açmıştır. İlahi denilen şeyin bizzat insanın içinde olduğunu görmüştür. Bizans ve ortaçağ sanatından kopuş adına ciddi bir mesafe kat etmesine rağmen "Giotto fizik güzelliğe değer verebilmek için haddinden fazla spiritüel, semavi güzelliğe ehemmiyet vermek

için ise haddinden fazla beşeri idi" (Venturi, 1954: 36).

Giotto Rönesansa açılan kapıyı aralamış, Masaccio (1401-1428) da bu kapıyı sonuna kadar açmıştır. Masaccio figürleri gerçek anlamda yere bastırılmıştır. Giotto'nun figürleri rölyef etkisine sahipken, Masaccio'nun figürleri heykelsi bir etkiye sahiptirler. Masaccio duvara delik açmak denilen, derinlik yaratma, göz aldanimı ve kısaltım (rakursi) konularında önemli buluşlara imza atmıştır. Onun kısacık yaşamında loş köy kilisesinde (Santa Maria del Carmine kilisesi içinde Braccacci şapeli) gerçekleştirdiği çalışmalar Rönesansın bütün önemli ressamlarının eğitiminde büyük bir rol oynamıştır.

Paolo Uccello'nun (1397-1475) daha çok çizgisel perspektif yoluyla resimsel derinliği elde etme çabaları tuhaf sonuçlara yol açmıştır. Brunelleschi'den (1377-1446) öğrendiği çizgisel derinlik çizimi ve perspektif araştırmalarına kendisini öylesine kaptırmıştır ki figürlerinin mekanla ilişkisi sorunlu hale gelmiş, resimsel bütünlüğü oluşturmada sıkıntı yaşamıştır. Onun çalışmalarının bu şekilde sonuçlanması hala Uluslararası Gotik üslubunun etkisi altında olmasındandır. Öte yandan Uccello'nun çabası o esnada Floransa atölyelerindeki yeni arayışları yansıtması açısından önemlidir. Bu dönemde sanatçıların perspektif konusunda ustalıklarını sergilemek adına konuyu bile unuttukları anlatılır. Sanatçının Floransa ile Siena şehir devletleri arasında 1432'de gerçekleşen savaşta canlandırdığı 'San Romano Savaşı' adlı resmi hem Ön-Rönesans'ın hem de kendi sanatsal üslubunun anlaşılması açısından önemli bir örnektir (Resim 1).



Resim 1. Paolo Uccello, 'San Romano Savaşı', 1438-40, Ahşap Üzerine Tempera, 182x320 cm, The National Gallery, London <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-the-battle-of-san-romano> Erişim: 20.12.2017

Floransa'daki Medici Sarayının bir odası için yapılmış olan bu resim üç panelden oluşmaktadır. Burada inceleme konusu olan Londra Ulusal Galeride bulunan ilk parçadır. Diğer parçaların birisi İtalya Uffizi Müzesi'nde, öteki ise Fransa Louvre Müzesi'ndedir. Hepsisi de yaklaşık aynı boyutlardadır (182x320 cm). Oda duvarlarının eteklikleri için ahşap üzerine tempera ve yağlıboya ile gerçekleştirilmiştir. Derinlemesine bir doğa gözleminin eksikliği resmin geri planında naif bir tutum sergilenmesine, çizgisel perspektif yoluyla kısmi bir derinlik hissi yaratılmasına neden olmuştur. Kırılıp yere düşen savaş gereçleri ısrarla kaçış noktasına yönlendirilmiş, yerde yalnız başına uzanmış yatan asker kısaltım prensiplerine uygun betimlenmesine rağmen çevresiyle oransal ilişkisi sorunlu bırakılmıştır. Işık ve gölge temelinde bir boyutluluk yok hatta bu resimde hiçbir nesnenin gölgesi de yoktur. Olumsuzluk gibi görünen bu özelliklerine rağmen bu resim tuhaf bir çekim gücüne sahiptir. Kukla gösterisi ya da gölge oyunu gibi sonuçlar doğuran bir görseleğe sahip olan bu çalışmanın özellikle sembolist oluşuma yol gösterdiği söylenebilir. Onun resimleri devinimsel dramı derinlere indiren ya da açıp yayan düz çizgilerin sınırlı gücüyle etkileyici güzelliğini arttırdığı hemen hemen soyut bir zemin üzerine düşen canlı gölgelerdi. Uccello'nun güçlü canlılığı bütün ötekilerden çok çok önce ve ta Michelangelo döneminin sonuna dek Piero della Francesca ve Signorelli aracılığıyla İtalyanların soylu çağına can vermektedir (Faure, 1979: 38-41).

Piero Della Francesca (1416?-1492) perspektif ve derinlik sorunsalını Uccello ve Masaccio'dan biraz daha farklı bir biçimde ele almıştır. Resimlerindeki bağlantıları Öklit geometrisine dayandırmış ve düzgün çokyüzlülere dönük araştırmaları aracılığıyla doğanın düzenine dair ölçülebilir bağıntılar oluşturmaya çalışmıştır. "Piero resim ve perspektif üstüne çok yoğun araştırma yapmıştı. Öklid'i derinlemesine biliyordu, düzgün çokyüzlülere dayanarak çizilen mükemmel eğrilerin niteliğini herkesten iyi kavramıştı ve bu konudaki en net açıklamalar onun kaleminden çıkmıştı" (Vasari, 2013: 166). Bu araştırmalarının sonucu olarak sanatçı resimlerinde doğayı ve figürleri de geometri ilkelerine uydurmaya çalıştı. Onun *Diriliş* adlı resmi (Resim 2) piramit formu temel alınarak oluşturulmuş, yukarıdaki köşede İsa'nın başı yer almış, alttaki köşelere yatay bir düzlem boyunca askerler yerleştirilmiştir. İsa'nın vücudu ışığı temsilen sarı ve açık tonlarla çalışılmış ve sert kenar çizgileriyle koyu fondan ayrılmıştır. Masaccio'daki derinlik etkisi Piero'da yoktur. Buradaki figürler ya da görsel

unsurlar, renk ve biçim kontrastlığı gözetilerek ve hiyerarşik bir düzen içinde ele alınarak görselleştirilmiştir.



Resim 2. Piero Della Francesca, 'Diriliş', 1460, Fresk-duvar, Museo Civico di Sansepolcro, Italy
<https://www.wikiart.org/en/piero-della-francesca/the-resurrection> Erişim: 20.12.2017

Piero Della Francesca "ilahi olanın asilliğini, ümanistik ideali, insan vakarını, insanın kainatın merkezi olduğu fikrini mükemmelen hazmetti; fakat kudret ve enerji ifadesi arayacağı yerde, vakur bir sükunetin ve zerafetle dolu bir ihtişamın rüyasını gördü. Onun yaptığı şey sembolik imajların tasviridir" (Venturi, 1954: 47-48). On dokuzuncu yüzyılın akademik sanat karşıtı hareketleri ve figüratif yönelimlerde bu sanatçı öncü figür olma özelliğini korur.

Sandro Botticelli'nin resimleri (1445-1510) çizgiselliğin lirizmine sahiptirler. Bu çizgisel tutum figürleri yüzeyde tutar. Botticelli, yapısalcı bir yaklaşım yerine arabesk formlar aracılığıyla hareketi ve dinamizmi vurgulayan dekoratif bir resimsel tutum ortaya koyar. Bu da figür yorumlarında deformasyon ve abartının ortaya çıkmasına neden olur, onun lirizmi ve zarafeti de işte bu anda ortaya çıkar. Yaşadığı dönemde hala ortaçağın doğal simgeciliğinin devam ediyor olması onun da diğer ön Rönesans sanatçıları gibi sancı ve ikilem yaşamaması-

na neden olmuştur. Çizime dayalı ifade olanaklarını devreye soktuğu simgeci figüratif yaklaşımının yansımalarını Nabiler, sembolistler ve Art Nouveau sanatçılarının çalışmalarında görürüz. Hatta Modigliani'nin figür yorumlarında ve çizim anlayışında da onun izlerine rastlamak mümkündür.

İtalya'daki Ön-Rönesans sürecine rastlayan dönemde İtalya'nın kuzeyindeki ülkelerde ve Felemenk ülkelerinde Gotik sanat hala etkilerini sürdürüyordu. Hubert ve Jean van Eyck kardeşler dua kitaplarının resimlenmesi işinde ustalaşarak olgun Gotik sanatın en yetkin örneklerini ortaya koymuşlardır. Yavaş ve detaylı çalışmanın gerektirdiği yağlıboya tekniğini de Eyck kardeşler resim sanatına kazandırmışlardır. "Kitapları resimleyen sanatçılar ancak yağlıboya resim aracılığıyla boyanan beze duruluğu, saydamlığı, kuzey ışığının derin ve tatlı parlaklığını, kapalı göklerin ışığını, pırlı pırlı sürülmüş tarlaların, ıslak ormanların, alabildiğine solgun bir güneşin bastıramayacağı ışığını katabilmişlerdir" (Faure, 1979: 222-223).

Uluslararası Gotik, kilisenin Fransa denetimine geçmesi ve papalık makamının da Avignon'a taşınmasıyla birlikte Avrupalı sanatçıların etkileşimi sonucunda melez bir üslup olarak feodalitenin ve dolayısıyla Roman sanatının silinmeye yüz tuttuğu anda ortaya çıkmıştır. Kırsal kökenli feodal yaşamdan kent yaşamına geçiş, tüccar ve üreticilerin feodal yöntemlerle çatışması sonucu ortaya çıkan birlikler ve loncalar kent yönetiminde etkin olmuş, yavaş yavaş da ulus devletler oluşmaya başlamıştı. Görkemli gotik yapıtları, oluşan bu kent yöneticilerince desteklenmiş kırsaldaki Roman kiliseleri yerini kentlerdeki Gotik katedrallere bırakmıştır. Yeniden doğuş anlamındaki Rönesans'a has buluşların kuzey ülkelerindeki yansımaları bir bakıma bu Gotik gelenekle iç içe geçmenin sonucunda gerçekleşmiştir. İtalyan sanatındaki coşku, tensel haz ve dünyevilik kuzeyli sanatçılarda yoktur ancak onlar başka türden insani bir boyut ortaya koyarlar; detaylara verdikleri önem onların sanatını maddi benzerlikle birlikte manevi bir boyuta da taşır. Fransa'da bir süre sonra kaybolan ve İtalyanların da fazla yüz vermediği Gotik sanat Almanya'da her zamankinden daha uzun yaşadı. Ortaçağ zanaatçılarıyla yan yana çalışan Alman sanatçılar baskı resim konusunda öncü olmuşlar ve bunu geliştirmişlerdir. "Bakır üstüne oymabaskı resim yapmakta Dürer'den, ağaç üstüne de Holbein'den daha ustası gelmemiştir" (Faure, 1979: 302). Alman sanatının çizgiye dayanan anlatımcı ve sembolik yapısının biraz da bununla ilgili olduğu söylenebilir.

Perspektif; Kuralların Uygulanması ve Yaşanan Kimi Sorunlar

Antik Yunan ve Roma dönemlerinden bu yana bilinegelen perspektif Hristiyanlık çağıyla birlikte ortadan kaybolmuş, Rönesansla birlikte yeniden gündeme gelmiştir. "İlk İtalyan sanat tarihi yazarlarından Lorenzo Ghiberti, Leone Batista Alberti ve özellikle de Giorgio Vasari, klasik sanatın Hristiyanlık çağının başlangıcında yıkıldığı ve Rönesans çağının başlangıcına kadar da canlanmadığı düşüncesindeydiler" (Panofsky, 1995: 49). Bunun temel sebepleri, barbar ırkların istilaları ve Hristiyan papaz ve bilginlerinin bu sanata karşı düşmanlıklarıdır. Ancak klasik kavramlar ve gelenekten kopuş hiçbir zaman olmamıştır. "Örneğin, Orpheus figürü David'in betimlenmesi için kullanıldığında, ya da Cerberus'u sürükleyerek Hades'ten çıkartan Hercules tipi Adem'i yeraltından kurtaran İsa'yı betimlemek için kullanıldığında olduğu gibi." (Panofsky, 1995: 51-52).

P. Uccello, Piero Della Francesca, Massaccio gibi Ön-Rönesans dönemi sanatçılarının perspektif konusundaki yoğun araştırma ve denemeleri sayesinde Rönesans sanatçıları doğa gerçekliğini üç boyutlu olarak başarılı bir biçimde yansıtabilir hale geldiler. Ancak uygulamada kuzey ülkelerinde ve İtalya'da farklı sonuçlar ortaya çıkıyordu. İtalyanlar hemen hemen bütün iç mekan resimlerinde merkezi kaçış noktasını tam ortaya yerleştirerek "daha çok ön yüzeyi çıkarılmış bir mimari dış mekan" (Panofsky, 2017: 54) ortaya koyarlarken Alman sanatçılar (özellikle Dürer) merkezi kaçış noktasını ikircikli konumlara (sağa veya sola) kaydırarak daha hakiki bir iç mekan gösteriyorlardı. Buradaki temsil içeri henüz yeni girmiş bir izleyiciyi de mekanın içine alan bir etkileyciliğe sahiptir.

Perspektif, yüksek Rönesans döneminde doğanın gerçekçi ve akla uygun ele alınışında önemli bir rol üstlenmiştir. Ancak daha bu aşamada bile katı perspektif kurallarının dışına çıkıldığına çoğu kez tanık olunmuştur. Bu açıdan bakıldığında perspektif kurallarından sapmalar her sanat eserinde görülebilir, bunu hata olarak görmek doğru değildir, bu temsili sanatın doğasında var olan bir durumdur. "Temsili sanatın görevi bütünlüğü olan belli bir mekansallık farklı, kendi içine kapalı bir dünya sunmaktır. Bu mekanik değil içsel güçler sayesinde çerçevenin sınırları içinde tutulması gereken bir dünya olmasıdır, sanatçının yerine getirmesi gereken birincil ödev, malzeme olarak ayırdığı bir mekan kesitini kendi içine kapalı bir bütüne dönüştürmektir" (Florenski, 2013: 99).

Perspektif bütünlüğü yani tek odak noktasını amaçlayan pek çok ünlü sanatçı bunu bozmak zorunda kalmıştır. Leonardo'nun 'Son akşam yemeği' resmindeki "yemek salonu sadece iki insan yüksekliğinde ve üç insan genişliğindedir; dolayısıyla mekan ne orada bulunan insanların sayısına ne de olayın anlamına uygun düşer" (Florenski, 2013: 91). Yanı sıra Raffaello *Atina Okulu* resminde figürler ve mekan arasındaki ilişkiyi dengeleyebilmek için;

... iki farklı ufuk çizgisine doğru yönelen iki ayrı durma noktası kullanmıştır. Üstteki durma noktasından hareketle tabanın ve insan grubunun tümünün çizimi, buna karşılık alttakinden hareketle binanın tümü ve resmin üst kısmı yapılmıştır.Bu kusurlu perspektifi gizlemek için Raffael, hareket halindeki kişileri mekanın derinliğine yerleştirmiş, böylece ufuk çizgisine doğru ilerleyen taban çizgilerini gizlemiştir (Florenski, 2013: 93).

Ashında uygulamada yaşanan bu zorluklar perspektif konstrüksiyon ile gözün retina imgesinin farklı olmasından kaynaklanmaktadır. Retina imgesi, perspektifle yapılan konstrüksiyonun düzleştiriciliğinden ve tek bir noktadan bakışından farklı olarak "sabit tek bir gözle değil, sürekli hareket eden iki gözle gördüğümüzü, böylece 'görüş alanı'mızın küremsi bir şekil aldığı" (Panofsky, 2017: 13) ortaya koymakta, biçimleri düz değil içbükey yüzeye yansımış görüntüler olarak tespit etmektedir. Bu bağlamda doğanın kusursuz bir perspektif derinlikle temsili mümkün görünmemektedir. Hatta bu Pavel Florenski'ye göre gerekli de değildir. Ona göre perspektif ortaçağda ya da kullanılmadığı dönemlerde becerilemediği için değil, bilinçli olarak kullanılmamıştır. "Sanatsal yaratımda perspektifin kullanılmadığı tarihsel dönemlerde temsili sanat yaratıcılarının perspektifi 'becerememesinin' kesinlikle söz konusu olmadığı, aksine basitçe, bunu kullanmak istemedikleridir" (Florenski, 2013: 75). Florenski ikonlarda ve dini resimlerde göze çarpan perspektife aykırı biçimlendirme özelliklerinin tümünü "tersten perspektif" olarak nitelendirir ve bunların bilinçli bir biçimde uygulandığını belirtir. Çağdaş temsil resminin bu damardan da beslenmesi gerektiğini öne sürer.

Bütün bunların sonucunda çağdaş temsil resmine yönelik arayışlarda, Rönesans'ın doğanın ülküselleştirilmiş perspektif aracılığıyla tasviri yerine, Ön-Rönesansın perspektif açısından sorunlu gibi görünen ancak yüzeyi inkar etmeyen, samimi ve sembolik tutumunu koruyan biçimlendirme anlayışı refe-

rans olarak alınmıştır. Çağdaş temsil resmi perspektifi inkar etmez ancak yeterli bulmaz, bu yüzden perspektif resimsel biçimlendirme araçlarından sadece biri haline gelir.

Modernizme Giden Yolda Ön-Rönesans Sanatının Rehberliği

Rönesans döneminde elde edilen resimsel kazanımlar zaman içinde belirli bir öğretime dönüşerek akademik sanat anlayışının oluşumuna yol açar. Başlangıçta heyecan verici olan bu buluşlar zamanla Roma ve Fransız akademilerinde tartışmasız bir öğreti haline gelir ve mekanik tekrarlara dönüşerek klişeleşir. Teknik düzeyde yetkinleşmenin getirdiği yüzeysellik, yaşamdan uzaklaşma ve samimiyet eksikliği, akademik sanatta karşı tepkilerin doğmasına neden olur. Modernizme doğru giden yolda bu tepkisel hareketlerin rolü büyüktür. On dokuzuncu yüzyıl başlarında Almanya'da kendilerine Nasıralılar (Nazarenler) adını veren sanatçılar akademik sanattaki inanca yoksunluğunu bahane ederek Alman sanatını Hristiyanlık temelleri üzerine inşa etmeyi amaçlamışlardır. Bunun için önerdikleri, Quattrocento ressamlarının samimi ve saf primitivizmi ile Dürer ve Alman primitiflerinin resimsel tutumlarıdır. Edebiyatla yakın ilişkide olan bu sanatçılar ışığın metafizik etkisi ve renklerin sembolik değerlerini vurgulamayı amaçlamışlar ve bunu yaparken hala ortaçağ sanatının sembolik unsurlarını yapıtlarında barındırdıkları için ön-Rönesans döneminin primitif sanatçılarına yönelmişlerdir. Hemen sonrasında on dokuzuncu yüzyılın ortalarında Nasıralıların amacına benzer bir kaygıyla İngiltere'de Pre-Raphaelite Brotherhood (Ön-Rafaelciler kardeşliği/ birliği) ortaya çıkar. Bu sanatçılar, Raffaello ile birlikte sanatta aşırı bir idealleştirmenin başladığı ve güzellik adına gerçeklikten uzaklaşıldığı için Raffaello önce-sindeki daha samimi ve inanca döneme gidilmesi gerektiğini öne sürerek kendilerine bu dönemi ima eden ismi koymuşlardır. Royal Akademide eğitim gören bu birlik üyeleri "Akademik geleneği reddederek, Gotik sanata ve Quattrocento'ya (İtalya'nın XV. Yüzyılı) yaklaşmak istiyorlardı" (Cassou, 1987: 44-45). O dönem sanatçıların üslubunu tam anlamıyla taklit etmekten çok sanata yaklaşımlarındaki içtenliği önemseyen grup üyeleri, parlak renk tercihi ve detaycı yaklaşımlarıyla doğa, tarih, kutsal kitap, efsaneler ve edebi metinlerden esinlenerek gizemci bir yaklaşım sergilemişler ve bu tutumlarıyla sembolizmin de öncüsü olmuşlardır. Ön-Rönesans ve Gotik sanattan etkilenecek ortaya koydukları titizlikten ödün veremeyen detaycı teknikleri sayesinde dekoratif sanatların yeniden doğuşuna da katkıda bulunmuşlardır.

Sembolistler açılan bu yoldan ilerlemişlerdir. Düşünsel yanı ağır basan, özgün, bireysel boyuta sahip olmayı amaçlayan sembolist sanatçıların doğal öncüsü Gaugin sayılır. Paul Gaugin endüstrileşen ve maddileşen modern yaşamdan uzaklaşarak egzotik dünyanın primitif boyutunda sanatın kaynaklarına inmeye çalışmıştır. Bu anlamda yüzeyin vurgulanması, saf ve parlak renk kullanımına destek veren biçimsel çözümler ve bunlara yüklenen sembolik anlamlar (örtülü anlatım) sembolist resmin karakteristik özellikleridir. Pre-Raphaelistlerde kendini gösteren sanatın dekoratif boyutuna sembolistler de önem vermişlerdir. Onlara göre nihai bir sonuç olarak “sanat yapıtı dekoratif olmalıdır, çünkü gerçek anlamıyla dekoratif resim, Mısırlılar’ın, büyük bir olasılıkla da Grekler’in ve Rönesans öncesi sanatçıların kavradıkları gibi, aynı anda öznel, sembolist ve düşünceli olan sanatın belirtisinden başka bir şey değildir” (Cassou, 1987: 52).

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren figür plastiğine dönük arayışlarda Ön-Rönesans’ın yol göstericiliği kaçınılmazdır. İsviçreli ressam Ferdinand Hodler (1853-1918) insanlığın yazgısına dair yalın ve yoğun bir sentez oluşturmaya çalıştığı kompozisyonlarını oluştururken eski ustaların dolaysız anlatımına başvurmuş, “özellikle Dürer, Holbein ve İtalyan Primitiflerini (Erken Rönesans sanatçılarını) önemsemiştir” (Lynton, 1982: 24). (Resim 3).



Resim 3. Ferdinand Hodler, 'Hayatın Yorgunluğu', Tuval Üzerine Yağlıboya, 149.7x294 cm, 1892
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ferdinand_Hodler_Die_Lebensm%C3%BCden.jpg Erişim:20.12.17

Modernizm ve Sonrasında Doğal Gerçekliğin Temsili

Modern resmin oluşumunda izlenimcilik ve devamındaki gelişmelerle ortaya çıkan soyut ve soyutlama temelli yaklaşımların yanı sıra doğal gerçeklikle daha yakın ilişkideki resimsel temsilin de kendine has bir gelişimi söz konusudur. I. Dünya Savaşı'ndan sonra avangarda olan inancın sarsılmasıyla bir-

likte Paris ve diğer merkezlerde kimi sanatçılar yeniden gerçekliğe yönelmişler ve geleneksel biçimlendirme yöntemlerini tekrar değerlendirmişlerdir. Savaş pek çok sanatçının modern dünyaya duyduğu inancı sarsmış ve pek çok yerde öncü tutumlardan vazgeçilmiştir. Bu ilk modernist krizde Picasso ve Derrain da dahil olmak üzere nesnellığe ve gerçekliğe yönelen sanatçılar olmuştur (Resim 4). Bu hareket 'düzene dönüş' (return to order / rappel a l'orde) olarak adlandırılır. Kimi zaman yeni klasikçi olarak da nitelendirilen bu sanatçılar Giotto ve ön-Rönesans ressamlarına yeni bir gözle yeniden bakmaya başlamışlar, gelenekle bağlantı kurmak yeniden gündeme gelmiştir. Geleneksel resimsel değerler aracılığıyla yeniliğin yaratılabileceğinin kanıtı olarak Henry (Gümrükçü) Rousseau (1844-1910) gösterilmiştir. Akademi dışı, naif bir karaktere ve belli bir yoğunluğa sahip bu resimler sayesinde nesnelerin görünüşü yeniden önem kazanmıştır. Andre Derrain (1880-1954) Fovist denemelerinden sonra Cezanne'ı çağrıştıran sağlam yapısalcı kurgusu ve perspektif kurallarına uymayan düzenlemeleriyle Ön-rönesans resimlerine gönderme yapan çalışmalar gerçekleştirmiştir.



Resim 4. Andre Derrain, 'Masa / La Table', 1911, Tu., Üz., Yb., 96.5 x 131.1 cm, New York
[https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Derain#/media/File:Andr%C3%A9_Derain,_1911,_La_Table_\(The_Table\),oil_on_canvas,_96.5_x_131.1_cm,_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Derain#/media/File:Andr%C3%A9_Derain,_1911,_La_Table_(The_Table),oil_on_canvas,_96.5_x_131.1_cm,_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg) Erişim: 27.04.2018

Chirico da karmaşık perspektif düzenine sahip metafizik çalışmalarını ile benzeri bir tutum sergilemiştir. Alman Yeni Nesnelciliği büyük oranda İtalyan Primitiflerinden beslenmiştir. Avrupa'ya geldiği ilk yıllarda kübizme ilgi duyan Diego Rivera (1886-1957) daha sonra İtalya'da 14. ve 15.

yüzyıl fresklerini ve Pompei duvar resimlerini inceledi. Böylece Meksika'ya dönünce bu deneyimlerini Aztek ve İnka uygarlıklarının resimsel mirasıyla birleştirerek özgün bir resimsel üslup ortaya koymuştur. Grant Wood (1891-1942), Charles Sheeler (1883-1965) ve Edward Hopper (1882-1967) gibi Amerikalı sanatçılar da avangardın çok etkisini yaşamak için değil, geriye dönüşün tesellisini yaşamak için Avrupa'ya gelmiştir. Hopper Paris'e İzlenimcilik, Cezanne veya kübizmi değil de Manet ve Courbert'i incelemek için gelmiştir. Charles Sheeler Quattrocento yapıtlarını incelemiş, Grant Wood ise Dürer ve Holbein'in yapıtlarında büyümlü gerçekçiliğin izlerini bulmuştur.

İngiliz sanatçı Stanley Spencer (1891-1959), Pre-Raphaelitlerden etkilenmiş, sağlam akademik eğitimi sayesinde eski duyarlılıkları özümsemiş, günlük hayattan alegorik ve efsaneleri çağrıştıran kompozisyonlar oluşturabilmiş bir sanatçıdır. İtalyan Primitiflerinin ilkel duyarlılığına sahip olan sanatçının çalışmalarında, özellikle Piero Della Francesca'nın sağlam yapısalcılığının izlerine rastlamak mümkündür (Resim 5).



Resim 5. Stanley Spencer, 'The Resurrection / Diriliş, Cookham', Tuval Üzerine Yağlıboya, 274.3x548.6 cm., 1924-27, Tate Museum, Britain. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/spencer-the-resurrection-cookham-n04239> Erişim:20.12.17

Gerçekliğin algılanmasında bilinç dışı unsurları devreye sokan, bu anlamda psikanalizden yararlanan, iki dünya savaşı arasındaki en önemli akımlardan birisi olan sürrealizm içinde yer alan birçok ressam, geleneksel sanatın eski ustalarının biçimlendirme yöntemlerinden yararlanmışlardır. Dadanın absürd tutumunu, metafizik resmin tuhaflığıyla birleştiren ve rüyalara önem veren sürrealizmde "bilinç dışının açıkça tek ilham kaynağı olarak görülmeye başlamasıyla, bilinç dışı kavrayış ile bilinçli algı arasındaki ayrım yaratıcı bir biçimde ortadan kalkmıştır" (Kuspit, 2006: 116). Ancak yeterince değerlendirilemeyen sürrealizm, modernist süreçte hafife

alınmış, kübizme dayalı soyutlamacı dönemlerde bastırılmış ve görmezden gelinmiştir. Eski ve geleneksel bir görsel dil kullandığı için "Anglo-Amerikan biçimciliğinde gerçeküstü- lük sapkın bir sanat akımı sayılıyordu: Görselliği uygunsuz, edebiliği haddini bilmez, biçimin mecburiyetine karşı nispeten özensiz, janr yasalarına karşıysa çoğu zaman aldırışsız olan, çocukça haller ve gözden düşmüş formlarla ilgilenen paradoksal bir avangarddı; hiç de layıkıyla modernist değildi" (Foster, 2011: 12). Sürrealist resimde temsil, geleneksel resimdeki gibi doğrulama ve benzerlik koşullarına dayanmaz. Bu durum soyut sanatla (Kandinsky) ve Magritte'in (Resim 6) simülatif yorumlarıyla aşılmıştır.

Magritte simülasyonlarında... benzerliği doğrulamadan kurtarır. Burada benzerlik ve benzeşme muhafaza edilse de, doğrulanan hiçbir gerçeklik yoktur... Magritte eski temsil uzamının hüküm sürmesine ancak yüzeyde izin verir... altında hiçbir şey yoktur. Bu tür gerçeküstücü sanatta temsil yeniden ortaya çıkar gibi görünür yalnızca; aslında simülasyonla tekinsiz olarak geri döner (Foster, 2011: 124-125).



Resim 6. Rene Magritte, 'Kişisel Değerler', 1952, Tuval Üz.Yağlıboya, 77,5x100 cm. <https://www.renemagritte.org/personal-values.jsp> Erişim: 27.04.2018

Postmodern süreci önemseyen ve savunan Hal Foster, Greenberg'cü modernizmin aşılmasından sonra gerçeküstü- lüğe yeniden yer açıldığını, postmodern sanatın temsil eleştirisi için geçmişe yönelik önemli bir referans noktası haline geldiğini öne sürer. "1980'lerde bu eleştiri çoğu

kez, bilhassa medya imgelerinde görülen alegorik sahiplenmeler üzerinden iletildi. Kimliğin cinsellikle bulandırılması gibi, gerçekliğin benzetim aracılığıyla bulandırılmasını da gerçeküstücüler üstlenmişti ve bu sorunsala bulaşmak, bu sanata merak salmak demekti” (Foster, 2011: 14).

Modernizmin sonunu Greenberg’ün insan ve toplumu devre dışı bırakan pür soyut resim iddiası getirmiştir. “Greenberg’ün soyut anlayışı içe dönük insanın ruhsal dünyasını da araştıran bir karşı oluşu da reddederek, resim ve sanatın toplumla olan tüm bağlarını koparmaya yöneliktir ve sanat, yalnızca estetik bir olguya dönüştürülmektedir. Bu görüş pek çok insan için modernizmin sonu anlamına gelmiştir” (Giderer, 2003: 48-49). Modernizm sonrasındaki postmodern süreç, sanatın ya da resmin sonu söylemlerine paralel olarak başlamıştır. Arthur C. Danto 1965 te Andy Warhol’un diğer birçok şeyle birlikte Brillo kutularının birebir kopyalarını sergilemesiyle birlikte sanatın sonuna geldiğini ilan etmiştir. Artık bundan sonra “ortaya nasıl bir sanat çıkarsa çıksın, güven tazeleyici bir anlatıya sırtını dayayamayacak, böyle bir anlatının içinde öykünün bir sonraki uygun aşaması olarak görülemeyecekti. Sona eren işte bu anlatıydı” (Danto, 2010: 26). Danto postmodern dönemin sanatını ‘tarihsel sonrası sanat’ diye adlandırır. Baudrillard ise gerçekliğin yerini alan simülasyonlar nedeniyle daha karamsar bir modern sonrası tablosu çizer. Kuspit ‘postsanat’ diye adlandırdığı postmodern dönem çalışmalarını sert bir dille eleştirir; “Postmodernizmde sanat üzerine sanat anlayışı yaygındır, bu da sanatın narsisist çöküşüne işaret eder, çünkü sanat üzerine sanat, sanata ilişkin hiçbir yeni kavrayış sunmaz, ironik bir dönüştürmeyle eski sanatı yeniden üretir, bu sırada da anlamını yok eder” (Kuspit, 2006: 69).

Postmodern süreç bir yandan resme alternatif temsil olanaklarını (kavramsal sanat, land art, enstalasyon, happening, süreç sanatı, body art v.b.) üretmişken öte yandan gerçekçi temsil ve figür resmine dönük yeni hareketlerin de ortaya çıkmasına neden olmuştur. “...1960’lardan beri sanatın bir kolu – süper-gerçekçiliğin (foto-gerçekçilik) çoğu, kısmen pop-art ve temellük sanatı – gerçekçilik ve yanılsamacılığa yönelir” (Foster, 2009: 162). Pop art, bilindiği gibi Amerikan soyut dışavurumculuğunun elitizmine, biricikliğine ve Greenberg avangardizmine karşı sıradan, günlük veriler ve popüler imgelerle verilen bir tepkidir. “New York popu, Greenberg’in reddettiği ne varsa -*kitsch*, *low-art*, popüler kültür, kitle kültürü, meta estetiği vb. - hepsini meşrulaştıracak ve yüceltecek;

savunduğu ne varsa – modernizm, elitizm, *high art* vb.- karşı-sına alacaktır” (Artun, 2012: 34). Pop artın bir uzantısı olarak gelişen foto-gerçekçilik akımının ressamı da günlük yaşam ve tüketim kültürüne dair imgeleri ele almışlar, bunların fotoğraf gerçekliğini nesnel ve yansız bir tutumla kopyalamayı amaçlamışlardır. Bu sanatçılar her ne kadar ele aldıkları konuya karşı yansız ve aldırışsız davranmaya ve üsluba dair her şeyi ortadan kaldırmaya çalışmış olsalar da elle biçimlendirmenin ortaya çıkardığı üslupsal ve büyüsel sonuçlardan kaçamamışlardır. Geleneksel temsil resminin göz aldanımı (trompe l’oeil) tavrını çağırıştıran foto-gerçekçilik (Resim 7) Hal Foster’a göre gerçeküstücülükle yeraltından bir bağlantıyı devam ettirir,

...gerçeği ifşa etmektense, daha çok onu saklamak ister... süper-gerçekçilik ‘bakış tarafından çaresiz bırakılan gözün’ sanatı olarak kalır...Bunun sonucunda süper-gerçekçiliğin yanılsaması yalnız bir göz aldanması yaratmakta değil; bakışın dizginlenmesinde ve travmatik gerçeğe karşı savunmada da başarısız olur. Yani bize gerçeği hatırlat/ma/makta başarısız olur ve bu şekilde kendisi de travmatiktir; Bu travmatik yanılsamacılıktır (Foster, 2009: 183).



Resim 7. Richard Estes, ‘Telefon Kabinleri’, Fiber Levha Üzerine Akrilik, 122x175,3 cm,1967

[https://www.google.com/search?newwindow=1&tbm=isch&q=Richard%20Estes%20Telephone%20Booths%20\(1968\)#imgrc=_SCoeDx1RN0s8M](https://www.google.com/search?newwindow=1&tbm=isch&q=Richard%20Estes%20Telephone%20Booths%20(1968)#imgrc=_SCoeDx1RN0s8M): Erişim: 27.04.2018

1960’larda ortaya çıkan toplumsal hareketler sonucunda sanatsal ve siyasi alanlarda gerçekçilik yeniden önem kazanmaya başlamıştır. Fransa’da Yeni Gerçekçiler adı verilen ve eyleme dayalı çalışan bir grup sanatçı yeni-dada, pop ve kavram-

sal sanattan etkilenerek çalışırken, aynı dönemde İngiltere ve Amerika’da tam anlamıyla gerçekçi resim yapan, gözlemlenen gerçekçiliğe bağlı kalarak çalışan ressamlar da ‘Yeni Gerçekçiler’ olarak nitelendirilmişlerdir. Aslında bu sanatçılar soyut sanatın egemenliği boyunca varlıklarını sürdürmüşler, 60’ların sonunda figürasyonun tekrar kabul görmesiyle yeniden gündeme gelmişlerdir. William Bailey (1930-...), Alex Katz (1927-...), Neil Welliver (1929-2005) ve Lucian Freud (1922-2011) bunlardan bazılarıdır. Freud daima önünde duran konuya bağlı olarak çalışmasıyla bilinir ve çağdaş figür resminin en etkili temsilcilerindendir. Yine etkili bir İngiliz sanatçı Jenny Saville (1970-...) özgün figür yorumlarıyla Freud’un ardılı gibidir. Philip Pearlstein (1924-...) ise 1950’lerin ortalarından itibaren kararlı bir biçimde ele aldığı soğukkanlı ve stilize çıplak figür yorumlarında (Resim 8) eski ustalara saygısını esirgemez. Resimsel kadraja ilişkin sıra dışı yaklaşımı ve renk ve biçimdeki özgün üslupçu tutumu onu gelenekle kurduğu bağ üzerinden güncele taşır. David Hockney eski ustalarla bağlantısını güncel boyutta gerçekleştiren bir diğer önemli sanatçıdır.



Resim 8. Philip Pearlstein, 'Sallanan Sandalyede Bayan Model', 1977-1978. Oil on canvas, 183.5 x 244.2 cm. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/1600> Erişim: 27.04.2018

Sanat yapıtının biricikliğinin ve yaratıcı özne olarak ben kavramının eleştirel bir biçimde sorgulandığı postmodern dönemin temsil olanakları çeşitlilik gösterir. Ekletizm, pastiş, ironi, montaj, temellük bunlardan bazılarıdır. Kısaca kendine mal etme olarak tanımlanan temellük sanatı postmodern sanat pratiklerinin merkezinde yer alır. “Temellük başlı başına bir sanat olarak değerlendirilmekle birlikte, baskın olarak modernliğin orijinalite takıntısına karşı geçmişin bütün sanatsal

formlarını yeni olan ile sentezleyen postmodern sanatın eklettik tavrı ile özdeşleştirilmektedir” (Koca ve Selvi, 2017: 32). Kopya ve espri kopya anlamında kullanımı geçmişe dayanan temellük, bir sanatçının veya üslubun taklit edilmesi yoluyla eski ustaların ifade yöntemlerinin kavranması veya onların çağdaş yöntemlerle yeniden yorumlanması amacıyla başvurulan bir yöntem olmuştur. Postmodern süreçte ise alıntılama veya alıntı sanatı uygulamaları aracılığıyla çeşitlenerek varlığını sürdürür. Alıntılar sadece geçmişin sanatından değil medya başta olmak üzere çeşitli kültürel mecralardan gerçekleştirilir. 1970’ler ve 80’lerden bu güne temellük sanatının fotoğraf, medya, resim gibi alanlardan belli başlı temsilcileri Sherie Levine, Louis Lawler, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Richard Prince, Barbara Ess, Andre Durand, Herman Braun Vega, Russell Connor, Vik Muniz, Mike Bidlo gibi sanatçılardır. Russell Connor (1929-...) geleneksel resim dilini kullanarak temellük sanatını başarılı bir biçimde kullanır. Sergei Gilbaut’un sanatın merkezinin New York’a kaymasıyla ilgili eleştirel kitabından hareketle gerçekleştirdiği *Modern Sanatın New Yorklular Tarafından Kaçırılması* adlı çalışması (Resim 9) bu konudaki iyi örneklerden birisidir. Sanatçı burada “Picasso’nun *Avignonlu Genç Kızlar* adlı resminden devşirdiği kadın figürlerini Rubens’in *Leucippus’un Kızlarının İğfali* resmindeki kadınların yerine iliştiirmiştir...Rubens’in çalışmasındaki ikizleri talancı New Yorkluları, Picasso’dan devşirdiği kadın figürlerini ise modern sanatı temsilen kullanmıştır” (Koca ve Selvi, 2017: 43).



Resim 9. Russell Connor, 'Modern Sanatın New Yorklular Tarafından Kaçırılması', 1985, 172,72x162,56 cm. http://www.russellconnor.com/gallery_17.html Erişim: 27.04.2018

Geleneksel resim dilinin ya da gerçekçi temsilin kavramsal boyutta güncel kullanımına dair önemli bir örnek Komar ve Melamid ikilisinin çalışmasıdır (Resim 10). 1994 yılında The Nation dergisinin de desteğiyle “insanların gerçekte aradığı sanat türünü bulmak üzere gerçek bir piyasa araştırması yürütmeye karar verdiler...ve ‘Amerika’nın en çok arananı’ adını verdikleri, tercih edilen nitelikler arasında sanatçıların tek bir tuvale sokabildiği kadar çoğunu içeren bir tablo ürettiler” (Danto, 2010: 253-254). Bu çalışma geleneksel üslubun güncel kullanımının yanı sıra sanatçıların ortaya koymuş oldukları performans olması açısından da önemlidir. Komar ve Melamid bu çalışmanın varyasyonlarını daha sonra diğer ülkeler bazında da gerçekleştirmişlerdir



Resim 10. Komar ve Melamid, 'Amerika'nın En Çok Arananı', 1995
<https://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2013/11/14/french-museum-shows-americas-most-wanted-painting-as-painted-by-two-russians/#7511e7e87ca8> Erişim:27.04.2018

1980'lerde resim ve heykelde geleneksel değerlere önem veren Yeni dışavurumculuk akımı Avrupa, Avustralya ve Amerika'da etkili olmuştur. En güçlü etkisi de Almanya ve İtalya'da görülmüştür. Bu sanatçıların çalışmalarında postmodernizmin tipik biçimlendirme yöntemleri (pastiş, tarihsel resim, kültür resmi, eklektizm, kolaj, anlatı sanatı, kitsch) varlığını hissettirir. Belli başlı isimler Georg Baselitz, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Eric Fischl, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, David Salle, Julian Schnabel gibi sanatçılardır. İtalya'da ortaya çıkan Pittura Colta (Kültür Resmi) müzelerde yer alan eski resimlerden alıntılara dayanır ve en önemli temsilcisi Carlo Maria Mariani'dir (1931-...) (Resim 11). Kitsch üslubu özel mitolojiler ve anlatı sanatı bağlamında ele aldığı çalışmalarında Odd Nerdrum (1944-...) geleneksel resim diline başvurur.



Resim 11. Carlo Maria Mariani, 'E Vietato ridestare gli dei', 1984, tu.üz.yb. 200x250 cm.
<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/carlo-maria-mariani-nen-1931-4904592-details.aspx> Erişim:27.04.2018

Postmodernizme karşı yoğun eleştirilerde bulunan Kuspit gelenekle bağlantılı resme olan inancının sonucu olarak postmodern sonrası sanatın 'yeni eski ustalar'ın sanatı olacağını öne sürüyor. Kuspit'e göre bu sanatçılar “hem modern hem de geleneksel sanatı ayrıntısıyla bilirler...özgünlüğün ancak eskiyi iyi bilmekle mümkün olacağına inanmaktadırlar. Geçmişin kölesi olan taklitçiler değillerdir...postmodernlerin yaptıkları gibi bu eski eserlerden mekanik olarak kolaj çalışmalarında yararlanmazlar...ilham almak için onlara yönelirler” (Kuspit, 2006: 200). Ona göre Avigdor Arikha (1929-2010), Lucian Freud, David Bierk (1942-2002), Vincent Desidero (1955), April Gornik (1953), Karen Gunderson (1943), Julie Heffernan (1956), Joseph Raffael (1933), Paula Rego (1935), Jenny Saville (1970), James Valerio (1938) gibi sanatçılar yeni eski ustalardır.

1980'ler boyunca figür temelli tuval resminin hakimiyetinden sonra 90'ların başından itibaren küratöryel faaliyetler, medya ve video sanatı gündeme gelmiştir. Ekonomik kriz nedeniyle resim alım satımının yerini sponsorluk sistemiyle çalışan güncel sanat etkinlikleri almıştır. 2000'li yılların başındaki ekonomik toparlanma ile birlikte resim sanatının yeniden önem kazanmasıyla özellikle geleneksel ve figür plastiline dönük çalışmalarıyla Leipzig Okulu sanatçıları gündeme gelmişlerdir. Neo Rauch (1960) (Resim 12), Kai Althof (1966), Daniel Richter (1962), Matthias Weischer (1973), Tim Eitel (1971) ilk akla gelen isimlerdir.



Resim 12. Neo Rauch, 'Der Bewunderer', 2016, Tu. Üz Yb.,
200x270 cm.

http://www.eigen-art.com/index.php?article_id=103&clang=1
Erişim: 27.04.2018

Sonuç

Ön-Rönesans, ortaçağ sanatından Rönesans'a geçiş aşamasındaki sancılı dönemin adıdır. Giotto'yla başlayan bu süreç ortaçağın dini ve sembolik ifade biçiminden Rönesans'ına beşeri sanat formlarına ulaşılan kadarki dönemi ifade eder. Doğal gerçekliğin temsili açısından sorunlu gibi görünen bu dönem çalışmaları güçlerini bu ikircikli görünümünden alırlar. Bu yönleriyle çağdaş temsil resmi ve figüratif yorumların söz konusu olduğu her sanatsal aşamada önemli bir başvuru kaynağı olmuşlardır. On dokuzuncu yüzyılın modernizm yolundaki sanat hareketleri Nazarenler, Pre-Raphaelistler ve Sembolistlerin başvuru kaynağı olmuş, iki dünya savaşı arasında avangarda inancın sarsılması sırasındaki 'düzene dönüş' aşamasında yine referans olmayı sürdürmüştür. Sürrealist ressamların başvurduğu ifade yöntemi bu geleneğe başvurmayı gerektirmiştir. Gerçekçi temsil, postmodern süreçte yeniden gündeme geldiğinde gelenekten ve geçmişten postmodern ifade yöntemleri bağlamında yararlanılmıştır. Çağdaş sanatın yakın tarihine baktığımızda 90'lar boyunca küratörlü sergiler, medya sanatı ve video gibi disiplinler ortaya çıkmış, sponsorluk sistemi sanatsal prodüksiyonun bir parçası haline gelmiştir. 2000'lerin başıyla birlikte tuval resmi ve figüratif temsil yeniden gündemdeki yerini almıştır; tabi ki çoğulcu sanatsal ortam içinde bir unsur olarak... Sonuçta doğa gerçekliğinin ya da figürün iki boyutlu tuval yüzeyinde temsili söz konusu olduğu her dönemde Ön-Rönesans sanatı ve geleneksel yöntemler her zaman rehber olmayı sürdürecektir.

Kaynakça

- Alp, K.Ö. (2013). "Sanatın Temsili Ve Postmodern Sanatta Temsil", *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E* 12: 40-61.
- Artun, A. (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*, İstanbul, İletişim Yayınları 1653, (Sanat Hayat Dizisi 22).
- Bektaş, E. ve Akkaya, T. (1990). *Avrupa Resim Sanatı*, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Cassou, J. (1987). *Sembolizm Sanat Ansiklopedisi*, (Çev. Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Danto, A. C. (2010). *Sanatın Sonundan Sonra*, (Çev. Zeynep Demirsü), İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Sanat ve Kuram Dizisi: 26).
- Faure, E. (1979). *Rönesans Sanatı*, (Çev. Bertan Onaran), İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları: 306, Sanat Dizisi: 1.
- Florenski, P. (2013). *Tersten Perspektif*, (Çev. Yeşim Tükel), İstanbul: Metis Yayınları.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*, (Çev. Esin Hoşsucu), İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Sanat ve Kuram Dizisi: 24).
- Foster, H. (2011). *Zoraki Güzellik*, (Çev. Şebnem Kaptan), İstanbul: Ayrıntı Yayınları (Sanat ve Kuram Dizisi: 29).
- Giderer, E. H. (2003). *Resmin Sonu*, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Koca, B. ve Selvi, Y. (2017). "Modernizm ve Postmodernizm Sürecinde Bir Alıntılama Biçimi Olarak Temellük", *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi* 18: 31-50.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*, (Çev. Yasemin Tezgiden), İstanbul: Metis Yayınları.
- Lynton, N. (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*, (Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Panofsky, E. (1995). *İkonografi ve İkonoloji (Renaissance Sanatının İncelenmesine Giriş)*, (Çev. Engin Akyürek), İstanbul: Afa Yayınları.
- Panofsky, E. (2017). *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*, (çev. Yeşim Tükel), İstanbul: Metis Yayınları.
- Vasari, G. (2013). *Sanatçıların Hayat Hikayeleri*, (Çev. Elif Gökteke), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Venturi, L. (1954). *Resim (Giotto'dan Chagall'e kadar bir resme nasıl bakmalı)*, (Çev. Mesut Erdem), İstanbul: Doğu Ltd. O. Matbaası.

Görsel Kaynaklar

Resim 1. Paolo Uccello, ‘San Romano Savaşı’, 1438-40, Ahşap Üzerine Tempera, 182x320 cm, The National Gallery, London

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-the-battle-of-san-romano> Erişim: 20.12.2017

Resim 2. Piero Della Francesca, ‘Diriliş’, 1460, Fresk-duvar, Museo Civico di Sansepolcro, Italy. <https://www.wikiart.org/en/piero-della-francesca/the-resurrection> (Erişim: 20.12.2017)

Resim 3. Ferdinand Hodler, ‘Hayatın Yorgunluğu’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 149.7x294 cm, 1892 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ferdinand_Hodler_Die_Lebensm%C3%BCden.jpg (Erişim:20.12.17)

Resim 4. Andre Derrain, ‘Masa / La Table’, 1911, Tu. Üz. Yb., 96. x 131.1 cm, New York [https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Derain#/media/File:Andr%C3%A9_Derain,_1911,_La_Table_\(The_Table\),_oil_on_canvas,_96.5_x_131.1_cm,_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Derain#/media/File:Andr%C3%A9_Derain,_1911,_La_Table_(The_Table),_oil_on_canvas,_96.5_x_131.1_cm,_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg) (Erişim: 27.04.2018)

Resim 5. Stanley Spencer, ‘The Resurrection / Diriliş, Cookham’, Tuval Üzerine Yağlıboya, 274.3x548.6 cm., 1924-27, Tate Museum, Britain. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/spencer-the-resurrection-cookham-n04239> (Erişim:20.12.17)

Resim 6. Rene Magritte, ‘Kişisel Değerler’, 1952, Tuval Üz.Yağlıboya, 77,5x100 cm <https://www.renemagritte.org/personal-values.jsp> (Erişim: 27.04.2018)

Resim 7. Richard Estes, ‘Telefon Kabinleri’, Fiber Levha Üzerine Akrilik, 122x175,3 cm,1967 [https://www.google.com/search?newwindow=1&tbm=isch&q=Richard%20Estes%20Telephone%20Booths%20\(1968\)#imgrc=_SCoeDx1RNOs8M](https://www.google.com/search?newwindow=1&tbm=isch&q=Richard%20Estes%20Telephone%20Booths%20(1968)#imgrc=_SCoeDx1RNOs8M): Erişim: 27.04.2018

Resim 8. Philip Pearlstein, ‘Sallanan Sandalyede Bayan Model’, 1977-1978. Oil on canvas, 183.5 x 244.2 cm. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/1600> (Erişim: 27.04.2018)

Resim 9. Russell Connor, ‘Modern Sanatın New Yorklular Tarafından Kaçırılması’, 1985, 172,72x162,56 cm. http://www.russellconnor.com/gallery_17.html (Erişim: 27.04.2018)

Resim 10. Komar ve Melamid, ‘Amerika’nın En Çok Aranani’, 1995 <https://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2013/11/14/french-museum-shows-americas-most-wanted-painting-as-painted-by-two-russians/#7511e7e87ca8> (Erişim:27.04.2018)

Resim 11. Carlo Maria Mariani, ‘E Vietato ridestare gli dei’,1984, tu.üz.yb. 200x250 cm. <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/carlo-maria-mariani-ne-en-1931-4904592-details.aspx> (Erişim: 27.04.2018)

Resim 12. Neo Rauch, ‘Der Bewunderer’, 2016, Tu. Üz Yb., 200x270 cm. http://www.eigen-art.com/index.php?article_id=103&clang=1 (Erişim: 27.04.2018)

Sanatta Değişen Paradigmalar: Sanatçı, Eser ve Alıcı İlişkisi

Evrim ÖZESKİCİ*

Özet

Sanatın tarihsel sürecinde sanatçının alıcısıyla olan ilişkisi farklılık göstermiştir. Bu farklılığı yaratan en önemli neden, toplumun sanatı görme biçimidir. Dolayısıyla araştırmanın amacı sanatçı ve alıcı arasındaki gelişimin ve değişimlerin neler olduklarını tespit etmektir.

Araştırmanın kapsamı ve konusu 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan sanatçılar, 1970'li yıllardaki sanat olayları ve 15. İstanbul Bienali'ne katılan sanatçılar ile sınırlandırılmıştır. Araştırmanın problemleri şu şekilde sıralanabilir: Sanat tarihinde alıcının sanatçı ve eser karşısında nasıl bir değişimi olmuştur? Eserlerin metalaşmasında alıcının bir etkisi var mıdır? Güncel sanatın post yapısalcı ve eklettik anlayışına göre sanatçı, eser ve alıcı ilişkisi nasıl değerlendirilmelidir? Konu içerisinde Édouard Manet, Alejandro Almanza Pereda ve Njideka Akunyili Crosby gibi sanatçılara yer verilmesinin nedeni yerleşik kalıpların dışında olmaları ve kavramsal sorgulamaları ele almalarıdır. Ayrıca bu sanatçıların eserleri sanatta meta olgusuna ışık tutacağı düşünülerek seçilmiştir. Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılarak doküman analizi yapılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Meta, Sanatçı, Alıcı, Eser, Toplum, Paradigma.

Shifting Paradigms in Art: The Relationship Between the Artist, Work and Audience

Abstract

The relationship the artist has with the buyer has varied in art history. The way society perceives art is the foremost reason that creates this variation. Therefore, the purpose of this study is to identify the developments and changes in the relationship between the artist and the buyer.

The scope and topic of the study has been limited to artists of the first quarter of the 20th century, art events in the 1970s, and artists participating in the 15th Istanbul Biennale. The primary problems that are posed in the research are as follows: How has the buyer changed vis a vis the artist and the art work throughout art history? Does the buyer have an influence on the commodification of art works? According to the post-structuralist and eclectic understanding in contemporary art, how should the relationship between the artist, the work, and the buyer be evaluated? Artists such as Édouard Manet, Alejandro Pereda, and Njideka Akunyili Crosby were included in this study because they are outside stereotypical molds and because of the way they approach conceptual inquiry. In addition, the works of these artists were selected considering they would shed light on commodity phenomenon in art. A document analysis is made using qualitative research methods.

Keywords: Meta, Artist, Audience, Work, Society, Paradigm.

Giriş

Her dönemin sanata, sanatçıya ve eserlere olan yaklaşımı farklı olmuştur. Örneğin Sanayi Devrimi'yle birlikte sanatın nesnel gerçeklikle sorgulanarak halkla bütünleşmesi önemli bir atılımdır. Klasik dönemin duygusallıktan uzak heykelimsi form ve katı üslup özellikleri yerini Sanayi Devrimi'nden sonra hiyerarşiden uzak toplumun her kesimini ele alan bir anlayışa bırakmıştır. Bu durum sanatçı ve alıcı arasındaki ilişkileri güçlendirmiştir. Dolayısıyla toplumların görme biçimlerine göre sanat anlayışlarının oluştuğu söylenebilir. “Her çağ, her toplum, kendi görme biçimini üretir. Görme, buna göre biçimlenir ve buna göre anlam kazanır. Toplumda kabul edilir ya da edilmez” (Çakır, 2014:30). Ancak bu duruma etki eden faktörlerin başında kültürel farklılıklar gelmektedir. Toplumlar estetik algıyı ve görme biçimlerini belirleyen unsur çoğu zaman *yüksek kültür* olmuştur. “Yüksek kültürün asıl bağlılığı kendi yaratıcıya yönelik kamusunadır, ama aynı zamanda kendini estetik ölçüler koyma ve bütün topluma uygun bir kültür sağlama konusunda da sorumlu görür” (Gans, 2014:112). Bu bakımdan değerlendirildiğinde sanatın gelişimi açısından yüksek kültürün halkla bütünleşmesi ve sanatçıyla olan bağı son derece önemlidir. Klasik dönemde sanatın ayrıcalıklı kesime hitap etmesi nedeniyle alıcı ve sanatçı arasındaki bağ oldukça mesafeli olmuştur. Klasik sanatın katı kuralları, gerçeklik arayışı ve mantıksal çıkarımları sanatı seçkinler sınıfına dahil etmiştir. Ancak modern sanat akımlarıyla birlikte sanat halkla bütünleşmeye başlamıştır.

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan sanat akımları ve sanatçı grupları sanatın geleneksel algısını kırmıştır. Sanat tek bir zümrenin egemenliği altında olmaktan çıkıp toplumun yaşam biçimlerine göre şekillenmiştir. Théodore Géricault, Eugène Delacroix ve Francisco Goya gibi sanatçılarla birlikte Avrupa sanatının hem üslubunda hem de içeriğinde büyük değişimler yaşanmıştır. Delacroix'in *Halka yol Gösteren Hürriyet* ve *Cezayirli Kadınlar* adlı çalışmaları toplumun gerçeklerini anlatan eserlere örnek gösterilebilir. Benzer şekilde Millet, Courbet ve Daumier gibi realist sanatçıların yapaylıktan uzak günlük yaşamdan konularını ele almaları sanatçı ve alıcı arasında köprü kurmuştur. Bu yüzden Romantizm ve Realizm akımları her ne kadar birbirlerine karşı olarak gelişim göstereseler de sanat ve hayat arasındaki sınırları büyük oranda azalttıkları söylenebilir.

Modernizm sanat ve toplum hayatında önemli gelişme-

lerle birlikte hızlı adapte olunan bir tüketim kültürünü de beraberinde getirmiştir. Kapitalizm 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Avrupa'da hızla yaygınlaşan kentleşme olgusunun, sanayi ve üretim araçlarındaki değişimlerin ve teknolojik gelişmelerin sonucunda ortaya çıkmıştır. Kapitalizmin sanat üzerindeki en önemli sorunsalı, piyasanın sanatı ele geçirme tehlikesidir. Ancak yüzyılın başlarında ortaya çıkan Fütürizm, Ekspresyonizm, Fovizm gibi sanat akımlarıyla birlikte Marcel Duchamp'ın hazır nesnelere ve Dada gösterileri sanatın metalaşmasına engel olan oluşumlardır. Dolayısıyla modernizmin sanat için sanat söylemleri ve kavramsal yaklaşımları sanatın metalaşmasına engel olmuştur. “Bugün çoğu insan zihninde sanatçıyı, yalnızca iç sesini dinleyerek sanat eseri yaratan, alım satım işini düşünmeyen biri olarak canlandırır. Bu algının ortaya çıkmasında modernizmin ‘saf sanat’, özerk sanat/sanatçı'ya da ‘sanat için sanat’ şeklinde formüle edilen söylemi etkili olmuştur kuşkusuz” (Yılmaz, 2012:121). Çünkü bu söylemler sanatın estetik beğeni algısına ve geleneksel sanat anlayışına karşıdır. Bunlar sanatın modern süreçten post-moderne geçişindeki önemli etkenlerdir.

Postmodernizmin güzel ile olan ilişkisinde bir kaçış vardır. “Postmodernizm, güzellik anlayışına farklı noktalardan bakar. Güzel olmanın ötesinde ifade ve içerik bağlamının ön plana çıktığı bir yöneliştir” (Şahin, 2013:243). Bu yüzden İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan sanat oluşumlarının ortak yaklaşımlarında sanatın anlamı üzerine ifade ve içerikler gelişim gösterir. Kavramsal ve Minimal Sanat, Fluxus, Dijital Sanat, Happening ve Arazi Sanatı gibi akımlar örnek olarak gösterilebilir.

Sanat bu akımlarla birlikte alıcıya ve hayatın içine doğru dan dahil olabilmektedir. Bu nedenle Postmodernizmin sanatçı hareketlerini, farklı malzemeleri, manifestoları ve kavramsal sanat oluşumlarını desteklemesi; sanattaki meta olgusunun zayıflamasının temel nedenlerinden birisidir. Postmodernizm bu bakımdan sanatın kapitalizm karşısında bir tüketim nesnesine değil bir ifade aracına dönüşmesine olanak sağlamıştır. Bu durum sanatın metalaşmasına karşı olarak kavramsal fikirlerin önemini ortaya çıkarmaktadır. Aynı zamanda sanatın tekil bir yaratım sürecinden ziyade farklı nesnelere sanat dahil olmasıyla birlikte çoğul bir söylem ve eleştiri olabileceği sonucunu doğurmaktadır. Postmodern sürecin eklektik yapısı gereği farklı düşünce ve eleştirilere açık bir oluşum vardır. Sanatın metaya karşı duruşu, sanatçının alıcı ve eser karşısındaki konumuyla doğru orantılıdır. Tüm bunlar sanat

piyasasının taklit ve benzetme temeline dayalı anlayışın uzaklaşılmasının bir gereği olarak ortaya çıkmaktadır.

Güncel sanatçıların post yapısalcı ve eklektik arayışları eserin kavramsal alt yapısını güçlendiren temel olgulardır. Bu durum modernizmin postmodernizmden farklı bir oluşum içerisinde olduğunu gösterir. Çünkü küreselleşmenin etkisiyle birlikte sanatın metayla olan ilişkisi ve misyonu da büyük bir değişime uğramıştır.

Küreselleşme olgusu ile birlikte özellikle metropollerde kendini gösteren insanın yalnızlığı ve çaresizliği postmodernistlerin sık sık öne sürdüğü bir husustur. Ancak bu sorun modern sanatçılarca da işlenen bir konudur. Bu anlayışlar arasındaki temel farklılık kullanılan teknik ve uygulama ya da aktarma şekliyle kaynaklanmaktadır. Bir diğer ayrım da postmodernistlerin modernizmin seçkinciliğini eleştirerek, sanatın estetik popülist bir çerçeveye oturtulması gerektiğini, sanatçının tam bir özgürlük içinde herhangi bir misyonu olmaksızın kitlenin beğenisinin sanatsal üretim için yeterli olduğu inancını taşımasıdır. Yani postmodern sanat herhangi bir toplumsal eleştiri iddiası taşımadan estetik ölçütlerini popülizm ve eklektizim üzerine kurmaktadır (Altınkurt ve Kalkan, 2012:128).

Postmodernizmin popüler kültür ve eklektik yapısıyla ilişkisi sanatçıları güncel olaylar karşısında yapıbozuma iten unsurların başında gelmektedir. Bu yüzden araştırmanın çıkış noktası modern ve postmodern süreçlerin sanatçı, alıcı ve eser karşısındaki değişimleridir. Tüm bunlar analiz edilip araştırıldığında sanat tarihinin geçmişten bugüne değin sanatçı ve alıcıların eserle olan ilişkileri anlaşılabilir olacaktır.

Bu çalışmanın amacı, Sanayi Devrimi'yle birlikte gelişim gösteren modernist sürecin sanatçı, eser ve alıcı üzerindeki etkilerini araştırmaktır. Aynı zamanda ortaya çıkabilecek değişimlerin neler olduğu üzerinde fikir yürütmek ve sanatçının yaratıcı sürecinde toplumun etkisi olup olmadığını ortaya koymaktır. Çünkü sanatın tarihsel süreci içerisinde sanatçının alıcısıyla olan ilişkisi farklılık göstermiştir. Bu farklılığı yaratan en önemli neden, alıcıdır. Diğer bir ifade ile toplumdur.

Araştırmanın kapsamı Birinci Dünya Savaşı sürecinde ortaya çıkan sanatçılar, 1970'li yıllardaki sanat olayları ve 15. İstanbul Bienali'ne katılan sanatçı örnekleri ile sınırlandırılmıştır. Tarihsel süreç içerisinde alıcının sanatçı ve eser karşısında nasıl bir değişimi olmuştur? Eserlerin metalaşmasında

alıcının bir etkisi var mıdır? Güncel sanatın post yapısalcı ve eklektik anlayışına göre sanatçı, eser ve alıcı ilişkisi nasıl değerlendirilmelidir? Modernizm sanatta yeni fikirlerin gelişmesine olanak sağlarken aynı zamanda sanatın metalaşmasına zemin hazırlamıştır. Sanatçı ve alıcı arasındaki bu alışveriş güncel sanatta bir sorunsal olarak değerlendirilmektedir. Bu sorunların çözüme kavuşturulması sanattaki belirsizlikleri ortadan kaldıracaktır düşünülmektedir. Dolayısıyla araştırma konusu, sanatçı ve alıcı arasındaki diyalogun gelişimine etki eden ve kısıtlayan faktörlerin bilinmesi bakımından önem taşımaktadır. Bu durumun farkına varılmasıyla birlikte güncel sanatın belirsizliklerine karşı gelişen ön yargıların kırılacağı umulmaktadır.

Araştırma kapsamında tüm sanatçıları ele almaktan ziyade süreç içerisinde öne çıkan ve dönemi temsil edebilecek sanatçı ve eserlerine yer verilmesi araştırmanın yöntemi olarak belirlenmiştir. Ayrıca seçilen sanatçıların eserleriyle birlikte analizlerinin yapılması, muhtemel bulguları kuvvetlendireceği düşünülmektedir.

Yöntem

Araştırmada konun içeriğine uygun olarak literatür taraması yapılmıştır. Konuyla ilişkili olarak yerli ve yabancı dergilere, kitaplara, makalelere başvurulmuştur. Alıcı, sanatçı ve eserin sanat tarihinde nasıl değişiklikler gösterdiğine ilişkin kaynak taraması yapılmıştır. Bu yüzden sanatçı ve eser üzerinde alıcının etkisini öğrenmek için Sanayi Devrimi'nden günümüze kadar ilgili kaynaklar incelenmiştir.

Araştırmanın örnek alanında ilk olarak Otto Dix'in *Yaralı Asker* isimli eserine yer verilmiştir. Çünkü araştırmanın kapsamı ve sınırlılıkları 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan sanatçılar ile başlamaktadır. Aynı zamanda Dix, yerleşik beğeni algısının dışında ve dönemin toplum yapısını eleştiren bir eser ortaya koymasından dolayı önemli bir sanatçıdır.

Sanatçı, Alıcı ve Eser İlişkisine Tarihsel Bakış isimli başlıkta 1970'li yıllardaki sanat olaylarını açıklamak için Joseph Beuys'un *Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni* isimli performansına yer verilmiştir. Bu eser postmodernizmin getirdiği post yapısalcı anlayışın meta olgusunu kıldığı gerekçesiyle seçilmiştir. Böylece modernizmden postmoderne geçişte sanatçı, eser ve alıcı ilişkisindeki değişiklikler anlaşılacaktır.

Resimde Teşhir: Kırdı Öğle Yemeği isimli başlıkta Manet'in *Kırdı Öğle Yemeği* isimli eseri çözümlenmiştir. Bu eser Fransız

burjuvazinin geleneksel pazar eğlencesine başkaldırıp kimlik, beden ve eleştiri kavramlarını içermesi bakımından ele alınmıştır. Aynı zamanda eserin *Reddedilenler Sergisi*'nde yer alması önem arz etmektedir. Çünkü ilk defa alıcı ve sanatçı arasındaki diyalogun gelişimine bu sergi ile karşılaşılmaktadır.

Yerleşik Beğenin İflası: Boşluk Korkusu isimli başlıkta 15. İstanbul Bienali'ne katılan Alejandro Almanza Pereda'nın *Boşluk Korkusu* incelenmiştir. Pereda bu eserinde farklı değişkenlere değindiği anlaşılmıştır. Sanatçı beğeni olgusunu zaman ve mekan kavramlarını sorgulamasıyla birlikte eserin geleneksel algısını kırmıştır. Böylece alıcının geleneksel ve güncel kavramlarına yaklaşım biçimleri anlaşılmış olacaktır.

15. İstanbul Bienali'ne katılan bir diğer sanatçı Njideka Akunyili Crosby'dir. *Güzel Olanlar* isimli eserinde toplum aidiyet ve kültürel göstergelerini yorumladığı için seçilmiştir. Geçmiş ve bugünü ele alan bir yaklaşım modeli seçen Crosby temsili bir gerçeklikten uzaktır. Eski fotoğrafları kolaj tekniği ile bütünleştirerek alıcıyı düşünmeye sevk etmiştir. Eserin incelenmesiyle birlikte alıcının sanatçı ve eseri karşısındaki etkileşimleri farkına varılacaktır.

1. Sanatçı, Alıcı ve Eser İlişkisine Tarihsel Bakış

Sanayi Devrimi'yle birlikte makina çağı, toplumların üretim ve tüketim ilişkilerinde büyük değişimler yaratmıştır. Avrupa'da sermaye birikiminin artmasıyla beraber makinalara olan ihtiyaçla birlikte iş gücü ortaya çıkmıştır. 18. yüzyılda Birleşik Krallık'ta başlayan Sanayi Devrimi, zaman içerisinde tüm Avrupa ve Amerika ülkelerine yayılmıştır.

Kiliselerin ve Krallıkların yönetiminde olan sanat, Sanayi Devrimi'yle birlikte özerk hale gelmiş ve toplumla yüzleşmeye başlamıştır. Sanayi Devrimi'nden önce ressam, sarayların duvarlarını dönemlerin önde gelen kişileriyle süslerken Sanayi Devrimi'nden sonra bireysel çalışmalar yapmışlardır. Aynı zamanda sanatçı ve deha vasfıyla toplumda yer edinmişlerdir. Bu yüzden Sanayi Devrimi gerek sanatı gerekse sanatçıları büyük oranda etkilemiştir. Sanatın uzun yıllar kişi ya da kişilerin yönetimine girmesiyle birlikte sanatçı, eser ve alıcı ilişkisini sekteye uğratmıştır. Sanatın anlam ve eleştirel boyutunun gecikmesi tekipleştirmenin bir ürünüdür. Barok ve Rokoko'nun ihtişamı, Klasik dönemin geçmişin klasik ruhunu yeniden canlandırması sanatçıların toplumla olan bağını zayıflatmıştır. Romantizmle birlikte sanatın toplumsal işlevi önem kazanmıştır. Genellikle işçi sınıfını konu alan Realizm akımı da toplumsal işlevini sürdürmüştür. Empresyonist sanatçılar konularını genellikle Fransız burjuva halkının günlük

yaşamlarını ele almışlardır. Bu bakımdan Empresyonist sanatçıların diğer akımın sanatçılarına göre daha elitist bir yaklaşım sergiledikleri iddia edilebilir. Ancak Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* isimli resmi tıpkı Francisco Goya veya Gustava Courbet kadar eleştirel ve toplumsaldır. Dolayısıyla Manet'in bu eseri diğer çağdaşlarından farklı değerlendirilmelidir.

Sanayi Devrimi'nin modernizmin doğuşuna zemin hazırlaması, toplum ve sanatçıyı yakınlaştırması bakımından olumlu sonuçlara yol açmıştır. Fakat sermayenin artmasıyla birlikte üretim ve tüketim taleplerinin ortaya çıkması toplumlarda hızlı entegre olunan bir adaptasyon sürecini doğurmuştur. Sanatçıların eserleri arz ve talebe göre işlem görerek sanatta meta olgusunu tetiklemiştir. Bu nedenle kapitalizmin doğuşunu Sanayi Devrimi'yle beraber düşünmek gerekir. 18. yüzyılda başlayan Paris Salon sergileri ve sonraki süreçlerde modern sergi salonları olan galeriler ortaya çıkmıştır. Bu durum sanat eserlerinin tüketicisiyle buluşmasına bir örnektir. Sanat, Ortaçağ'da krallar ve kiliselerin yönetiminde olmuştur. Modernizmde ise sanat piyasasını burjuvaların yönlendirdiğine dair bir iddiada bulunulabilir. Bu yüzden sanatın alıcı, eser ve sanatçı karşısındaki rolleri süreç içerisinde değişiklik gösterebilmektedir. Çünkü modernizmin sanatçıyı *deha* ve *yetenekli* görmesi postmodernizmde etkisini yitirmiştir. Bundan dolayı postmodernizmde sanatçı kimliği fikir üreten, hazır nesneyi sanatın içine dahil eden, eleştiren ve sorgulayan bir yapıya bırakmıştır.

Postmodern dönemi, önceki dönemlerden ayıran bir diğer konu ise; metindir. Yapısalcılar, doğru anlamı metnin içinde bulurlarken, postmodern dönemde metnin tek bir anlamı yoktur. Bu dönemde her bakamın/okuyanın farklı bir anlam çıkardığı, sınırsız sayıda anlamın olduğu ve böylece ortaya bir anlamsızlığın çıktığı görülür (Ayaz, 2016:120).

Aynı zamanda postmodern dönemde kapitalizmin sanat piyasası üzerindeki otoritesi kısmen sarsılarak yerini kavramsal odaklı işlere bırakmıştır. Alıcı doğrudan eserlerle muhatap olarak işlerin anlam ve olaylarına odaklanmaktadır. Bu nedenle sanatçı aynı zamanda iyi bir izleyici rolünü üstlenmekte olup alıcının yorumları ve eleştirileri eserin parçasını oluşturmaktadır. Eser kavramının geçmişten bugüne değişimi ele alındığında yeni bir kimlik kazandığı söylenebilir. Çünkü esere yaklaşım biçimleri her dönem farklı ve değişken olmuştur. Araştırma kapsamında bu değişkenlerin saptanmasına yönelik eser çözümlenmeleri yapılmıştır. Örneğin 20. yüzyılın başlarında yaşanan değişim ve gelişimler sanat tarihi açısından önem arz etmektedir.



Resim 1. Otto Dix, 'Yaralı Asker', 1924, Kağıt Üzerine Gravür, 47,5 x 35,3 cm, Berlin.

Birinci Dünya Savaşı'nın yaşanması sanatçıların esere dönük yaklaşımlarında önemli bir değişim yaratmıştır. Otto Dix'in *Savaş Malülleri* (Resim 1) ve Ernst Barlach'ın *Donmuş Kadın* gibi yapıtları yerleşik beğeni algısını ve sanatta meta olgusunu sarsmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın yaşanmasıyla birlikte toplum yapısında meydana gelen çarpıklıklar, ekonomik bunalımlar, müdahaleler ve yaşanan travmalar modernizm sürecine yön vermiştir. Bu durumlar sanatçının alıcısıyla olan bağının giderek kuvvetlenmesine neden olmuştur. Alıcının da sanatçıya ve esere olan yaklaşımını etkilemiştir. Modernizmin ön yargılarından uzaklaşan ve yerleşik kalıplarını kıran bu sanatçılar postmodernizme geçişi hızlandırmışlardır. Bununla birlikte 1950'li yıllarda Amerikan sanatı bir dönüm noktası yaşamıştır. Sanatın rotası Avrupa'dan Amerika geçişiyle birlikte kavramsal sanata dayalı çalışmalar hızla yaygınlaşmıştır. Bu durum Postmodernizmin başlangıcını ifade etmektedir.



Resim 2. Joseph Beuys, 'Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni', 1974, Performans.

Joseph Beuys'un *Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni* isimli (Resim 2.) New York'ta gerçekleştirdiği performansı konuyla ilişkili bir örnektir.

1974'te René Block Gallery'de *I Like America and America Likes Me* (Ben Amerika'yı Seviyorum, Amerika da Beni) adlı bir sergi için New York'a seyahat etti. Üç gün boyunca Beuys küçük bir odada keçe giyerek ve bir çakal ve seçip odaya yerleştirdiği diğer çeşitli objelerle iletişim kurarak zaman geçirdi. Performansın bir parçası olarak sergi alanına ve alanından bir ambülans ve sedye ile taşınmak konusunda ısrar etti (Ungvarsky, 2016).

Beuys bu eserinde iki farklı olay örgüsünü bir araya getirmiştir. Amerikan yerlilerinin uğradığı trajediye ve Nazilerce insanlara yapılan zulme bir gönderme yapılmıştır. Sanatçının kır kurduyla aynı oda içerisinde yaşamını paylaşması eserin kavramsal yaklaşımına açıklık getirir.

Performansta suçu işleyenler ve kurbanlar arasında yaratılan bir metafor vardır. Bu durum sanatçının bireysel bir çabasından ziyade çoğulcu bir yaklaşımda ele aldığına göstergesidir. Beuys, performansında olduğu gibi çoğu çalışmalarında temel doktrinlere ve otoritelere karşı bir duruş sergilemektedir.

Postmodernizmin çok sesli ve tabuları yıkan söylemleri eserlerde en çok kimlik, imge ve iktidar ilişkilerinin irdelemesine yol açmıştır. Bu yaklaşım sanatta klasik beğeni ve estetik unsurlardan uzaklaşarak toplum tabanlı yaklaşımları beraberinde getirmiştir. Özellikle 1960'lı ve 70'li yıllarda ortaya çıkan sanat hareketlerindeki multidisipliner anlayışın getirdiği fikrinsel açılımlarda sanatın tek tipleştirilmesine ve metalaşmasına karşı örnek çalışmalar görülmektedir.

Güncel sanatın eserler üzerindeki post yapısalcı anlayışı ve sanatın beslendiği kaynakların farklılaşması *sanatta meta* olgusunu zayıflatmıştır. Bunun yanında yeni gelişen teknolojik gelişmelerin (sosyal medyanın ve reklamların) *sanat, sanatçı ve eser* üzerindeki etkisi de yadsınamaz bir geçektir. Modern sanatçı imi günümüz sanatında değişime uğramış ve reklam kültürünün önemi artmıştır. Sanatçı ve eseri sadece alıcı karşısında hesap vermiyor aynı zamanda toplumların medya organları karşısında küresel bir savaş vermektedir. Sosyal paylaşım siteleri güncel sanatın adeta post modern galerileri haline dönüşmüştür. Medyanın sanat üzerindeki iktidarı sanatçının piyasa üzerindeki konumunu da belirler hale gelmiştir. Sanatçı bu süreçte pasif kalmış, eser ve alıcı arasındaki

diyalogu artmıştır. Bunun yanında sanatçının alıcı karşısında sürekli üretim mekanizmasına dönüşmesi ve eserleri üzerinde *yeni/lik* aranması toplumlarda baskın olan meta unsurunu açığa çıkarmıştır. “Sanatta yeni kategorisini, meta toplumuna hakim olan şeyin zorunlu bir sureti olarak gören Adorno, meta toplumunun ancak üretilen mallar satıldığı takdirde var olabilecek bir yapıda olduğunu, bu yüzden de alıcıları daima, ürünlerin yeniliğiyle cezp etmesi gerektiğini ileri sürer” (Şahiner, 2013:195). Sanatçıya karşı bir beklentiye dönüşen *yeni/lik* kavramı bu yüzden sanatta tehlike yaratabilmektedir. Çağdaş sanattaki multidisipliner yaklaşımlar, bireysel ifadeler ve kavramsal fikirlerin öneminin anlaşılması sanatçının meta karşısındaki konumunu zayıflatmıştır. Kavramsal odaklı eserlerde sanatçı geri çekilip eserin alıcısıyla olan diyalogu başlamaktadır. Dolayısıyla bu tür eserler alıcıları sanatçı üzerinden bir beklentiye değil eserleri okuma ve anlama sürecine yönlendirmiştir. Bu nedenle eser ve alıcı arasındaki ilişki sanatın değişkenlerini de belirleyen unsurlar olmuştur. Uluslararası bienaller, trienaller ve documenta sergileri örnek olarak gösterilebilir. Çünkü bu tür etkinliklerin ortak söylemi güncel olaylar, politik yaklaşımlar ve toplum yapısı üzerinedir. Modernizmin sanatçı üzerindeki beklentileri yerini alıcı ve eser merkezli bir yapının sorgulanmasına bırakmıştır. Örneğin Beuys’un eserlerindeki anlatım postmodernizmin çok katmanlı ifade yöntemini içermekte olup güncel olayların eleştirisini içermektedir.

Araştırma kapsamında alıcının eser ve sanatçı ilişkisi güncel sanatta bir paradigma oluşturmaktadır. Eser, alıcı ve sanatçı ilişkisi tarihsel dönüşüm içerisinde etkilenen ve değişkenlik gösteren kavramlar olarak ifade edilebilir. Bu durumun nedenleriyle birlikte sorgulanması çağdaş sanatın anlamlandırılması açısından önem taşımaktadır.

2. Resimde Teşhir: Kırdaki Öğle Yemeği

Toplumların ahlak ilkeleri, ideolojik yaklaşımları ve ekonomik sorunları sanatın sınırlarını belirleyen önemli olgulardır. Sanatçıların eserle olan bağı çoğu kez bu temel problemlerden beslenerek ilerler. Bir başka durum ise sanatçının ifade yönünde malzeme seçiminin önemli bir payının olmasıdır. “Bir sanat yapıtına giren nesnel malzemenin doğasına ilişkin sorun ve onun işleyiş biçimi birbirinden ayırlamaz” (Yılmaz, 2009: 65). Çünkü malzemenin doğası ile sanatçının kurgusunun bütünlük göstermesi gerekir. Aksi takdirde sanatçının hem doğaya yaklaşımında hem de toplum ile bağında çelişkiler

oluşabilmektedir. Özellikle Sanayi Devrimi’nden sonra modernist sürecin başlamasıyla birlikte sanatçı, eser ve alıcı arasındaki diyalogun arttığı görülür. Sanayi Devrimi’nden önce soyluların tekelinde olan sanatçı, Sanayi Devrimi’nden sonra topluma karşı sorumlu olmuştur. Bu durum sanatçı ve alıcı arasındaki dengelerin değişmesine sebep olmuştur. 19. yüzyılda halkın kararıyla seçilen sanatçıların açtıkları *Reddedilenler Sergisi* bir örnek olarak gösterilebilir.

“Akademi ressamı, 1863’te, Manet’in çalışmalarını resmi bir sergi olan Salon’a kabul etmediler. Bunu izleyen kargaşa sonucunda, yetkili makamlar, jüri tarafından kabul edilmeyen tüm resimleri “Reddedilenler Sergisi” (Salon des Refuses) adıyla özel bir sergide sergilemek zorunda kaldı” (Gombrich, 2012:514). Halkın da katılımıyla birlikte açılan serginin önemi, sanatçı ve alıcı arasındaki diyalogun başlangıcı olmasıdır.



Resim 3. Édouard Manet, ‘Kırdaki Öğle Yemeği’, 1862-63.

Reddedilenler Sergisi’nde en dikkat çekici eser Manet’in *Kırdaki Öğle Yemeği* (Resim 3) adlı tablosu olmuştur. Bu eser modern sanata geçişin ilk örneklerindedir. Resimde ilişkilendirme, imge ve eleştiri vardır. Resmin genel atmosferinde burjuva kesiminin her pazar eğlencesi olan piknik alanı görülmektedir. Ancak resmi asıl çarpıcı kılan şey, giyinik erkeklerin arasında çıplak bir kadının resmedilmesidir. Resim kimlik, eleştiri, beden ve kimliğin sahnelenmesi gibi birçok kavramın ele alınıp tartışılmasının önünü açmıştır. Bu bakımdan değerlendirildiğinde klasik resim üslubunun ve kurallarının dışında bir resimdir. Resimdeki çıplak imge bir söylemi ifade etmektedir. Manet, empresyonist çağdaşlarından farklı olarak eserinde

teşhir ve eleştiri kavramlarına vurgu yapmak istemiştir. Dolayısıyla eser modernist sürecin önünü açmıştır. Aynı zamanda eser, alıcı ve sanatçı arasındaki bağların kurulması bakımından önem arz etmektedir. Tapies'in dediği gibi "Eser ancak seyircinin işbirliğine güvenebileceksen anlam taşır; her zaman, ne denli kültürsüz olursa olsun, kendisini seyredenin manevi boyutuna dayanır" (Tapies, 2014: 42). Tapies'in söyleminden anlaşılacağı üzere eserin var oluşunu belirleyen en önemli etken alıcıdır. Tıpkı bu eserde olduğu gibi Manet, resmi alıcıyla buluşturduğu yıllarda oldukça tepki çekmiş ve uzun yıllarda eleştiriye maruz kalmıştır. Burada dikkat edilmesi gereken önemli bir durum vardır. Eserin tepki çekmesi toplumla buluştuğunun bir göstergesidir; zira Klasik dönem ve öncesinde saray duvarlarını sergileyen eserler halkla buluşamadığı için eleştiri ve yorum yapmak da olanaksız olmuştur. Dolayısıyla halkın eserle buluşması hem sanatçı açısından hem de sanatın değişim ve gelişimi açısından önemlidir.

2.1. Bulgular ve Yorumlar

Araştırmada elde edilen bulgularda Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* adlı tablosu o dönemin güncel olaylarına bir yorum getirmesi açısından akademik sanatın kurallarının dışında resmedilmesi ve yüksek/alçak kültürü ele alıp bir eleştiriye ifade etmesi bakımından önem taşımaktadır. Aynı zamanda bir sanat eserinin geleneksel form ve arayışın dışına çıkıp modernizmin kavram, eleştiri, alay ve temsil durumlarını içermektedir.

Sanatçının süreç içerisinde yapmış olduğu resimlerinden sonra bu eseri bir karşı duruşun temsiliyeti olarak algılanmalıdır. Sanatçının arayışı ışık ve renk kaynaklı izlenimlerden öte bir anlayışı ele almaktadır. Temsil sorunu ve kimlik arayışı eserin odak noktasıdır. Eser geleneksel form ve tasvir anlayışını kırmıştır.

Bu bakımdan ele alındığında *Kırda Öğle Yemeği* adlı resimin modernizmde yeni fikir ve arayışın bir temsili olduğu iddia edilebilir. Eserin güncel sanatta bile yeniden ele alınıp tartışmaya açılabilmesi, onun çoğulcu bir yapıda kurgulandığını gösterir.

3. Yerleşik Beğenin İflası: Boşluk Korkusu

15. İstanbul Bienali kapsamında Alejandro Almanza Pereda'nın *Boşluk Korkusu* serileri geleneksel, modern ve postmodern algının birlikteliklerini sunmaktadır. Eserin göz-

lemlenebilen en dikkat çekici yanı, resim mi yoksa heykel olarak mı sınıflanabileceği sorusudur. Resmin çerçeveye olan bağı duvar ile bütünleştiği anda heykelle dönüşebilmektedir. Sanatçı, görüntü ve algının bizleri yanıltabileceğine dikkat çekerek yaşadığımız mekânın tüm detaylarının birbirlerine bağımlı olduğunu ifade etmeye çalışmıştır.

Pereda'nın yapıtı aynı zamanda tarihin üzerinin örtülmesine, değerlerin bir dönemden diğerine aktarılışına ve bir zamanlar tutku uyandıran elle yapılmış resimden bugün büyük maliyetlerle çağdaş, minimal iç mekan "tasarım"larında kullanılan betona kadar-oyşa bir zamanlar ucuz olması ve inşaatta sağladığı kolaylık nedeniyle tercih ediliyordu-beğenilerdeki değişimlere işaret ediyor (İKSV BİENAL, 2017:134)



Resim 4. Alejandro Almanza Pereda, 'Boşluk Korkusu', 2017.

Pereda'nın bu yaklaşımı iki farklı değişkeni ortaya çıkarmaktadır: Beğeni olgusu, zaman ve mekan kavramlarındaki farklılıklardır. Sanatçı eserinde (Resim 4) klasik resmi güncel sanata taşıyarak toplumdaki yerleşik beğeni algısını kırmıştır. Bir zamanlar yüksek kültürün evlerini süsleyen klasik resimler güncel sanata taşınarak biçim ve bağlam değişikliğine uğramıştır. Resimde yerleşik beğeni olgusu iflas ederek yeni bir anlam yüklenmiştir. Eserde dikkat çeken diğer bir husus ise sanat eserinin metalaşma olgusuna yapılan bir göndermedir. Dolayısıyla bir dönemin klasik ve genel kitesine hitap eden bir resim yapısöküme uğrayarak eserin meta olgusunu iflas ettirmiştir. Eser bu haliyle Postmodern bir algı içerisinde ele alındığı ve alımlama estetiğinin kavramsal sınırlarına yakın olduğu tespit edilmiştir. "Alımlama Estetiği açısından eleştiri, irdelemek, sorgulamak, bir sonuca ulaşmak, yani anlam vermektir; belirsiz alanları belirli hale getirmek, karan-

lıkları aydınlatmaktır” (Özbek, 2013:19). Postmodern sanatın alıcı ve eser arasındaki birlikteliğinin temeli de budur. Oysa modern sanatın sistematik yaklaşımı sanatın çerçevesini belirli kurallara zorlamıştır. “Modernizm, bir yandan sanatın özerkliği bir yandan da temsil düşüncesinin reddi adına, yaşam ve sanat arasında bir sınır çekmişti” (Yılmaz, 2013: 217). Çağdaş sanatta bu kavramlar, yerini fikir sanatına bırakmıştır. Sol Lewitt’in bu yöndeki ifadesi şöyledir: “Sanat yapıtının nasıl görüldüğü, o kadar önemli değildir. Tabii fiziksel bir biçimi varsa, bir şeye benzemek durumundadır. Ama sonuçta ne biçim alacaksa alsın, bir düşünceden yola çıkmak zorundadır. Sanatçının meselesi, kavramsallaştırma ve gerçekleştirme sürecidir” (Lewitt’ten aktaran: Antmen, 2014:198). Bu süreç eserle sanatçı arasında bir dönüşüme sebep olmaktadır. Dönüşeme neden olan en önemli etken, sanatçının düşüncesi ve alıcının sanatçı arasındaki diyalogudur.

Eleştiri, imge, taklit, kimlik ve tekrar gibi kavramlar bugünün sanatının yeni fikirleridir. Eserde görüldüğü gibi fikir ve bağlamda yapılan değişiklikler kavramsal bir temelle ilişkilendirilmiştir. “Dış formunda herhangi bir değişiklik yapılmaksızın hali hazırda mevcut sanat yapıtlarını yeni bağlamlara koyarak yapıtın görüntüsünde yapılan değişiklikler, alımlanmasında bir fark meydana getirir” (Groys, 2014:45). Bu durum çağdaş sanatın beslendiği kaynaklardır. Sanatçının yaklaşım biçimindeki farklılık yerleşik algının iflas edilmesine yöneliktir. Dolayısıyla eserin mevcut formu korunarak eklettik bir yapıda yeni göstergeler edindiği söylenebilir.

3.1. Bulgular ve Yorumlar

Araştırmada elde edilen bulgulara göre Pereda, bir eserin geleneksel formunu güncel sanata taşıyarak yeni bir kavram ile ri sürmüştür. Pereda, üç farklı değişkeni birleştirerek aidiyet kavramı üzerine bir düşünce ortaya koymuştur. Bu değişkenler resim, duvar ve evdir. Ev bir bütünü oluşturan yaşam alanıdır. Duvar ise sınırları belirleyen ayrımlardır.

Sanatçının geleneksel form ve üslupla yapılmış bir resmi seçmesi tesadüf değildir. Çünkü seçilen eser, genel olarak halkın beğenisine hitap eden bir manzara resmidir. Bu tür resimler geçmişte olduğu gibi günümüzde de kütüphanelerin, evlerin ve resmi kurumların duvarlarını halen süslemektedir. Ancak Pereda, resmi çimento ile kaplayıp duvar ile bütünleştirilmesiyle birlikte resimdeki geleneksel algıyı kırmıştır. Dolayısıyla resim bu haliyle yerleşik beğenin dışında kalıp bir

heykel formuna dönüşmüştür.

Araştırmadaki bir diğer bulgu ise tıpkı bir zamanlar alıcı, sanatçı ve eser arasındaki sınırların güncel sanatta kalkması gibi bir algının bu eserde yaratılmış olmasıdır. Eserle değerlendirildiğinde şu sonuç ortaya çıkmaktadır: Aidiyet kavramıyla yapılan resimlerin sınırları, kuralları ve yerleşik kalıpları kıracağı iddia edilebilir.

Öyle görünüyor ki temsil, beğeni, sınır ve aidiyet kavramları güncel sanatın yeni değişkenleri olarak yerini alacağı umulmaktadır.

4. Temsiliyet ve Kültürel Gösterge: Güzel Olanlar

Njideka Akunyili Crosby’nin aidiyet ve kültürel göstergelere ilişkin 15. İstanbul Bienali kapsamında gerçekleştirmiş olduğu eserleri yaşadığı toplumun bağlarını güçlü bir şekilde ortaya koymaktadır.



Resim 5. Njideka Akunyili Crosby, ‘Güzel Olanlar’, 2014, Kağıt Üzerine Akrilik, Transfer ve Renkli Kalem, 152,5 x 106, 68 cm.

Güzel Olanlar isimli (Resim 5) eserinde öznenin (kadının) belleğinin ve yaşamına dair anılarını gün yüzüne çıkaran bir temsiliyet ifade edilmiştir. Anılar sanatçı için bir göstergedir. Ev içi çalışmalarında çerçeveli fotoğraflar, eski ev eşyaları ve insan imgesini bir arada kullanan Akunyili Crosby, ülkesinin geçmişini bugüne taşır.

Çeşitli araçlar, yaklaşımlar, bakış açıları ve görseller kullanarak, Akunyili Crosby'nin tabloları özne olarak Nijeryalılarla, Nijeryalı Amerikalılarla ve hatta kendi aile üyeleriyle katmanlı bir yer ve zaman hissini ifade eder. İşlerini özel yapan kolajdır, ve globalleşmenin ve uluslar ile mekanlar arasında seyahatin hikayesini anlatmak için kültürleri bazen bir araya getirir, bazen de birbirine düşür (Gibney, 2018:18).

Bu durum birey(ler)in bellek ve yaşamına dair izleri güncel sanata taşıyarak kültürel mirası canlandırdığını ifade eder. Genellikle doğu toplumlarında öne çıkan kültürel miras ve geleneksel yorumlamalar sanatçının ifadesinde aidiyete dönüşmüştür. Dolayısıyla sanatçı yaşadığı toplumun kimliğine ilişkin hatıraları gün yüzüne çıkarmıştır.

Akunyili Crosby'nin resimlerinde, içinde ailevi ve ortak kültürel tarihler – bunlar çoğunlukla Nijerya diasporası içindeki kendi deneyimlerine dayanmaktadır – barındıran iç mekanlar öne çıkar. Resimlerdeki temsillerin keskinliğine ve realizm eğilimine rağmen, kare dizgeleminin ve transfer izlerinin birlikte oluşturdukları dokular genellikle oldukça belirgindir (İKSV BİENAL, 2017:130).

Ülkesinin tarihi dokusunu ele alıp merkezdeki kadın figürünün yaşamıyla ilgili bilgiler vermesi, sanat ve hayat arasındaki sınırları kaldırmakta olduğuna işaret eder. Öyle görünüyor ki fotoğraflar resimde bir imgeye dönüşerek yaşanan toplumun bir parçası olmuş ve eserin alıcısıyla olan bağını da güçlendirmiştir. Resimde dikkat çeken durum, siyahı kadının transparan görüntüsüyle birlikte duvarda asılı fotoğrafların bir bütün oluşturmasıdır. Fotoğrafın bedenle bir bütün olması ve bu fotoğrafların kadının mahremi olan eviyle birlikte sunumu, bienalin konusu olan İyi Bir Komşu temasına imada bulunduğunu gösterir. Bu bağlamda bienalin teması alıcıların (toplumların) eserlere, eserlerin de alıcılara yönelik birlikteliğini pekiştirdiği öngörülebilir. Çünkü modernist süreçte yapılan eserlerin birçoğu sanatçının bireysel çabaların bir ürünüken çağdaş sanatta yapılan eserlerin konuları genel tabulara karşı ve eleştirel içeriklidir. Bu bakımdan eserde alıcının rolü önemlidir.

4.1. Bulgular ve Yorumlar

Araştırmada elde edilen bulgulara göre Njideka Akunyili Crosby'nin *Güzel Olanlar* isimli eseri anlık fotoğrafik bir görüntü gibi algılanmaktadır. Ancak Crosby'nin hem malzeme kullanımındaki yaklaşımı hem de kompozisyon seçimi farklı bir okumaya işaret eder. Resimdeki göstergeler şunlardır: kadın figürü, fotoğraflar, bir mekan içerisinde tasarlanan kompozisyon. Sanatçının kendisi gibi siyahı bir kadını seçmesi tesadüf değildir. Kadın temsiliyetine dönük sorgulamalarında kadınlara yönelik genel düşüncelerinin olduğuna işaret eder.

Nijerya'da doğan sanatçı yaşadığı kültürü resimleyerek ve fotoğrafik unsurları kolajla bütünleştirerek aktarmıştır. Sanatçının sanatına olan bu yaklaşımı bir zamanlar Afrika'da yaşadığı anılarını yeniden canlandırması olarak yorumlanabilir. Böylece alıcının sanatçıyla diyalogu fotoğraflarla ve sanatçının yaşadığı kültürüyle başlamaktadır. Sanatçı yaşadığı toplumun kadın imgesini ülkesinin kültürel dokusuyla bütünleştirerek güncel sanata taşımıştır. Onun üzerinden yapılan kavramsal çıkarımlar bugünü olduğu gibi geçmişi de hatırlatmaktadır. Geçmişte yaşanan hatıralar gün yüzüne çıkarılarak günümüz toplumunun belleğinde bir iz bırakılmak istenmiştir. Bu durum toplumsal dayanışmanın bir göstergesi olarak da açıklanabilir.

Alıcı ve sanatçı arasındaki diyalogu belirleyen etmenler eserdeki kavramsal unsurlar ve sorgulamalardır. Crosby'de olduğu gibi eser analizi yapılan diğer sanatçıların da ortak noktası budur. Bu durum güncel sanatın en önemli göstergesidir. Böylece sanat eseri çözümlenmesinde sanatçı ve eseri analizi yapılırken alıcı unsurunun unutulmaması gerektiği bilinmelidir.

Sonuç

Eser çözümlenmelerinde farklı sanatçıların farklı görüş ve kavramları açığa çıkarılmıştır. Modernist sürecin paradigmatları ile postmodernizmin sanatçı ve ele aldığı kavramlar arasındaki farklılıklar gözlemlenmiştir. Sanatçının temel duruşu bir ifade arayışından kaynaklanırken alıcının ise sanatı algılamak ve anlamlandırma üzerine gelişim gösterdiği anlaşılmıştır. Modernist sanatçı halka bütünleşik bir ilişkiyi yeni yeni kurmaya başlamış ve toplumun gerçeklerini ele almıştır. Bu süreç eserin anlamsal ve kuramsal yaklaşım biçimlerinin gelişmesine de tanıklık etmiştir. Halkın arz ve talepleri düşünce temelli olarak ortaya çıkmıştır. Eserlerin kavramsal çıkarımları toplumların sıkıntı ve yaşam mücadelelerinden beslenerek

ilerlemiştir. Yüzyıl başlarında Avrupa’da yaşanan savaşlar, yıkımlar ve ölümler sanatın yönünü değiştirerek estetik beğeni olgusundan uzaklaştırmıştır. Güncel sanattaki eserlere bakıldığında sanat ve hayat arasındaki sınırların kalktığı görülmektedir. Nesnenin gerçekliğine duyulan ilgi ve resimde aranan güzellik olgusu yerini çoğu zaman varoluşçuluk temelinde dayanan eserlere bıraktığı söylenebilir. Yüzyıl ortalarından itibaren post yapısalcı anlayışta çözümlenen eserler farklı disiplinlerin önemini de ortaya çıkarmıştır. Sanatçıların kaygı ve arayışlarındaki eleştirel tavır güncel sanatın değişkenlerinden birisi olmuştur. Sanatçının alıcı karşısındaki mücadelesi ve eserine olan yaklaşımı yaşamın kendisinden beslenerek devam etmiştir.

Sonuç olarak her dönemin sanatçı ve alıcı ilişkisi farklılık gösterdiği anlaşılmıştır. Toplumların sanata olan ilgisi sanatçıyı var eden ve besleyen unsurların başında gelmiştir. Bu sebeple sanatçı, alıcı ve eser üçlüsü her dönemin önemli birer değişkenleri olmuştur. Ne zaman ki sanatçı ve alıcı arasındaki ilişki üretim ve tüketim sürecine dönüşmeye başlamıştır, o zaman eserlerde metalaşma tehlikesiyle karşılaşmıştır. Aynı zamanda toplumun ihtiyaçları sanatçı üzerinde beklentiye dönüşmesi ve sanatçının eser karşısında salt beğeni kavramıyla ilişkilendirilmesi de tehlike yaratmıştır. Bu durum modern sürecin önemli birer sorunsalları olarak düşünülmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısından sonraki süreci, sanatta beğeni yargısını kırmıştır. Çünkü sanattaki yerleşik algıların ve kalıpların terk edilmesi sanatın kavramsal yanını ve fikrinsel boyutunu beslediği anlaşılmıştır. Eleştiri, ifade, fikir ve kavram sanatçıların toplum karşısındaki temel kılavuzu olmuştur. Böylece sanatçıların eserleri karşısındaki tutumu toplumların beklentilerini de değiştirmişlerdir.

Öyle görünüyor ki toplumlar kendi sanatçılarını sanatçılar da kendi toplumlarını yarattıklarına göre sanatın en önemli paradigmatları *alıcı, eser ve sanatçı* üzerinden devam edecektir.

Kaynakça

Altınkurt, L., Kalkan, A. (2012). “Günümüz Sanat Ortamında Çağdaş/Güncel Sanat Yaklaşımlarına İlişkin Sanatçı, Eleştirmen ve Sanat Galerisicilerinin Görüşleri”, *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 34, 128.

Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Ayaz, B. (2016). “Geç kapitalizm: Medya ve Sanatta İçeriğin Metalaşması ve Anlamsızlaşması”, *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi* 1(1) 120.

Çakır, M. (2014). *Görsel Kültür ve Küresel Kitle Kültürü*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Gans, J. H. (2014). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*. (E.O. İncirlioğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Gibney, S. (2018). The Art of Life: MacArthur Foundation “Genius” Fellow Njideka Akunyili Crosby uses art to tell the story of Nigerians living in America. *Crisis* (15591573), 125(1), 18.

Gombrich, E. H. (2012). *Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Groys, B. (2014). *Sanatın Gücü*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı. (2017). İyi Bir Komşu 15. İstanbul Bienali. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Özbek, Y. (2013). *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Şahin, H. (2013). “Postmodern Sanatta Eklektik Nesnelere”, *Karadeniz Araştırmaları* 36, 243.

Şahiner, R. (2013). *Sanatta Postmodern Kırılmalar*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Tapies, A. (2014). *Sanat Pratiği*. (İ. Birkan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Ungvarsky, J. (2016). *Joseph Beuys*. Salem Press Biographical Encyclopedia.

Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Yılmaz, M. (2009). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. (N. Özüaydın, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınları.

Yılmaz, M. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Görsel Kaynakça

Resim 1. Dix, O., ‘Yaralı Asker’, 1924, Kağıt Üzerine Gravür, 47, 5 x 35,3 cm, Berlin. Erişim: 04.03.2018. <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/152875>

Resim 2. Beuys, J., ‘Amerika’yı Seviyorum, Amerika da Beni’, 1974, Performans. Erişim: 04.03.2018. <http://www.fovart.net/joseph-beuys-amerikayi-seviyorum/>

Resim 3. Manet, E., ‘Kırda Öğle Yemeği’, 1862-63. Erişim: 04.03.2018. <http://www.manet.org/luncheon-on-the-grass.jsp>

Resim 4. Pereda, A., A., ‘Boşluk Korkusu’, 2017. Erişim: 11.05.2018. <http://15b.iksv.org/haberler/12>

Resim 5. Crosby, N., A., ‘Güzel Olanlar’, 2014, Kağıt Üzerine Akrilik, Transfer ve Renkli Kalem, 152,5 x 106, 68 cm. Erişim: 13.05.2018. <https://newsdesk.si.edu/photos/njideka-akunyili-crosby-beautiful-ones>

Mimaride Minyatürlerin Belge Niteliğinde Kullanımı Üzerine*

Ayşe ÇETİN**

Özet

Kitap sanatları içinde metni betimleyen çalışmalar olarak görülen minyatürler, genel olarak bir metne bağlı, saray ve çevresi için tasarlanmış kitap resimleridir. Saray Nakkaşhanesinde çalışılan minyatürler klasik üslup dışında özgün, yaratıcı tasarımlar olarak da üretilmişlerdir. Sanatsal değerlerinin yanı sıra mimaride ve birçok farklı disiplinde belge niteliği özelliği de taşıyan minyatürler, restorasyonlarda olduğu kadar sürdürülebilir mimari çalışmalarında da önemli belgelerdir. Minyatürlerin, belge niteliklerinin öne çıkacak şekilde kullanılmamasının nedeni bu konuda çalışacak yeterli sayıda uzmanın bulunmamasıdır.

Dünya üzerinde projelerin belge kabullerinde fotoğraf, pul vb. sanat eserleri resmi belge niteliği taşıdığı kabul edilerek kullanıldığı halde, minyatürler aynı özelliği taşıyan belgeler olarak kabul görmemektedir. Türkiye sınırları içinde, koruma altına alınmış yapıların tescil belgelerinde hiç minyatür örneği kullanılmamış olması, restorasyon belgesi olarak mimari restorasyon projelerinde yer almamış olması bu konuda eksikliği sergilemektedir. Makalede minyatürlerin mimari belge olarak önemi ve nasıl çözümlenmesi gerektiği konusunda öneriler getirilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Minyatür, Mimari, Restorasyon, Restitüsyon, Geleneksel Sanatlar.

The Utility of Miniatures as Documents of Architecture

Abstract

Miniatures, which are forms of visual art, are drawings that generally describe the text in books that are written for the palace and its circles. Miniature products manufactured in royal Nakkaşhane are not limited to the classical style. Original, creative designs are also widespread. In addition to their value as works of art, miniatures are also significant since they architecture carry the quality of being documents for architecture and many other disciplines, and they can be used in restorations as well as sustainable architectural works. Miniatures' values as historical documents are not widely recognized since there aren't enough experts in this field.

Although art works such as photographs, stamps etc. are accepted as documents while accepting research project applications all over the world; miniatures are not accepted as documents of similar importance. This situation is evident in that no miniatures were mentioned in the registration certificates of listed buildings or in restoration documents of architectural restoration projects in Turkey. This study underlines the importance of miniatures as architectural documents and makes some suggestions for the solution of this problem.

Keywords: Miniature, architectural, Restoration, Restitution, Tradational Art.

* Bu makale, Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalında, Doç. Dr. Hikmet Sivri Gökmen danışmanlığında sürmekte olan '16.yy. Osmanlı Minyatürlerinde Mekân' başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

** Dr. Öğretim Üyesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü, Tezhip Ana Sanat Dalı, ayse.cetin@deu.edu.tr

Giriş

Kitap sanatları içinde değerlendirilen minyatür, genel olarak bir metne bağlı, saray ve çevresi için tasarlanmış kitap resimleridir. Günümüzde sanat eseri olma değerlerinin dışında başta mimari olmak üzere birçok farklı disiplinde belge niteliği ile de ayrı bir önem kazanmıştır.

Mimaride, şehir planlamalarında, sürdürülebilir mimari planlarında, restorasyon çalışmaları ile restorasyona yönelik araştırma ve analizlerde, belge niteliği taşıyan minyatürler, bu konularda çalışacak uzman araştırmacıların azlığı ve etkili olamamaları nedeni ile belge nitelikleri öne çıkacak şekilde kullanılmamaktadır. Minyatürlerin içinde yer aldıkları metinlerde tasvir edilen mekânlar mimari detaylar çalışılan konuya göre biçimlendirilmiş olmaları nedeniyle doğal olarak, bir kısmı gerçekte var olmayan, hayali kurgulardır.

Osmanlı döneminde 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren üretilmeye başlanan tarih konulu minyatürlü yazmaların yanında yine aynı dönemin nakkaşlarından olan Matrakçı Nasuh'un şehirleri konu alan ve kompozisyonlarında, dönemin gerçek mimari ve bitki örtüsünü tasvir ettiği minyatürleri de bugünün mimarları için başlı başına birer görsel kaynaktır. Ancak, mimarlar tarafından minyatürlerin belge niteliğinde kullanılması için araştırmacıların minyatürleri çözümlenmeye yönelik uzmanlık bilgisine sahip olmaları gereklidir. Uluslararası proje kabullerinde fotoğraf, pul vb. sanat eserlerinin resmi belge niteliği taşımalarından dolayı kullanılmalarının yanında, bu tür projelerde minyatürlerin de mimari için belge olarak kabul edilmeleri yerinde olacaktır. Bu konuda öncelikle minyatürlerin, mimari restorasyon ve analiz çalışmalarında birer belge olduğuna ilişkin bilincin geliştirilmesi, bu yönde bir farkındalığın oluşturulması gereklidir. Bu makalede, Osmanlı minyatürlerinin mimaride belge olarak kullanılmasının önemi ve gerekliliği üzerinde durularak minyatürlerdeki unsurların mimari açıdan nasıl çözümlenebileceği üzerine öneriler getirilmiştir.

Minyatür Çözümlemede Yapı-Mekân Tanım ve Analizleri

Minyatür dilinin anlaşılabilmesi için yapılması önerilen çözümleme çalışmasına örnek olarak, Matrakçı Nasuh'a ait, "Beyan-ı Menazil- Sefer-i Irakeyn" adlı eserde yer alan minyatürler seçilmiştir. Eserde yerleşim ve yapı grupları ile yapılarda yer alan mekânların tanımlanması, canlı ve cansız detay betimlemelerinin değerlendirilmesi ile mimari kompozisyon düzenle-

ri, türleri, çizim programları ve çalışma tekniklerinin farklı açılardan incelenmesi, yöntem olarak önerilmektedir.

Alan, Mekân

Mekânlar irdelendiğinde Matrakçı Minyatürleri'nin tasarımlarında daima rasyonel bir mantık sürdürüldüğü gözlemlenmektedir. Bu minyatürlerde genel olarak adeta bir seyir belgeleme defteri mantığı ile detaylı olarak not alınmış ve betimlenmiş gibi görülen bir teknik ile yapılar şablonuz resmedilmiş, kentin mimari ölçü ve biçimi belge niteliğinde çalışılmıştır. Sistemli çalışılmış olan yapıların katları, detayları, malzemeleri kent planı içinde incelendiğinde çoğunun günümüzdeki konumları ile örtüştüğü görülmektedir. Kentin ulaşım sirkülasyonu dahi minyatürlerde hiç insan olmamasına rağmen ölçekli olarak açıkça algılanabilmektedir.

Çağdaş planlama çalışmalarının bir kısmında, günümüzde dahi bulunmayan bu sistematik açık fonksiyon şemalı plan tasvirleri bize sanatçının, yapıları salt görsel hacimler olarak algılamasından çok daha derin bir mimari bilgi donanımına sahip olduğunu da göstermektedir. Kentlerin konum planları, birbirleri ile ilişkileri, bağlantı kapıları, köprü ve yol gibi ulaşım bağlantıları minyatürlerinde görsel destekler ile güçlendirilerek görüntülenmiştir.



Resim 1. Matrakçı Nasuh, *Beyan-ı Menazil- Sefer-i Irakeyn*, "105. Varak b Yüzü Kağıt üzerine fırça çalışması" (16.yy. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, İstanbul, Atasoy, 2015)

Atasoy, Beyan-I Menazil- Sefer-İ İrakeyn Minyatürlerini şöyle açıklamaktadır:

“Nasuh’un önemli olanı öne çeken tavrı İstanbul tasvirinin genel görünümünde de görülür. Sanatçı şehrin en önemli yapılarını ve özelliklerini ele almış ve bunların aralarındaki evleri de temsilcileri ile göstermeyi tercih etmiştir. Bütün camiler, kiliseler, Bizans ve Osmanlı yapıları, anıtlar, kıyı şeritlerindeki özellikler, limanlar en can alıcı özellikleriyle canlandırılmışlardır. “(Atasoy, 2015,10).

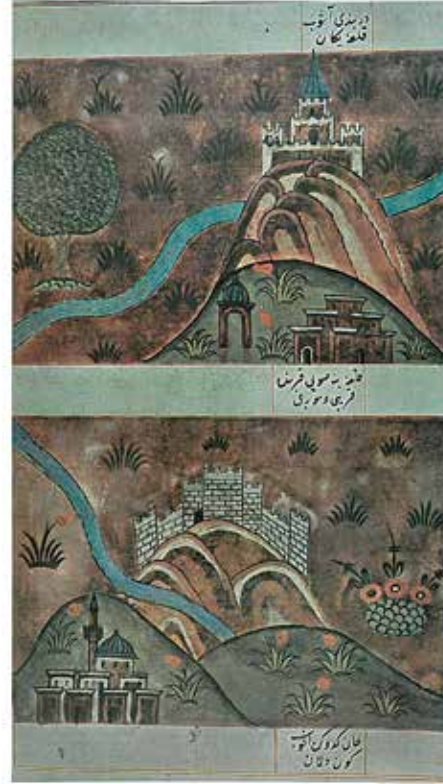
İstanbul sahnelerinin çalışıldığı Toplam 7 adet, albümden seçilen “Galata betimlemesi” minyatürü incelendiğinde şaşırtıcı şekilde günümüz kent silueti ile örtüşen tarihi doku silueti de görülmektedir. Matrakçı’nın Galata Minyatürü’nde yer alan tarihi yapıların birçoğu günümüzde de aynı yerlerde bulunmaktadır. Bu güne ulaşmamış olan yapıların ise yıkılmış olabileceği düşünülmektedir. Klasik minyatürlerde görülen, sanatçının kurgusu olan yerleştirmeler ise Matrakçı’nın minyatürlerinde görülmemektedir. Genel olarak minyatürlerde görülen sanatçının tasarladığı ve aslında olmayan mekânlar, konuya adaptasyonu için olayların başka bir mekânda gösterilmesi gibi çalışmalar, Matrakçı’nın ‘Beyan-ı Menazil- Sefer-i İrakeyn’ adlı eserindeki minyatürlerde yer almamaktadır.



Resim 2. Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil- Sefer-i İrakeyn, “9. Varak a yüzü Galata Kağıt üzerine fırça çalışması” (16.yy. İstanbul Üniversite Kütüphanesi, İstanbul Atasoy, 2015)

Matrakçı’ya ait minyatürler genel olarak kitap içinde farklı boyutlarda yer aldığı sayfa düzenleri ile uyumlu, değişik ölçülerde çalışılmıştır. Minyatürlerde sıkça görülen geometrik tekrarlı zemin deseni uygulamaları yapılmamış, arazi canlandırmaları, kent veya bina tasarımları yüzey görünümü ile aynı renk ve ölçüde resmedilmiştir. Menazilname Minyatürleri’nin iç ve dış mekân kompozisyonlarında doğadan topoğrafik detaylar, bitki ve hayvan betimlemeleri orijinal boyut ve görselleri ile detaylı olarak yer almaktadır. (Resim 2)

Gerçek konum ile kurgulanmış olan Menazil Minyatürleri’nin kompozisyonlarında, bitki ve hayvan detayları, aynı zamanda bir doğa albümü şeklinde alan ile örtüşen belgeleme çalışmalarıdır. Bu uygulama yöntemi ile belgelenmiş olan yerleşim alanlarında öncelikle çadırlar, kaleler, köprüler, anıt yapılar ve dini yapılar çalışılmıştır. Küçük kentlerde, sur dışında konuşlandırılan çadırların konumlandırılmalarında ayrıca oranlar gözetilerek, ölçekli olarak irdelikleri sonucuna da ulaşmak mümkündür. (Resim 3)

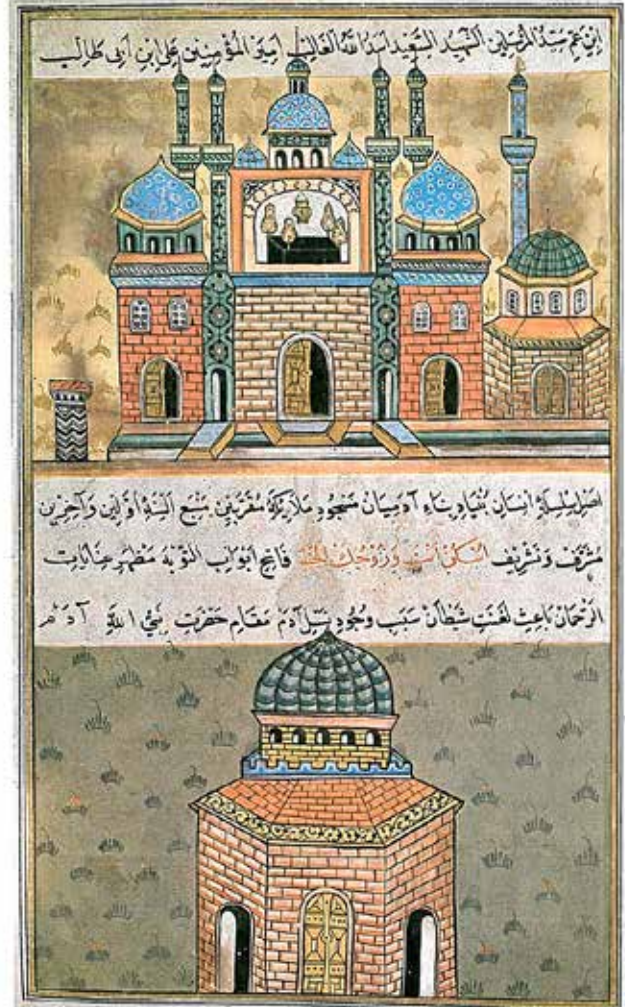


Resim 3. Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil- Sefer-i İrakeyn, 87. Varak b yüzü, Kağıt üzerine fırça çalışması (16.yy. İstanbul Üniversite Kütüphanesi, İstanbul Atasoy 2015)

Doku-Malzeme-Bezeme

Eserde bulunan bütün minyatürlerin, yapılarda var olan, yapı kaplama malzemelerini ifade eden, doku detayları incelendiğinde, mekân çalışmalarında, en çok malzeme yorumlanan alanların, iç ve dış duvarlar olduğunu görülmektedir. Renkli taş detayların çalışıldığı eserde; bazı bölgelerdeki yapıların farklı renk ve dokular ile betimlenmesi, sanatçının tasarrufu olmayıp, dönem mimarisinde oldukça farklı yapı malzemelerinin kullanılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Yer kabuğunun, doğudan batıya değişen malzeme ve renginin, sanatçıların eserlerinde de farklılaşarak yansımaları bu nedendir. Bu sadece duvar örgülerinde olmayıp ağırlıklı olarak çatılarda olmak üzere, yapıların farklı mekânlarında da görülmektedir. Çatılar incelendiğinde kiremit dokularındaki farklılıkların geleneksel üretim çeşitliliğinden kaynaklandığı, günümüzde de halen süren bir uygulama olmasından açıkça görülmektedir. Kullanılan pişmiş toprak yapı malzemelerinin, minyatürlerde aynı görüntüde olmaması, yerel kiremit üretimlerinde bölgesel olarak değişen farklı teknik, model ve ölçülerin kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Eser genelinde görülen farklı çatı dokuları bu nedenle belge niteliğindedir ve bölgelerin geleneksel yapı malzemelerinin farklı dönemlerde üretimlerini yansıtmaktadır.

Farklı çatı kaplama tekniklerinin bölge iklimi ile ilişkisini yansıtan bazı çalışmalar, sanatçı yorumu gibi görünmektedir. Örneğin halen uzun süreli kar altında kalan bölgelerde yapılan metal kaplama uygulamaları ve dikliği ile farklılık gösteren çatı dokularını, bazı sanatçılar minyatürlerinde gümüş varak kullanarak belgelemiştir. Günümüz makalelerinde dahi minyatürler yorumlanırken, farklı bezemeler gibi 'gümüş yıldızla boyalıdır' diye sanatçıya atfedilen bu yüzeyler, minyatür tekniği ile yorumlanmış yapı detay tanımlamaları olarak görülmemektedir. Çevre etkenleri sonucu ortaya çıkan, görünümle aktaran bu çalışmalar, aslında minyatürlerin sürdürülebilir mimari ve restorasyonlarında belge oluşturması bakımından önemlidir.



Resim 7. Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil- Sefer-i Irakayn, 58. Varak b Yüzü, Kağıt üzerine fırça çalışması (16.yy. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, İstanbul Atasoy 2015)

Doku ve malzeme detayları yapıların kapı, pencere tavan, taban ve mobilyalarının ince yapı detaylarında da görülmektedir. Ahşap ve lake üzerine farklı desenli nakışlar ile renklendirilerek çalışılmış olan bitki ve hayvan detaylı motifler de oldukça gerçekçi olarak çalışılmıştır. Minyatürlerde yer alan bazıları altın kaplamalı ve mücevherli dahi olan, tahtlardan çadırlara, halılardan kumaş desenlerine kadar farklı doku, renk ve desenlerde çalışılmış olan figürler mimaride malzeme ve doku çeşitliliğini de detaylı olarak tanımlamaktadır. Günay, 1992, *Süleymanname Minyatürleri'nde Mekân Ve Anlatım Teknikleri* başlıklı makalesinde bu konuda "Minyatürde mimari yüzey dolgusu olarak görülen desenler, şüphesiz ilk dönemlerde mimari üzerinde de kullanılan bezemelerin bir kopya-

sıydı ve bu bezemeler mimariyle birlikte diğer el sanatlarında da uygulanıyordu. Bu mimari bezemeler Horasan, Özbekistan ve İran'daki yapılarda panolar ve şeritler halinde tuğla, çini, mozaik çini ve stuko olarak iç ve dış cepleri kaplıyordu. Gerçekten o yörelerdeki bezemelerin desenleri ve mimari içinde yer alışları, minyatürdekilere çok benzemektedir”, bilgilerini aktarmaktadır.

“15. yüzyıldan itibaren görülen ve bireysel bir üretim biçimi olarak tanımlayabileceğimiz çizgisel, renkli tek sayfa minyatürler, İslam tasvir geleneği içinde, biçim ve uygulama teknikleri bakımından farklı bir yer edinmiştir. Bu üslûbun temsilcilerinin siyah ve renkli mürekkeple veya suluboya tekniğinde uyguladığı minyatürlerde, fırçayı farklı ton değerlerinde kullanarak tasvir ettiği herhangi bir biçimi salt çizgi ile ifade etmiştir. Formu belirgin hale getirmeye ve hareketi ifade etmeye yarayan bu fırça tekniğinin, renklendirme aşamasından önce kalemle yapılan, desenin dış hatlarını gösteren ve eskiz çizimine ihtiyaç duyulmadan uygulanan bir teknik olması muhtemeldir. Bu teknikte, figürün dış hatları çizilerek, kompozisyona yerleştirilecek elemanlar belirginleştirilmiş ve sonrasında formu ortaya çıkaran nüanslı çizgiler, serbest bir şekilde tek bir fırça hareketiyle uygulanmıştır. Ustalıkla uygulanan bu çizgisel üslûp, Batı resim geleneğindeki gibi, yanılısama yaratmak üzerine kurulu bir perspektif anlayışına sahip olmayan ve görüneni tasvir etmeyi amaçlamayan İslâm tasvir geleneğindeki anlayıştan ayrı düşmüştür. İslâm tasvir geleneğinde nesnenin taklit edilmesi amaçlanmaz, ancak, o nesneyi hatırlatan, temsil eden bir biçim oluşturulur. Bu biçim, geçmişte üretilmiş olan benzer biçimlerin yeniden üretimidir ve o nesneye ilişkin herhangi bir öznel nitelik atfetmez. Bu noktada eserlerinde öne çıkan bu çizgisel üslûp, İslâm tasvir geleneğinde, ânı tasvir etmenin ve figürün bireyselliğini ifade etmenin yolunu açmıştır.” (Adıgüzel Toprak, 2015:109-121).

Minyatürlerin Çalışılma Teknikleri, Çizim Programları

Minyatür çalışma teknikleri konunun uzmanları ve araştırmacılar tarafından “Minyatürlerin bilinen, genel çalışılma düzeyinde; hattatlar, metni yazmakta ve minyatürün yer alacağı sayfaya geldiğinde buraya girecek beyitleri yazarak varakları nakkaşlara vermektedir.” ve “Nakkaşlar bu yazıların yerlerini de düşünerek kompozisyonlarını yapmakta ve yazıları kutular

içine almaktadır. Nakkaşlar kompozisyonu tasarlarken gerekli görürse çerçevede değişiklikler de yapmaktadır. Kompozisyonlar, konuya göre kişilere, duracakları yerlere ve mekâna önem verilerek hazırlanmakta, daha sonra zeminleri boyanıp ve bezenerek, figürleri ve doğa ayrıntıları yapılmaktadır. En son olarak da cetvelkeşler cetvelle düz konturları ve çerçeve çizgilerini çekmektedirler”. (Günay,1992:66) olarak tanımlanmaktadır.

Minyatür çizim programları incelendiğinde ise yapı cep-helerinin art arda kaydırılarak, aksonometrik perspektifte iki düzlemde tasarlandığı, üçüncü boyut olan derinliğin ise çalışılmadığı görülmektedir. Bazı minyatürlerde üçüncü boyut ve derinlik duygusunun oluşması ise kuşbakışı görünümde, yapı üstlerinin, derinliği ile birlikte görülebilecek şekilde çalışılmış olmasından kaynaklanmaktadır. Adıgüzel Toprak (2015) makalesinde ise çizgi ve minyatür sanatının ilişkisi şu şekilde yorumlanmaktadır;

“Çizgi, teknik bir tanımla, iki nokta arasındaki en kısa iz olarak anlatılsa da, sanatta çizgiyi hareketin sürekli izi olarak tanımlamak gerekir. Hareket halindeki çizgi, dinamik ve izleyicinin göz hareketiyle takip etmesi gereken bir eylem yaratır. Böylece çizgi, tek başına veya diğer tasarım unsurlarıyla birlikte, renkli veya tek renkli kompozisyonlarda kullanıldığında, izleyicinin gözünü vurgulanmak istenen odağa yönelten bir güce sahiptir. Çizgiler aracılığıyla göz, imgenin formunu ve sınırlarını (dış hatlarını) algılar; böylece, tasvir edilmiş olan şeyin biçimi, niteliği, kompozisyon içindeki yeri ve diğer unsurlarla olan ilişkisi zihinde canlanır. Çizgiyle başlayan tasarlama sürecinde, formun/formların ortaya çıkmasıyla kompozisyon oluşur. İslâmiyet ile birlikte gelişen yazmaların içinde yer alan minyatürlerdeki kompozisyon anlayışı ise, tarihî bağlamda üslûplara ve konuya göre farklılıklar gösterse de, tasarımın evrensel ilkelelerini kapsamış ve kullanmıştır. Bir tasarımda kullanılan tek başına düz bir çizgi en soyut elemanlardan biridir” (Pipes, 2003, :20). Buna karşılık tek bir çizgi boyutu ve hareketi (yönü) ile her türlü şekli ve duyguyu izleyiciye geçirebilir, tek bir çizgi ile form biçimlenebilir. Bu noktada kökenleri İslâmiyet öncesinde Uygurlara kadar giden duvar resimleri ve dokumalarda, İslâmiyet sonrasında ise minyatürlerde kendini gösteren tasvir geleneğinde çizginin önemli bir yeri olduğu söylenebilir. Batı resim geleneğinin temelini oluşturan mimetik (öykünmeci), do-

ğayı ve görünen gerçekliği taklit eden sanat anlayışının aksine, bilginin aktarıldığı ve bilinenin görünür kılındığı bir tasvir anlayışında çizginin önemli yer tutması kaçınılmazdır. Nüanslı çizgi, formu taklit etmeyi amaçlamaz; ancak, formun dış hatlarını sınırlandırıyor gibi görünse de, aslında, formu görünür hale getiren temel unsurdur. Bir kompozisyonda, çizginin formu tanımlamaya yarayan bir işlevi olmasından dolayı, çizgi, renkten de önce gelir. Çizgi, formu gösterirken boşluğu tanımlayan bir etki yarattığı için, renk kullanılmadan da form ifade edilebilir. Bu açıdan bakıldığında kitap sanatlarında formu ifade etme özelliğiyle, salt çizginin ve farklı ton değerlerinin kullanıldığı kompozisyonlar dikkati çeker”. (Adıgüzel Toprak, 2015` :127)

Önerilen Yöntem ve Sonuç:

Günümüz mimarisi ile karşılaştırmalı olarak incelenen minyatürlerde belge niteliğinin tespiti için, içinde mimari eserler yer alan minyatür örneklerinin incelenmesi, belge özelliklerinin ortaya çıkarılması gerekmektedir. Minyatürlerin belge özelliği, hatalı algılar nedeni ile uzun yıllar boyunca anlaşılamamıştır. Bu da minyatürlerin genel olarak hayali kurgular ve detaylar içermesi ve çoğunlukla da belge niteliği taşıyabilecek gerçek dışı tasvirler olarak algılanmasından kaynaklanmaktadır. Yaşam şekilleri, dönem anlayışı gibi kavramların da incelendiği minyatürlerde görülen kent konum tasarımları ve yapılar incelenirken, bu mekânların gerçek mekânlarla ilgisi, ölçü ve görselliklerinde ne kadar gerçeğe yakın kaldığını irdeleyen analizler yapılmalıdır.

Mimari sürdürülebilirliğin izini sürmek adına yapılabilecek araştırmaların; günümüz yerleşim planları ve yapı verilerinin minyatürlerdeki karşılıkları ile detaylı olarak incelenmesi, analiz ve sonuçlarının detaylı olarak irdelenmesi çok önemlidir. Bu çalışma sistematigiyle projeler ile minyatürlerin eş zamanlı ve detaylı bakış tekniği ile incelenebilmesi için genel minyatür bilgilerinin yanı sıra, sanatçı ve eser de tanınmalıdır. Minyatürü anlamak ve belge niteliğinde değerlendirebilmek için bu bir gerekliliktir.

Farklı disiplinlerin işbirliği ile farklı yüzyıllarda üretilmiş olan eserlerin dahi belgeleme ve analizlerinin yapılması gerekmektedir. Yakın yüzyıllar arasında üretilmiş veya çok daha eski belgeler olmalarına rağmen, günümüzde olay mekân çözümlene çalışmalarında bu eserlerden, aynı zamanda, yarar-

lanılması mümkündür. ‘Evliya Çelebi’nin seyahatnamesinde anlattığı yerlerin, Matrakçının Menazilnamesi gibi birçok minyatürde çalışılmış olan görseller ile örtüşmesinin, karşılaştırmalı kontrolü’ çalışma örneğinden görüldüğü gibi ‘Eserlerin Belge Özelliğinden’ yararlanırken bir nevi kontrolünün yapılması da mümkündür. Sağlama olarak görülen bu gibi çalışmalarda yazılı eserlerin görsel eserler ile karşılaştırılmasının sanatçı ve yazarlar tarafından çözümlenmesi gereklidir. Sıkça kullanılan bu belge karşılaştırma yöntemi, yazarın gitmiş ve anlatmış olduğu yerlerin minyatürlerdeki betimlemeleri ile karşılaştırılarak yeni belgelerin oluşturulmasıdır.

Gerçek Olay Mekân Belgeleme araştırma çalışmalarında günümüzde de var olan, varlığını sürdürebilen yapıların yer aldığı minyatürlerin seçilmesi daha kolay bir yöntemdir. Mutlaka gerekli değildir, restitüsyon projelerinden yararlanılması da mümkündür. Minyatürlerde yer alan yapıların ve kent planlarının sürdürülebilirliği; işlevlerinin, konstrüktif yapı özelliklerinin devam ediyor olması, konum olarak korunmuş olmaları ve kent planına etkilerinin belgelenmesi karşılaştırmalı analizlerde öncelikli çalışmalardır. Karşılaştırmalı analizlerde;

- Minyatürlerde yer alan, günümüzde de var olan yapılar üzerinden oran, malzeme, strüktür gibi tespitler ile betimlemenin gerçekliğinin araştırılmasının mümkün olması,
- Minyatürlerde yer alan yapıların günümüze ulaşmış olanların yapıım hedeflerine yakın kullanımları ile işlevlerinin sürdürülebilirliğinin devam ediyor olması, (Bu aynı zamanda tarihi yapıların tasarımlarında ve kent içi kullanımlarında planlama süreçlerinde işlevlerinin ne kadar başarılı olarak seçilmiş olduğunu da göstermektedir.) Analiz çalışma plan hedefinde olmamasına rağmen elde edilen sonuçların restorasyon projeleri kadar sürdürülebilir mimari açısından da belge değeri taşıyor olması,
- İncelenen alanda, Minyatürde ve günümüzde genel yapı detay tipolojilerinin tablo çarpanlarının verileri, değişen kent yaşamının planlama verilerini de içermektedir. Belgelemenin kent plancıları açısından yeni bir veri tabanı oluşturması, (Karşılıklı olarak iki farklı minyatür alanının günümüz görüntüleri ile karşılaştırılması dahi, bölgesel, zamansal farklılık analizlerine veri oluşturabilmektedir.)
- Ayakta kalan yapılar ve sayısal karşılaştırma oranları ile aynılık oranı sayısal verilerine de ulaşmanın mümkün

olması, bunun da mimaride sayısal belge çıktısı olarak kullanılabileceği anlamına gelmesi, ortaya çıkan sonuçların mimaride, kent planlarında, sürdürülebilir mimari, restorasyon çalışmalarına yönelik araştırma ve analizlerde, belge niteliği taşımaktan ileri yönlendirici olabilme özelliklerinin araştırılması ile mümkündür.

- Minyatür tekniğindeki canlı cansız biçimlerin betimlenmesinden yola çıkılarak bina, alan gibi mimari detayların, günümüz medya verileri ile karşılaştırılması sonucu ortaya çıkan analizlerde minyatürlerde çizginin kullanımı ve kurgularının gerçekçiliği üzerinden gerçek olay mekân belgeleme akımı d ayrıca belgelemektedir. Günümüz medya verileri ile minyatürlerde betimlenmiş olan mimari detayların karşılaştırılarak analizleri yapıldığında ortaya çıkan bilgi ve görseller, minyatürlerin belge niteliğinin de farkındalığını oluşturmaktadır.

- Belge niteliği taşıdığı kabul edilen fotoğraf, pul gibi eserler ile birlikte minyatürlerin de belge niteliği taşıyan eserler olarak anılması ve çalışılması mümkündür. Belge niteliği taşıyan minyatürlerin, bu özelliklerinin ortaya çıkarılması, belge niteliklerinin vurgulanarak bilinirliğinin artırılması gereklidir.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel Toprak, F. (2007). *Arifi'nin Süleymanname'deki Minyatürlerde Saltanata İlişkin Simgeler*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınları. (Yayınlanmış Sanatta Yeterlik tezi)
- Adıgüzel Toprak, F. (2015). "Minyatürde 'Çizgi', Rızâ-yi Abbâsî'nin Tek Sayfa Minyatürleri". *Art-Sanat* 3, 109-121.
- Atasoy, N. (2015). *Beyan-I Menazil- Sefer-İ Irakeyn Matrakçı Nasuh*. İstanbul: Masa Yayınları
- Ayvazoğlu, B. (1989). *İslâm Estetiği ve İnsan*, İstanbul: Çağ Yayınları.
- Diñer, K. (1994) İzmir ve Ege'den Mimari İzlenimler. İtalya, AmilcarePizzi SpA
- Günay, R. (1992). "Süleymanname Minyatürlerinde Mekân ve Anlatım Teknikleri". *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık* 5, 56-159
- Nasuh, M. (16.YY.). *Beyan-I Menazil- Sefer-İ Irakeyn*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı Nadir Eserler Kütüphanesi.
- Pakalın, M.Z. (1993). *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü III*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Pipes, A. (2003). *Foundations of Art and Design*, Londra: Laurence King Publishing.

Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Yurdaydın, H.G. (1976). *Nasuhü's-Silahı (Matrakçı)'nın Beyan-I Menazil-İ Sefer-İ Irakeyn-İ Sultan Süleyman Han*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.

Three Value Orientations in the Development of Contemporary Fiber Art

Kai LIANG*

Abstract

Neutral thinking in contemporary Chinese philosophy is based on the era characteristics of diversification and multi-polarization. It is not only a way of thinking but also a value of judgment, which can provide a choice and a path to the development of contemporary art. Development of contemporary fiber art not only provides the experimental field of contemporary art, but also reflects the value and significance of neutral thinking in the future development of art. This article will discuss three value orientations in the development of contemporary fiber art, such as from the concept to the material, from the appreciation of ugliness to the beauty, and from the elite to the general public, exemplifying the From Lausanne to Beijing International Fiber Art Biennale and trying to explore the future and value of fiber art.

Keywords: From Lausanne to Beijing, fiber art, Neutral thinking, value orientations

Özet

Çin çağdaş felsefesinde tarafsız düşünme, çeşitliliğin ve çok kutuplaşmanın çağ özelliklerine dayanmaktadır. Bu sadece bir düşünme şekli değil, aynı zamanda çağdaş sanatın gelişimine bir seçim ve bir yol sunabilen bir yargı değeridir. Çağdaş lif sanatının gelişimi sadece çağdaş sanatın deneysel alanını değil, aynı zamanda sanatın gelecekteki gelişiminde tarafsız düşüncenin değerini ve önemini de yansıtmaktadır. Bu makalede, kavramdan materyale, çirkinlikten güzelliğe, elitlerden halka, Lozan'dan Pekin'e kadar Uluslararası Çağdaş Lif Sanatı Bienali örnek alarak, Lif Sanatının gelişimindeki üç değer yönelimi tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Lozan'dan Pekin'e, lif sanatı, tarafsız düşünme, değer oryantasyonları.

Introduction

The concept of fiber art gradually gained recognition after the middle of the 20th century. The rise of contemporary fiber art is closely connected with several exhibitions, including Lausanne Biennale (1962-1992) Lodz Triennial (1975-now) From Lausanne to Beijing International Fiber Art Biennale (2000-now) among others. Since the 1950s, international exhibitions have played a significant role in the international fiber art movement, promoting the formation and growth of fiber artist groups and enhancing the social influence and international recognition of fiber art. The fiber art movement in China has been developed rapidly with more than one hundred art colleges and universities setting up fiber art majors or curriculum. This has resulted in a fiber art education system that spans from vocational education to general education. Development of contemporary fiber art not only provides the experimental field of contemporary art, but also reflects the value and significance of *neutral thinking* in the future development of art (Zou, 2016, p. 6). The rapid development of fiber art has also greatly encouraged fiber artists around the world to see that fiber art may possibly become a different and influential artistic field. With the in-depth development of contemporary fiber art, with over half a century of profound development of contemporary, it will be easier to understand this phenomenon and the future of the movement with a stronger theoretical construct. This dialogue would be accelerated, if artists who identify themselves as fiber artists could answer a series of questions such as: *How does fiber become art? What's the value of fiber art? What's the future of fiber art? How do they see their identity within the field?*

Although the Lodz Triennial still uses "Tapestry" in the title of the exhibition, it is hard to describe all kinds of fiber works, especially the works in new materials such as metal wires, papers, leaves, plastics, etc. and new forms such as three-dimensional installations. Accordingly, the following phrase is written on the front page of the 15th Lodz Triennial catalogue: "the oldest and largest exhibition promoting contemporary fiber art". The same argument is made in the USA as well. Fiber art is taken as a kind of contemporary art that is based on fiber materials. Elissa Auther took the works of Shelia Hicks and Magdalena Abakanowicz as examples in her paper *Classification and Its Consequences: The Case of "Fiber Art"* to show that fiber artists tried to classify fiber art as "art" rather than "craft" (Auther, 2002, p. 2-9). Therefore, fiber art as a new concept offers a new vision and orientation for its future development.

In China, the development of fiber art was accompanied with From Lausanne to Beijing International Fiber Art Biennale (Hereinafter referred to as the 'Biennale'). It was held in different cities all over China such as Beijing, Shanghai, Suzhou, Zhengzhou, Nantong, Wuzhen and Shenzhen since 2000. The 9th Biennale received about 2000 applications from 54 countries and districts, which made it the largest fiber art biennale in the world. Besides, some other kinds of fiber art exhibitions such as triennial or regional exhibitions increased the popularity of fiber art in China. Still, based on the long history of tapestry and textile, fiber art is still a new form of art facing the choices between concept and material, tradition and modern, art and craft, the elite and the public. *How will it find and form its own way and value?* This article will take the Biennale as an example and try to explore the future and value of fiber art.

From the Concept to the Material: Open Communication Path Between Humans and Nature

Chinese modern art was deeply influenced by Western art forms and conceptions since the new China (the People's Republic of China) was found in 1949. Many Chinese artists adopted Western art forms to express their critical ideas about the social problems and political movements in China. This kind of political art reflected common experiences and memories of a certain generation from a particular era and played an important role in the political criticism and social reflection. But as time passed, The political emphasis on art gradually lost its significance and became a shortcut to enter into the Western art world, which results in the dissatisfaction and disappointment with the so-called *conceptual art* in China.

Nowadays, there is a new trend in classical fields of art such as painting and sculpture: the exploration of new materials. It is more difficult to make any changes when a field of art matures. Paintings and sculptures have been isolated in their respective circles, and China National Art Exhibition is also struggling in the competition in techniques and modeling standards. The appearance of sculptures made of cotton, linen, wool, paper, etc., and comprehensive paintings with new materials such as branches, petals, leaves, metal, plastics, etc., shows the potential in and popularity of *comprehensive materials arts*.

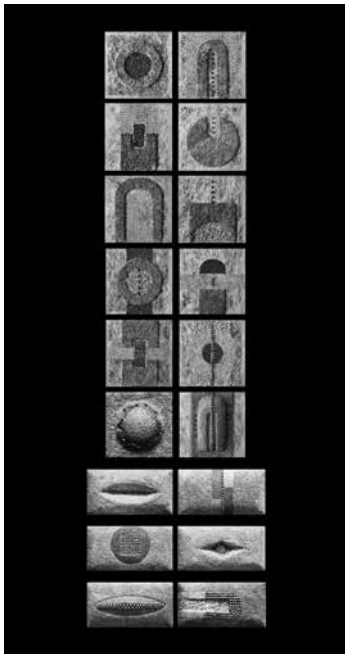
Besides the visual elements, the sense of touch, smell and taste also contribute to artistic feelings. Prof. Shao Dazhen, an influential art critic in China, in the Conference of

China Contemporary Arts and Crafts, once said:

“The revolutions in the art forms are often preceded by the changes in materials. Artists are more sensitive to the materials than to the forms, especially about the spiritual and cultural background of the materials (Lin, 2014, p. 28”).

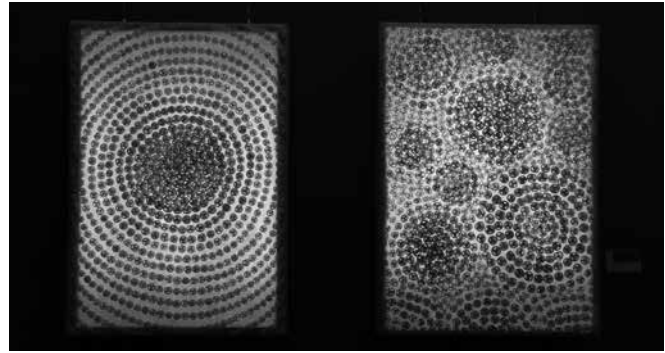
Accordingly, fiber art constitutes an experimental field of contemporary material art. Fiber art is often made of soft materials, not only including silk, wool, cotton, linen, rattan, willow, grass, etc., but also including artificial synthetic fibers, recycled materials and some unknown materials in the large *fiber* world. The materials of fiber art are known and unknown, limited and unlimited, which widens possibilities in fiber art.

Chinese artist Liu Penyu won the excellent award in the 9th Biennale with the work ‘Kun’. The word ‘Kun’ is usually accompanied by the word ‘Qian’, and both of them are from the I-Ching (the Book of Changes) text. The term ‘Qian-Kun’ refers to the whole universe. ‘Qian’ symbolizes the heaven and the male, and ‘Kun’ symbolizes the earth and the female. Her word ‘Kun’ is made of fallen seeds from sycamore trees and formed into the diagrams from I-Ching that symbolizes the circle of change in human life and the patterns of the universe. The fallen seeds are taken as the return and rebirth of life, and deeply connected with the motherland, the earth, the female and the nature. The combination of the materials and the ancient Chinese conception expressed the care for nature and life.



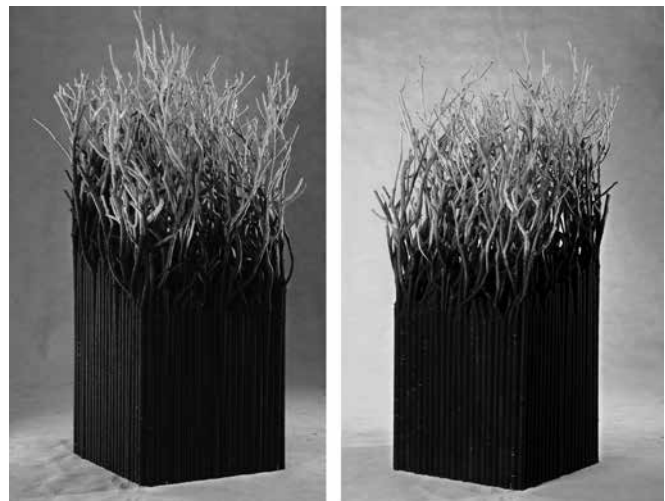
1. Liu Pengyu (China), *Kun*, 130cm×280cm, seeds, 2016

Another excellent work of 8th Biennale is made of dry vegetable sponge that is common to see in Chinese daily life. The artist cut sponge into slices and then glued them into a whole; using LED light in the back, the natural beauty of the texture is enhanced.



2. Zhang Yifan (China), *Circle*, 60cm×90cm×2, vegetable sponge, 2014

The golden award of the 4th Biennale was won by Chinese artist Ren Guanghui. His work ‘the landscape of ink’ was made of branches. The branches were wrapped by woolen yarns with the subtle color changing from black to grey and then to white. The piece looks like a burned forest which reminds us of destruction of the nature by human beings. The deep concerns for nature, the transformation of ordinary objects and the aesthetics of Chinese ink art were perfectly joined into one piece.



3. Ren Guanghui (China), *Landscape of Ink*, 66cm×66cm×180cm, branches and woolen yarn, 2006

These three artworks turned common things into uncommon ones, creating new perspectives and concepts for the viewers.

Mankind created the cultural world, concrete cities, and the virtual space of the Internet, resulting in the separation from the nature. We are getting further and further away from the natural environment and human nature. *How can we keep in touch with nature?* Fiber Art offers possibilities to solve problems.

“This materiality determines the importance of craftsmanship in fiber art. Craft is the act of sanctity. Therefore, fiber art must be sustainable and environmentally friendly, reflecting the truth of life and the rhythm of nature.” Prof. Liu Jude said (Lv, Liu, Li, Ni, Lin, 2012, p.71).

Fiber art is a time-consuming handwork. Weaving or embroidery is a private, sensational and creative process that is different from the industry of mass production. The old proverb, ‘threads in mother’s hands’ describes that women poured their emotions for their loved ones using the threads in the process of sewing. When these works appear as gifts or decorations in life, people feel deeply touched and connected within the intimate relationships. The trends of manual culture, slow life, and return to nature are all repercussions of industrial society.

The exploration of materials and the protection of crafts open a communication path between humans and nature. This is also true for fiber art. Fiber art is often considered as an art of warmth and benevolence, for its connections with maternity, home, the earth, the nature, and tradition. Contemporary fiber art world is trying to build a poetic space and spiritual home for everyone.

From the Appreciation of Ugliness to the Beauty: The Value of Care

Some contemporary artists in China often mock the “old” concept of “art should be beautiful”, because they appreciate the value of ugliness and discomfort in art. They take art as a kind of weapon for political criticism or conceptual destruction. *However, what should we do after the destruction?* Maybe, constructive thinking is more important nowadays. To some extent, the appreciation of ugliness is full of anger, skepticism and negative emotions, but the appreciation of beauty asks for satisfaction, confidence and positive visions. The value of

care in fiber art shows the appreciation of beauty. As Prof. Lv Pintian said in the opening of the first Biennale,

“Fiber art should be a contemporary art which holds on the beauty” (Lin, Zhang, 2000, p. 71).

Fiber art pieces are generally made by using soft materials, which lends itself to the consideration of warmth and benevolence. As a kind of artistic practice of care, contemporary fiber art provides a constructive way of thinking and even a solution to the problems between humans and nature, humans and society, and humanity itself.

In the project called “Denial of Fear and Despair: Talismanic Shirts”, two artists from Turkey, Jovita Sakalauskaite (originally Lithuanian) and Elvan Ozkavruk Adanır, worked on the idea of talismanic shirts that protected people from diseases, from dangerous enemies, and healed them from illness. For this project, 65 women from different countries donated their own white shirts to show their support for the women who are subjected to physical or sexual violence or abuse. They cut the shirts into pieces, then the holy sayings, prayers, wishes and other embellishments were added before the pieces were assembled. The exhibition of this project entitled “Denial of Fear and Despair: Talismanic Shirts” to highlight the issue and increase the care for women who are subjected to violence.



4. Jovita Sakalauskaite & Elvan Ozkavruk Adanır (Lithuania/Turkey), *Talismanic shirts*, installation, recycled shirts, 2016

Many of Jovita Sakalauskaite’s artworks are about the care for humanity, for the female, and for life. Another artist who works with similar concepts like Jovita Sakalauskaite is an American artist, Karen Hampton. Her work ‘The Matriarchs’

is about two women, the mistress and the washerwoman. They are different characters at the plantation. The washerwoman on the right is filled with the text: ‘With hands red and sore she stands wash rinse shake’ and the mistress on the left is decorated with different words: ‘a flirtatious creole goddess of love and luxury’. These women’s hands are in everything and they both have silent power, one in the house and another at the outside world.



5. Karen Hampton (America), *The Matriarchs*, cotton, hand stitched thread, 335cm×137cm, 2000

“I’m giving them presents rather than disappearing in the structure of the civilization. They don’t exist, but within their own room, they are very powerful.” The artist explained (K. Hampton, interview, 2017).

This piece tries to express the strong ideas and feelings in a minimal number of stitches on the re-purposed hand-loomed cloth.

Her perspective as an African American woman and a feminist mother shows her care about the history of her ancestors and the lives of women of color. She says:

“Fiber art is a language for me. All my work is about healing. I believe that the telling the stories is healing for the individual, the community and the world. (K. Hampton, interview, 2017)”.

On the other hand, fiber artworks are widely applied into the public space in architecture that eliminates the feeling of apathy and monotony brought by the heavy use of hard materials in modern life. Moreover, fiber art is highly recommended by architects as the warmest art in modern architectural space. Prof. Lin Lecheng, the leading fiber artist in China, has more than one hundred huge fiber art projects in different kinds of public spaces such as the government halls, hotels, office buildings, and private houses. His work ‘Landscape’ was completed with the technique of natural wool plush to express the literati spirit in traditional Chinese landscape painting. This piece was chosen to hang in the grand hall of the Academy of Arts and Design, Tsinghua University in 2003.



6. Lin Lecheng(China), *Landscape*, wool, weaving, 400cm×2200cm, 2003

Prof. Lin says:

“The color of this piece is close to the color of the wall. Therefore, when you catch a sight on it, it is there, and

when you do not pay attention to it, it merges with the color of the wall. It is not particularly noticeable and often invisible. (L. Lecheng, interview, 2015)”.

Maybe that is the truth of fiber art. The value of care is natural, subtle and silent, just like the philosophy in Daoism that could be expressed as follows: “the great sound seems soundless, the great image seems formless”. It is the appreciation of beauty with confidence, care and love. Thus, fiber art in the open spaces realizes the aesthetic value of protection and care for the public physically and mentally.

Fiber artists are attempting to explore the relationships between humans and nature, humans and society, and humanity itself with fiber art creations in a care narrative. In the dialogue between time and the world, fiber art becomes an art of warmth and benevolence.

From the Elite to the General Public: Everyone is an Artist

There is a famous slogan in Chinese fiber art: Everyone is a fiber artist. It seems incredible how one could easily become an artist since art is often considered as a game for the elite with an academic background, professional training and high aesthetics. To some extent, the saying “everyone is an artist” challenges the traditional concept in classical art. Prof. Lin Lecheng, the chief curator of the Biennale, says, “Whether or not you have received professional education or training, or come from different fields or disciplines, you can enter the world of fiber art without barriers and express your own feelings and ideas with fiber artworks (Wang, 2011, p. 122)”.

The value of “everyone is an artist” lies in the fact that it provides an open possibility and encourages the public to participate in artistic creation. In an era that places special emphasis on *interaction* and *sharing*, the promotion of aesthetics asks for an open field for the public to engage in and experience art.

The diversity of fibers and the familiar feeling about fiber materials makes it possible that everyone could be a fiber artist. Ruan Shaozhen, a craftsman with no professional training in art school, was inspired by the workshops in the Fiber Art Research Centre of Tsinghua University. She created lots of “potatoes” with silk stockings and cotton.



7. Ruan Shaozhen (China), *Potatoes*, 250cm×250cm, silk stockings, cotton, 2012

Her works were so vivid and interesting that all viewers wanted to touch them and take part in the process of making art. And her work won the excellent award in the 7th Biennale. The craft of cross-stitch was so popular in China that almost every housewife took it as a hobby. Instead of creating the works themselves, they always copy famous paintings or designs. Liu Quanhua, the leading person of the Chinese cross-stitch movement, won awards in the biennial exhibitions for several times. Her work “landscape” series depicts the land into picturesque disordered squares in a bird’s eye view. And some big lines like blood vessels or trivers emerge on and disappear into the land. The works express the deep connection with the motherland and the local culture.



8. Liu Quanhua(China), *Motherland*, 250cm×160cm, threads, plastic net, cross-stitch, 2008

Her works were highly valued, because she expressed her own feelings and ideas with common techniques and materials of cross-stitches. In the 7th Biennale, a work completed by a group of kindergarden children, drew a lot of attention in the exhibition. Many pieces of small quilts were sewed together and bordered with red scarfs. This childish work not only showed the creativity of children but also gave inspiration to the mature artists.



9. Kindergarden children guided by Zhou Bin (China), recycled cloth, 240cm×360cm, 2012

These works show new visions and more possibilities for China's folk arts such as cross-stitching, quilting, knitting, and baskets-weaving. They show that people can express their own feelings and ideas with their original designs and creativities. In the daily art creation, individual wisdom and creativity are integrated into works, instead of copying and copying. This kind of art will become a true art that reflects the spirit of the era and the essence of the time. The idea of "from the elite to the general public" is searching for the balance and

connection between the high art and the public.

Conclusion

Neutral thinking is a constructive and holistic way of thinking. This kind of thinking will be valuable in the development of contemporary art in near future. The value orientations of contemporary fiber art have their own missions. These goals could be explained as follows: 'from the concept to the material: open communication path between humans and nature', maintain the reasonable tension between man and nature; 'From the appreciation of ugliness to the beauty: the value of care in fiber art creation' provides a constructive way to the problems between humans and nature, humans and society, and humanity itself; 'From the elite to the general public': "everyone is a fiber artist" encourages the public to participate in artistic creation to bring beauty back to life. Fiber art does not make unipolar choices in these transitions and problems. Instead, it seeks the balance between concepts and materials, the elites and the public, the appreciation of ugliness and beauty, which leads to the wholeness of self-existence: beauty.

Bibliography

- Auher, E. (Autumn, 2002). *Classification and Its Consequences: The Case of "Fiber Art"*, American Art, Vol. 16, No. 3, USA
- Zou, G. (2016). *Neutral thinking and cultural innovation, The cultural expression of homesickness*, Hei Longjiang Education Press, China.
- Lin, L.; Kai L. (2014). *Re-cognition: 1895 China Contemporary Arts and Crafts Exhibition*, China Art, No. 4, China.
- Lin, L.; Yizhuang Z. (2000). *International Tapestry Art Exhibition*, China City Press & Beijing Arts and Crafts Press, China.
- Lin, L.; Kai W. (2006). *Fiber Art*, Shanghai Pictorial Magazine Press, China.
- Lv, P; Jude L.; Dangqi L.; Yuehong N.; Lecheng L. (2012). *A dialogue about fiber art*, No. 5, China.
- Wang, K. (2011). *Fiber Art New Landscape*, China Construction Press, China.

Interviews/Personal Records

- Hampton, K. (2017). Interview with fiber artists Karen Hampton, artist's studio, USA
- Lin, L. (2015). Interview with fiber artists Prof. Lin Lecheng, Tsinghua University, Art and Craft Department, personal studio, Beijing, China.

Birleşik Arap Emirlikleri'nde Kültürel Miras ve Müzeler

Ceren KARADENİZ*

Özet

Birleşik Arap Emirlikleri (BAE), Arap Körfezi'nde ve Orta Doğu'da sanat, kültür ve miras çalışmalarıyla adından söz ettiren ülkelerin başında gelmekte ve bu bağlamda Arap Dünyasının sanat ve kültür ağının merkezi olmayı hedeflemektedir. Kültürel miras ve müzecilik çalışmalarına 1969'da başlayan BAE, hızla artan göçmen nüfusuyla çokuluslu bir ülke haline gelmiş ve yerel kültürü korumak ve geliştirmek adına ulusal kültürü inşa etme sürecinde Emirileştirme politikasını hayata geçirerek 1969'da başlayan müzecilik çalışmalarına müze çeşitliliğini artırarak devam etmiştir. Bu amaçla, uzun vadede petrol gelirlerine bağımlılığını azaltmak için kültürel miras yönetimi ve kültür turizmi alanındaki yatırımlarını artıran ülkede son 50 yılda öncelikle Al Ain ve Dubai Emirlikleri'nde ulusal müzeler açılmış; arkeolojik kazılar başlatılmış, yeni arkeoloji müzeleri inşa edilmiş; yaşayan müzeler ve miras köyleri oluşturulmuş, çocuk ve kadın kültürü, İslam Sanatı, çağdaş sanat ve sinema tarihi gibi konulara odaklanan yeni müzeler izleyicileriyle buluşmuştur. BAE müzecilik sektöründeki atılımlarını 2017 sonlarında açılan Abu Dhabi Louvre Müzesi ve yakın gelecekte açılması planlanan Zayed Ulusal Müzesi, Guggenheim Müzesi ve Dubai Gelecek Müzesi ile sürdürmeyi planlamaktadır.

BAE'deki "Emirileştirme" programına bağlı ulus inşasından hareketle, ülkenin çokuluslu yapısını gözler önüne serecek ve uluslararası kültür arenasında görünürlüğü artıracak müzeler kurma sürecinde izlediği müzecilik yaklaşımlarını ülkedeki müze çeşitliliği bağlamında değerlendirmeyi amaçlayan bu çalışmada ulusal müzelerin tarihi ve ülkedeki müze çeşitliliği bağlamında tartışılmış, BAE kültür politikalarının uygulanma biçimine ilişkin eleştiriler Louvre Abu Dhabi Müzesi üzerinden paylaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Müzecilik, kültürel miras, müze eğitimi, Birleşik Arap Emirlikleri, Louvre Abu Dhabi.

Cultural Heritage and Museums in United Arabian Emirates

Abstract

The United Arab Emirates (UAE) is at the forefront of the Arabian Gulf and Middle Eastern countries in the fields of art, culture and heritage, and aims to be the hub of the Arab world's arts and culture network. Beginning from 1969 with cultural heritage and museum studies, the BAE has become a multinational country with a rapidly growing immigrant population and has continued to increase its museum diversity through museum studies with the process of building national culture in order to preserve and develop local cultural dynamics. UAE started its museological studies in 1969 to develop national culture and to pass on various exhibitions for various ages and interest groups. Over 50 years, Al Ain and Dubai Emirates have opened national museums emphasizing archeological excavations; archaeological museums have been built, heritage villages have been created and dozens of museums have been met with a focus on topics such as women's culture, numismatics, Islamic art, contemporary art and history of cinema etc. UAE plans to continue its breakthroughs in museum industry with the opening of Louvre Abu Dhabi in 2017 and with the upcoming openings of the Guggenheim Museum and Museum of Future in Dubai. In this study, cultural heritage studies of the seven emirates are evaluated in the context of museum diversity. The study aims to evaluate the museum approaches that the country follows throughout the process of establishing museums that will display the multinational structure of the country and increase her visibility in international arena with the act of the "Emiratization" program in UAE. The purpose is to evaluate the abovementioned museum approaches in the context of museum diversity. BAE culture is discussed in the context of the history of the national museums and the museum diversity in the country and cultural policies are criticized via sharing the shortcomings of the Louvre Abu Dhabi Museum.

Keywords: Museum studies, cultural heritage, museum education, United Arabian Emirates, Louvre Abu Dhabi.

Giriş

1971'den önce ekonomisi ağırlıklı olarak balıkçılık ve inci ticaretine dayanan Birleşik Arap Emirlikleri (BAE) 1971'den sonra yeni petrol kaynaklarının keşfiyle birlikte dünya petrol rezervlerinin yüzde yedisine sahip bir federasyon devlet haline gelmiştir. Petrol rezervlerinin keşfi BAE'nin ekonomik anlamda hızla gelişmesini sağlarken aynı zamanda ülkeyi çokuluslu bir nüfus yapısıyla ve petrole dayalı ekonomiyi sürdürme problemleriyle de karşı karşıya getirmiştir (Davidson, 2009:16). Nüfusun yüzde 60,2'sini göçmenlerin oluşturduğu (United Nations, Department of Economic and Social Affairs, 2017) BAE'de meydana gelen çokuluslu demografik yapı yabancıların ezici çoğunluğa sahip olması nedeniyle toplumda kaygılara yol açmış, ulusal kültürün korunması ve geliştirilmesi için yerel nüfusun artırılması ve ulus inşası gibi ulusal politikaları gündeme getirmiştir. Bu politikalar doğrultusunda 2013'te "Emirileştirme" programı başlamış ve program 2015'in en çok üzerinde durulan iç siyaset konusu olmuştur (Üçağaç, 2015:233; Ghobash, 2012:59; Al Ali, 2015:26). Bununla birlikte 2006'dan bu yana petrol fiyatlarında yaşanan dalgalanmadan etkilenen BAE'nin, diğer Kuzey Afrika – Ortadoğu Körfez ülkeleriyle birlikte (Umman, Katar, Kuveyt vb.) petrole dayalı ekonomisini son yirmi yılda kalkınma politikaları doğrultusunda turizm sektörünü hareketlendirerek çekim merkezi haline gelmek amacıyla çeşitlendirmeye çalıştığı da izlenmektedir (Hacıoğlu ve Saylan, 2014:57).

BAE'nin bölgenin önemli ekonomik güçleri arasında yer alan Katar, Kuveyt ve Umman gibi uzun vadede petrol gelirlerine olan bağımlılığını azaltmak için turizmin önemini kavraması, kültür ve eğlence turizmiyle ekonomisini çeşitlendirme ihtiyacı duymasıyla birlikte özellikle Dubai, Ortadoğu'nun ticaret, turizm ve finans merkezi olarak öne çıkmıştır (Akabay, 2013:88). Dolayısıyla Ataman ve Demir'e (2012:5) göre Körfez monarşileri bölgede etkili olan Arap Baharı sürecinden olumsuz yönde etkilenirken BAE ile Katar siyasi olarak süreçten daha az etkilenmiş, turizm yatırımlarıyla karlı çıkan ülkeler arasında yer almışlardır. Arap Baharı öncesinde Dubai'nin başı çektiği BAE'de turist sayısının 2000-2010 yılları arasında 3 milyon 907 bin kişiden yedi milyon 432 bin kişiye (WTO,2001, s.10; WTO,2011, s.11), 2016 yılında ise 16 milyon 38 kişiye yükseldiği izlenmiştir (WTO,2016, s.12)¹. Kocalar (2016:121), 2014'te BAE'de yatırımların %16'sının turizm alanında gerçekleşmesini bu durumun gelecekteki yatırımların hangi alanlarda şekilleneceğini gösterdiğini ifade

ederken Dünya Seyahat ve Turizm Konseyi (World Travel and Tourism Council) 2017 raporu², turizm gelirlerinin gayri safi yurt içi hasılaya %12 katkı sağladığını gözler önüne sermektedir (Travel & Tourism Economic Impact 2017 United Arab Emirates, 2017:3). Bouchenaki ve Kreps'e (2016:15) göre Arap Körfezinde turizmi geliştirmek amacıyla atılan en önemli adım son yirmi yılda başta Abu Dhabi, Dubai, Doha, Kuveyt, Manama, Muskat, Riyad ve Sharjah gibi şehirler olmak üzere çok sayıda yerleşim merkezinde müze sayısının ve çeşitliliğinin artırılmasıdır.

BAE ekonomisinin sürdürülebilirliğinin sağlanması için petrole bağımlılığın turizm aracılığıyla azaltılması hedeflenirken ulusal kültürün inşasını destekleyecek, göçmenlerden kaynaklanan çokkültürlü yapıyı gözler önüne serecek ve ulusal kültürün yanısıra evrensel kültürü temsil edecek ilgi çekici marka müzelerin kurulması kültür ve turizm sektörlerinin güçlendirilmesine yönelik yatırım kararları arasında öne çıkmaktadır (Mustafa, 2010:49; Picton, 2010:83; Al Ali, 2015:26; Jasim, 2008:366). Bu çalışmada BAE'deki "Emirileştirme" programına bağlı ulus inşasından hareketle ülkenin çokuluslu yapısını gözler önüne serecek ve uluslararası kültür arenasında tanınırlığını artıracak müzeler kurma sürecinde izlediği müzecilik yaklaşımlarını ülkedeki müze çeşitliliği bağlamında değerlendirmek amaçlanmıştır.

Yöntem

BAE'deki "Emirileştirme" programına bağlı ulus inşasından hareketle ülkenin çokuluslu yapısını gözler önüne serecek ve uluslararası kültür arenasında tanınırlığını artıracak müzeler kurma sürecinde izlediği müzecilik yaklaşımlarını ülkedeki müze çeşitliliği bağlamında değerlendirmeyi amaçlayan bu çalışma, betimsel tarama modeli olup veriler doküman inceleme tekniğiyle toplanmıştır. Nitel araştırmada doğrudan gözlem ve görüşmenin olanaklı olmadığı durumlarda veya araştırmanın geçerliliğini arttırmak amacıyla, çalışılan araştırma problemiyle ilişkili yazılı ve görsel materyal ve malzemeler de araştırmaya dahil edilebilir. Doküman incelemesinde temel amaç, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analiz edilmesidir (Yıldırım ve Şimşek, 2006). Çalışmada doküman inceleme bağlamında McDonald (1998:4) ve Mason (2006:28) tarafından da vurgulanan "müze bir metin olarak yaklaşma" yöntemi benimsenmiştir. Bu yaklaşımda müze vb. kültür kurumlarına ilişkin özellikler bir metin olarak ele alınarak okunmakta; müzenin

yorum ve anlatım biçimleri, müzecilik felsefeleri ve stratejileri, sergi tasarım elemanları (etiketleme, aydınlatma) ve iç-dış mimari özellikleri bağlamında bütüncül olarak değerlendirilmektedir.

Bulgular ve Yorum

Arap Körfezi'ndeki kültürel miras ve müzecilik çalışmalarında ilk hareketlenme 1980'lerde UNESCO, ICOM ve ICCROM tarafından bölgede yürütülen projelerle Kuveyt'te başlamıştır. 1983'te Kuveyt'te mimar Michel Ecochard'a tasarlatılan Ulusal Müze'nin ve 1988'de Bahrein Krallığı'nda Danimarkalı mimari firması KHR Arkitekter tarafından tasarlanan Ulusal Müze'nin ziyarete açılması ilk girişimler olarak kabul edilmektedir. Arap Körfezi'ndeki bu girişimler aynı zamanda 1990'ların başındaki sanat alanındaki küresel gelişmeleri bu şehirlerine taşıma motivasyonuna bağlanmaktadır (Mejeher-Atassi ve Schwartz, 2012:11). BAE'de ise kültürel miras, sanat ve eğitim çalışmaları 1972'de sonradan Kültür ve Bilgi Gelişimi Bakanlığı adını alacak Bilgi ve Kültür Bakanlığı'nın kurulmasıyla başlamıştır. BAE ile yurtdışındaki kültür kurumları arasında koordinasyonu sağlamakla görevli Bakanlık, BAE ulusal kimliğini, mirasını ve Arap dilini korumakla ve gençlerin kültürel, sanatsal, sportif gelişim süreçlerine sponsor olmakla yükümlüdür ve yedi emirlikte merkezi kültür politikasına bağlı ancak birbirinden bağımsız çalışan kültür birimlerine liderlik etmektedir (United Arab Emirates Ministry of Culture and Knowledge Development, 2017). Bakanlığın teşvikiyle BAE mirasını korumakla yükümlü olarak BAE Miras Kulübü, BAE Dalış Topluluğu, Geleneksel Mirasının Yeniden Birleşmesi Derneği ile Belge, Arşiv ve Araştırma Merkezi'nin kurulması 2006 yılı itibarıyla BAE'de somut ve somut olmayan kültürel mirasını korumak, yeniden canlandırmak, teşvik etmek ve iyileştirmek amacıyla miras köylerinin oluşturulması, çağdaş müzecilik yaklaşımlarından hareketle yeni koleksiyonların oluşturulması, ulusal ve uluslararası çok sayıda sanat galerisinin kurulması sürecini hızlandırmıştır. Bu süreçte BAE'de kurulan ilk müzeler tarih ve arkeoloji koleksiyonlarını geleneksel müzecilik yaklaşımı doğrultusunda korumayı ve ulus inşası sürecine katkı sağlamak amacıyla sergilemeyi amaçlamıştır. Bu bağlamda BAE'nin ilk müzeleri ulusal kimliğin iki biçimde öne çıkarıldığı kurumlar olarak göze çarpmıştır: tarihsel koşullarla desteklenen müzeler ve topluluk kimliğini öne çıkaran müzeler (bir grubun parçası olarak kendini hisseden insanların kimliğine vurgu yapan müzeler) (Watson, 2007: 268; Picton, 2010:81). Ancak

son yirmi yılda bu iki müze yaklaşımının ötesinde çağdaş sanattan doğa tarihine, sinema tarihinden paraya kadar çeşitli koleksiyon içeriklerine sahip "yeni müzeler" ortaya çıkmıştır (Bouchenaki, 2013:94).

Disiplinlerarası müzecilik araştırmaları ulus inşa etme ile ulusal müzelerin kurulması arasında yakın bir ilişki olduğuna dikkat çekmektedir (Knell, 2011:7). Lorch'a (2015) göre müzeler gelişmiş ülkelerin sahip olmaları gereken statülerden biridir. Ulusal müzeler oluşturulan koleksiyonu ulusun inşasında etkin biçimde kullanırlar. Bu müzeler geçmişi iyileştirir, canlandırır ve yeniden yorumlarlar; bir bölge, bir toplum ve bir kültür gibi homojen etnik kimlikleri görünür ve sürdürülür kılarlar. Dolayısıyla baskın kültürün sosyal, politik, etnik ve dini özelliklerini yansıtır (Bouquet; 2012:36; Preziosi, 2011:56). BAE'nin ilk idari merkezi olan Al Ain aynı zamanda ülkedeki ulusal müzelerin de ilk kurulduğu yerleşim yeridir. Neolitik Dönem'den beri (M.Ö.2500) yerleşim yeri olan Al Ain'de Hafit ve Hili Bölgelerinde dairesel taş mezarlar, su kuyuları, çok sayıda kerpiç yapı (konutlar, kuleler vb), şehir merkezinde emirlerin tarihi sarayları ve idari binalar bulunmaktadır. Tarihi kentteki yapıların Emirileştirme sürecinde ulusal kültürün inşasında önem arz etmesi müzeleştirme kapsamına alınmalarını hızlandırmış; 2011'de Al Ain'deki Hafit, Hili, Bidaa Bint Saud antik yerleşim merkezleri ve vaha alanları (Oasis) ile 2011'de UNESCO Dünya Kültürel Miras listesine girmesi bölgeyi ülkü turizminde görünür kılmıştır. Öte yandan Al Ain UNESCO Kültürel Miras Listesi alanları prehistorik ve protojenik kültürlerin izleriyle bedevi kültürünün devamlılığını yansıtmaları bakımından ulusal kültürün merkezi olarak tanımlanmıştır. Bu tanımlamayla birlikte 1969'da Prehistorik Dönemden bu yana BAE'nin arkeolojik zenginliklerini araştırmak, ulusal kültürel mirası korumak ve çağdaş yöntemlerle sergileme motivasyonu Al Ain'de Al Ain Ulusal Müzesi kurulmuştur. Sultan Bin Zayed Kalesi'nde kurulan Al Ain Ulusal Müzesi, BAE'nin arkeolojik ve etnografik ulusal kültürel mirasını sergileyen geleneksel müzelerin başında gelmektedir. Müze özellikle Dünya Kültürel Miras Listesi'ndeki Hili Antik Kentine ilişkin arkeolojik çalışmaları ve eserleri deneysel yöntemlerle sergilemektedir (Al Nayadi, 2013:28). Ulusal Müzenin ardından 1855'den beri kullanımda olan ve BAE devlet başkanı Şeyh Khalifa'nın doğduğu ve 1946-1966 yılları arasında yaşadığı yer olan Qasr Al Muwaji (Al Muwaji Köşkü) restore edilerek müze haline getirilmiştir. Geleneksel Arap mimarisinin önemli bir örneği olan müze, şeyh ve aile-

sinin gündelik yaşamını yansıtır. Her iki müzede de Prager'in (2015:25) vurguladığı statik müze sunumu kullanılmıştır.

Prager (2015:25), BAE'nin Al Ain'de kurulan sembol ulusal müzelerinde ve diğer Emirliklerdeki müzelerde sergileme ve sunumda iki yaklaşımın dikkat çektiğini vurgular: statik ve dinamik sunumlar. Statik sunum, koleksiyonun kronolojik bir yaklaşımla sergilendiği ve manken vb. yardımcı sergi malzemeleriyle desteklendiği sunum biçimidir. Prager dinamik sunumlara ulusal müzelerden ziyade, Abu Dhabi ve Dubai'de açılan yeni müzelerde rastlandığını vurgulamaktadır. Abu Dhabi Turizm ve Kültür Birimi şehirdeki müzelerde arşiv ve koleksiyon sergisi görünümünde statik sunumu benimsemesine rağmen ulusal müzelerin okul dışı öğrenme ortamları olarak "eğitim" işleviyle öne çıkmasını sağlamak amacıyla, petrol öncesi geleneksel döneme ilişkin eğitim etkinlikleri içeren ve farklı yaş grupları için müze binalarının tarihini yansıtarak koleksiyonu kronolojik olarak tanıtan eğitim kitapçıkları hazırlamıştır (Al Ain Palace Museum Activity Guide, 2016); Al Jahili Fort Activity Guide, 2016).



Fotoğraf 1 ve 2. Al Ain Ulusal Müzesi, 2018.



Fotoğraf 3. Al Ain Saray Müzesi, 2018.

Dubai'nin ilk müzesi 1971'de Dubai Kanalı olarak bilinen ticaret bölgesinde yer alan Al Fahidi Kalesi'nde bir ulusal tarih müzesi olarak kurulan Dubai Müzesi'dir. Statik sergilemenin ötesine geçmek amacıyla 1995'te müzeye modern bir galeri eklemiş, ilerleyen dönemde müze, Emirliklerin geleneksel çöl ve deniz yaşamıyla inci avcılığı, hurma tarımı gibi bölümlerin sergilendiği bir kültür merkezi halini almıştır. Müze 2000 yılına kadar sergilediği etnografik koleksiyonu koruyarak 2006'dan itibaren video, dijital ekran ve dokunmatik ekranlardan oluşan bir sergi tasarımı geliştirmiştir. Kanna (2011:22), müzenin çöl hayatıyla kanal yaşam biçimini bir araya getirerek yerel kültürel çeşitliliği vurguladığını belirtir. Bununla birlikte sergide aydınlık ve karanlık ortamların ve loş



Fotoğraf 4 ve 5. Dubai Müzesi, 2018.

ışıklandırmanın özellikle kullanıldığını, ışık oyunlarıyla be-
devi çöl hayatı ile petrol sonrası modern yaşamın bir geçiş
süreci gibi özellikle sunulduğunu (mitten moderne – çölden
mega kente geçiş) ifade eder. Müze, sergi tasarımı çağdaş
yaklaşımlarla ve teknolojiyle desteklemesine rağmen eğitim
etkinliklerini rehberli müze turlarından öteye taşıyamamak-
tadır. Veldhuizen (2017:9), rehberli müze turlarını bilginin
ziyaretçiyi edilgen kılınarak tek taraflı anlatımla ve etkileşim
olanağından yoksun bir düzende aktarılması olarak tanımla-
makta ve müzecilik tarihinin en eski ve yaygın eğitim etkinliği
olduğunu vurgulamaktadır. Bu yöntem çok sayıda ziyaretçiye
hizmet verilmesini sağlamakta ancak müzeyle istenilen dü-
zeyde etkileşimi engellemektedir.

BAE'de ulusal kimliğin inşası sürecinde eğitim tarihi
araştırmalarına hız verilerek Abu Dhabi, Dubai ve Sharjah'da
eğitim tarihi ve okul müzeleri kurulmuştur. Bu bağlamda ku-
rulan ilk okul müzesi Dubai'deki tarihi Al Ahmediya Okulunda
kurulan müzedir (1994). BAE'nin yakın tarihini eğitim olgusu
üzerinden yorumlamayı ve ülkenin modernleşme süresinde-
ki eğitim yaklaşımlarını sunmayı amaçlayan müzede okulun
derslikleri, öğretim programı materyali, öğrenme araçları ve
öğrenim belgeleri - sertifikalar statik bir sergileme biçimin-
de balmumu heykeller kullanılarak sergilenmektedir. Bur-
haima (2011:36), 2003'de Sharjah'da kurulan Al Eslah Okul
Müzesi'nin ulusal eğitimin geldiği düzeyi eğitim materyali
üzerinden anlatmayı amaçladığını belirtirken bu müze türü-
nün orijinal mimari bütünlüğüyle ulusal kültürü vurgulayacak
biçimde geçmişin canlandırılmasını olanaklı hale getirdiği
için tercih edildiğini ifade etmiştir. BAE'de müze birimi ku-
rarak müzelerde uygulanacak çağdaş eğitim programları ta-
sarlayan tek emirlik 1998 Arap dünyasının kültür başkenti
olan Sharjah'dır. 1996'da İslam Uygarlıkları Müzesi'nin kurul-
masıyla birlikte sistemli okul, yetişkin, aile ve toplum eğitim
programları tasarlayarak hayata geçiren Sharjah Müze Birimi
bünyesindeki bütün müzeleri uygulama laboratuvarı olarak
kullanmış ve nihayetinde 1999'da çocuk ve gençlere yönelik
bir de keşif merkezi açmıştır. Uzun süre Arap Körfezi'ndeki
en büyük ve kapsamlı müze olan İslam Uygarlıkları Müzesi
2005'ten sonra geçirdiği restorasyon ve yenilenmeyle çağdaş
müzeciliğin gerekliliklerini yerine getirecek eğitim atölyesi,
teknoloji kullanımına odaklanan sunumları ve uluslararası
iş birlikleriyle gerçekleştirdiği geçici sergilerle öne çıkmış,
2009'da aile eğitimi programlarına katılımı % 40, 2011'de
ise % 80 artırarak BAE'deki ilk sistemli ve sürdürülebilir müze

eğitimi çalışmalarına imza atmıştır. Müzenin diğer müzeler-
den farkı 2011'de hazırladığı Öğretmenler için Müze Kaynak
Kitapları'dır. BAE öğretim programlarıyla ilişkilendirilerek
hazırlanan kitaplar tüm müze galerilerinde gerçekleştirilecek
dersleri örneklendirmekte ve hala etkin biçimde kullanılmak-
tadır (Burhaima, 2011:38; Simonet ve Vincent, 2014:251).



Fotoğraf 6. Sharjah İslam Uygarlıkları Müzesi, 2018

BAE'de Al Ain'dan sonra 2012'de yedi kültürel unsurun
UNESCO Kültürel Miras Listesine girmesiyle birlikte³ ulu-
sal kültürün vurgulandığı bir dizi yaşayan köy/tarih müzesi
açılmıştır. Dubai Miras Köyü, Dubai Dalış Köyü ve Hatta Mi-
ras Köyü bu türün ülkedeki etkili ve etkileşimli örnekleridir.
Prager'e (2015:38) göre bu kültür köyleri BAE'nin kültürel
çeşitliliğinin açık biçimde izlenebildiği temsillerdir. Knell'e
(2011:25) göre her emirliğin miras müzelerinde kendi kim-
liğini vurgulaması kimlik inşa etme politikasını destekliyor
olsa da yeni kültür köyleri farklı kimlik ve toplulukları ortak
kültüre dahil etme yaklaşımındadır. Öte yandan bu köylerde
çalışan uzmanlar Pakistan, Afganistan, Bahreyn, Umman vb.
ülkelerin vatandaşlarıdır, dolayısıyla yeni kültür köylerinin
personel ve ziyaretçi çeşitliliğini göz önünde bulunduracak
felsefe benimsemeleri ve uygulamaları zorunluluk halini al-
mıştır. Khalaf (2002:23), yaşayan müze kavramını Körfez Böl-
gesi için ilk kez ele aldığında bu türün kültürün yaşatılması
ve diğer kültürlerle etkileşime geçmesi için en uygun müze
modeli olduğunu ileri sürmüştür. Yaşayan müze genellikle
açık hava müzesi biçiminde planlanmış olup, tarihi ve kültü-
rel ortamların canlandırılması ya da yeniden oluşturulması/
yorumlanması biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Bu müzeler
ziyaretçileri geçmişin kültürel gelenekleri ve uygulamaları-
nı deneyimleyebilecekleri işitsel, görsel, tatma, dokunma ve
koklamaya dayalı etkinlikler aracılığıyla kültürü yaparak ve
yaşayarak kavrayabilecekleri etkileşimli ortamlar oluştururlar
(Rojek, 1999:187; Magelssen, 2007:21). ABD ve Avrupa'daki
örneklerin aksine BAE'deki miras köyleri konaklama, yemek
pişirme, el sanatları vb. gündelik işlere daha sık yer vermek-
tedir (Kirschblatt-Gimblett, 1998:45).

1997'de Al Shindagha tarihi bölgesinde kurulan Dubai

Miras Köyü, Khalaf'a (2012:19) göre küresel yaşam biçiminin sosyal yaşamı büyük ve olumsuz ölçüde etkilediği BAE'de zamana ve değişime direnç niteliğinde kurulmuş, ulusal kimliği inşa etmeye ve sürdürmeye adanmış bir kurumdur. Müzede tematik sergileme benimsenmiş, Ras al Khaimah'da yaşayan dağ kabileleriyle bedevilerin yaşam biçimleri 20 atölye, dört sergi alanı, açık hava tiyatrosu, geleneksel pazar (Souq) ve folklor gösteri alanından oluşan geniş bir alanda ziyaretçiyle buluşmuştur. Miras Köyü aynı zamanda Bennet'in (1988:74) söz ettiği sergi, fuar ve satışı bir arada bulduran bir "sergi kompleksi" örneğidir. Dubai'nin kadim geleneklerinden biri olan inci avcılığı da müzenin ana temalarından birini oluşturmaktadır. Yerinde sergileme yaklaşımının ileri düzeyi olarak kabul edilen Dubai Miras Köyü'nde geleneksel sanatları icra eden kadınlar ve inci avcısı erkekler kültürel miras aktörleri olarak etkinliklerde görev alarak ziyaretçileri bilgilendirir ve geleneklerini devam ettirirler. 1997'de Dalış Köyü ise bünyesindeki ulusal dalış merkeziyle geleneksel inci dalışı ve avcılığıyla ilgili deneyimleri sürdürmektedir. 2003'de inci avcılığı ve ticaretine ilişkin mirası korumak ve yaşatmak amacıyla Dubai'de bir de İnci Müzesi kurulmuştur. Hajarana Dağı'nda 2001'de kurulan Hatta Miras Köyü'nde ise 30 bina, tatlı su kanalları (falaj) ve arkeolojik bir mezarlık bulunmaktadır. Köy orijinal prototipler, modeller, belgeler, maketler/ heykeller, illüstrasyonlar ve çeşitli grafik/ ses materyali içerdiği için Dubai Emirliği'nde geleneksel dağlık kırsal yaşam modelini 17 yerel ev ve iki kale arasında keşfetmek fırsatı sunmakta ve geleneksel köy yaşantısı bağlamında yerel folkloru devam ettirerek kültürün aktarımına olanak sağlamaktadır (Hurreiz, 2002:33). Köy BAE Ulusal Günü, Dubai Alışveriş Festivali ve Bayrak Günü etkinliklerine ev sahipliği yaparak yerel kalkınmaya destek vermektedir.

2000'den sonra Dubai'de iş adamlarının ve sanatçıların kişisel koleksiyonlarını müze haline getirdikleri görülür. Saruq Al-Hadid Arkeoloji Müzesi, Naif Kalesi Müzesi ve Şair Al Oqaili Müzesi, Para Müzesi, İnci Müzesi, Salsali Sanat Müzesi, Kahve Müzesi, Sinema Tarihi ve Hareketli İmajlar Müzesi ve Kadın Müzesi gibi örnekler aynı zamanda BAE'nin ilk özel müzeleri olarak da öne çıkar. Bu müzeler içinde 2012'de Dubai'de kurulan kadın müzesi koleksiyonu, söylemi ve etkinlikleriyle diğerlerinden ayrılır. Müze 1980'e kadar dinin ve siyasetin toplum yaşantısına katılımını sınırlandığı kadınların 2000'lerin başından itibaren devlet kurumlarında ve özel sektörde hızla artan istihdamını tarihi belgelerle anlatırken (Farrel,

2008:109; Nelson, 2004:32); geleneksel Emirlik yaşam biçiminin kadının hayatını geçmişte ve günümüzde nasıl şekillendirdiğini de irdelemektedir. Müze aynı zamanda Dubai'nin kadın çalışmaları konusunda araştırmalar yapan ilk bilimsel araştırma merkezini de içermektedir, böylece BAE'de işlevlerinden biri de araştırma olan tek müze olarak dikkat çeker.

Dubai'den sonra Abu Dhabi de özel müze ve sanat kurumlarının açılışı sürecini 2015'te Warehouse 421 ile başlatmıştır. Bir çağdaş sanat müzesi olan Warehouse, aynı zamanda geleneklere odaklanan sürekli sergileriyle dikkat çeker. Galeri, Abu Dhabi'de üniversitelerin sanat bölümlerinde eğitim gören öğrenciler, yerel ve uluslararası sanatçılar, galeri sahipleri ve koleksiyonerleri bir araya getiren bir buluşma noktasıdır. Artun (2015:13) şeyhlerin Abu Dhabi'yi ülkenin sanat merkezi ve Dubai'yi ise paranın ve turizmin merkezi yapmaya kararlı olduklarını vurgular. Bu bağlamda ulusal kimliği ve yerel kültürü destekleyen müzeler dalgası Dubai'de irili ufaklı özel müzeler açıldıktan sonra yavaşlamış, yerini popüler ve evrensel müzeler dalgasına bırakmıştır. Louvre ile Guggenheim Müzelerinin Abu Dhabi'de birer şube açma girişimleri emirliği BAE'nin sanat başkenti haline getirme çabaları olarak yorumlanmaktadır (Davidson, 2014:212). Artun (2015:16), BAE'de sanatsal yapılanmanın merkezi olan Abu Dhabi'nin şimdiden çağdaş sanat koleksiyonlarına 520 milyon dolar ayırdığını belirtmektedir.

Louvre Abu Dhabi ve Ötesi

Sylvester'a (2009:2) göre Louvre Abu Dhabi uluslararası ilişkilerin çağdaş bir vitrini ve sanat – müze birlikteliğinin önemli bir örneğidir. BAE'nin en pahalı kültür yatırımı olarak BAE ve Fransa hükümetleri arasında imzalanan anlaşmayla 2007'de temelleri atılan Louvre Abu Dhabi, aynı Abu Dhabi emirliği gibi "dünyaya açık bir ruha sahip", hem temsil ettiği kültürler hem de ziyaretçi çeşitliliği bağlamında misafirperver bir yaklaşımla kültürlerarası diyalogu geliştirmeyi hedefleyen bir müze olarak tanıtılmıştır (Mubarak ve Martinez, 2017:4). 2012'de yapılması beklenen resmi açılış petrol fiyatlarındaki düşüşle birlikte yaşanan ekonomik kriz nedeniyle 2017'ye ertelenmiştir. Müze 2017'de açıldığında müzenin Paris'teki Louvre Müzesi'nin Arap Körfezi'ndeki bir şubesi olmanın ötesinde bölgede kendi kimliğini ve dinamiğini oluşturarak ve uluslararası bir müze olarak zaman ve mekân ile sınırlandırılmayacak evrensel bir misyonu temsil etmek amacıyla olacağı vurgulanmıştır. Fransa Cumhurbaşkanı Emmanuel Macron mü-

zenin açılışındaki konuşmasında Louvre Abu Dhabi'nin Arap ya da Fransız kültüründen bir alıntıyla değil ancak dünyaca ünlü yazar Dostoyevski'nin bir cümlesiyle doğru ifade edilebileceğini vurgulamıştır: “dünyayı güzellik kurtaracak” (Macron, 2017). Macron tarafından insanlığın eğitim ve sanat alanında ulaştığı en yüksek seviye olarak tanımlanan müzeye 2019'un sonuna kadar Guggenheim, Zayed Ulusal Müzesi, Performans Sanatları Müzesi ve Denizcilik Tarihi Müzesi eşlik edecektir.

Fransız Müzeler Ajansı'nın danışmanlığında oluşturulan müzenin kuruluşu sırasında Müze d'Orsay, Pampidou Sanat Merkezi, Fransa Ulusal Kütüphanesi, Ulusal Asya Sanatları Müzesi, Versaille Müzesi ve Rodin Müzesi gibi kültür merkezlerinden 300 nesne ödünç alınmış; 600 nesne ise satın alma yoluyla, başıyla ve doğrudan Louvre Paris koleksiyonundan derlenerek müzeye kazandırılmıştır. 55 galeri ve 23 sabit sergi alanından oluşan müze mimar Jean Nouvel'in tasarımıdır ve BAE'nin coğrafi özelliklerinden de esinlenerek çöl güneşini içeri alacak şekilde tasarlanmıştır. Nouvel bu kubbe ile Abu Dhabi'nin artık farklı bir ışık altında parlayacağına vurgu yaparak müzeyi ziyaretin izleyicinin ruhunu yenileyeceğini, dehanın gücüne şahitlik etme şansı vereceğini ve geçmişin mucizelerini yeniden keşfetmeye olanak sağlayacağını da eklemiştir. Macron (2017) da Nouvel'i destekleyerek açılış töreninde müzeyi ışık oyunlarına ev sahipliği yapan bir şehir olarak tanımlamış, müze galerilerini Emirliklerdeki köy evlerine benzetmiş, insanda derin duygular uyandıran üst düzey bir mimari başarıyla karşı karşıya olunduğunu belirterek müzenin bir “güzellik tapınağı” olduğunu sözlerine eklemiştir. BAE'nin Louvre Abu Dhabi'yle birlikte doğu ve batı kültürlerini buluşturan ve yüzünü Avrupa'ya, Arap Dünyasına, Hindistan ve Çin'e çeviren bir küresel merkez olma özelliğine kavuştuğunu vurgulamıştır. Macron'a (2017) göre Louvre Abu Dhabi Malraux'un sözünü ettiği “hayali müze”dir⁴. Böylece Louvre'a giren eser entelektüel bir değer kazanmış, temsiliyetlerini ve manevi değerlerini yeniden ele almışlardır.

Prehistorik döneme tarihlendirilen nesnelere çağdaş sanatın önemli temsilcilerinin yapıtlarına kadar farklı dönemlerden eserlere ev sahipliği yapan müze, sıra dışı mimarisini ana avluda bir açık hava galerisi oluşturulmuş; galeriye Giuseppe Penone'un “Hayat Ağacı” ve Jenny Holzer'in “Sümer Yaratılış Miti” isimli sanat çalışmalarını yerleştirilmiştir. Holzer, Sümer Yaratılış Mitini çivi yazısıyla yazmış, yanına Michel de Montaigne'in *kendi ben'inde* insanı bulmaya yönelik düşünceleri ile İbn Haldun'un Mukaddime eserinde yer alan “beşer”

kavramlarını yerleştirerek Louvre'un üzerinde bulunduğu BAE gibi önemli bir kültürlerarası etkileşim merkezi olduğunu vurgulamaya çalışmıştır.



Fotoğraf 7 ve 8. Louvre Abu Dhabi, 2018

Uygarıkların kesişme noktasında çağdaş müzecilik yaklaşımlarını hayata geçirme vizyonu ile açılan müze başta mimari ve sergi tasarımı olmak üzere eğitim ve tanıtım etkinliklerinde de birçok yeniliği ve çelişkiyi gündeme getirmiştir. Örneğin, Cotter'e (2017) göre Louvre Abu Dhabi'deki Batı uygarlıklarına ilişkin nesnelere diğer uygarlıkların örneklerinin yan yana sergilenmesini sergi tasarımı bağlamında yenilikçi ve cesur bir girişim olarak değerlendirilmektedir. Müzede sergi tasarımı kapsamında tematik bir yaklaşım geliştirilmiş, eserler sosyolojik bağlamlarıyla değerlendirilerek yorumlanmıştır. Örneğin bebeğini besleyen Mısır tanrısı İsis'in bronz heykeliyle 14. yüzyılda tarihlenen fildişi Hz. Meryem ve bebek İsa heykelciği ve 19. yüzyılda Demokratik Kongo Cumhuriyeti'nde yapılmış ahşap anne ve çocuk heykeli bir arada sergilenerek anneliğin kültürlerarası benzerliğini vurgulamaktadır. Peru, Suriye ve Çin'de farklı dönemlerde değerli madenlerden ve taşlardan üretilmiş törensel maskelerin yan yana sergilenmesi ölümsüzlük ya da hatırlanma kavramlarının farklı kültürlerdeki benzerliklerini anlatmayı amaçlamaktadır. Bu karma sergileme yaklaşımı ziyaretçi katılımını artırabileceği gibi eğitim amacıyla kullanımı da kolaylaştıracaktır. Louvre Abu Dhabi bu sergileme biçimiyle çeşitli kültürlerarasındaki bağlantılara dikkat çekerek sanatın hedeflediği üzere küresel bir izleyici kitlesini müzeye çekebileceği iddiasına dayanmaktadır. İzleyiciler bu bağlantıyı saptadıklarında tüm kültürlerin eşit derecede değerli ve birbirleriyle bağlantılı olduklarını anlayacaklardır. Bu yaklaşıma karşı görüşler de sunulmuştur. Müze, koleksiyonunu 2014'te Louvre'da açılan “Bir Müzenin

Doğuşu” sergisiyle tanıtmış, bu tanıtımda koleksiyonun bir bütünlük sağlamadığı ve bir fikri olmadığı gerekçesiyle eleştirilmiştir.

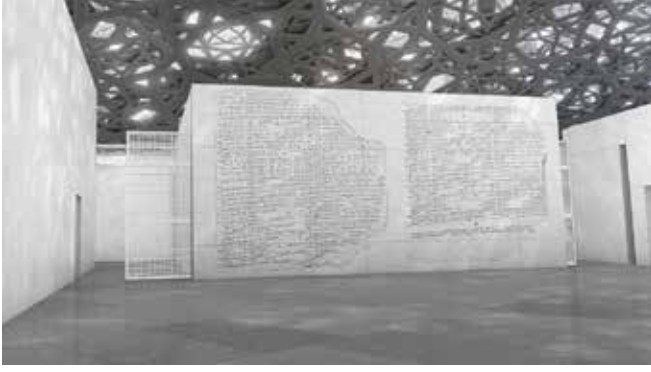
Louvre için farklı bir eleştiri nedeni de koloniciliğin müzede sergilenme biçimidir. Bir “Arap Dünyası” müzesinde Müslüman Kuzey Afrika'nın sömürgeci ve işgalci Napolyon'un imgelerine yer vermesi de ayrı bir tartışmayı doğurabilecektir. “Modern Oryantalizm” başlığı altında toplanan galeride sergilenen 19. ve 20. yüzyılın başlarına tarihlenen çalışmaların bir kısmı sömürgeciliğin sanat üzerindeki etkisini gözler önüne sermektedir. Çağlar boyunca ve özellikle Arap Yarımadası'nda birçok bölgede yaygın olan köleliğe hiçbir şekilde müze içinde yer verilmemesi de ayrıca dikkat çekmektedir. Müzede “Savaş Sanatı” isimli bir galerinin yer alması savaşın bir müze tarafından sanat olarak algılanmasının çarpıcı bir örneğidir ve ataerkil kültürün açık bir sunumu niteliğindedir. Bu nedenle Cotter'e (2017) göre Louvre Abu Dhabi çoğu zaman nesnelerin gerçek bağlamlarını yansıtmak konusunda yetersiz kalmaktadır. Bu yetersizlik geçmişini yansıtmaya biçiminin yanı sıra bugüne yansıttıklarındaki çelişki de izlenmektedir. Müze vizyon ve misyonunu açılmadan aylar önce çeşitli reklamlarla tanıtmış, “herkesin müzesi” olacağını, “insanlığa yeni bir ışık yakacağını”, “açıklık ve uyum merkezi olarak çalışacağını” ve “anlayışlı ve kabul edici bir çevre tasarlayacağını” iddia etmiştir. Oysa müze, inşaatına başlanan 2007'den beri göçmen işçilerin olumsuz çalışma koşulları nedeniyle insan hakları örgütleri, sanatçılar ve aktivistler tarafından sıkça protesto edilmiştir. Bununla birlikte müzenin açılış haftasında İsveçli iki gazeteci inşaat işçileri hakkında kısa bir haber yapmışlar ve bu sebeple tutuklanarak sınır dışı edilmişlerdir. Müze inşaatına başladığından beri onlarca sanatçı, aktivist ve gazeteci müzeyi protesto ettikleri için sınır dışı edilmiş, ülkeye girişleri engellenmiştir. Müzenin “herkesin müzesi olma” yönünde sergilediği bu tavır dikkat çekmiştir.

Cotter'e (2017) göre sergileme ve yaklaşımın yanı sıra “sıradışı” mimarisinde de çeşitli sıkıntılar vardır. Nouvel'in başyapıtı bölgesel dinamikleri temsil etmeye çalışırken bir uzay aracına, yarım kalmış bir camiye ya da İran Körfezi'nde inşa edilmiş bir Venedik Köşküne benzediği için eleştirilmektedir. Cotter (2017), Louvre Abu Dhabi'nin bir fabrikasyon bina olduğunu ve 1,15 milyar dolar karşılığında geçici süreliğine kiralanmış bir marka olduğunu ve mimari çekiciliğiyle bu geliri katlamayı hedeflediğini de hatırlatmaktadır. Küçük (2017) de mimari gelişmelere ilişkin eleştirilerden yola çıkarak Louvre

ile hayat bulmaya başlayan Saadiyat Adası'nın çölde bir sanat vahası mı yoksa distopik bir müzeler adası mı olacağını zamanın göstereceğini belirtmiştir, çünkü bu distopik adanın geleneksel ve yerel kodlarla hiçbir ortak noktası yoktur. Öte yandan Saadiyat Adası Batı'da hızla gerileyen İslami ideolojinin olumsuz izlenimlerini besleyen olaylara karşı gelebilmek amacıyla yerel ya da turistik bir kimlik oluşturma projesidir (Ajana, 2015:326). McClellan (2012:281) bu yatırımın BAE'de huzurlu ve güvenli bir İslam'ın savunulduğunu ve uygulandığının göstergesi olarak yapıldığını ifade eder. Bununla birlikte Shadid'in (2012) mega müze projelerine rağmen yerel halkın kültürel kimliğinin kaybına ilişkin çekinceleri olduğunu vurgulaması ve ülkede kültürel mirasın yalnızca “turizmi kalkındırmak” söz konusu olduğunda hatırlandığına ilişkin eleştirilerin artması dikkate değer gelişmelerdir. Dolayısıyla uluslararası platformda boy gösteren markalaşmış BAE müzelerinin bu eleştirileri nasıl ortadan kaldıracakları ve kültürel kimliğin ve çeşitliliğin korunarak sürdürülmesi bağlamında nasıl bir felsefeyle izleyiciyle buluşacakları merak konusudur.

Tadao Ando, Norman Foster, Frank Gehry, Zaha Hadid, Jean Nouvel, Icooh Ming Pei ve Jean Michel Willmotte gibi dünyaca ünlü mimarların önemli büyük bütçeli müze projelerinin birbiri ardına Arap Yarımadasında açılıyor olması bize ne anlatıyor? Bu müzelerin buldukları ülkelerin kültürel yapılarına uygunluğu tartışma konusuyken British Museum, Guggenheim ya da Louvre gibi dünyaca ünlü müzelerle rekabet etmeleri için zamandan ve ülkeden bağımsız olarak modernizmi buldukları topraklara taşımak üzere kuruldukları iddia edilmekte, bölgelerinde yerel kimliklerin inşa edilmesine ön ayak oldukları, ulusal ve uluslararası müze izleyicilerinin kültürel ihtiyaçlarını giderdikleri, bölgenin modernizmi anlamasına ve kabul etmesine yardımcı oldukları ve küresel kültür dünyasına katkı sağladıkları da öne sürülmektedir (Exell ve Rico, 2014:8). Karp vd. (2006:12-13) ise çağımızda küresel miras yönetiminde ve müzecilikte uluslararası bağlantıların kurulduğu ve küresel oryantasyonların uygulandığı iş birliğine dayalı bir dönem yaşandığını, dolayısıyla bu gelişmelerin farklı ülkelerde benzer özellikler taşıyan “evrensel” müzeleri doğurduğunu vurgulamaktadır. Vivant (2011:101) da bu evrensel müzelerin aynı zamanda müze markalarının küreselleşmesine ve ‘girişimci müzeciliğin yaygınlaşmasına’ katkı sağladığını belirtir. Ancak yeni Körfez müzelerini şiddetle eleştiren sanat eleştirmenleri de vardır. Ouroussoff (2010) bu müzelerin ev sahipliği yaptığı koleksiyonların sınıflandırmasının, bakım

onarımının, sosyolojik bağlamının, sergi tasarımlarının ve hatta eğitim programlarının hep Batılı uzmanlarca yapıldığını vurgulayarak yerel müzecilerin yetiştirilmesi konusunda özen gösterilmediğine dikkat çekmektedir.



Fotoğraf 9 ve 10. Jenny Holzer, Sümer Yaratılış Miti ve Giuseppe Penone "Hayat Ağacı", 2018.

Sonuç

BAE'de 1970'den sonra petrole dayalı endüstrinin kalkınmayı biçimlendirmesiyle birlikte aidiyet, ulus ve kimlik inşası süreci gündeme gelmiştir (Exell ve Rico, 2013:671). Aynı yıldan itibaren ülke genelinde arkeolojik kazıların başlatılması, müze vb. kültür ve miras kurumlarının açılmasının sebebi de aynı gelişmelerdir. Bu gelişmelerden hareketle BAE'nin somut ve somut olmayan ulusal kültürünü yansıtacak ve aynı zamanda evrensel kültürle bütünleşecek müzeler kurmak, çeşitlilik

içeren izleyici kitlelerini kültür kurumlarına çekebilmek, yerel halkın kültür, bilim ve sanata ilgisini artırmak, kültür, bilim ve sanat alanında etkileşimli deneyimler sunacak çağdaş merkezler oluşturmak ve halkın kültür, bilim ve sanat alanlarında kariyer planlamalarını sağlamak kültür politikasının temelini oluşturmuştur. Bu süreçte açılan müzelerin çoğu sergi tasarımında geleneksel ve statik yaklaşımları benimsemiş ve ziyaretçiyi sürece dahil edecek çağdaş bir sunumu henüz hayata geçirememiştir. Geleneksel sergilerde ziyaretçinin müzeye ve sunuma yabancılaşması en sık karşılaşılan ziyaretçi davranışıdır (Roppola, 2012:58). BAE'de ziyaretçinin sürece dahil edildiği az sayıda uygulamaya ise daha etkileşimli olanaklar sunan miras köylerinde rastlanmaktadır. BAE'deki müzelerin genellikle otoriteyi temsil edip ulus inşası politikasını desteklerken ülkedeki etnik grupları ve göçmenleri senaryo ve sunum dışı bıraktıkları da dikkat çeker.

Al Ain Ulusal Müzesi'nin 1969'da açılmasıyla başlayan ulusal kimlik oluşturma süreci 2017 sonunda 100'e ulaşan müze sayısı ile ulusötesi boyutlara taşınmış, Arap Körfezi'nin en güçlü ekonomilerinden biri olan BAE'yi bulunduğu coğrafyanın kültür merkezi haline de getirmiştir. Ekonomiyi çeşitlendirme politikaları doğrultusunda 2030 hedefi miras endüstrisini cazip ve popüler hale getirmek ve bu süreçte kültürel miras ve turizm bağlamında toplumsal gelişmeyi desteklemektir. Kültür ve miras çalışmalarının dayandığı temel amaçın turizm gelirlerini artırma çabası olduğu ülkede Louve'un açılması ülke ekonomisini petrol gelirlerinden öteye kültür ve sanat ağırlıklı turizme taşıma ve görünür kılma çabalarının önemli bir örneğidir (McClellan, 2012:275). Aynı zamanda Abu Dhabi ve Dubai arasında devam eden turizm, sanat ve kültür merkezi olma mücadelesini Abu Dhabi lehine çevirmiştir. Öte yandan Abu Dhabi'nin bu süreçte eli kuvvetlense de Dubai'nin fütüristik tasarımlara yer verecek "Geleceğin Müzesi" projesini hızla sonlandırma çabası da dikkat çekmektedir. BAE son on yılda yaşanan müze patlamasını nitelikli insan gücüyle karşılayabilmek, kültürel mirası profesyonelce yönetmek ve miras eğitimini yaygınlaştırmak amacıyla New York Üniversitesi ve Sorbonne Üniversitesi gibi okulları ülkeye davet etmiş, bu okullarda müzecilik, kültürel miras çalışmaları ve çağdaş sanat alanlarında lisans ve lisansüstü programlar açmıştır. Bu programlarda müze koleksiyonlarının sınıflandırılması, bakım onarım faaliyetlerinin gerçekleştirilmesi, çağdaş sergi tasarımlarının oluşturulması, müze eğitiminin planlanması gibi müzebilim dersleriyle, müze izleyicisi geliştirme,

müze projeleri hazırlama, planlama ve yönetim, çağdaş sanat ve sanat yönetimi, müzeler ve medya çalışmaları gibi dersler okutulmaktadır.

Emirileştirme politikası uygulanırken öncelikle kendi kimliklerini BAE ulusal kimliğiyle bütünleştirerek tanıma ve tanıtmaya amacıyla çalışan müzeler, zamanla ulusal kültür tanıtımının ötesine geçerek Arap Körfezi'ndeki turistik yatırımlarının artması, yeni çekim ve cazibe şehirlerinin oluşturulması gibi nedenlerle ülke turizminin gelişimini doğrudan etkileyen kurumlar haline gelmişlerdir. Bu çarpıcı müzeler ulus ötesi ortaklıklar ve neoliberal kültür politikalarının sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Louvre Abu Dhabi'nin açılması eleştirilerle birlikte BAE'nin kültürel mirasını Emirileştirme ülküsüyle sadece kendi insanlarıyla değil, ülkesine gelen turistlerle de paylaşma çabasını göstermiştir. Arap Körfezi'ndeki Umman, Bahreyn, Kuveyt ve Suudi Arabistan gibi ülkelerin uluslararası turizm pazarından pay alma çabalarının zamanla BAE ile rekabet edebilir hale gelmelerini sağlamış ve BAE'nin kültürel mirasın korunması, geliştirilmesi, sürdürülmesi ve eğitimine odaklanan yeni bir kültür politikası geliştirmesine katkı sağlamıştır. Bu politikanın uygulanması sadece müzeleri değil ülkedeki tüm kültür kurumlarını araç olarak kullanmayı ve BAE nüfusunun göçmen bakımından zengin, farklı ve hiyerarşik doğasını göz önünde bulundurmaya gerektirmektedir. Abu Dabi ve komşu Körfez ülkeleri, dünyanın en hızlı gelişen bölgelerinden birinde dinamik ve yeni bir paradigmayı vaat ediyorlar. Bu durum BAE'yi Arap Körfezi'nde UNESCO kültürel miras listesindeki çarpıcı kültür varlıkları, yeni gelişen müzeleri ve çağdaş otelleriyle Umman ve ekonomiyi ve toplumsal hayatı dönüştürmeyi hedefleyen "yaşam tarzı hamlesini" müzeler başta olmak üzere çok sayıda kültür kurumu açarak hayata geçiren Suudi Arabistan gibi rakiplerle karşı karşıya getirmekte ve kültürel miras ve müzecilik rekabetinde BAE'nin yakın zamanda yeni kültür kurumlarıyla ve tartışmalarla gündeme geleceğini göstermektedir.

Notlar

- 1- Sadece Dubai Emirligi'ne ilişkin veriler paylaşılmıştır.
- 2- World Travel and Tourism Council Travel & Tourism Economic Impact 2017 United Arab Emirates 2017, <https://www.wttc.org/-/media/files/reports/economic-impact-research/countries-2017/unitedarabemirates2017.pdf>
- 3- Umm an-Nar Adası yerleşim yeri (2012), Sir Bu Nair Adası (2012), Khor Dubai (2012), Ed Nur Arkeolojik Alanı (2012), Sharjah Emirligi Kültür Bölgesi (2012), Al Bidya Cami (2012) ve Sharjah Emirligi Ticaret Alanı (2014).

4- *Hayali Müze (La Musée Imaginaire)*, yazar ve düşünür André Malraux'nun 1935-1947 yılları arasında müzecilik ve sanat tarihi üzerine yazdığı aynı adlı kitapta sözünü ettiği müzedir. Eserler müzeye girmeden önceki özgün ortamlarındaki temsiliyetlerini, manevi değerlerini yitirmişlerdir. Müzelere girdikten sonra ise entelektüel bir önem kazanırlar.

Kaynaklar

- Ajana, B. (2015). Branding, legitimation and the power of museums: The case of the Louvre Abu Dhabi. *Museum & Society*. 13 (3): 316-335.
- Akbay, O. S. (2013). Türkiye'nin Ortadoğu İle Ekonomik İlişkileri, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 1, Sayı: 1, 87-101.
- Al Ain Palace Museum Activity Guide (2017). Introduction to Cultural Guide. Abu Dhabi: Abu Dhabi Tourism & Culture Authority.
- Al Ali, S. R. M. (2015). *Rethinking Visitors Studies for the United Arab Emirates: Sharjah Museums as Case Study*. Thesis of Doctor of Philosophy. School of Museum Studies University of Leicester, UK.
- Al Jahili Fort Activity Guide (2017). Abu Dhabi: Abu Dhabi Tourism & Culture Authority.
- Al Nayadi, A., M. (2013). The Al Ain National Museum. *Museum International*, 63 (3-4), 25-34.
- Artun, A. (2015). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ataman, M.; Demir, N. G. (2012). Körfez Ülkelerinin Ortadoğu Politikası ve Arap Baharına Bakışları, *SETA Analiz| Siyaset, Ekonomi ve Toplum Araştırmaları Vakfı*, Sayı: 52, 4-5.
- Bennet, T. (1988). Exhibitionary complex, *New Formations*, 4: 73-102.
- Bouchenaki, M. (2013). The Extraordinary Development of Museums in the Gulf States. *Museum International*, 63(3-4): 93-103.
- Bouchenaki, M.; Kreps, C. (2016). Making sense of the Arabian Peninsula museums. In *Museums in Arabia: Transnational Practices and National Processes*, pp. 15-22, (ed. Karen Excell & Sarina Wakefield. UK: Routledge.
- Bouquet, M. (2012). *Museums: A visual anthropology*. UK: Berg Publishing.
- Burhaima, A. (2011). Programmes Designed for Visitors to the Museums of Sharjah. *Museum International*, 63 (3-4): 35-40.
- Cotter, H. (2017). Louvre Abu Dhabi, an Arabic-Galactic Wonder, Revises Art History.
- Davidson, M.C. (2009). *Abu Dhabi: Oil and Beyond*. US: Columbia University Press.
- Exell, K., & Rico, T. (2013). 'There is no heritage in Qatar': Orientalism, colonialism and other problematic histories. *World Archaeology* 45(4), 670-685.

- Exell, K.; Rico, T. (eds). (2014). *Cultural Heritage in the Arabian Peninsula: Debates, Discourses and Practices*. UK: Ashgate.
- Farrell, F. (2008). Voices on Emiratization: the impact of Emirati culture on the workforce participation of national women in the UAE private banking sector, *Journal of Islamic Law and Culture*, 2 (2), 107-168.
- Ghobash, M. (2012). *My Identity*. Dubai: Shamsa Bint Suhail Publication.
- Hacıoğlu, N.; Saylan, U. (2014). Arap Baharı'nın Turizme Yansımaları: Arap Ülkeleri ve Türkiye. *Bahkesir University The Journal of Social Sciences Institute*, 17 (32), 55-80. <https://www.nytimes.com/2017/11/28/arts/design/louvre-abu-dhabi-united-arab-emirates-review.html> adresinden 04.06.2017 tarihinde erişilmiştir.
- Hurreiz, H. S. (2002). *Folklore and Folk Life in the United Arab Emirates*. London: Routledge.
- Jasim, A. A. (2008). Emiratisation: drawing UAE nationals into their surging economy, *International Journal of Sociology and Social Policy*, Vol. 28 Issue: 9/10, pp.365-379.
- Kanna, A. (2011). *Dubai: The city ay cooperation*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Karp, K.; Kratz, C. A.; Szwaja, L. And Ybarra-Frausto, T. (eds). (2006). *Museums Frictions: Public Cultures, Global Transformations*. US: Duke University Press.
- Khalaf, S. (2002). Globalization and heritage revival in the Gulf: An anthropological look at Dubai Heritage Village. *Journal of Social Affairs* 18 (75), 13-42.
- Khalaf, S. (2012). Globalization and heritage revival in the gulf: an anthropological look at Dubai Heritage Village. *Journal of Social Affairs*, 19 (75), 13-42.
- Kirschblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination culture: Tourism, museums, and heritage*. USA: University of California Press.
- Knell, S. (2011). National museums and national imagination. In S.J. Knell at all (Eds.). *National museums – New Studies from around the World* (pp.3-28). UK: Routledge.
- Kocalar, O. A. (2016). Ortadoğu Coğrafyasında Turizm. *Yeni Türkiye*, 82:117-125.
- Küçük, C. (2017). Louvre Abu Dhabi Açıldı: Körfez'in Evrensel Müze Teşebbüsü. E-Skop Bülten. http://www.e-skop.com/skopbulten/louvre-abu-dhabi-acildi-korfezin-evrensel-muze-tesebbusu/3581#_edn5 adresinden 15.11.2017 tarihinde erişilmiştir.
- Lorch, D. (2015) 'The Louvre Abu Dhabi: Prestige Project or Paradigm Shift?', <http://www.artslant.com/la/articles/show/42007>
- Macron, E. (2017). Attractiveness - United Arab Emirates/ inauguration of the Louvre Abu Dhabi - Speech by M. Emmanuel Macron, President of the Republic. 08.11.2017. <http://www.worldaffairsjournal.org/content/macron-speech-opening-louvre-abu-dhabi> adresinden 04.06.2018 tarihinde erişilmiştir.
- Magelssen, S. (2007). *Living history museum: Undoing history through performance*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.
- Malcolm, C. (2017). The History of Museums in the Emirates. <https://www.thenational.ae/arts-culture/the-history-of-museums-in-the-emirates-1.43391> adresinden 11.05.2017 tarihinde erişilmiştir.
- Malraux, A. (1956). *Museum Without Walls. The Voices of Silence*. UK: Secker&Warburg.
- Mason, R. (2006). Cultural theory and museum studies. In S. McDonald (Ed.). *A companion to museum studies* (pp.17-32). UK: Blackwell Publishing.
- McClellan, A. (2012). Museum Expansion in the Twenty-First Century: Abu Dhabi. *Journal of Curatorial Studies*, 1(3): 271-293.
- McDonald, S. (1998). Exhibitions of power and powers of exhibition: an introduction to the politics of display. In S. McDonald (Ed.). *The politics of display: Museums, signs, culture* (pp.1-24). UK: Routledge.
- Mejeher-Atassi, S.; Schwartz, P. J. (2012). Introduction. In S. Mejeher-Atassi and J.P. Schwartz, Eds. *Archives, Museums and Collecting Practices in the Modern Arab World*, pp.1-25. UK: Ashgate.
- Mubarak, K. M. E. H.; Martinez, J. L. (2017). *Louvre Abu Dhabi: Masterpieces of the collection*. Abu Dhabi and Paris: SKIRA.
- Mustafa, M. H. (2010). Tourism and Globalization in the Arab World, *International Journal of Business and Social Science*, 1(1), 37-49.
- Nelson, C. (2004). UAE National Women at Work in the Private Sector: Conditions and Constraints. *Labor Market Study*, no:20. UAE: Centre for Labour Market Research & Information (CLMRI).
- Ouroussoff, N. (2010). Building Museums and Fresh Arab Identity. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/2010/11/27/arts/design/27museums.html> adresinden 03.06.2018 tarihinde erişilmiştir.
- Picton, O. (2010). Usage of the concept of culture and heritage in the United Arab Emirates- an analysis of Sharjah heritage area. *Journal of Heritage Tourism*, (5): 69-84.
- Prager, L. (2015). Displaying Origins: Heritage Museums, Cultural Festivals, and National Imageries in the UAE. *Horizons in Humanities and Social Sciences: An International Refereed Journal*, 1 (1), 22-46.
- Preziosi, D. (2011). Myths of nationality: In S.J. Knell et al (Eds.). *National museums – New studies from all around the world* (pp.55-66). UK: Routledge.
- Rojek, C. (1999). Fatal attractions. In D. Boswell, & J. Evans (Eds.). *Representing the nation: A reader: histories, heritage and museums* (pp. 185-207). London / New York: Routledge.
- Roppola, T. (2012). The Constructing Visitor Experience. In *Designing for the Museum Visitor Experience* (pp.57-75). US: Routledge.

- Shadid, A. (2012). An Ambitious Arab Capital Reaffirms Its Grand Cultural Vision. http://www.nytimes.com/2012/01/25/world/middleeast/abu-dhabi-reaffirms-its-grand-plan-form-useums.html?_r=1&page-wanted=all adresinden 10.08.2017 tarihinde erişilmiştir.
- Simonet, D.; Vincent, C. (2014). The Management of Museums in Sharjah. In *Public Administration and Policy in the Middle East*, (ed. Alexander R. Dawoody), pp. 247-261. US: Springer.
- Sylvester, C. (2009). *Art/Museums: International Relations Where We Least Expect It*. UK: Taylor & Francis.
- United Arab Emirates Ministry of Culture and Knowledge Development (2007). About Ministry. <http://www.mcycd.gov.ae/sites/MCYCDVar/en-us/Pages/AboutTheMinistry.aspx> adresinden 14.01.2016 tarihinde erişilmiştir.
- United Nations, Department of Economic and Social Affairs (2017). Population Division. World Population Prospects: The 2017 Revision. <https://esa.un.org/unpd/wpp/Graphs/DemographicProfiles/> adresinden 19.07.2017 tarihinde erişilmiştir.
- Üçagaç, A. (2015). Birleşik Arap Emirlikleri 2015, *Ortadoğu Yıllığı 2015*, 231-240.
- Veldhuizen, A. (2017). *Education Toolkit: Methods & Technics from Museum and Heritage Education*. Holland: CECA.
- Vivant, E. (2011) 'Who brands whom? The role of local authorities in the branching of art museums', *Town Planning Review*, 82(1) 99-115.
- Watson, S. (2007). *Museums and their Communities*. US: New York, Routledge.
- World Tourism Organization (WTO) (2001). *Tourism Highlights 2001 Edition*.
- World Tourism Organization (WTO) (2011). *Tourism Highlights 2011 Edition*.
- World Tourism Organization (WTO) (2016). *Tourism Highlights 2015 Edition*.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

British Museum’da Sergilenen Klasik Osmanlı Dönemi İznik Seramikleri

Azize Melek ÖNDER*

Özet

Klasik Osmanlı döneminde üretilen seramikler genel bir çerçevede değerlendirildiğinde birçok farklı kap tipinin üretilmeye başladığını görebiliriz. Bu dönemde üretilen kaplarda görülen artışın sebebi Osmanlı devletinin bir imparatorluk olmasından ileri gelmektedir. Bu sayede dönemin ihtiyaçlarına cevap verebilen kaplar üretilmeye başlamış ve belirli bir zamandan sonra koleksiyonlarda yerlerini alan eserler haline dönüşmüştür.

Bu çalışma, British Museum’da online olarak sergilenen Klasik Osmanlı Dönemi seramiklerine ait 25 farklı kapalı kap biçimi üzerine yapılmış bir araştırmadır. Bu kaplar üretim biçimlerine göre farklı isimlerde altında gruplandırılmıştır. Her grup kendi içerisinde üretim özelliklerine göre alt gruplara ayrılmış ve genel özellikleri verilmiştir.

Anahtar Sözcükler: British Museum, Klasik Osmanlı, İznik, Seramik

Classical Ottoman Period Performance Ceramics Showed In British Museum

Abstract

The evaluation of the ceramics produced in Classical Ottoman period indicates that many different types of vessels were being produced. The reason for the increase in the cups produced in this period was that the Ottoman state was an empire. This way, pots that could respond to the needs of the period began to be produced and in time, they were transformed into collection items.

This study is a research on 25 different closed vessel forms used in Classical Ottoman ceramics, which are exhibited online at British Museum. These containers are grouped under different names according to their production patterns. Each group is classified into sub-groups according to their production characteristics and general characteristics of these subgroups are discussed.

Keywords: British Museum, Classical Ottoman, İznik, Ceramic

Giriş

Osmanlı döneminde seramik üretiminin en önemli merkezi İznik olarak kabul edilmektedir. Osmanlı saraylarının iç dekorasyonundan küçük ev gereçlerine kadar birçok alanda üretim yapan İznik 16. yüzyılda en verimli dönemini yaşamıştır. Bu dönemde üretilen seramiklerin bir kısmının yurt dışına ihraç edilmiş olduğu bugün farklı ülkelerin müzelerindeki koleksiyonlardan anlaşılmaktadır. Bu müzelerden bir tanesi de İngiltere'de bulunan British Museum'dur.

British Museum 1753 yılında dünyanın ilk ulusal müzesi olarak kurulmuştur. British Museum'un kökenleri hekim, doğa bilimci ve koleksiyoncu Sir Hans Sloane'ın (1660–1753) yaşamı boyunca topladığı 71.000'den fazla nesneden oluşmaktadır. İlk toplanan eserler büyük ölçüde kitap, el yazması, bazı antikalar (madeni para ve madalyalar, baskılar ve çizimler dâhil) ve yöresel malzemeleri içermektedir. Müze günümüzde dünya kültürlerinin tarihini kapsayan 8 milyondan fazla nesneyi bünyesinde barındırmaktadır (Anonim, British Müzesi 2018).

British Museum'da Osmanlı Dönemi eserlerinin bulunduğu yer Orta Doğu Bölümü olarak isimlendirilmiştir. Orta Doğu Bölümü'nün koleksiyonunda yaklaşık 330.000 nesne yer almaktadır. En önemli parçalar da dahil olmak üzere yaklaşık 4,500 objenin temsili resimleri online olarak sergilenmektedir (Anonim, British Museum, 2018).

Frederick Du Cane Godman (1834-1919) British Museum'daki Klasik Osmanlı seramiklerinin ilk sahibidir. Birçok ülke gezmiş olan Godman bir koleksiyonerdir. Ölümünden sonra koleksiyonu ailesine kalmış ve Horsham Surrey'deki South Lodge'daki evlerinde bir müddet sergilenmiştir. İlk kızı Eya 1965'te ölmüş ve koleksiyon ikinci kızı Edith'e kalmıştır. Edith Godman bu koleksiyonu ölümünden sonra British Museum'a bırakılmak üzere vasiyet etmiştir. Edith 18 Mayıs 1982 yılında ölmüş, koleksiyon o yılın haziran ayında British Museum'a aktarılmış ve 1983 yılında müze envanterine kaydedilmiştir (Anonim, British Museum, 2018).

Klasik Osmanlı Dönemi Kapalı Formlu Seramikler, Osmanlı Devletinin Klasik olarak adlandırılan döneminde yoğun olarak görülmeye başlamıştır (Henderson, 1989: 64). Kapalı form olarak isimlendirilen bu tip seramiklerin en belirgin tanımlaması ağız veya gövde genişliği kap yüksekliğinden az olan seramik kaplar olarak tanımlanmaktadır (Ökse, 2012: 94). Bu tip kapların ağız açıklıklarının tüm gövdeye oranla dar oluşu ve bu açıklıktan içinin az bir kısmının görülebilmesi

gibi nedenlerle üzeri kapalı olmamalarına karşın “kapalı kap” anlamına gelen terimler kullanılmıştır (Karamağralı, 2007: 141). Bu tip kaplar İngilizce kaynaklarda “closed vessels” olarak kullanılmaktadır (Ökse, 2012: 158). Bu türden kapların içerisine maşrapa, bardak, şişe, vazo, sürahi, kandil gibi birçok farklı alanda kullanılan seramik formlar girmektedir.

British Museum'da sergilenen Klasik Osmanlı dönemi kapalı formlu seramikleri altı farklı başlık altında toplanabilen eserlerden oluşmaktadır. Bunlar bardak, ibrik, kandil, kavanoz, maşrapa ve şişe olarak isimlendirilmiştir. Belirlenen başlıkların her biri aşağıda ayrı başlıklar altında irdelenmiştir.

1. Bardak:

Halk arasında genellikle pişmiş toprak, cam, metalden yapılmış testi biçimli su kabına “bardak” denilmektedir. Günümüzde su vb. sıvı maddeleri içmek için kullanılan ve genellikle camdan yapılan kaplara da aynı ad verilmiştir. Arkeolojik yayınlarda kenarı çoğunlukla dışa doğru açılan, ağız veya gövde genişliği kap yüksekliğinden az olan, ağız çapı da genellikle 15 cm'den daha geniş olmayan kaplara “bardak” adı verilmektedir (Ökse, 1999: 57).

Bardak kelimesi, Derleme Sözlüğü'nde “Bardag, Bardak, Bardah” sözcükleri ile ifade edilmiştir. Tarama Sözlüğü'nde ise Bartak, Sagrak, Sugrak kelimeleri eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Altın, gümüş gibi değerli metallerle, camın çok yaygın kullanılmadığı 10. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar seramik ve sıvı kapları ise Billur, Billur Bardak, Sır Bardak, Billur Kupa gibi isimler almıştır (Şahin, 1999: 76). İngilizce “Tankard Jug” olarak da geçmektedir.

Osmanlı arşivlerinde bu kap tipi için kullanılan terim genellikle “bardak” olarak geçmektedir. Edirne'de 1553'te Mirliva Sinan Bey'e ait malların envanterinde üç kez “bardak” birer kez de “bardağ-ı İznik”, “İznik bardağı” ve “bardağ-ı İznik” terimleri geçmektedir (Atasoy, 1989: 25). Yine 1548 tarihli tereke defterlerinde Bölükbaşı Sinan Bin Abdullah isimli kişinin malları arasında çini tas, bardak ve çanak isimlerinin geçtiği görülmektedir (Atasoy, 1989: 27).

Bardaklar, Klasik Osmanlı döneminde içecek koymak için yapılmış en yaygın biçim olmuşlardır (Önder, 2017: 403). Bu tür bardakların 16. yüzyılın başından 17. yüzyıla değin gövde biçimlerinin ufak değişiklikler geçirdiği görülmektedir. Bununla birlikte boyun uzunluğunun ve oranlarının çeşitli şekillerde yapıldığı örneklerden anlaşılmaktadır (Atasoy, 1989: 45).



Fotoğraf 1: Bardak, 16.yüzyıl, İznik, British Museum, Londra (Anonim, Bardak, 2013).

Klasik Osmanlı dönemi bardak biçimleri ağız, gövde, taban ve kulp kısımlarından oluşmaktadır. Bu dönemde görülen bardak biçimlerinde en belirgin değişiklik gövde şeklinde meydana gelmiştir. 16. yüzyılın başlarında görülen ilk bardak örnekleri oval bir gövde biçimine sahipken (Fotoğraf 1), 16 yüzyılın ortalarında bu biçim değişerek armudi bir görünüm almıştır (Fotoğraf 2-3).

İlk üretilen oval biçimli bardaklar günümüze çok fazla gelmemiştir. Bu tipte yapılmış bardaklar düz ağızlı, basık oval gövdeli ve tek kulpludur. British Museum'da bu örnekten bir adet bulunmaktadır (Fotoğraf 1).



Fotoğraf 2: Bardak, 16.yüzyıl, İznik, British Museum, Londra (Anonim, Bardak, 2013).



Fotoğraf 3: Bardak, 16.yüzyıl, İznik, British Museum, Londra (Anonim, Bardak, 2013).

Armudi gövdeli bardaklar Klasik Osmanlı döneminde en çok üretilmiş örneklerdir. Günümüze sağlam bir şekilde gelmiş olan bu örnekler çeşitli yurt içi ve yurt dışı müzelerinde bulunmaktadır. Geniş düz ağızlı, armudi gövdeli, tek kulplu olarak yapılmış olan bu eserlerden, British Museum'da iki adet örnek bulunmaktadır (Fotoğraf 2-3).

2.İbrik:

İbrik, günümüzde su koymaya yarayan kulplu emzikli kap olarak tanımlanabilir (Anonim, İbrik, 2018). İbrik kelimesinin kökeninin Arapçadan türediği (Akkoyunlu, 2018: 2) bu kelimenin berk "parlamak" kökünden geldiği bilinmektedir (Bozkurt-Ertuğrul, 1988: 372). Bazı kaynaklarda farsça "abriz" "su döken" kelimesinin Arapçalaşmış şekli olduğu da belirtilmektedir (Subaşı, 2016: 312). Bugün İran'da ve İran etkisinde kalan bazı Orta Asya Türk bölgelerinde ibrik kelimesinin yanı sıra abdestan/abdesdan (ab-dest-dan) tabiri de kullanılmaktadır (Bozkurt-Ertuğrul, 1988: 372).

İbrik su şebekesi olmayan her evde bulunan ve israfı önleyen önemli bir kaptır. İbadete hazırlık safhasında kullanılması bakımından saygınlık kazanmış ve gerek bu özelliği gerekse dengeli, zarif yapısı ile süslemelerde de motif olarak yer almıştır (Bozkurt-Ertuğrul, 1988: 375).



Fotoğraf 4: İbrik, İran, Keşan, 13. yüzyıl, M. Heeramaneck Koleksiyonu, Boy: 21 cm (Anonim, İbrik, 2015).

Sırlı, sırsız seramik örnekler arasında özellikle 12. yüzyıl sonları ile 13. yüzyıl başlarında Selçuklu sanatında görülen ve çeşitli şehirlerde yapılmış olan ibrikler dikkat çekmektedir. Bu dönemde yapılan modeller oldukça farklıdır. Burada yapılmış olan ibriklerin Osmanlı seramiklerini etkilemiş olduğu günü-

müze gelen örneklerden anlaşılmaktadır (Fotoğraf 4). Klasik Osmanlı döneminde yapılan ibriklerin bu dönemden etkilenecek yeni modeller ürettikleri söylenebilir.



Fotoğraf 5: İbrik, 16.yüzyıl, İznik, British Museum, Londra (Anonim, İbrik, 2013)

British Museum'da sergilenen seramik ibrik örneği, Klasik dönemin sonlarında oldukça fazla karşımıza çıkan ve günümüze kadar da biçimini kaybetmeden gelen formlardandır (Fotoğraf 5). Bu ibrik armudi gövdeli, geniş ağızlı, tek kulplu olarak biçimlendirilmiştir. Boyun, diğer ibrik modellerine göre oldukça dar yapılmıştır. Bu tip ibriklerin, gövdenin en geniş noktasında başlayan emziği ve bunun tam karşısında yer alan kulpu ile bir bütünlük oluşturmaktadır. Emziğin gövde ile birleştiği kısım kalından başlayarak yukarıya doğru daralmaktadır. Emziğin uç kısmı ağız hizasındadır ve dışarı doğru kıvrılmıştır. Taban gövdenin tam ortasındadır.

3.Kandil:

Kandil, bir yakıtla fitil içeren ve aydınlatmada kullanılan, toprak, teneke ya da cam kaplara verilen genel bir tanımlamadır. Eski devirlerden beri faydalanılan bir aydınlatma aracıdır. İlk kandillerin muhtemelen dini mekânların içini aydınlatmak, ya da ayinlerde kullanılmak amacıyla işlev görmüş olduğu düşünülmektedir. Kandillerin biçimi ve malzemesi, kullanılma amacı zaman içinde değişmiştir. Seramikten yapılan kandiller insanlar tarafından ucuz olması sebebiyle rağbet gören bir tür olmuştur (Atasoy 1972:1-3). Osmanlı döneminde seramik, tunç, pirinç, cam, gümüş ya da tombaktan (altın yaldızlı ba-

kırdan) kandiller yapılmıştır. (Aslanapa 1965; Arseven 1943: 412; Lane 1957; Kolsuk 1976: 73-91; Yetkin 1986). Bu kandiller kısa tabanlı, şişkin gövdeli ve uzun boyunludur (Biçici, 2012: 640).

Latince kökenli olan "Kandil" kelimesi, içine zeytinyağı konularak, bir fitil yardımıyla yakılan aydınlatma aracı anlamını taşımaktadır (Gök, 2004: 34). Kandil mimari eserlerde süs eşyası olmaktan ileri gidememiştir. Fazla aydınlığa müsaait olmayışları, çok gölge yapmaları, pahalıya mal oluşlarıyla piyasada hemen hiç revaç görmemişlerdir. Işığı daha çok geçiren ve ucuza mal olan cam kandiller çini kandillerin yerini almıştır (Kolsuk, 1976: 73).



Fotoğraf 6: Kandil, 16.yüzyılın ilk yarısı, İznik, İstanbul Arkeoloji Müzesi (Önder, 2017: 297).

Osmanlı devrinde yapılmış olan seramik cami kandilleri ticari maksat güdülmeden özel sipariş sonucu yapılmış eserlerdir. Türkiye müzelerinde Dünya müzelerinde ve Özel koleksiyonlarda bulunan çini kandillerin miktarı otuz aşmamaktadır. Bunların en erken tarihli örneği II. Beyazıt türbesinde bulunan 16. yüzyılın başına ait kandildir (Fotoğraf 6), (Önder, 2017: 292).

Klasik Osmanlı Döneminde üretilen kandillerin büyük

ölçüde günümüze sağlam olarak gelebilmesi ve korunmuş olması, bu örnekleri hangi tiplerde yapıldığını büyük ölçüde göstermektedir. Kandil biçimleri form olarak incelendiğinde boyun, gövde, taban ve kulp kısımlarından oluşmaktadır.



Fotoğraf 7: Kandil, 16.yüzyıl, İznik, British Museum, Londra (Anonim, Kandil, 2013),

Fotoğraf 8: Kandil, 16.yüzyıl, İznik, British Museum, Londra (Anonim, Kandil, 2013)

British Museum'da bulunan kandiller, geniş ağızlı, armudi gövdeli ve üç kulpludur (Fotoğraf 7-8). Kulplar gövdeyi taşıyabilecek biçimde tasarlanmıştır. İki kandilde de kulpların yeri gövde kısmının başladığı noktaya konulmuştur. Bu da kandillerin rahat bir biçimde asılabilmesini sağlamaktadır. Kandillerin ağız kısmı taban kısmına oranlandığında ağız genişliğinin daha fazla olduğu görülmektedir. Bunun sebebi ışığın mekânı daha fazla aydınlatmasının istenmesi olabilir. Bahsedilen kandillerin cidar kalınlıkları 6-7 mm arasında değişmektedir. Kulpların iç kısımlarında cidar kalınlığı bulunmamaktadır. Bu kısımlarda bünye tamamen dolu olarak gövdeye eklenmiştir.

4.Kavanoz:

Kavanoz, plastik, cam vb. maddelerden yapılmış ağız geniş, çeşitli boylarda kap anlamına gelen biçimlerin genel adıdır. Bu tür kapların tarihine bakıldığında eski çağlardan beri süregelen yaygın bir biçim olması bakımından oldukça fazla örneğe sahiptir. Kullanılan bünyenin kalitesi, yapılan kavanozun cidar kalınlığı, boyutları, süslemesi v.b gibi ayrıntılar bunun göstergesidir.

Klasik Osmanlı dönemindeki bazı belgelerde kavanozlar yoğurt kavanozu (kavanoz-ı mast) ya da turşu kavanozu

(kavanoz-ı turşi) olarak işlevlerine göre sınıflandırılmıştır. Bazı narh defterlerinde ise kavanozların boyutlarına göre sınıflandırıldığı bilinmektedir (Atasoy, 1989: 47). Klasik Osmanlı döneminde üretildiği bilinen en eski seramik kavanoz örneği 15. yüzyıla tarihlendirilmektedir ve Atasoy, tarafından Çin porselenlerine benzetilmiştir (Atasoy, 1989: 47).



Fotoğraf 9: Kavanoz, 16. yüzyılın başları, British Museum, Londra, Boy: 29,5 cm (Anonim, Kavanoz, 2013).

Fotoğraf 10: Kavanoz, 16. yüzyılın başları, British Museum, Londra, Boy: 29,5 cm (Anonim, Kavanoz, 2013).

British Museum'da bulunan örnekler incelendiğinde üç farklı tipin varlığından söz edilebilir. Bunlardan iki tanesi dışa dönük ağızlı, yukarıya doğru genişleyen şişkin gövdeli kavanozlardır (Fotoğraf 9-10). Omuzdan başlayarak şişkinleşen ve aşağıya doğru inildikçe daralan bir gövde biçimi bu tip kavanozlarda oldukça yaygındır. Bu tip kavanozların ortak özellikleri yaklaşık yirmi santimetreden büyük, geniş ağızlı biçimlerdir ve cidar kalınlıkları 5-7 mm civarındadır. Bazı kavanozların tabanları dışarıdan bakıldığında görülebilirken bu formlarda bu durum gözle görülmeyecek biçimde yumuşak geçişli yapılmıştır.



Fotoğraf 11: Kavanoz, Yaklaşık 1510-20, İznik, British Museum, Londra, Boy: 24,5 cm, (Atasoy, 1989: 149).

British Museum'da bulunan kavanoz örneklerinden bir diğeri, geniş ağızlı, dar boyunlu, gövde kısmının tam orta noktasında genişleyip aşağıya doğru simetrik olarak aynı biçimde daralan yapısıyla farklı bir görünüm sergileyen kavanoz formlarıdır (Fotoğraf 11). Bu tip formların günümüze ulaşan çok fazla örneği bulunmadığı görülmektedir. Kavanozun en-boy oranlarının birbirine neredeyse eşit olması, içerisine konulan her türlü yiyecek ve içeceğin kolay alınmasını sağlayabilir. Bu tip formların ağız açıklıklarının geniş olması içerisine konulan maddelerin kolay tozlanabilmesinin sağladığından bu kapların çok fazla üretilmediği varsayılabilir. Bununla birlikte büyük boyutlu olmaları kolay taşıma olanağını zorlaştırması, çabuk kırılabilmesi gibi sebeplerden ya çok fazla tercih edilmemişler ya da günümüze sağlam olarak gelememişlerdir. Bu kap biçimlerinin cidar kalınlıkları yaklaşık 5-7 mm arasında değişmektedir.



Fotoğraf 12: Kavanoz, 16. yüzyılın başları, British Museum, Londra, Boy: 31,5 cm (Anonim, Kavanoz, 2013).

British Museum'da bulunan kavanozlardan bir başka örnek, geniş düz ağızlı, elips gövdelidir (Fotoğraf 12). Bu kavanozun biçimi boy olarak diğerlerinden daha uzun, en olarak daha ince ve zarif bir görünüme sahiptir. Bu model, diğer kavanoz modellerinde görülen keskin hatların dışında daha yumuşak geçişlerle biçimlendirilmiştir. Bu eser form özellikleri göz önüne alındığında nadir olarak yapılmış olduğu anlaşılmaktadır.

5.Maşrapa:

Maşrapa Arapça kökenli bir kelime olup metalden ya da topraktan yapılmış, geniş ağızlı, kulplu, genellikle sıvı madde ya da tahıl aktarma-boşaltma işleminde kullanılan orta boy kaplara verilen isimdir (Ökse, 1999: 57). Günümüzde maşrapa biçimi silindirik gövdeli, tek kulplu olarak yapılmış formlardır. Klasik Osmanlı Dönemi bu tip kapların kimi kaynaklarda "tankart" (Carswell, 2012: 84) olarak geçtiği de görülmektedir. Tankart tipi kaplar düz dipli, yuvarlak kesitli, tek kulplu ya da çift kulplu, düz basit ağız kenarlı ve küresel gövdelidir (Gümüştakin, 2015: 3). Tankart, eski Fransızca'da büyük kulplu içecek kabı anlamına gelen "tanquart"dan türediği bilinmektedir (Ökse, 1999: 58). Tankart kelimesinin genellikle yabancı kaynaklarda geçen bir isim olması ve bu kap biçimleri ile uyumsuzluğu sebebiyle bu isim kullanılmamış, bunun yerine maşrapa kelimesi daha doğru bir telaffuz olması nedeniyle tercih edilmiştir.

Maşrapa içerisine aldığı sıvı miktarına bağlı olarak çok farklı boyutlarda ve oranlarda yapılmıştır. Atasoy, maşrapa kelimesine 17. yüzyıla kadar belgelerde rastlanmadığını, terimin daha sonraları kullanılmaya başlandığını belirtmektedir (Atasoy, 1989: 45).



Fotoğraf 13: Maşrapa, 16.yüzyıl, İznik, British Museum, Londra, (env. G 157) (Anonim, Maşrapa, 2013).

British Museum'da bulunan maşrapa örnekleri, genel anlamda gövde, kulp, ağız ve tabandan oluşmaktadır. Kulp gövdeye dik biçimde eklenmiştir. Kulpun tutacak kısmı genellikle gövdenin tam ortasında yer almıştır (Fotoğraf 13-14-15).

Müze de yer alan maşrapaların cidar kalınlıkları genellikle 5-7 mm civarındadır ve torna yardımı ile biçimlendirildikleri anlaşılmaktadır.



Fotoğraf 14: Maşrapa, 16.yüzyıl, İznik, British Museum, Londra, (env. G 74) (Anonim, Maşrapa, 2013).

Fotoğraf 15: Maşrapa, 16.yüzyıl sonu, İznik, British Museum, Londra, (env. G 59) (Anonim, Maşrapa, 2013).



Fotoğraf 16: Maşrapa, 16.yüzyıl sonu, İznik, British Museum, Londra, (env. G 108) (Anonim, Maşrapa, 2013).

Fotoğraf 17: Maşrapa, 16.yüzyıl sonu, İznik, British Museum, Londra, (env. G 156) (Anonim, Maşrapa, 2013).

Maşrapalar içerisine konulan sıvı miktarına bağlı olarak farklı boyutlarda ve oranlarda üretilmiştir. Bu boyut ve oranların bariz farklılıkları maşrapaların alt gruplarının oluşmasını sağlamıştır. British Museum'daki örnekler incelendiğinde üç farklı alt grupta eserlerin olduğu belirlenmiştir. Bunlardan ilk grup 16. yüzyılın ilk yarısında üretilmeye başlanan düz ağızlı, derin, silindirik gövdeli ve tek kulplu olanlardır (Fotoğraf no: 13-14-15-16-17). Gövde, maşrapalarda karakteristik olan silindirik form kullanılarak biçimlendirilmiştir. Kulp gövdeyi tam olarak kaplamaktadır. Kulpların tutacak kısımları kare,

dikdörtgen gibi açıklıklar kullanılarak oluşturulmuştur. Kulpun tutacak kısmı gövdeye oranlandığında üçte birine denk gelecek şekilde açıklığı bulunmaktadır.



Fotoğraf 18: Maşrapa, 16.yüzyıl, İznik, British Museum, Londra, (env. G 107), (Anonim, Maşrapa, 2013).



Fotoğraf 19: Maşrapa, 16.yüzyıl, İznik, British Museum, Londra, (env. G 130), (Anonim, Maşrapa, 2013).

Fotoğraf 20: Maşrapa, 16.yüzyıl, İznik, British Museum, Londra, (env. G 154), (Anonim, Maşrapa, 2013).

Maşrapalarda ikinci tip formlar, yaklaşık 16. yüzyılın ikinci yarısında görülmeye başlanan geniş halka tabanlı, basık silindirik gövdeli, düz ağızlı ve dikey kulplu olanlardır (Fotoğraf no: 18-19-20). Bu tip biçimlerin bazılarında gövde kısmında aşağıdan yukarıya doğru hafif bir daralma görülebilir (Fotoğraf no: 18-19). Bunun haricinde en büyük değişim kulp kısmında yapılmıştır. Bazı kulplar gövdeyi yukarıdan aşağıya doğru tamamen kaplarken (Fotoğraf no: 20), bazı formların gövdeleri yukarıdan ve aşağıdan belirli mesafeler bırakılarak kulp kısmı oluşturulmuştur (Fotoğraf no: 18-19). Bazı

maşrapalarda kulpların üst bitim yerlerinde yukarıya doğru bir kıvrım mevcuttur.



Fotoğraf 21: Maşrapa, 16.yüzyıl, İznik, British Museum, Londra, (env. G 321) (Anonim, Şişe, 2013).

Üçüncü grup olarak belirlenen maşrapa tiplerinde elimizde sadece bir örnek bulunmaktadır (Fotoğraf no: 21). Genel olarak yurt içi ve dışında bulunan müzeler incelendiğinde bu eserin daha geç dönemlerde yaygınlaştığı görülmüştür. Bu türden maşrapalar, aşağıdan yukarıya doğru gözle görünen biçimde daralma görülmektedir. Kulp kısımları diğer maşrapa modellerinde farklıdır. Bunlar biçim açısından metalden yapılmış örneklerine benzetilebilir. Kulp gövdenin tam ortasındadır ve kıvrım biçiminde yapılmıştır. Kulpun gövdeyle birleştiği yerler diğer maşrapa örneklerine göre daha azdır.

6.Şişe:

Farsça kökenli “şişe” günümüzde sıvı maddelerinin konulduğu dar boyunlu cam kaplara verilen addır. Yüksekliği genişliğinden fazla olan uzunca boyunlu, nadiren boyunsuz, ağız açıklığı kap derinliğinin yarısından dar olan kaplar, aynı adla anılırlar (Ökse, 1999: 62). Şişeler genellikle uzun ince boyunlu olarak tasarlanmıştır. Bunun haricinde kısa, geniş boyunlu olanları da mevcuttur (Atasoy, 1989: 45).



Fotoğraf 22: Eğlence sahnesi, Külliyyat-ı Katibi, Yaklaşık 1460-80, TSMK, İstanbul (ayrıntı), (Atasoy, 1989: 35).

Şişe biçimleri kullanım amaçlarına göre özel olarak tasarlanmışlardır. Kap boyutu, delik çapı, boyun uzunluğu, gövde genişliği gibi forma işlenen özellikler kullanım amacını da belirlemektedir. Şişeler, küçük bir tabandan yukarıya doğru açılan oval gövdeli, dar boğazlı olarak binlerce yıldır popüler ve kullanışlı objeler olmuşlardır (Lane, 1988: 74).

Şişelerin yapılış amaçları araştırıldığında dönemin sünnet düğünleri, yemekleri gibi padişah tarafından verilen önemli davetlerde sofralarda kullanılmış olabileceği, dönemin minyatürlerinden anlaşılmaktadır (Fotoğraf 22). Ayrıca eskiden gelen bir gelenek olan önemli sıvı maddelerin taşımak amacıyla üretildikleri söylenebilir.



Fotoğraf 23: Şişe, 16.yüzyıl, İznik, British Museum, Londra, (env. G 116) (Anonim, Şişe, 2013).

Fotoğraf 24: Şişe, 16.yüzyıl, İznik, British Museum, Londra, (env. G 83) (Anonim, Şişe, 2013).

Fotoğraf 25: Şişe, 16.yüzyıl, İznik, British Museum, Londra, (env. G 167), (Anonim, Şişe, 2013)

Klasik Osmanlı dönemi seramik şişe biçimleri gövde, boyun ve taban bölümlerden oluşmaktadır. Şişelerin işlevsel olarak kullanılan bölümü olan gövde en önemli kısım oluşturmaktadır.



Fotoğraf 26: Şişe, 17.yüzyıl, İznik, British Museum, Londra, (env. G 160), (Anonim, Şişe, 2013).

Fotoğraf 27: Şişe, 17.yüzyıl, İznik, British Museum, Londra, (env. G 161), (Anonim, Şişe, 2013).

Fotoğraf 28: Şişe, 16.yüzyıl, İznik, British Museum, Londra, (env. G 106), (Anonim, Şişe, 2013)

British Museum'da bulunan altı adet eserin hemen hepsi aynı özelliklerde üretilmiş şişelerdir. Bu tip şişelerin genel özellikleri uzun ince boyunlu, armudi gövdeli ve tabanlıdır. Boyun neredeyse gövde yüksekliğinin iki katı kadardır (Fotoğraf 23-24-25-26-27-28). Boynun ortasında küçük, oval bir halka yerleştirilmiştir. Ağız kısmı yukarıya doğru hafifçe açılmıştır. Bu tip şişelerin ağızlarındaki bu açıklık içerisine konan sıvıların kolay bir şekilde akmasına yardımcı olmaktadır.

Sonuç

British Museum dünyanın sayılı müzelerinden bir tanesi olarak günümüzde hala çok farklı eserleri bir arada barındıran nadir kuruluşlardandır. Bu müzenin içerisinde bulunan Klasik Osmanlı seramiklerinin varlığı, dönemin kap biçimlerini irdeleyebilmek açısından oldukça önemlidir. Müze'de 25 farklı biçim ve tarzda Klasik Osmanlı dönemine ait eser bulunmaktadır. Bunlar alfabetik sıraya göre bardak, ibrik, kandil, kavanoz, maşrapa ve şişe biçimleri olarak belirlenmiştir. Bu biçimlerin her biri gövde yapıları göz önüne alındığında varsa alt gruplar hainde incelenmiştir.

British Museum'daki altı ayrı gruptan en çok eser bulunan grup maşrapa örnekleridir. Bu grup gövde biçimleri dik kate alındığında kendi içerisinde üç alt gruba ayrılmıştır. İlk

gruptan beş, ikinci gruptan üç, üçüncü gruptan bir adet eser olmak üzere toplamda dokuz ayrı forma ulaşılmıştır. Müzede yer alan şişeler altı adettir ve tek bir grupta toplanmıştır. Kavanoz üç alt grupta irdelenmiştir. İlk grupta iki adet eser, ikinci grupta bir adet eser, üçüncü grupta bir adet eser olmak üzere toplamda dört esere rastlanmıştır. Bardak iki ayrı alt grupta toplanmıştır. İlk grupta bir, ikinci grupta iki adet eser müzede mevcuttur. Kandil örnekleri tek grup altında toplanmıştır ve iki eser bulunmaktadır. İbrik tek grup altında toplanmıştır ve müzede bir eser yer alır.

Bu eserlerin neredeyse tamamı 16 yüzyıl içerisinde yapılmış olduğu tahmin edilmektedir. Bununla birlikte 17. yüzyılda yapılmış olan iki adet eser bulunmaktadır. 17. yüzyıla tarihlendirilen bu eserler şişe biçimleridir.

British Museum'da bulunan kapalı formlu seramikleri içeren bu çalışma, Klasik Osmanlı eserlerinin form tiplerinin belirlemek ve sınıflandırmak amacıyla yapılmıştır. Bununla birlikte müzede bulunan Osmanlı dönemi eserlerinin varlığından haberdar olmak ve gelecekte aynı türde bir çalışma yapacak olan araştırmacılara örnek teşkil etmek amaçlanmıştır.

Kaynakça

- Arseven, C. E. (1943). *Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Aslanapa, O. (1965). *Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı*. İstanbul: Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Atasoy, N.-J.Raby, (1989). *İznik Seramikleri*, İstanbul: TEB Yayınları.
- Akkoyunlu, Z. (2018-03-09). "Divanu Lugati't-Türk'te Evirik (İbrik)".<http://www.turkbilig.com/pdf/200917-85.pdf> adresinden alınmıştır.
- Biçici, H. K. (2012). "İznik Müzesindeki Kandil ve Şamdan Motifli Mezar Taşları", *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 7/3, Summer, s. 637-661, Ankara.
- Bozkurt, N.-Ertuğrul, S. (1988). "İbrik" TDV İslam Ansiklopedisi, cilt: 21, s.372-376. <http://www.tdvislamansiklopedisi.org/dia/pdf/c21/c210289.pdf> Erişim tarihi:13.07.2015.
- Carswell, J. (2012). *Iznik Pottery*, London, The British Museum Press.
- Gök, S. (2004). "2000 Yılı Beçin Kazısı'nda Bulunan Cam Kandil Hakkında" *Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı: XIII/I, Nisan, s.33-41.
- Gümüştekin, M. N. (2015). "Orta Anadolu'da Depas ve Tankard Tipi Kaplar" https://www.academia.edu/13288623/Orta_Anadoluda_Depas_ve_Tankard_Tipi_Kaplar

- Henderson, J. (1989). “Teknik Açısından İznik Seramikleri”, İznik Seramikleri, TEB yayınları, İstanbul, s.64-68.
- Karamağralı, N. (2007). “Ahlat Sırlı Seramikleri”, Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramikleri, İstanbul, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kolsuk, A. (1976). “Osmanlı Devri Çini Kandilleri”, Türk Etnografya Dergisi, Ankara, S.XV, s.73-91.
- Lane, A. (1957). Later Islamic Pottery, Persia, Syria, Egypt, Turkey, London: Faber&Faber.
- Lane, P. (1988). *Ceramic Form*, London: Colins Sons & Co.
- Ökse, A. T. (1999). Ön Asya Arkeolojisi Seramik Terimleri, İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Önder, A.M. (2017).”*Türkiye Müzelerindeki Klasik Osmanlı Dönemi Kapalı Formlu Seramikler*” (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Şahin, F. K. (1999).“*Kulplu İznik Çini Bardakları*”, Antik Dekor, Sayı: 55, İstanbul, Kasım–Aralık, s.76-84. <http://www.antikalar.com/kulplu-iznik-cini-bardaklar/> erişim tarihi: 12.10.2015.
- Subaşı, E. (2016). “*Sivas Maden Sanatına Ait Örneklerden Bir Grup İbrik*” Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Van, sayı: 30, s.307-323.
- Yetkin, Ş. (1986). *Anadolu’da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi.
- Görsel Kaynakça**
- Anonim. (2013, 05 28). Bardak. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=236538&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=2 adresinden alınmıştır
- Anonim. (2013, 05 28). Bardak. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=215438&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=2 adresinden alınmıştır
- Anonim. (2013, 05 28). Bardak. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=236545&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=2 adresinden alınmıştır
- Anonim. (2013, 05 28). İbrik. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=236558&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=2 adresinden alınmıştır
- Anonim. (2018,0309). İbrik. Türk Dil Kurumu: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=%C4%B0BR%C4%B0K adresinden alınmıştır
- Anonim. (2013, 05 28). Kandil. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=236534&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=3 adresinden alınmıştır
- Anonim. (2013, 05 28). Kandil. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=236551&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=3 adresinden alınmıştır
- Anonim. (2013, 05 28). Kavanoz. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=236583&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=2 adresinden alınmıştır
- Anonim. (2013, 05 28). Kavanoz. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=215476&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=2 adresinden alınmıştır
- Anonim. (2013, 05 28). Maşrapa. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=215454&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=2 adresinden alınmıştır
- Anonim. (2013, 05 28). Maşrapa. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=215465&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=2 adresinden alınmıştır
- Anonim. (2013, 05 28). Maşrapa. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=215432&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=2 adresinden alınmıştır
- Anonim. (2013, 05 28). Maşrapa. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=215433&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=2 adresinden alınmıştır
- Anonim. (2013, 05 28). Maşrapa. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=215453&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=2 adresinden alınmıştır
- Anonim. (2013, 05 28). Maşrapa. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=215435&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=3 adresinden alınmıştır
- Anonim. (2013, 05 28). Şişe. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=215425&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=2 adresinden alınmıştır
- Anonim. (2013, 05 28). Şişe. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=215428&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=2 adresinden alınmıştır
- Anonim. (2013, 05 28). Şişe. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=215429&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=2 adresinden alınmıştır
- Anonim. (2013, 05 28). Şişe. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=236556&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=2 adresinden alınmıştır

Anonim. (2013, 05 28). Şişe. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=236554&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=2 adresinden alınmıştır

Anonim. (2013, 05 28). Şişe. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=236573&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=2 adresinden alınmıştır

Anonim. (2013, 05 28). Şişe. British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=215389&partId=1&searchText=ottoman+ceramic&page=2 adresinden alınmıştır

Türkiye’de Tesbih Koleksiyonu Kültürü: Malzeme Fetişizmi ve Otantisite İnşası

Koray DEĞİRMENCI*

Özet

Her ne kadar bu konuda ilgili literatürde çatışmalı fikirler olsa da, tesbih Hinduizm, Budizm, Hristiyanlık ve İslam gibi farklı dinsel geleneklerde dini, kültürel, işlevsel anlamlar ve roller taşımaktadır. Dini işlevleri ve anlamlarının ötesinde, tesbih koleksiyonculuğu Türkiye’de çok köklü ve zengin bir alanı temsil etmekte ve görünüşte seküler olan özgün bir kültürel pratiği oluşturmaktadır. Bu çalışma bu kültürel pratiğin tesbih yapımında kullanılan malzemelerle ilgili çok belirli bir boyutuna odaklanmaktadır. Makale, tesbih koleksiyonu alanında bazı durumlarda mistik haller alabilen bir materyal fetişizminin öne çıktığını ve koleksiyoncuların ve ustaların tesbih yapımında kullanılan materyaller aracılığıyla bir tür otantisite inşa ettiklerini öne sürmekte ve bu inşa sürecini incelemektedir. Bu otantisite inşasının belki de en çarpıcı biçimlerde gerçekleştiği alan, tesbih yapımında Osmanlı sıkma kehribar malzeme olarak adlandırılan ancak çok daha yeni bir döneme ait olan malzemelerin kullanıldığı alandır.

Anahtar Sözcükler: Tesbih, Tespîh, Koleksiyon, Otantisite, Kültür, Fetiş, Osmanlı sıkma kehribar.

The Cultures of Collecting Prayer Beads (Tesbih) in Turkey: Material Fetishism and the Construction of Authenticity

Abstract

Prayer beads, although being controversial in the relevant literature, have religious, cultural and functional significance in the doctrines and practices of various religious traditions, such as Hinduism, Buddhism, Christianity, Islam, etc. Beyond its religious functions and meanings, tesbih collection represents a deeply rooted and rich field, creating a unique cultural (and so-called secular) practice in Turkey. In this study, a very specific dimension of this cultural practice will be investigated, which is related with the materials used in tesbih making. This article will attempt to examine how a material fetishism, which takes mystical states in some cases, has come to the forefront and how collectors and masters construct authenticity through and within materials in tesbih making. To investigate the construction of authenticity, the author will especially focus on the so-called Ottoman (cherry) amber (faturan) in tesbih making, which are supposed to be related with the Ottoman period but indeed date back to a newer (modern) period.

Keywords: Prayer Beads (Tesbih), Tespîh, Collection, Authenticity, Culture, Fetish, Ottoman cherry amber (Faturan).

Giriş: Tesbih¹ Koleksiyonu Kültürü ve Fetiş Kavramı

Bu çalışma tesbih kültürünün tesbih yapımında kullanılan malzemelerle sınırlı boyutuna odaklanmaktadır. Makale tesbih yapımında kullanılan materyallerin otantik inşası ve bu yolla fetiş unsurunun güçlendirilmesini ele almaktadır. Bu bağlamda tesbih koleksiyonunda bazı durumlarda mistik haller alabilen bir materyal fetişizminin öne çıktığı ve bu materyaller temelinde üretilen bir otantisite kavramının tesbihi bir fetiş nesnesi haline getirdiği iddiası çalışmanın merkezini oluşturmaktadır. Bu otantisite inşasının en iyi gözlenebildiği materyal olarak aslında görece yeni bir sentetik malzeme olan, ancak alanda 'Osmanlı sıkma (kehribar)' olarak nitelenen ve çok yüksek fiyatlara alıcı bulan malzeme seçilmiştir². Bu bağlamda tesbihin kültürel tarihi ve diğer tarihsel ayrıntılara çalışmanın ana tartışma hattına bir katkısı olmadığı için girmeyeceğim. Bu konu üzerine hem İslam coğrafyasını hem de bunun dışında kalan coğrafyayı hedef alan ancak sınırlı sayıda literatür mevcuttur (Kasten, 2011; Sarıcı, 2008; Gürsoy, 2006; Evangelinos, 1998; Dubin, 1987).

Tesbihe olan ilginin ve tesbih toplama kültürünün daha sonra detaylıca tartışacağım gibi çok farklı tezahürleri ve formları bulunmaktadır. Ancak tesbih biriktirmenin literatürde anlaşıldığı haliyle bir koleksiyon edimi olup olmadığını anlamak gerekmektedir. Bu tür bir çaba tesbih toplama kültürünü belirli biçimlerle sınırlamak ya da onu koleksiyon kültürlerine ilişkin ortaya konulan kavramsal çerçeveler içine hapsetmekten ziyade, bu kültürün içindeki farklılıklara dair bir sezgi oluşturması açısından anlamlıdır. Her ne kadar literatürde bu konuda tartışılabilir fikirler varsa da alanda bir klasik haline gelmiş olan Durost'un (1932:10) çalışmasındaki tanım bu noktada literatürde kapsayıcı ve geçerli bir tanım olarak görünmektedir:

Bir koleksiyon, temelde nesnelere atfedilmiş olan değerlerin ya da fikirlerin doğasınca belirlenir. Eğer kişi için o nesnenin ya da fikrin başlıca değeri için bir şeyden kaynaklanıyorsa, yani o nesneye salt kullanım ya da amaçsal açıdan değer veriliyorsa ya da o nesne estetik açıdan hoş gittiği için değerliyse veya belirli bir gelenek, alışkanlık, terbiye bağlamında kendisine için hale gelen bir unsurdan dolayı değerliyse, bu bir koleksiyon edimi olamaz. Eğer bu edimin başlıca değeri temsili ya da temsil eden nitelikler taşıyorsa, yani o nesne ya da fikir başka bir nesne ya da fikirle belirli bağlantılar taşıdığı

için değerliyse (örneğin bir serinin, bir bütünün, belirli bir kategorinin parçası olmak gibi) o edim bir koleksiyon edimi olarak tanımlanabilir.

Kuşkusuz bu tanım önemli imalar taşıyor. Öncelikle koleksiyon nesnesinin kendisinin temsili bir nitelik taşıması ve yukarıdaki tanımda belirtildiği gibi salt bir bütünün parçası olmaktan ziyade belirli bir anlam alanının göstereni olması kritik değerdedir. Dahası bu kavramsallaştırmada her tür istifçilik ya da biriktirme pratiğinin koleksiyon sayılmayacağı, bir edimin koleksiyon sayılmasında koleksiyonu yapılan nesnenin diğer nesnelere ve hatta bazı durumlarda doğrudan koleksiyona bağlı olmayan birtakım fikirlerle ilişkisinin zorunlu olduğunu görmekteyiz. Bu tanıma ek olarak, Pearce'in (1994:159) deyiimiyle faydacı olmayan biriktirme durumu, nesnelere ve sahibinin öznel bakış açısı arasındaki içsel ya da içkin bir ilişki ve koleksiyonun onu oluşturan parçaların toplamından daha fazla bir şey olması gibi unsurlar koleksiyon pratiğini tanımlayabilecek unsurlardandır. Bu noktada hemen tüm koleksiyonlarda bir seriyi tamamlama, bir bütüne ulaşma arzusunun ve bununla beraber işleyen bir takıntının varlığı sezilebilir. Bir anlamda koleksiyon "örgütlenmiş bir takıntıdır." (Aristides'ten aktaran: Pearce, 1994:158). Koleksiyonda belirli niteliklere ya da özelliklere bağlı üst ve alt kategoriler ve bazen de bu kategorilerin oluşturduğu yeni bağlantılar içeren yan kategoriler olduğu belirtilmektedir (Danet ve Katriel, 1994:225). Nesnelere toplanması ediminin bir koleksiyon sayılması için koleksiyoncuya göre her parçanın tüm diğer parçalardan ayrılan bir boyutunun olması elzemdir.

Tesbihin her ne kadar temel işlevi 'çekilme' olsa da koleksiyonerlerin çoğunun tesbihlerini 'çekmedikleri' ve tesbihi dinsel ya da rahatlatıcı işlevlerinden çok daha farklı biçimlerde algıladıkları görülür. Bu faydacı fakat işlevselci olmayan görüş belirli ölçüde tesbih biriktirmeyi bir koleksiyon pratiği olmaya aday hale getirmektedir. Diğer yandan tesbih koleksiyonlarında usta, malzeme, imame veya habbe³ formu gibi farklı niteliklere göre bir sınıflandırma olduğu da gözlemlenebilir. Dahası, sonra detaylıca tartışacağım gibi, tesbihin salt dinsel veya mistik anlamlarının ötesinde onu başka fikirler ve biricikliğini veren birtakım özelliklerle bağlayan bir anlatı mevcuttur. Tesbih toplamayı koleksiyondan ayıran belki de yegâne unsur bir tamamlanma olasılığının olmaması ve bu yönde bir arzu işlememesidir. Yine de tesbihin koleksiyoncularda tam anlamıyla bir takıntı haline geldiğini gözlemek mümkündür. Orta yaş üstü bir koleksiyoncunun şu sözleri alın-

tılamaya değerdir:

Elimde bulunmayan ünlü bir ustanın yaptığı ya da bende olmayan bir malzemedan çekilmiş⁴ bir tesbihin haberini alırsam ve saat geçse, o gece uyuyamam. İlk uçakla atladığım gibi tesbihi almaya giderim. Hiç pazarlık yapmam. Tesbihlerimin çok azını çekerim. Tesbihi aldıktan sonra geri dönünce onu dolabıma koyarım, ancak o zaman rahata ererim. Öyle dolabı açıp hergün bakmam hatta nadiren bakarım. Tesbihlerin benim olması, dolabımda durması hoşuma gidiyor (Ziya Bey, kişisel görüşme, 13 Şubat, 2018).

Her ne kadar burada koleksiyonculuğa has bir takıntı unsuru önemli rol oynasa da bu, ilk bakışta akıldışı görünen motivasyonun temelsiz olduğu anlamına gelmemelidir. Hemen tüm kültürel pratiklerde takıntı biçiminde tezahür eden ancak arzunun temelini oluşturan farklı bağlantılar, bilinç dışı süreçler ve anlamlandırma süreçleri bulunmaktadır. Bu noktada koleksiyon objelerinin sıradan, gündelik nesnelere bir tür kutsanmış, biricik şeylere dönüştüğünü söyleyebiliriz. Belk'in (1994:320) belirttiği gibi kutsanmış öğeler işlevsel veya nesnel sayılabilecek estetik niteliklerinin ötesinde aşkın⁵ bir deneyimin aracı haline gelmektedirler. Baudrillard (1994: 8) sahip olma ile bir nesneden faydalanma arasındaki farkı belirtirken sahip olma takıntısının merkezi olduğu koleksiyon pratiğine ilişkin de bazı çıkarımlarda bulunabileceğimiz bir kuramsal temel sunmaktadır. Verili bir nesne işlevsel olduğu, ondan faydalanıldığı durumda öznenin pratik kontrol mekanizmasının bir unsuru olarak görülebilir. Ancak, sahip olduğu durumda nesne öznenin soyut egemenliğini temsil etmekte, öznenin kendisini özerk bir bütünlük olarak ifadesinin bir aracı olmaktadır. Dolayısıyla nesnenin anlamı işlevsel olarak tanımlanmadığı durumda tamamen özneye bağlıdır.⁶ Başka bir bağlamda Baudrillard (1990:118) bu öncüllerden de faydalanarak fetişin başlıca örneğinin sanat eseri olduğunu belirtmiştir. Sanat eseri öznenin nesneye bilinçli ve planlı bir şekilde tamamen öznel unsurlar yüklediği bir şeydir. Bu durumda sanat eseri veya bu bağlama uyarlılar fetiş nesnesi, işlevle tamamen bağıntısız, değişim ya da kullanım değeri atfedemeyeceğimiz bir olguya dönüşmektedir. Maquet'in (1993:30) nesnelere araç veya gösterge biçiminde kategorizasyonu da bu noktada işimize yarayabilir. Kültürel belirlenimlerden görece bağımsız olarak araç olarak görülen nesnelere temelde fayda boyutuyla değerlendirilebilirken gösterge olarak görülen nesnelere tamamen kültürelidir. Bu nes-

neler belirli bir grup insan tarafından inşa edilen bir kolektif gerçekliğe bağlı olarak yeni anlamlar edinirler.

Faydacı veya işlevsel açıdan düşünüldüğünde tesbihin dinle bağlantısı ancak onun kullanıma yönelik boyutuyla sağlanabilir, yani basitçe sayma işleviyle. Ancak tesbih sıradan, gündelik bir nesneden kutsal, biricik bir nesneye dönüşme sürecinde veya bir koleksiyon ögesi haline geldiğinde söylemsel olarak dinsel olanla mesafesi sağlanmalıdır. Çünkü dinsel olanla bağlantısı basitçe sayma işlevinin ötesine geçemez ve bu işlevsellik biriciklik ile değil ayrıklık ile anlam kazanır. Tesbih, kutsallığını dinsel olan alandan alsaydı salt bu işlevle sınırlı kalırdı. Ancak bu tespit, tesbihin kutsallaştırılma söylemlerinin dinsel alan ile tamamen ilişkisiz olduğu anlamına gelmemelidir. Dinsel alan koleksiyon anlamında onu kutsallaştıran şeylere dair söyleme ancak yüzeysel bir katkı yapmaktadır. Bir diğer boyut ise şudur: Tesbih salt dinsel alan aracılığıyla kutsallaşsaydı, Baudrillard'ın kavramsallaştırmasında koleksiyonun ediminin temeli olarak görülen sahip olma ve ona bağlı olarak oluşan öznel alan oluşmazdı. Tesbih koleksiyonun temel mantığı, tesbihin temelde içerdiği sembolik ayrıklık ve bunun gösterdiği cemaat kavramı (birbiriyle aynı habbeler ve bağlandıkları imame arasındaki ilişki aracılığıyla) ile paradoksal bir ilişki içindedir. Bu noktada Batı'da 19. yüzyılda giderek daha da kökleştirdiği gözlediğimiz sanat/zanaat ayrımı ile doğrudan bir ilişki mevcuttur. Zanaatin gelenekle kazanılan bir beceri ile özdeşleştirilmesi ve zanaat nesnesinin tamamen faydacı bir açıdan görülmesi (Lugowska, 2014:286) zanaat açısından bu ikiliği kuran temellerdendir⁷. Ancak bir fetiş nesnesi olarak tesbih zanaatin özellikle faydayla ilişkili boyutuyla tamamen tezat bir söylemsel alana oturmaktadır.

Bu çalışma temel olarak koleksiyon pratiğinin fetiş nosyonu hesaba katılmadan anlaşılacağı, koleksiyon edimini güdüleyen arzu mekanizmasının nesnelere çeşitli biçimlerde fetişleştirilmesine dayandığını iddia etmektedir. Fetişizm temel olarak *synecdoche*⁸ aracılığıyla anlamın yer değiştirmesi, arzu nesnesinin inkâr süreçleri aracılığıyla başka bir şeye doğru kayması anlamına gelmektedir (Gamman ve Makinen, 1994:45). Bu yer değiştirme fetiş nesnesinin belirli bir şeyin yerine geçtiği bir süreç içerirse de bu noktada fetiş kavramını bir çarpık bilinç ya da şeylerin hakikatte ne olduğunu anlamayı önleyen bir yanlış anlayış olarak görmek sınırlayıcı bir yaklaşım olabilir. Bu bağlamda fetişleştirme sürecini anlamın yer değiştirmesi olarak kavramak daha analitik bir yöntem olacaktır. Tesbih koleksiyonu kuşkusuz bir fetiş kavra-

mıyla işlemektedir. Ancak belki de temel soru tesbihin giderek bir zanaatten sanata dönüşmesi sürecinde kazandığı anlam ve özelliklerin fetiş olma niteliğini nasıl değiştirdiği ve hatta tesbihin dinsel, ruhani bir olgudan seküler bir olguya dönüşmesine katkıda bulunup bulunmadığıdır. Burada fetiş kavramının dinsel alanı ile sözde seküler ve genellikle arzuya ilişkili olarak görülen alanı arasında bir gerilim göze çarpmaktadır.

Fetiş kavramının gerçeklik zeminin kayması ve çarpık bilinç olarak gören anlayış, fetiş nesnesinin yaratabileceği yeni anlam alanlarına ilişkin analizi sınırlamaktadır. Dant'ın (1999:43) belirttiği gibi fetiş belirli bir güç veya kabiliyet atfedilen bir nesnenin kutsanması aracılığıyla oluşmakta ve bu atfetme edimi genellikle nesnenin bu tür bir kabiliyete sahip olup olmadığına bakılmaksızın gerçekleşmektedir. Üstelik bu atfetme sürecinin bizatihi kendisi nesnenin bu tür bir kabiliyete ulaşmasını sağlayabilmektedir. Bu noktada fetiş nesnesinin belirli bir güç ya da kabiliyeti ortaya koyup koymadığından ziyade ona atfedilen anlamlarla ilgilenmekteyiz. Fetiş nesnesi bu süreçte bir gösterge haline gelmekte ve göndergesi anlamlandırma pratikleri ve temsil sürecinde edindiği yeni anlamlar kümesi bağlamında ortaya çıkmaktadır. Ancak kuşkusuz tesbih bir obje olarak bir sözcükten ya da temsil yeteneği salt uzlaşımlarla kurulan sembollerden ayrı bir şey olarak kavranmalıdır. Bir fetiş objesi olarak tesbihin materyal özelliklerinin aşkın temsil biçimlerinin gözardı edilmemesi gerekir. Kuşkusuz bu materyal özellikler belirli sembolik ve bilinçdışı öğelerle arzuyu körüklemekte ve ona fetiş objesi olma niteliği kazandırmaktadırlar. Bu süreci daha iyi anlamak için tesbih alanının belki de en çok rağbet gören malzemesi olan ve Osmanlı sıkma (kehribar) olarak tarif edilen malzemeye dair fetişizmin nasıl oluştuğunu ve bu malzemenin otantisite inşası olarak nitelediğim süreci inceleyeceğim.

Faturan ya da Osmanlı Sıkma (Kehribar) ve Malzemenin Otantik İnşası

Bu malzeme aslında sadece tesbih yapımı ve koleksiyonu ile uğraşanlar için değil aksesuar amaçlı objeleri ve malzemeyi salt koleksiyon amaçlı toplayanlar için tüm dünyada değerli bir malzeme haline gelmiştir. Ülkemizde Osmanlı sıkma olarak adlandırılan bu malzeme uluslararası pazarda 'faturan' olarak bilinmektedir. Malzemenin tarihçesi ve bileşimine ilişkin söylentiler ve farklı bilgiler bu malzemeyi gizemli bir niteliğe

büründürmüştür. Faturan'ın piyasadaki hayli yüksek fiyatının malzemenin içeriği temelinde oluşturulan bir nesnel fiyatlandırma sonucunda oluştuğunu söylemek mümkün değildir⁹. Bu bağlamda malzemenin tarihçesine ilişkin ayrıntılara girmeyeceğim; çünkü zaten çok sınırlı akademik kaynağın olduğu bu konuda internetteki farklı bilgiler özetlenmeye kalkılırsa bu tek başına bir makale konusu olabilir. Ancak malzemenin gizemli bir nitelik kazanmasına neden olan belli başlı varsayımlar ve söylentileri kısaca özetlemek mümkündür (Holdsworth ve Faraj, 2015). Malzemenin 1876 yılında Almanya'da doğan Friedrich Adolf Fritz Traun tarafından bulunduğu bilgisi birçok kaynakta rastlanabilen bir bilgidir, ancak bu bilgiyi teyit eden bir kanıt ulaşmak güçtür. Doktorasını yaptığı Fransa'da o dönemde faturanın da kategorize edildiği fenolik malzemelere ilişkin herhangi bir akademik ilgi de tespit edilemiştir. Ayrıca çok genç bir yaşta, 32 yaşında ölen Traun'un hangi dönemde bu tür bir icat gerçekleştirdiği bir muamma olarak kalmıştır. Fenolik reçinelere ilişkin patentin ancak 1907'de Leo Hendrik Baekeland isimli bir kimyager tarafından alındığını biliyoruz. Her ne kadar Traun'un bu icadın sahibi olarak görülmesi pek mantıklı gibi görünmese de genellikle mucit olarak kendisinin adı anılmaktadır. Holdsworth ve Faraj'ın (2015) belirttiği gibi bazı kaynaklarda malzemenin aslında 18. veya 19. yüzyılda (hatta daha az sayıdaki kaynakta 17. yüzyılda) Orta Doğu'da icat edildiği, Faturan ismindeki bir Arab mucit tarafından bulunduğu ve içeriğinde doğal kehribar, gizli bir takım doğal reçineler ve tütsü bulunduğu şeklinde bilgiler mevcuttur ve bu bilgiler malzemenin mitsel niteliğini daha da pekiştirmektedir. Ancak Holdsworth ve Faraj'ın (2015:10) belirttiği gibi faturan terimi sadece yaklaşık 20 senedir kullanılmakta daha önce bu terime ilişkin bir bilgiye rastlanmamaktadır. Dahası Orta Doğu'da bu kadar erken bir dönemde fenolik malzemelerin üretilmesi kayıtlara göre imkansız görünmektedir. Bütün bu gizemli tarihsel açıklamalara ve bileşimine dair farklı varsayımlara rağmen faturanın bir tür fenolik reçine, sentetik bir tür kehribar imitasyonu olduğunu söyleyebiliriz¹⁰. Malzemenin 1910'larda Orta Doğu'ya ve Osmanlı topraklarına kapı kolu, baston sapı, tirbüşon, şemsiye sapı, heykelcikler ve benzeri objeler halinde geldiği yönünde gözlemler mevcuttur. Tesbih yapımcıları malzemenin farklı potansiyellerinin farkına varmış ve malzemedan bu tarihten itibaren tesbih yapmaya başlamışlardır¹¹. Malzemenin 2. Dünya Savaşı başlamadan önce 1940'larda üretiminin sona erdiğini biliyoruz¹².



Resim 1. Osmanlı sıkma malzemenen mamül farklı objeler.



Resim 2. Osmanlı sıkma habbeler ve tesbih yapımı için kesilmiş halleri



Resim 3. Klasik bir Osmanlı sıkma tesbih.

Bu noktada fetiş nesnesinin salt form olarak değil materyal düzeyinde de onu aşkın veya arzu alanına bağlayan nitelikleri bulunduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla fetiş nesnesine ait imgenin yanısıra bu imgeyi oluşturmakta önemli

katkı yapan ancak formdan analitik olarak ayrı düşünülmesi gereken bir materyal katmanının ya da alanının ayrı bir tartışma nesnesi olarak görülmesi gerekir. Bu materyallik katmanı, objenin arzu nesnesi haline gelme sürecinde fetiş olgusunun oluşumuna katkıda bulunmakta ve fenomenolojik olarak saptanabilecek nitelikler oluşturmaktadır. Bu saptamayı malzeme üzerinden örneklendirebiliriz: Faturan çok farklı renklerde üretilmiştir. Ancak faturanı diğer fenoliklerden ayıran ve ona kendine özgü niteliği veren unsur, faturanın orijinal rengine olursa olsun zamanla tesbihçilerin deyimiyle renk alması (aslında oksitlenmesi) ve vişne çürüğü (ya da kök yakut rengine benzer bir renge) dönüşmesidir. Diğer fenolikler zaman geçtikçe orijinal rengini değiştirmeyip sadece daha koyu hale gelirken faturan her durumda bu rengi almaktadır. Osmanlı sıkma kehribarın ya da faturanın koleksiyonerler tarafından değerli bulunan bir diğer önemli özelliği ise malzemenin deseni ile ilişkilidir. Üretilen tesbihlerin değerini doğrudan etkileyen bir unsur olarak Osmanlı sıkma kehribarı damarlı, hareli, dik damarlı, helezon hareli, simli gibi bazıları bağlama göre aynı anlamları taşıyan farklı desenler taşıyabilirler. Bilgilendiriciler her ne kadar kalite düzeyine ilişkin çok farklı özellikler ve desen yapılarını öne çıkarırsalar da temel olarak alanda 'hamur' olarak bilinen yani malzemenin kendisini öne çıkaran kalite göstergesinin tam olarak neyle belirlendiğini anlamak güçleşmektedir. Hamurun eskiliği, 'patin' denilen ve hamurun yaşlandıkça yüzeyde geçirdiği fiziksel değişiklikleri anlatan unsur, desen özellikleri gibi farklı nitelikler malzemenin altına benzer biçimde 24 ayar, 18 ayar gibi terimlerle derecelendirilmesini ortaya çıkarmıştır. Alanda hayli zamandır önemli koleksiyonculara tesbih satın almada hem satış hem de danışmanlık hizmeti veren bir bilgilendirici bu kalite farkının nasıl anlaşılabilceği üzerine şunları söylemektedir:

Bu öyle madde madde anlatılabilecek bir şey değil. Öyle olsaydı piyasadaki herkes hakiki tesbihçi olurdu. Yani tabii ki hareli olması, helezon hareli olması vesaire bunlar önemli. Patin önemli. Hele simli hamur en kıymetlilerinden. Ancak sadece bunlarla olmuyor. Yıllar içinde bunları bilen ve eline düzgün bir ton mal geçen kişi hamuru öğrenir. Çoğu zaman elime bile almam gerekmez. Resimden anlarım. Ama iyi hamur en iyi ele alınca anlaşılır, kadife gibi çekimi olur (Ertan Bey, kişisel görüşme, 14 Ocak, 2018).



Resim 4. Osmanlı sıkma malzemeden mamül bir heykelcik ve tesbihe dönüşmüş hali.

Bilgilendiricinin ima ettiği gibi hamurun kalitesini anlamak rasyonel terimlerle ifade edilemeyen, deneyim ve zamanla birlikte olgunlaşan bir sezgiyi gerektirmektedir. Malzemenin mitsel inşasında bu unsur çok önemlidir. Bu yüzden çoğu tesbih satıcısı ve danışmanı özellikle Osmanlı sıkma teşbihlerin, bu tebhiler hakkında bilgi sahibi kişilerden alınması gerektiğini sık sık vurgulamışlardır. Bilgilendiriciler sıklıkla değerli olan malzemeye çok benzeyen, hatta deneyimli kişilerin bile ayırmakta güçlük çektikleri 'yeni malzemelerin' fahiş fiyatlarla satıldığı örnekler vermektedir.

Osmanlı sıkma (kehribar) tesbihte damarlı, dik damarlı, hareli, helezon hareli, simli yapının ya da tesbihin renk almasının veya başka bir deyimle oksitlenmesinin fetiş niteliklerine kattığı unsurlar bir diğer özellik de perçinlenmektedir. Gerek objeler veya bloklar için olsun gerekse habbeler için olsun malzemeyi kesmeden ya da iyice zımparalamadan renk ve kaliteye ilişkin diğer unsurlar bilinmemekte, bu da malzemenin mitsel niteliğini artırmaktadır. Bir tesbih ustası ile bir Osmanlı sıkma şemsiye sapından tesbih yapması önerisi sonucunda yaptığım pazarlıkta kendisine malzemeyi kesip hamur rengine bakmamızı söylediğimde aldığım yanıt bu çerçevede değerlendirilebilir:

Ben bu malzemeyi kesemem, zımparalacak da anlayabiliriz ama o zaman almazsan değeri azalır, ben zarara girerim ... [bu esnada ışığa tutup iç kısmını anlamaya çalışıyorum] Bence bu 24 ayar hamur, rengini bilemem. Patine baksana. Bir de daha önce bu tür şemsiye saplarından elime yaramaz bir mal geçmedi. Ama zaten verdiğim fiyat ortalama fiyat. Bu kumar gibi birşey risk alıyorsun. Bir de yeşil hamur çıktığını düşün. Sürpriz yani (Seyfi Bey, kişisel görüşme, 2 Aralık, 2017).



Resim 5. Farklı hare türleri.

Bu malzemeyi diğer fenoliklerden ayıran temel unsur, yani malzemenin içi hangi renk olursa olsun hepsinin zamanla vişne çürüğü rengine ya da kök yakut rengine yakın bir renge dönüşmesi, hem malzemenin mitsel inşasına katkıda bulunmakta hem de malzemenin fenomenolojik özelliklerinden görece bağımsız öze dair ontolojik bir unsurun ortaya çıkmasına katkıda bulunmaktadır. Bu ontolojik unsur malzemenin otantik inşasının belki de en önemli boyutlarından birisidir. Buna daha önce bahsettiğimiz malzemenin kalitesinin belirlenmesindeki güçlükler eklendiğinde bu inşa sürecinin karmaşıklığı daha da iyi anlaşılacaktır. Kaliteyi belirlemede temel etkenin sezgi olması, bu sezginin deneyim ve zamanla gelişen ancak bazı kişilerde bulunan bir nitelik olduğu iddiası da malzemenin mitsel inşasına katkıda bulunmaktadır.

Dolayısıyla gözlenebilecek olan materyal özelliklerin kendisi gelip geçici olsa da (zamanla oksitlenecektir ya da tesbihçi diliyle renk alacaktır) sonuçta dönüşeceği renkle ilişkili özsel bir duruma fetiş durumunu güçlendiren birtakım sembolik nitelikler atfedilmektedir. Yani burada fetiş kavramında bahsedilen objenin içsel kabiliyeti onun hem desenine ilişkin yapısında hem de hamurun rengiyle belirlenmekte, ancak bu kabiliyet aynı zamanda objenin değişimle birlikte ulaşacağı öze (o belirgin vişne çürüğü rene) dair arzuyu körukleyen bir durumu da ifade etmektedir. Burada ilginç olan, malzemenin kalitesini ve değerini belirleyen rengin aynı zamanda gelip geçici olması, özsel bir biçimde tanımlanmamasıdır. Bunun doğru ancak kendi başına yeterli bir tesbit olmadığını açıklamaya çalışacağım. Bu noktada koleksiyon ögesi olarak tesbihin tam bir gösterge halini aldığını görmekteyiz. Dant (1999, s. 56-57) bu noktada bize yardımcı olacak bir kavramsallaştırma ile fetiş nesnelere sosyal değerinin bir üstbelirlenime maruz kaldığını ve bu haliyle nesnelere artık sadece kullanım değeri açısından değerlendirilemeyeceğini, fantezi ve arzu mekanizmaları aracılığıyla imgelemimizde ayrı bir değer kazandığını belirtmektedir. Bu süreç aynı zamanda nesnelere kabiliyetlerine ilişkin bir aşırılık da içermektedir.

Örneğin, normal yollarda hiçbir zaman kullanamayacağımızı bilsek de, arabaların işlevsel olmanın ötesinde tasarlanmış güçleri aracılığıyla haz alınan şeyi yaratan o gücün göstergesi olarak arabadır. Bu durumun belirli bir ihtiyatla tesbih alanında analogisi kurulabilir: Koleksiyonerun tüm Osmanlı sıkma hamurların sonunda vişne çürüğü rengine döneceğini bilmesi ancak bu hamurun ‘özünde’ beyaz, yeşil, sarı, simli gibi farklı renkte ve belirli bir desende bir hamur olduğunun farkında olması gibi. Yani sonuçta ulaşacağı renge referansla özsel olarak kurulmayan ve gelip geçici olan nitelik, nesnenin fetişleştirilme sürecinin bir başka aşamasında öze dair bir niteliğe dönüşmektedir.

Burada temel sorunlardan birisi tesbihin materyal nitelikleriyle oluşturulan ve forma ancak dolaylı olarak bağlanabilen bu sözde objektif niteliklerin estetik kavramıyla nasıl birleştirildiğidir. Dant’ın (1999, s. 6) belirttiği gibi sözcüğün gücü nasıl ses ya da grafik biçim gibi materyal temsillere indirgenemezse, fetişin gücü de onun materyal biçimine indirgenemez. Bu saptama bizi salt malzeme ya da tesbihçi diliyle hamurun özelliklerinin ötesinde estetikleştirilmenin başka hangi yollardan yapıldığı sorununa götürmektedir. Her ne kadar bir fetiş nesnesi olarak tesbihin faydacı bir yaklaşımın tamamen dışında ve zanaatın alışageldik terimleri kapsamında tanımlanamayacağı büyük oranda geçerli bir önerme olsa da, materyalin mitleştirilmesinde işlevsel bir takım unsurların da rol oynadığını görmekteyiz. Osmanlı sıkma kehribardan başka tesbih çekemediğini özellikle vurgulayan Tekin Bey’in söyledikleri materyalin estetikleştirilmesinde işleve dair söylemsel unsurların çok belirgin tezahürlerini barındırmaktadır:

Diğer tesbihler o tadı vermez. Bir kez alıştın mı Osmanlıya başka tesbih çekemezsin. Kadife gibidir. Ne sert ne yumuşak, parmaklarımı dinlendirir, beni sakinleştirir. Bir de sesi başka tesbihe benzemez. Şıkır şıkır olur çekimi. Çektikten sonra şöyle masanın üzerine koyunca da şıkırdar. Çekerken çıkardığı o ses beni dinlendirir. Mamut, bağa, fildişi, katalin vesaire güzel dediler hepsini denedim. Ya çok sert ya da yumuşak. Ya da sesi rahatsız ediyor. Bana diyorlar ki Osmanlının sahtesini gerçeğinden nasıl ayırırsın. Bakmama gerek yok; gözlerimi kapat elime tesbihi ver. İki dakika çekeyim hemen anlarım (Tekin Bey, kişisel görüşme, 7 Aralık, 2017).

Bu noktada işlev, estetikleştirme ve fetiş unsurlarının arasındaki bağın kurulması açısından Baudrillard’a dönebiliriz. Veblen’in (1970) meşhur ‘gösterişçi tüketim’ kavramına benzer biçimde Baudrillard (1981, s. 75) nesnelerin birer gösterge olarak işlevsellik ve gösteriş (şatafat) uçları arasında salındığını belirtmektedir. Kuşkusuz bu bağlamda fetiş olgusuyla ilişkilendirilen koleksiyon nesnelere Baudrillard’ın belirttiği düzlemin bir ucundaki işlevsellikten uzakta şatafat (veya bir parça uyarlılık) konumlandırılmaktadır. Ancak, fetiş kavramını doğrudan işlevsellik ya da kullanım değeri dışında konumlandırılan bir düzlemle ilişkili olarak görme analitik bir yaklaşım değildir. Nesnenin fetiş değerinin karşısına koyabileceğimiz saf veya tüm diğer değerlerden arınmış bir materyalliği yoktur. Bu noktada Baudrillard’ı bir miktar bu bağlama uyarlılık, tesbihin doğrudan görünen ve ilk akla gelen işlevselliği, yani sayma işlevi referans işlev olarak görülse de çoğunlukla işlevsel görmeyeceğimiz habbelerin birbirine değerken çıkardığı ses, tesbih çekilirken dokusunun pürüzsüzlüğü ya da renk alması (oksidlenmesi) gibi unsurlar şatafat ya da daha önce bahsedilen aşırılık alanına dahil edilebilecek unsurlardır ve fetiş nesnesinin bir gösterge olarak manipülasyonuna daha fazla katkıda bulunmaktadır. Yani bu ‘sözde’ işlevler, fetişleştirme sürecinde asıl ya da referans olan işlevsellikten daha işlevsel görünebilmektedirler. Dolayısıyla Baudrillard’ın bahsettiği bu iki uç arasında, en azından tesbih bağlamında, bir geçişkenlik söz konusudur.



Resim 6. ‘Sıfırdan habbeden yapım’ bir Osmanlı sıkma tesbih.



Resim 7. 'Traşlanmış' bir Osmanlı sıkma tesbih.

Tesbihin, hamur kalitesi ötesinde hangi materyalden imal edildiği de bu estetikleştirme ve otantisite inşası sürecinde önemli roller oynamaktadır. Tesbih koleksiyoncuları açısından kendi deyimleriyle 'objeden yapıma' tesbihler (baston sapı, tırbüşon, şemsiye sapı, masa saati, kapı kolu, sümen¹³, ağızlık, heykelcikler, oyun zarları gibi) blok olarak adlandırılan ve hammadde olarak kullanılan bazı durumlarda amorf ve işlevsellik atfedilmemiş materyalden yapıma tesbihlerden daha değerli görülmektedir. Yine benzer bir değer hiyerarşisini, habbeden yapıma denilen, yani eski tesbihlerin büyük tanelerinden kesilerek yeniden yapılan 'sıfırdan habbeden yapım' tesbihlerin daha değerli görülmesinden anlayabiliyoruz.¹⁴ Hatta burada habbeler yeterince büyük olmadığı için iki parçanın birleştirilmesi ile yapılan imamenin de bir tür otantiklik ve gerçeği sahteden ayıran unsur olarak alındığını gözlemekteyiz. Bu son kategori ile ilgili bir diğer alt kategori ise traşlanmış, yani halihazırda var olan bir tesbihin traşlanması yoluyla alttaki hamur renginin ortaya çıkarılması ile elde edilen tesbihler oluşturmakta ve değer hiyerarşisinde bir sonraki kategoriye temsil etmektedir. En sonda ise kolyeden yapıma denilen yani tanelerinin tesbih amaçlı yapılmadığı kolye amaçlı yapıldığı tanelerden yapılmış olan yine traşlı ya da yeniden yapım tesbihlerin aldığını görmekteyiz. Hiyerarşinin en altında ise sıkma kehribar olarak görülmeyen Alman sakızı (sıkma), katalin ya da bağa¹⁵ türü tesbihler almaktadır. Bun-

ların kendi içlerinde de objeden yapıma ve işlevsellik atfedilmemiş bloktan yapıma tesbihler arasında yukarıdan aşağıya bir değer hiyerarşisi mevcuttur. Ayrıca bir tesbihin tek parçadan yapılması yani tesbih yapımında kullanılan materyal her neyse tesbihin tümüyle bu parçadan imal edilmiş olması tesbihin materyal niteliklerinden bağımsız olarak değerini artırmaktadır. Tesbihin tek parçadan yapılmış olduğunu anlama yine bir uzmanlık alanı olarak tanımlanmaktadır:

Tek parça tesbih şöyle anlaşılır böyle anlaşılır diye bilen bilmeyen ahkam kesiyor. İşte rengine bakıyorlar vesaire ne kadar renk almış ona bakıyorlar falan filan. Ancak, 26 sene olmuş bir şekilde bu piyasada alalı satılı, ben bile çok nadir olsa da yanılıyorum. Harenin devamından, renk almasından, patininden vesaire anlaşılır ama ancak eline çok sayıda tek parça mal gelmiş olan gördüğünde şıp diye anlar tek parça malı. Yani zaten öyle anlatılınca anlaşılıydı milleti kandıramazlardı. Açardın internete bakardın nasıl anlaşılıyor diye. Malın geldiği yeri bilmek lazım, yani neyden yapıldığını. Ustalarla atölyelerinde çalışmamış olan tek parçayı ayırırım derse yalan söyler (Erdem Bey, kişisel görüşme, 3 Mart, 2018).

Tek parça tesbihe ilişkin kurulan ve ancak sezgi yoluyla geliştirilebileceği iddia edilen bu ayırım hissi malzemenin değerlendirilmesinde ve hakikiliğe ilişkin bir unsur yaratılmasında temel önemdedir. Tek parçadan yapım tesbihlere değer atfında ve otantiklik inşasında yine öze dair ontolojik bir tahayyül işlemektedir. Hamurun renginden bağımsız olarak, malzemenin belirli bir zaman dilimi sonunda Osmanlı malzemeye has vişne çürüğü dönüşmesi ve bu rengin öze dair bir fetiş unsuru olması gibi tesbihin yapımdan önceki formu yine benzer bir ontolojik nitelik oluşturmaktadır. Tesbihin yapımdan önceki obje formunun bu değer atfına söylemsel katkısı, tek parça olma niteliği ile pekiştirilmektedir.

Sonuç

Bir objenin fetiş niteliği o objenin niteliklerinden kaynaklanan ancak basitçe bu niteliklerin doğrudan bir temsili olmayan öğelerden oluşmaktadır. Ancak bu nitelik Baudrillard'ın önerdiği gibi basitçe işlev ya da kullanım değeri kavramına karşıt olarak kurulamaz. Fetiş niteliği ya da anlamı objeyi kutsayan ritüellerden, o objenin yerleştirildiği, birlikte sınıflandırıldığı ve dolayısıyla onları diğerlerinden ayıran farktan veya o objeyi üreten kişi ya da ekolün halesinden kaynaklan-

maktadır. Bu ritüeller veya o objeye belirli bir değer atfeden anlamlandırma kodları, o objenin elde edilmesinden önce o objeye yönelen arzuyu doğurmakta ve o objenin gücünü ya da yapabilirliğini duyurmaktadır. Hatta bu fetiş durumunun kendisi bir tür ritüele dönüşmektedir. Objenin kendisi bu fantezi dünyasının ve arzu alanının bir göstergesi haline gelmekte, objenin kullanımı ya da ona yönelik ilgi bu fantezi ve arzu alanını yeniden uyarmakta ve etkisini artırmaktadır. Ancak bu durumda fetiş objelerin koleksiyonunun kendisi kişisel bir alan olmaktan çıkmakta, objenin değerine ilişkin toplumsallaşan bir söylem alanına dönüşmekte ve değerini kendisi yeni sembolik değerler kazanan bir duruma dönüşmektedir. Objenin etrafında bir söylem alanı oluşmakta, bu söylem alanı yeni mitler ve yeni fantezi alanları doğurmaktadır. Objenin biricikliğini vurgulama (paradoksal olarak koleksiyonda onu kendi grubuna sokabileceğimiz diğer objelerle bir araya koyma biçiminde), gösterme (teşhir), övme gibi unsurlar objenin fetişleşmesini sağlayan unsurlardır. Tüm bunlarla beraber objenin toplumsal olarak üstbelirlenimi oluşmakta ve obje artık salt kullanım ya da işlevden öte bir anlama taşınmaktadır.

Zanaati özellikle makinelerin 'kusursuz' objeyi üretebildiği çağda değerli kılan fetiş kavramıdır. Bir şeyi el işi yapan niteliklerin tümünün tek tezahürü ve kanıtı onun kusurudur. Tesbihte bu, habbelerin üzerinde ancak işin uzmanı olanların anlayabileceği torna izleri ya da habbeler arasında bazı durumlarda ancak mikron ölçüleriyle ayrılacak kadar boyut farkları olmasıdır. Ancak burada kritik nokta bu farkın el işi olduğu anlaşılacak kadar fazla, ancak kusursuzluk sergileyecek kadar az olması gerektiğidir. Sanki tesbihin habbe kısmı zanaata, imame kısmı ise sanata ayrılmış gibidir. Habbe biçimleri (işleme olmadığı durumda) çoğunlukla geleneksel bir takım biçimlere uygun olarak (beyzi, sığırcık, sivri yuvarlak uçlu, yuvarlak, kapsül kesimler gibi) üretilmekte ancak imame ve hatime¹⁶ oldukça farklı formlarda, bazen de ustayla özdeşleşecek kadar belirgin bir tarz içerisinde üretilmektedirler.

Tesbihin bir gösterge olarak, Peirce'i takip ederek, birçok farklı gösterge türü aracılığıyla işlediğini düşünebiliriz. Tesbihin imameye verilen biçim açısından ikonik, imamenin birbiriyle aynı olan ve cemaat kavramını sembolize eden habbelerle olan ilişkisinde sembolik özellikler barındırdığı söylenebilir. Ancak belki de en ilginç tesbihin belirtisellik (*indexicality*) aracılığıyla zamanla kurduğu bağıdır. Zamanla kurulan bu bağın aynı zamanda bir önceki paragrafta bahsedilen usta dolayımı ile işleyen ve kusurluluk nosyonu ile oluşan bir be-

lirtisellik kavramına eklendiğini görmekteyiz. Osmanlı sıkma tesbihlerde zamansal belirtiselliğin belki de en somut tezahürü olan tesbihin renk alması olgusu ustanın dolayımı ile işleyen belirtisellik olgusuna eklendiğinde malzemenin bir fetiş objesi olarak neden bu kadar popüler olduğu ve materyallik katmanının bu süreçteki temel rolü daha iyi anlaşılacaktır.

Notlar

1- Her ne kadar TDK Sözlüğü terimin 'tespih' biçiminde yazılmasını önerse de mevzu uzun yıllardır bir tartışma konusu olagelmıştır. Tesbihin 'sübha' kökünden geldiği belirtilerek ve "Allah tüm eksiklik ve kusurlardan uzaktır" anlamını taşıyan 'Sübhaneallah' ile bağlantısı kurularak (Sarıcı, 2008:13-14) tesbih olarak adlandırılmasında ısrar edildiği gözlenmektedir. Ancak tespih isminin kullanıldığı kaynaklar da mevcuttur. Burada hem sözcüğün yaygın kullanımını hem de etimolojik kökenini göze alarak tesbih ismini kullanmayı ancak anahtar kelimelerde tespihi de dahil etmeyi uygun gördüm.

2-Sentetik bir malzeme olan Osmanlı sıkma kehribarının aksine doğal kehribar milyonlarca yıl boyunca fosilleşmiş çam reçinesidir. Antik çağlardan günümüze takıdan dekoratif malzemelere kadar kullanım alanı olan çok değerli bir malzemedir. Dolayısıyla aslında Osmanlı sıkma, bir kehribar imitasyonudur.

3- Sözcük anlamıyla habbe tahıl tanesi anlamına gelse de tesbihin her bir tanesi için koleksiyoncular ve ustalar tarafından yaygın olarak kullanılan bir terimdir.

4- Alanda tesbih yapımına 'tesbih çekme' denmektedir. Zikir ya da rahatlama amacıyla tesbihin çekilmesi ile karıştırılmamalıdır.

5- Bu bağlamda aşkın kavramını dinsel veya metafizik açıdan değil, temsilin olanaklı kıldığı alanın ötesinde bir potansiyel içerecek biçimde, yani doğrudanlık hissini yaratacak bir alanı gösterecek bir biçimde okumanın uygun olduğunu düşünüyorum.

6- Bu noktada Bourdieu'nun estetik tavrı işlevsel olandan ve pratik kaygılardan ayırdığı ve bu tavrın oluşturduğu pratiklerin kendilerinin bir amaç haline geldiğini belirttiği kavramsallaştırması da paralel bir gözlem olarak görülebilir (Bourdieu, 1984:54).

7- Tesbihin sanat-zanaat ikiliği açısından değerlendirilmesi çok önemli bir konu ise de kuşkusuz bu makalenin sınırlarını aşıyor. Ancak sanat-zanaat ikiliğinin inşasının temelinde Kant'ın sanatı kendine yeten ve amaç taşımayan bir amaçlılık temelinde, zanaati ise kurallara bağlı üretimi yapılan ve temelinde amaç içeren bir olgu olarak tanımlamasına (Risatti, 2007) dayanmaktadır.

8- Dilbilimsel bir terim olan ve metonimiye çok benzeyen synecdoche bir parçanın bir bütününe yerine geçtiği veya onu temsil ettiği durumu ifade etmektedir.

9- Malzemenin temininde ve satışında fiyatlandırmada

genellikle Amerikan doları baz alınmaktadır. Daha sonra belirtilecek olan kalite düzeyini belirleyen unsurlara bağlı olarak malzemelerin gramı 10-50 dolardan alıcı bulabilmektedir. Tesbih yapımında bu malzemelerin fire verdiği ve üzerine işçilik fiyatı eklendiği düşünüldüğünde, bu malzemedan yapılan tesbihlerin hayli yüksek fiyata alıcı bulması şaşırtıcı değildir.

10- Bu konuda daha akademik ve alandan bir kaynak için bkz. Falabella, 2016. Alanda, malzemenin bu şekilde fiyatlandırılmasının tamamen irrasyonel olduğu, malzemenin günümüzün teknik olanaklarıyla yeniden üretilmesinin imkansız olduğu, malzemenin bileşiminin günümüzün analiz araçlarıyla tam olarak ortaya konabileceği ve eskiyi yeniden ayıran niteliğin tam olarak ne olduğuna dair ısrarlı sorularım ve tespitlerim hemen her durumda alaycı yanıtlar aldı. Alanda yaygın ve hakim görüş bu malzemenin yeniden üretilmesinin imkansız olduğu yönündedir. Hatta bazı kişilerin bu malzemedan çok miktarda alıp stoklayarak malzemenin daha da kıtlaşmasını bekledikleri gibi bazı durumlarda söylentiyi aşan, doğrudan isim zikredilen durumları da deneyimledim.

11- Ana konudan uzaklaşmamak için burada ekleyeceğim ilginç bir gözlem var. Barthes (1993:97) plastiğin gayet sıradan olduğu halde büyümlü olabilen ilk malzeme olduğunu belirtmektedir. Büyüsünü aynı anda her yerde bulunabilme özelliğiyle hem de Barthes'ın deyimiyle, "hem bir kova hem de bir mücevher olabilecek" kadar esnek olma özelliğiyle kazanmaktadır. Plastiğe ilişkin Barthes'ın gözlemi 20. Yüzyılın başlarında İstanbul'a gelen bu malzemelerin çekiciliğini kısmen açıklayabilir. Sonuçta bu madde sonradan işlem görse de hem dayanıklılığı hem de doğal maddelerin ve değerli taşların çekiciliğini taşıyan ışıltı, parlaklık, göz alıcı renkler gibi birtakım özellikler içermekteydi. Bu niteliklerin doğal olanla özdeşleştirildiği veya ancak doğal olan materyalde bulunduğu inanılan bir dönemde plastiğin kendine has bir çekiciliği olsa gerektir.

12- Alandaki birçok usta ve koleksiyoner malzemenin fenol içerdiği için zamanla oksitlendiği ve renk değiştirdiği için o zaman tüketicilerden gelen şikayetler üzerine üretiminin sonlandırıldığı yönünde bilgiler vermektedir.

13- Carvacraft markalı art deco sümenler tesbih alanında değerli malzemelerdendir. Her ne kadar Osmanlı olarak kabul edilmeseler ve bir diğer fenolik reçine türü olan katalinden imal edilmiş olsalar da yine de bu malzemeye diğer katalin türlerinden daha çok değer atfedilmektedir.

14- Ancak burada alanda beliren bir belirsizlikten bahsetmek yerinde olur. Malzemedan çıkabilecek habbe boyutu habbeden ve objeden yapım tesbihler arasındaki değer hiyerarşisini belirlemekte önemli bir etkidir. Örneğin habbeden 8-9mm eninde habbelere sahip tesbih çıkması nadir gerçekleşen bir durumdur. Bu durumda, yani eğer habbeden nadir ölçüde tesbih çıkabiliyorsa, malzemenin diğer özellikleri aynı kalmak koşuluyla, habbeden yapım tesbih her zaman objeden yapım tesbihten daha değerli görülmektedir. Ancak eğer boyut küçükse, objeden yapım tesbih habbeden yapım tesbihten daha değerli olabilmektedir.

15- Bağa yine tesbih yapımında kullanılan ve değerli sayılan (ancak yasaklanmış olan) kamplumbağa kabuğu ile karıştırılmamalıdır. Her ne kadar bu noktada çok belirli bir tanımlama yoksa da bağa ile genellikle Osmanlı bağa olarak tabir edilen ve yine fenolik bir reçine türü olan katalin grubu içine dahil edilebilecek malzemeler yer almaktadır.

16- Tesbihin bittiği imamenin üst kısmında yer alan kısım. Tepelik de denilmektedir.

Kaynakça

- Barthes, R. (1993). *Mythologies* (Çev: Annette Lavers). London: Vintage.
- Baudrillard, J. (1981). *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. St Louis, MO: Telos Press.
- _____. (1994). "The System of Collecting". In Elsner, J. – Cardinal, R. (Ed.), *The Cultures of Collecting* (p. 7-24). London: Reaktion Books.
- Belk, R. W. (1994). "Collectors and Collecting". In Pearce, S. (Ed.), *Interpreting Objects and Collections* (p. 317-326). New York and London: Routledge.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* (Çev: Richard Nice). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Danet, B., Tamar, K. (1994). "No Two Alike: Play and Aesthetics in Collecting". In Pearce, S. M. (Ed.), *Interpreting Objects and Collections* (p. 227-253). New York and London: Routledge.
- Dant, T. (1999). *Material Culture in the Social World: Values, Activities, Lifestyles*. Buckingham: Open University Press.
- Dubin, L. (1987). *The History of Beads*. New York: Times Mirror Books.
- Durost, W. N. (1932). *Children's Collecting Activity Related to Social Factors*. New York: Bureau of Publications.
- Erdem Bey (2018, 3 Mart). Tesbih satıcısı Erdem Bey ile evinde görüşme, Ankara.
- Ertan Bey (2018, 14 Ocak). Tesbih satıcısı Ertan Bey ile tesbihçi kahvesinde görüşme, Kayseri.
- Evangelinos, A. (1998). *The Komboloi and Its History*. Nafplio: Komboloi Museum Publications.
- Falabella, R. (2016). "Imitation Amber Beads of Phenolic Resin from the African Trade". *Beads: Journal of the Society of Bead Researchers*, 28(3): 3-15.
- Gamman, L., Makinen, M. (1994). *Female Fetishism: A New Look*. London: Lawrence and Wishart.
- Gürsoy, D. (2006). *Tespih: Parmak Uçlarındaki Huzur*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Holdsworth, I., Faraj, I. (2015). "Faturan". *Plastiquarian*, June: 9-12.

- Kasten, P. A. (2011). *The Rosary's History, Mysteries, and Prayers*. Indiana: Our Sunday Visitor.
- Lugowska, A. (2014). "The Art and Craft Divide- On the Exigency of Margins". *Art Inquiry. Recherches sur les Arts*, XVI: 285-296.
- Maquet, J. (1993). "Objects as Instruments, Objects as Signs." In Lubar, S. – Kingery, D. W. (Ed.), *History from Things: Essays on Material Culture* (p. 30-40). Washington and London: Smithsonian Institution Press.
- Pearce, M. S. (1994). "The Urge to Collect". In Pearce, S. (Ed.), *Interpreting Objects and Collections* (p. 157-159). New York and London: Routledge.
- Risatti, H. (2007). *A Theory of Craft, Function and Aesthetic Expression*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Sarıcı, N. (2008). *Dua Taneleri: Tesbih*. İstanbul: Numune Matbaacılık.
- Seyfi Bey (2017, 2 Aralık). Tesbih ustası ve satıcısı Seyfi Bey ile atölyesinde görüşme, Kayseri.
- Stewart, S. (1994). "Objects of Desire". In Pearce, S. (Ed.), *Interpreting Objects and Collections* (p. 254-257). New York and London: Routledge.
- Tekin Bey (2017, 7 Aralık). Koleksiyoner Tekin Bey ile evinde görüşme, Ankara.
- Veblen, T. (1970). *The Theory of the Leisure Class*. London: Unwin Books.
- Ziya Bey (2018, 13 Şubat). Koleksiyoner Ziya Bey ile kendi işyerinde görüşme, Ankara.

Arkeolojik Çevre Bağlamında Yeni Yapı Tasarımı

Burkay PASİN*, Güzden VARİNLİOĞLU**

Özet

Kültürel miras çok katmanlı yapısı sebebiyle arkeologlar için olduğu denli arkeolojik sit alanlarında tasarım yapan mimarlar için de karmaşık ve zorlayıcı bir bağlamsal veridir. Bu makalede öncelikle bağlam kavramının mimarlık disiplininde nasıl anlaşılıp yorumlandığı ve 1970'lerden itibaren mimarlık kuramcılar tarafından izlenen farklı bağlamsalcı yaklaşımlar irdelenmiştir. İkinci olarak arkeolojik çevre bağlamında mimarlık üretimi yaparken izlenebilecek tasarım yaklaşımları ve stratejileri üzerine odaklanılmıştır. Son olarak da, bir arkeolojik sit alanında yeni bir yapı tasarımının proje olarak verildiği bir mimari tasarım stüdyosunda alan çalışması uygulanmış, seçilen örnek projelerde öğrencilerin benzer ve farklı bağlamsal yaklaşımları karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Bu çalışmadan yola çıkarak, hem bu farklı yaklaşım ve stratejilerin mimari tasarım sürecinde nasıl kullanıldığını araştırmak hem de bu süreçte öznel verilerle nesnel sonuçlara da ulaşılabileceğini göstermek amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: kültürel miras, arkeolojik çevre, bağlam, bağlamsalcılık, mimari tasarım eğitimi

New Building Design within the Context of Archeological Environment

Abstract

Owing to its multi-layered structure, cultural heritage is a complex and challenging contextual datum not only for archeologists but also for architects who design at archeological sites. In this article, it is initially examined how the concept of context is understood and interpreted in the discipline of architecture as well as various contextual approaches followed by architectural theoreticians since the 1970s. Second, it is focused on possible design approaches and strategies to be followed while producing architecture within the context of archeological environment. Finally, a case study is applied to an architectural design studio where the students were asked to design a new building in an archeological site, and similar and different approaches of the students in selected projects are comparatively analyzed. Based on this study, it is both aimed to investigate how these different approaches and strategies are utilized during architectural design process and to show that objective results could be reached by subjective data in this process.

Keywords: cultural heritage, archeological environment, context, contextualism, architectural design education

* Dr. Öğretim Üyesi, İzmir Ekonomi Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, burkay.pasin@ieu.edu.tr

** Dr. Öğretim Üyesi, İzmir Ekonomi Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık Bölümü, guzden.varinlioglu@ieu.edu.tr

Giriş

Mimarlıkta bağlamsalcılık tarihsel süreç içinde birbiriyle kimi zaman örtüşen, kimi zaman da çelişen yaklaşımlar göstermiştir. 1950'li yıllardan itibaren modernist doktrinin yerel ve tarihsel bağlamı reddeden ilerlemeci tavrına karşıt olarak görsel bütünlük, tarihsel süreklilik, bölgeselcilik gibi bir mimari yapının dış çevresiyle ilişkilmesi gerektiğini savunan farklı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Daha güncel mimarlık söylemlerinde ise dış bağlam tartışmaları yerini her yapının bir iç bağlamı olduğunu savunan otonom mimarlık söylemine bırakmıştır.

Bir bağlamsal veri olarak kültürel miras kavramı karmaşık yapısı ile detaylı bir inceleme gerektirir. Özellikle çoklu katmanlara sahip bir kültür mirasının bulunduğu Türkiye'de ulusal ve uluslararası yasalar ölçüsünde gerçekleşen çeşitli uygulamalar olsa da daha çok yasaklayıcı bir koruma anlayışı vardır. Ancak Amerika ve İngiltere'de son yıllarda bir yöntem olarak arkeoloji disiplininin tahrip edici yaklaşımı yerini arkeolojik bulguyu yerinde korumayı (*in-situ*) öngören kültürel miras kavramına bırakmıştır. Artık arkeolojik bulgu bağlamından kopartılıp müzede sergilenen bir obje olmanın ötesinde yerinde korunan, sürdürülebilir, dolayısıyla gelecek nesillere aktarılabilen bir kültürel miras olarak görülmektedir. Bu dönüşen alanda bağlamsalcılık kavramına yeniden bakmak, bu makalenin kapsamını oluşturmaktadır.

Bir yapının hangi bağlamsal verilerle ne oranda ilişki kurması gerektiği, mimarlık uygulama ve söyleminin önemli tartışma konularından biridir. Mimari tasarım sürecinde görsel ve çevresel verilerle kurulan uyum ve karşıtlık ilişkileri daha doğrudan bir düşünsel çabıyla çözümlenebilirken tarih, kimlik ve kültür gibi beşeri verilerle kurulan ilişkide daha dolaylı bir düşünsel süreç izlenmektedir. Böyle bir sürecin en özgün örneklerinden birini kültürel miras bağlamında görmekteyiz. Anadolu gibi zaman zaman ayrı tarihsel dönemlerin aynı lokasyonda üst üste yer aldığı bir coğrafyada kültürel mirası koruma ölçütleri de çok çeşitlidir ve bu bağlamda yeni bir yapı tasarlamak özenle irdelenip çözülmesi gereken bir sorunsaldır.

Bu makalenin hedefi kültürel miras gibi karmaşık bir olgunun mimari tasarım sürecinde bağlamsal bir veri olarak nasıl kullanıldığını ve mimari bir yapıda nasıl vücut bulduğunu araştırmaktır. Arkeolojik çevre bağlamında yeni yapı tasarımı tarihsel dokuya uyum, karşıtlık ve tümenden reddetme gibi farklı tasarım modelleri izleyebilmektedir. Başka bir hedef ise bir

arkeolojik çevrede tasarım yaparken öznel yoruma oldukça açık olan soyut beşeri verilerle nesnel sonuçlara da ulaşılabileceğinin gösterilmesidir. Bu hedefe ulaşabilmek için yöntem olarak bir arkeolojik sit alanında yeni bir yapı tasarımının proje olarak verildiği bir mimari tasarım stüdyosunda alan çalışması uygulanmış, seçilen örnek projelerde öğrencilerin benzer ve farklı bağlamsal yaklaşımları karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Dolayısıyla arkeolojik çevre bağlamında çalışmak mimari tasarım eğitiminde önemli bir öğrenim çıktısı olan karmaşık çevresel problemleri çözebilmek açısından da oldukça katkısı olan bir yaklaşım olarak kabul edilmektedir.

Modern Mimarlıktan Günümüze Bağlamsalcılığın Kısa Tarihiçesi

Büyük Türkçe Sözlük'te "herhangi bir olguda olaylar, durumlar, ilişkiler örgüsü veya bağlantısı" olarak tanımlanan bağlam kavramı, mimarlık disiplininde çeşitli biçimlerde anlaşılıp yorumlanmıştır. Amerikalı mimar ve kuramcı Stan Allen (1997) bağlam yerine 'alan (*field*)' kavramının kullanılmasını savunur. Carol Burns and Andrea Kahn (2005) da mimarlıkta bağlam yerine 'arazi (*site*)' kavramını kullanarak daha yere özgü bir ilişki kurmayı önermektedir. Benzer biçimde Amerikalı mimar ve kuramcı George Dodds (2001) da bağlam yerine bir arazinin kültürel ve geçici gerçekliklerini barındıran 'yenileme (*intrauration*)' kavramının önemini vurgulamaktadır. Bu makale kapsamında tartışılan bağlam kavramı yalnızca var olan yapı alanının topoğrafyası ve fiziksel koşulları değil, daha geniş kapsamda sosyo-kültürel, ekonomik, yasal, tarihsel ve yakın çevreye ilişkin tüm doğal, yapay ve öbür fiziksel koşullar olarak ele alınmaktadır.

Mimarlık üretiminde bağlam, doğrudan, dolaylı ya da örtük biçimlerde hep varlığını sürdürmekte olan bir olgudur. Özten ve Anay'a göre "'bağlamsal olmayan tasarım' söylemi neredeyse bir oksimorondur; her mimari tasarım şu ya da bu biçimde bağlamsal"dır" (Özten ve Anay, 2017:59). Benzer biçimde Erman ve Yılmaz'a göre "yapılar çevresinden bağımsız, bir boşlukta inşa edilemeyeceğine göre, mimari tasarım bir yere ilişkindir ve tasarımın ilişkin olduğu yerden kaynaklanan verilerle biçimlenmesi ya da yere özgü sorunlara karşılık vermesi beklenmektedir" (Erman ve Yılmaz, 2017:97).

Mimarlıkta bağlama ilişkin kuramsal yaklaşımlar ve tartışmalar ilk olarak 1950'lerin savaş sonrası döneminde Ortodoks modernist mimarlığın geçmişi ve geleneği reddeden ilerlemeci ve evrensel tasarım anlayışına tepki olarak doğmuş ve

daha tutucu bir söylemsel çerçeve izlemiştir. Bu yaklaşımlar öncelikli olarak biçimsel ve biçimsel boyutlarda ele alınmıştır. 1949 yılında *Architectural Review* dergisi editörü Hubert De Cronin Hastings'in Ivor de Wolfe takma adıyla yazdığı makale 18. yüzyıl İngiliz Pitoresk kuramını İngiltere'deki savaş sonrası yapılaşmaya bir alternatif olarak öne sürer. Kentsel Peyzaj Hareketi olarak adlandırılan bu yaklaşım geçmiş örneklere bakarak bir peyzaj dağarcığı oluşturmak gerektiğini savunmaktadır (Wolfe, 1949).

Amerikalı mimar ve kuramcı Robert Venturi 1950 yılında Princeton Üniversitesi'nde savunduğu *Mimari Kompozisyonda Bağlam* adlı yüksek lisans tezinde Gestalt prensiplerinden yola çıkarak tarihsel yapıları analiz etmiş ve bağlamın mimari yapıya anlam kazandırdığı görüşünü ortaya koymuştur (Theunissen, 2010:53). Benzer biçimde İngiliz asıllı Amerikalı kuramcı Colin Rowe da Cornell Üniversitesi'ndeki kentsel tasarım yüksek lisans programında Gestalt prensiplerinden yararlanarak mimari araziye "figür/zemin" bağlamında yorumlamış, "yapıların ideal tiplerin bir kolajı ya da brikolajı olarak kentsel bağlama göre düzenlenip çarpıtıldığı" bir tasarım anlayışını önermiştir. (Dağlıoğlu, 2015:274). Özten ve Anay'a göre Rowe'un kolaj ve brikolaj mantığı "bütünü belirsiz bir ilişkiler yumağı aracılığıyla örgütlemekte" ve "tasarımın belirsizlik, esneklik, kestirilemezlik, karmaşıklık yönüne vurgu yapmaktadır" (Özten ve Anay, 2017:63).

Bağlamsalci yaklaşımın daha örgütlü bir örneği Temmuz 1953'te *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM) kongresinde ortaya çıkmıştır. CIAM'ın barınma, çalışma, do-laşım ve rekreasyon gibi işlevleri ayırıştırarak gridal bölgeleme anlayışını reddeden mimarlar Jaap Bakema, Georges Candilis, Giancarlo De Carlo, Aldo van Eyck, Alison Smithson, Peter Smithson ve Shadrach Woods, Team 10 (ya da Team X) adlı grubu kurarlar. Team 10'a göre bağlam "gündelik yaşamda ve var olan çevrede biçimlenen" sosyal bir olgudur (Dağlıoğlu, 2015:272). Hem modernist doktrinlere hem de İngiliz kentsel peyzaj hareketine eleştirel yaklaşan grup, biçimsel analogi ve tarihsel canlandırıcılık yerine 'biçimsel birliktelik' ve 'tarihsel süreklilik' gibi kavramları ön plana çıkarmıştır.

1980'li yıllara gelindiğinde eleştirel bağlamsalci yaklaşımların düzeyi keskinleşmeye başlar. Venturi'nin postmodern söyleminde görsel iletişim araçları önemli bağlamsal referanslar durumuna gelirken buna karşıt olarak Eleştirel Bölgeselcilik (*Critical Regionalism*) gibi yerel dokuya uygunluğu gözetilen

yaklaşımlar da ortaya çıkmıştır. Norveçli mimarlık kuramcısı Christian Norberg-Schulz'un *Genius Loci- Towards a Phenomenology of Architecture* (1980) ve Kenneth Frampton'ın *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance* (1983) adlı çalışmalarında kuramsal temelleri atılan bu yaklaşım modernist söylemi tümünden reddetmeden, mimarın bir bölgenin kendine özgü değişkenlerini eleştirel bir bilinçle yeniden yorumlamasını savunmaktadır. Norberg-Schulz'un (1980) "yerin ruhu" olarak tanımladığı, Frampton'un (1983) ise "tektonik ve çok algılı bir yaklaşım" olarak tartıştığı Eleştirel Bölgeselcilik, Alvar Aalto, Tadao Ando, Mario Botta, Charles Correa gibi mimarların doğal ışık, topoğrafya, tektonik ve malzeme kullanımlarında görülebilir.

Aynı yıllarda bağlamı bilinçli olarak reddeden kuramsal yaklaşımlar da görülmektedir. Amerikalı mimar ve kuramcı Peter Eisenman'ın Mimarlık ve Kentsel Çalışmalar Enstitüsü ve bu enstitünün süreli yayını *Oppositions*'da tartıştığı "otonomi paradigması" mimarlık üretiminde "dışsal etkenleri reddeden eleştirel bir yaklaşım" olarak ortaya çıkmıştır (Dağlıoğlu, 2015:267). Bu eleştirel yaklaşımı savunan Amerikalı mimarlık tarihçisi ve kuramcısı Kenneth Michael Hays'e göre mimarlık dışsal olan her şeyden kendini ayırıştırarak bağımsız bir uygulamadır (Hays, 1984:22). Bağlamı reddeden bir başka yaklaşım da Rem Koolhaas'ın '*fuck context*' söylemidir. 21. yüzyıl mimarlığında bir slogan durumuna gelen bu söyleme göre bir yapı belli bir büyüklüğe ulaştıktan sonra kendi iç bağlamını oluşturması nedeniyle bir dış bağlama gereksinim duymaz (Koolhaas ve Mau, 1993).

Modernizmden günümüze olan bu tarihçeyi özetlemek gerekirse mimarlık üretiminin bağlamla ilişkisi Venturi ve Rowe'un söylemlerinde yapıyı çevreyi görsel bir referans olarak ele alarak dış etkenlere koşulsuz bağlanmıştır. Eisenman ve Hays'in otonom mimarlık iddiası ise bu etkenleri tamamen reddederek bir iç bağlam yaratma iddiasında bulunmuştur. Bu iki farklı söylemin arakesitinde hem modernist doktrinlere hem de tutucu tarihselciliğe belirli mesafede duran Team 10'ın tarihsel süreklilik tezi ve Eleştirel Bölgeselcilik gibi söylem ve yaklaşımlar da 20. yüzyıl mimarlığının şekillenmesinde rol oynamıştır. Mimarlıkta bağlamsalciğin ve bu makale özelinde arkeolojik çevreye olan katkısının daha iyi anlaşılabilmesi için kapsayıcı bir kavramsal çerçeveye ihtiyaç duyulmaktadır.

Kavramsal Çerçeve

Mimarlıkta Bağlamsalci Yaklaşımlar

Görüldüğü üzere mimarlıkta bağlamsalci yaklaşımlar ya dış bağlamı biçimsel, yerel, iklimsel, tektonik boyutlarıyla ele almış ya da dış bağlamı tümüyle reddedip otonom bir iç bağlam arayışında olmuştur. Özten ve Anay bağlamsalciğe ilişkin kapsayıcı ve eleştirel okumalarında “hangi ölçekte çalışılırsa çalışılırsa her mimari/kentsel tasarım probleminin kendi iç bağlamından ve onu çevreleyen dış bağlamlarından” yani “iç içe bağlamsal katman silsilesinden” söz etmenin olanaklı olduğunu belirtmektedir (Özten ve Anay, 2017:64).

Mimarlık kuramcısı David Smith Capon da bir yapının kendi içinde bir bütün olarak algılanabileceği gibi farklı yapıların kendi aralarında ve çevreleriyle olan ilişkisinin de önemli olduğunu vurgulamaktadır. Capon’a (1999) göre bu katmanları oluşturan bağlamsal veriler çok çeşitlidir ve üç başlık altında ele alınabilir: (1) Görsel Bağlam (boyut, ölçek, ritim, kütle, renk ve gereçler), (2) Çevresel Bağlam (iklimsel veri, bölgesel ve topografik özellikler), (3) Beşeri Bağlam (kimlik, kültür, tarih)

Bir mimari ürünün tasarım sürecinde bu veriler etkileşimli olarak ele alınabilir. Örneğin bir bölgenin iklimsel özellikleri yapının boyutlarına karar vermek için temel alınabilir ya da kullanılan malzemelere bölgenin tarih boyunca süregelen yapı üretim teknikleri ve kültürü referans alınarak karar verilebilir. Buna ek olarak bir mimari üründe görsel ve çevresel bağlamla kurulan ilişki daha nesnel, doğrudan algılanabilir ve kısa vadede deneyimlenebilir olmasına karşın tarihi ve kültürel miras gibi beşeri bir bağlamla kurulan ilişki daha öznel ve dolaylıdır; sürdürülebilir olması ve nesnelleşmesi için belirli bir zamana ve yaşanmışlığa gereksinim vardır.

Kültürel Mirasa Mimari Yaklaşımlar

UNESCO (2003) tarafından “her bir kültüre ve tüm insanlığa geçmişten aktarılan sanatsal ve sembolik ürünlerin bir toplamı” olarak tanımlanan kültürel miras, yalnızca somut nesnelere değil kimlik, hafıza, sözlü ve yazılı gelenek, ritüel gibi somut olmayan beşeri kavramları da barındırmaktadır. Ne var ki Uluslararası Müzeler Ofisi’nce Atina Tüzüğü’nün hazırlandığı 1931’den bu yana kültür mirasının korunması üzerine uluslararası konvansiyonlar maddi kültürün yerinde (*in-situ*) korunmasını desteklemek ve teşvik etmek ve yerinden kaldırılmasını kısıtlamak için ulusal ve uluslararası yasal çerçevelerin geliştirilmesini olanaklı kılmıştır. T.C. Kültür ve Turizm

Bakanlığı’nca 17.08.1988 günü duyurulmuş Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kanunu’nda listelenmiş alanlarda arkeolojik sit alanlarına el atmaları kısıtlamaktadır. Benzer şekilde, Amerika Ulusal Parklar Servisi’nin Arkeoloji ve Tarihi Koruma Standartları Kılavuzu’na göre kültürel mimari mirasa dört farklı şekilde yaklaşılabilir: koruma, iyileştirme, restorasyon ve rekonstrüksiyon (Weeks ve Grimmer, 1995). Bu çerçeveler kültürel mirasın korunması için öngörülen yaklaşımlar olduğu denli bu mirasa yakın yerlerde tasarlanacak yeni yapılar için de bağlamsal ipuçları sunmaktadır.

Yerel ve çevresel bağlamın görece daha uygulanabilir ve sürdürülebilir ortamıyla karşılaştırıldığında kültürel miras hem arkeologlar hem de bu bağlamda tasarım yapan mimarlar için sorunlu bir alandır. Arkeoloji sistematik bir veri toplama yöntemidir ve arkeolojik yüzey araştırmaları ve kazılarda geleneksel veri toplama el atmacı yöntemler kullanılmamıştır. Arkeoloji uygulamalarında geçmiş üzerine bilgi edinmek üzere izlenen araştırma, kazı, veri çözümlemesi ve yorumlama yöntemleri geçmişin gerçekliğini belli oranda bozmakta ve edinilen bulguları bağlamından kopartarak kayıt altına alınan birer araştırma nesnesine indirgemektedir (Sprinkle ve John, 2003:253). Bu uygulamalarda taşınabilir kültürel miras taşınamaz olandan kopartılıp müzelerde sergi objesi haline getirilir ve böylece bağlamsal bütünlük bozulur. Buna ek olarak, taşınamaz olan yapı kalıntıları da var olduğu çevresel dokuya hem fiziksel hem de sosyal olarak yabancı duruma gelir. Böyle bir ortamda yönetmeliklerin el verdiği ölçüde yeni bir mimarlık ürünü ortaya çıkarmak sınırlayıcı olduğu denli duyarlı bir tasarım yaklaşımı gerektirmektedir. Ancak ölçülü ve tutarlı çözümler bulunması durumunda hem mimarlık uygulaması hem de mimarlık eğitimi ortamında kültürel miras bağlamında mimarlık yapmak oldukça öğretici bir süreçtir.

Arkeolojik Çevre Bağlamında Mimari Örneklem

Amerikalı mimarlık kuramcısı Linda Groat, tarihsel çevrede bir yapının bağlamıyla ilişkisini belirlerken mimarın kullanabileceği bir uygulama çerçevesi önermektedir. Bu çerçeveye göre mimarın üzerinde en çok söz sahibi olduğu parametreler yapının dışında ‘arazi organizasyonu, hacim ve yüzey kompozisyonu’, yapının içinde ise ‘mekân organizasyonu, dekorasyon ve yüzey kompozisyonudur’ (Groat, 1983).

Amerikalı yapı restorasyon uzmanı Michael Davies ise tarihsel bir çevrede tasarım yaparken beş farklı yaklaşımın olduğu bir model önermektedir:

(1) Öykünme Yaklaşımı: Bir yapının yakın çevresindeki tarihsel dokuya yüzeysel ve düzensel olarak öykünmesine dayalı yaklaşım

(2) Gelenekselci Yaklaşım: Tarihsel dokunun biçim, malzeme ve ayrıntılarını yeni yapıya uyarlama yaklaşımı

(3) Kibirli Yaklaşım: Tarihsel dokuyu tümüyle yok sayan bencil ve riskli bir yaklaşım

(4) Güncel Yaklaşım: Tarihsel dokudan esinlenip saygı gösteren güncel tasarım yaklaşımı

(5) Üstü Kapalı Yaklaşım: Tarihsel dokuya alçakgönüllü ve çekingen bir ölçüde dokunan korumacı yaklaşım

2007 yılında yayımlanan Büyük Philadelphia Koruma Antlaşması'nda tarihsel bölgelerde yeni yapılaşmalar için Davies'in modeline benzer dört farklı tasarım stratejisi öngörülmüştür:

(1) Aslına Uygun Kopyalama: Davies'in öykünme yaklaşımına benzer olan bu stratejide yapıyı çevreye olabildiğince öykünülür ve yeni ile eski çevre arasındaki farklılıklar en aza indirgenir.

(2) Bir Üslup İçinde Keşif: Yapılı çevreye öykünmeden ve tasarım dilindeki tutarlılığı koruyarak tasarım yapılır.

(3) Soyut Referans: Soyut bir tasarım dili kullanılarak tarihsel çevreyle yeni yapı arasında öykünmeden uzak bir iletişim kurulur.

(4) Kasıtlı Karşıtlık: Bağlamsal bütünlüğü karşıtlıkla sağlamaya çalışan bir yaklaşımdır.

Bu model ve stratejiler içinde uygulama açısından en hassas düşünülmesi gerekenler öykünme yaklaşımı ve aslına uygun kopyalamadır. Çünkü ne denli dikkatli uygulanırsa uygulanırsa, bir tarihsel dokunun yüzeysel özelliklerine öykünmek, kültürel mirasın gelecek kuşaklara aktarılırken hiçbir bağlama tümüyle uymayan ve sürdürülebilirliği kuşkulu bir mimari nesneye indirgenmesine neden olabilir.

Arkeolojik çevrenin doğrudan referans alındığı yapı tipleri çoğunlukla arkeolojik sit alanlarına yakın konumlandırılmış müze ve ziyaretçi merkezi gibi yapı tipleridir. Bu alanlarda yapı tasarlayan mimarlar yukarıdaki yaklaşım ve stratejilerden bir ya da birkaçını izleyebilir. Örneğin Bernard Tschumi Parthenon tapınağının güneydoğusundaki tarihsel Makryianni bölgesinde tasarladığı Yeni Akropolis Müzesi'nde tapınağa so-

yut referanslar vererek güncel bir bağlamsal yaklaşım izlemiştir. Zemin katından temeldeki kazı alanının izlenebildiği yalın bir geometrisi olan müzenin Parthenon Galerisi adı verilen üçüncü katında tapınağın orijinal plan şeması kullanılmış ve zemin katta kolon aksları aynı orantıda yeni teknoloji ve malzemelerle yeniden yorumlanmıştır.



Resim 1. Atina Yeni Arkeoloji Müzesi içten görünüm (<https://www.archdaily.com/61898/new-acropolis-museum-bernard-tschumi-architects/500918b128ba0d27a70017a9-new-acropolis-museum-bernard-tschumi-architects-image>)

2014 yılında yapılan ve 'kitsch' denebilecek Üsküp Arkeoloji Müzesi, Makedonya'nın klasik Roma ve Osmanlı mimarlık kültürünü neoklasik bir biçimle cephe kompozisyonunda yüzeysel ve düzensel temelde yansıtmakta, dolayısıyla öykünme yaklaşımı ve aslına uygun kopyalamaya örnek oluşturmaktadır.



Resim 2. Üsküp Arkeoloji Müzesi genel görünüm (<https://www.rferl.org/a/skopje-kitsch-renewal-statues/25187521.html>)

Çek mimar Radko Kvet tarafından 2016 yılında Çek Cumhuriyeti'nin Pavlov şehrinde arkeolojik bir sit alanı içinde tasarlanan Archeopark Müzesi bölgede antik dönemde yaşayan avcı topluluğu ve kültürüne ait buluntuların sergilendiği bir yapıdır. Antik dönemdeki mağara yerleşimlerine referansla ana bloğu yerin beş metre altına gömerek oluşturulan yapı-

da yer üstünde yükselen beyaz betonarme kuleler hem yeraltına ışık almak hem de çevresel bağlama simgesel bir katkıda bulunmak üzere tasarlanmıştır. Dolayısıyla güncel bir yaklaşımın izlendiği yapıda, yer altındaki yapı bloğu antik yaşam formlarına soyut bir referans verirken, yer üstündeki kuleler bu biçem içindeki yeni bir keşif olarak değerlendirilebilir.



Resim 3. Pavlov Arkeoloji Müzesi genel görünüm (<https://www.archdaily.com/795684/archeopark-pavlov-kvet-architects>)

Bu örneklerde de görüldüğü üzere, kültürel miras beşeri bağlam katmanının bir parçası olsa da, görsel ve çevresel bağlamla da çok yakın ilişki içindedir ve bu alandaki en belirleyici referanslar mimari tipoloji, tarihsel katman, yapı teknolojisi, malzeme kullanımı, topoğrafyaya uyum gibi özelliklerdir. Ancak görsel ve çevresel bağlamla olan ilişki, verinin doğası gereği daha nesnel olabilirken, mimari tipoloji ve tarihsel sürdürülebilirlik daha yoruma açık ve öznel referanslardır.

Bu mimarlık uygulamalarına ek olarak son birkaç yıldır birçok mimarlık okulunda arkeolojik çevrede tasarım kültürel mirasa olan sorumluluk bilinciyle mimarlık eğitiminin bir parçası haline gelmeye başlamıştır. İspanya'daki Valladolid Üniversitesi, Portekiz'deki Porto Üniversitesi ve İtalya'daki Roma Tre Üniversitesi ortaklığında bir Avrupa Birliği projesi olarak yürütülen 'Mimarlık, Arkeoloji ve Peyzaj' projesi buna örnektir (Carvalho vd. 2013). Bir başka örnek de mimarlık eğitiminde kültürel mirasın korunmasında izlenebilecek çağdaş yaklaşımları ortaya çıkarmak üzere Belgrad Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nde 2009 yılına kadar Naissus ve Timacum Minus antik şehirlerinde yaptırılan öğrenci projeleri dizisidir (Roter-Blagojević, Milošević ve Radivojević, 2009).

Yöntem

Hem kültürel mirasa yönelik farkındalığı arttırmak hem de arkeolojik çevrenin oluşturduğu bağlamın tasarım sürecine etkisini ve katkısını ölçmek amacıyla İzmir Ekonomi Üniversitesi ikinci sınıf mimari tasarım stüdyosunun final projesinde her bahar döneminde arkeolojik bir sit alanında çalışılmaktadır. İkinci sınıf seviyesinde form, strüktür, fonksiyon ve mekân arasındaki çoklu ilişkileri keşfederken öğrencilerin hangi bağlamsal katmanları referans aldıkları, nasıl bir tasarım yaklaşımı ve stratejisi izledikleri tasarım eğitimi pedagojisi açısından oldukça önemlidir.

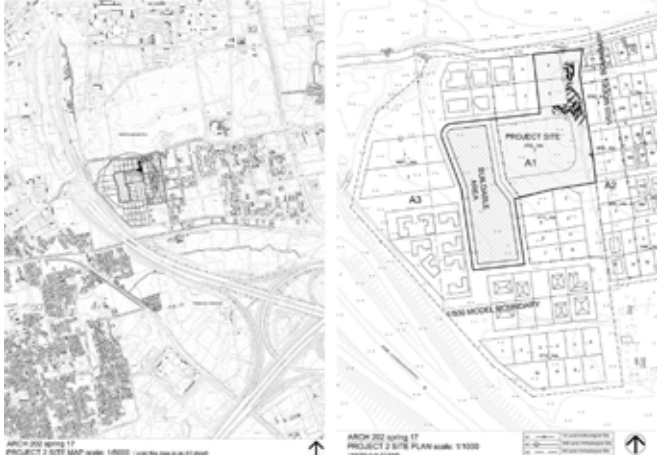
Bu makalede yöntem olarak söz konusu stüdyoda bir alan çalışması uygulanmıştır. Çalışma kapsamında teslim edilen 96 proje arasından proje alanını görece daha iyi kavrayan ve kültürel mirasla olan ilişkilerinde ön plana çıkan en başarılı 6 proje seçilmiştir. Bu projelerden her biri saha gezisindeki analiz çalışmalarından son proje etütlerine kadar olan süreçte en az bir bağlamsal veriye (görsel, çevresel, beşeri) referans vererek birbiriyle benzeşen ya da farklılaşan bağlamsal yaklaşımlar (öykünme, gelenekselci, kibirli, güncel, üstü kapalı) ve stratejiler (aslına uygun kopyalama, bir üslup içerisinde keşif, soyut referans, kasıtlı karşıtlık) izlemişlerdir. Daha sonra bu veri, yaklaşım ve stratejilerin karşılaştırmalı bir analizi ve değerlendirilmesi yapılmıştır.

Alan Çalışması

Arazi ve Bağlam

2016-2017 Bahar Dönemi'nde ARCH 202 Mimarlık Tasarım Stüdyosu'nda verilen 'Yassitepe Archeopark: Dijital bir Arkeolojik Araştırma ve Ziyaretçi Merkezi' projesi alan çalışması olarak seçilmiştir. Proje kapsamında öğrencilerden, arkeologlar, arkeoloji öğrencileri, araştırmacılar ve sıradan ziyaretçilerin kullanımına açık çok amaçlı bir salon ile araştırma, sergi, konaklama ve yönetim birimlerinden oluşan yaklaşık 1500 metrekarelik kapalı alana sahip bir yapı kompleksi tasarlamaları istenmiştir. Buna ek olarak yapılaşmaya uygun sınırlar içinde Yassitepe arkeolojik kazı alanıyla fiziksel ve/veya soyut bir çeşit ilişki kurmaları ve buna uygun bir ziyaret ve dolaşım senaryosu oluşturmaları beklenmiştir.

Proje arazisi İzmir'in Bornova İlçesi Kazım Dirik Mahallesi sınırları içinde yer alan kuzeyde Yassitepe Höyüğü ve Forum Bornova Alışveriş Merkezi, batıda İzmir-Çanakkale otopanı ve güneyde Yeşilova Höyüğü, Manda Çayı ve müstakil villalar ile çevrili 12.800 metrekarelik L şeklinde bir parseldir.



Resim 4. Solda: Kazım Dirik Mahallesi ve çevresini gösteren 1/5000 ölçekli harita (Kaynak: Bornova Belediyesi Dijital Arşivi), Sağda: Yassitepe Archeopark proje arazisi 1/1000 ölçekli yerleşim planı (Çizim: Burkay Pasin)

Yassitepe Höyüğü, İzmir kent kültürünün ortaya çıktığı Bornova Ovası üzerinde yer alan, günümüze ulaşabilmiş prehistorik höyüklerden biridir. Höyük yüzeyinde ve açılan çukurlarda bulunan çanak çömlek parçaları, höyükte en az dört kültür katmanının olduğunu göstermektedir: Geç Neolitik Çağ, Kalkolitik Dönem, Tunç Çağı, Erken Bizans Dönemi. Höyük kuzey güney doğrultusunda yaklaşık 400 m., doğu-batı doğrultusunda 300 m. boyutlarındadır. Denizden yüksekliği 20 m. dolaylarında olan tepede 5-6 m. yüksekliğinde kültür dolgusunun olduğu düşünülmektedir (Derin, 2006:2-3). Araştırma ekibi tarafından açılan iki metre derinliğindeki çukurun tabanında mimari yerleşimlere ait kuzeydoğu-güneybatı ekseninde örülmüş taş duvar kalıntıları ve gömütler yer almaktadır. Höyükte Neolitik dönemden başlayarak biçimlenen kültürlerin İzmir kent tarihinin yanı sıra Ege Bölgesi'nin kültür tarihinin ortaya çıkmasında da etkili olduğu düşünülmektedir.

Projenin başlangıç aşamasında Yassitepe Arkeolojik kazı alanına ve höyüğün güneydoğusunda yer alan, yine aynı kazı ekibince çalışılmış Yeşilova Höyüğü'ne bir araştırma ve inceleme gezisi gerçekleştirilmiştir. Özellikle Yeşilova Höyüğü yakınında Evren Başbuğ ile Umur Başbuğ tarafından 2010 yılında tasarlanan yeni ziyaretçi merkezi yapısı arkeolojik bağlamda yeni yapı tasarımına iyi bir örnek oluşturması bakımından oldukça iyi bir referans olmuştur. Kazı başkanı arkeolog Dr. Öğr. Üyesi Zafer Derin kılavuzluğunda yapılan gezi kapsamında öğrenciler eskiz, fotoğraflama, yerinde ölçüm yöntemleriyle hem bölgenin çok katmanlı arkeolojik yapısını hem de kendi proje arazilerinin arkeolojik kalıntılarla olan doğrudan ve dolaylı ilişkilerini analiz etme olanağı bulmuşlardır.



Resim 5. Yassitepe Höyüğü arazi gezisinden görünüş. Fotoğraf: Burkay Pasin

Karşılaştırmalı Analiz

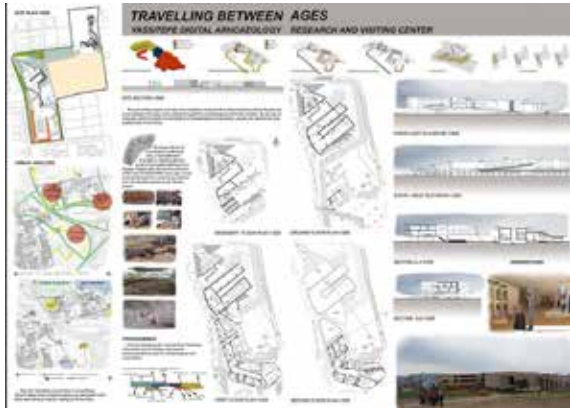
Tablo 1'de görüldüğü üzere seçilen bütün projeler arkeolojik kalıntılarda gözlenen mimari tipolojiyi beşeri bir bağlamsal veri olarak göz önüne almış, bunun dışında yapı teknolojisi, görsel geçirgenlik, tarihsel katman, ölçek ve malzeme kullanımı gibi verilerden de bir ölçüde yararlanmışlardır. İzledikleri bağlamsal yaklaşımlar (güncel, gelenekselci, üstü kapalı, biçim içinde keşif) ve stratejiler (soyut referans, kasıtlı karşıtlık, aslına uygun replikasyon) kendi içinde değişiklik göstermekte olup, bir öğrencinin birden fazla yaklaşıma sahip olabildiği de görülmektedir.

Tablo 1: Alan çalışması için seçilen öğrencilerin proje sürecinde bağlamla ilişkileri

Öğrenci	Baglamsal Veri	Baglamsal Yaklaşım	Baglamsal Strateji
EK	mimari tipoloji tarihsel katman	güncel	soyut referans
ECK	mimari tipoloji görsel geçirgenlik	güncel	kasıtlı karşıtlık
ISK	mimari tipoloji yapı teknolojisi görsel geçirgenlik	güncel üstü kapalı	kasıtlı karşıtlık
ÜNU	mimari tipoloji yapı teknolojisi malzeme kullanımı	gelenekselci üşup içinde keşif	soyut referans
ŞA	mimari tipoloji ölçek	öykünme gelenekselci	aslına uygun replikasyon
SK	mimari tipoloji yapı teknolojisi	güncel	kasıtlı karşıtlık

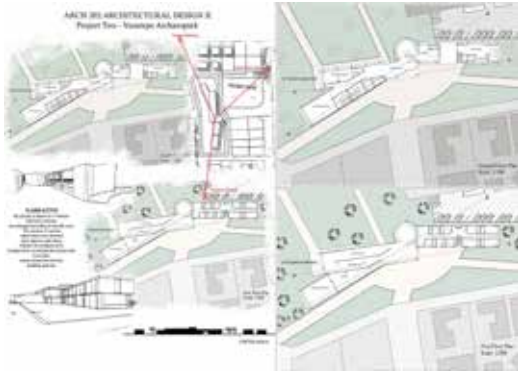
Mimari tipoloji kullanımında Yassitepe Höyüğü kalıntılarının

kuzeydoğu-güneybatı yönünde diyagonal yerleşen parçalı kütle şeması temel referans olarak alınmıştır. Ancak kimi projeler bu şemayı güncel bir yaklaşımla yeniden yorumlarken (EK, ECK, SK), kimileri gelenekselci bir yaklaşımla kendi proje şemalarına uyarlamışlardır (ÜNU, ŞA). Örneğin, EK'nın projesinde parçalı kütle yaklaşımı höyüğün diyagonal yerleşimine soyut bir referansla sergi alanlarını höyükte bulunan dört tarihsel katmana göre düzenlemeyi öngörürken, SK'nın projesinde höyüğün yerleşim eksenine karşıt dolaşım eksenleri üzerine mekânlar parçalı olarak yerleştirilip kapalı tek bir hacim içine alınarak bir karşıtlık sergilenmiştir.

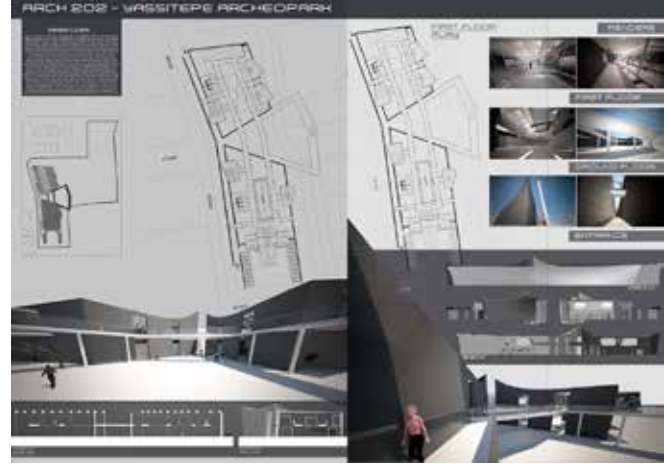


Resim 6. EK'nın Proje Sunum Paftası (IEU Mimarlık Dijital Arşivi)

Benzer biçimde, ECK'nın projesi de farklı kamusalıktaki mekân gruplarını kentin farklı noktalarına referans veren eksenler üzerinde düzenleyen bir karşıtlık öngörmektedir. İzledikleri bu kasıtlı karşıtlık stratejine karşın tarihsel dokuya saygılı güncel yaklaşımları, ECK'nın projesinde arkeolojik alanı gören cephelerde kullandığı görsel geçirgenlikle, SK'nın projesinde ise höyükteki yığma duvarları farklı bir ölçekte yeniden yorumlayan kaset döşemeler ve sağır duvarlardan oluşan betonarme yapı teknolojisiyle sağlanmıştır. Bu öğrencilerden hiçbiri arkeolojik kazı alanıyla fiziksel bir bağlantı kurmamıştır.

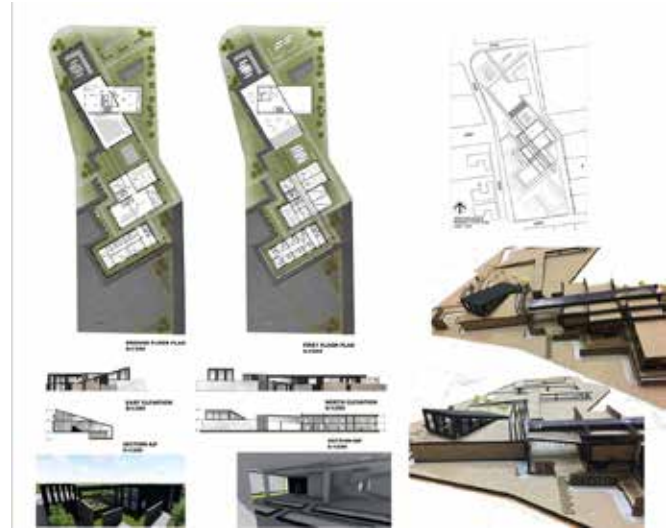


Resim 7. ECK'nın Proje Sunum Paftası (IEU Mimarlık Dijital Arşivi)



Resim 8. SK'nın Proje Sunum Paftası (IEU Mimarlık Dijital Arşivi)

Gelenekselci yaklaşımı izleyen iki proje (ÜNU, ŞA) höyüğün parçalı yerleşim yapısını yeniden yorumlarken farklı stratejiler izlemişlerdir. ÜNU, höyükteki kalıntı yığma duvarları kendi projesinde farklı bir duvar örgü sistemine dönüştürerek soyut bir referansla yeniden yorumlamış, dolayısıyla antik mimari biçem içinde yeni bir mimari keşif gerçekleştirmiştir. ÜNU'nun projesinde duvarlar hem aynı kalıntılarda olduğu gibi yapı kompleksi için taşıyıcı işlev görmek, hem de yapının çeperlerinde ikinci bir cidar oluşturarak yarı kamusal bir dolaşım alanı yaratmaktadır.



Resim 9. ÜNU'nun Proje Sunum Paftası

ŞA ise aynı duvarları ve bu duvarların yerleşimlerini aynı ölçekte yüzeysel biçimde ve aslına uygun yaparak bir öykünme yaklaşımı sergilemiştir. ŞA'nın plan şemasına bakıldığında prehistorik dönemdeki bitişik düzen ve parçalı konut yerle-

şiminin mekânların işlevlerine bakılmaksızın araştırma, sergi ve konaklama birimlerinde modüler olarak yinelendiği görülmektedir. Bu iki öğrenci de kazı alanıyla fiziksel bir bağlantı kurmamışlardır.



Resim 10. ŞA'nın Proje Sunum Paftası (IEU Mimarlık Dijital Arşivi)

Projeler içinde üstü kapalı yaklaşımı izleyen tek öğrenci ISK, arkeolojik dokuya en az referans vermiş, ancak görsel geçirgenliği sağlamak üzere yararlandığı betonarme ve giydirme cephe yapı teknolojisi ve içe dönük sağır kütle şeması ile aynı zamanda kasıtlı bir karşıtlık yaratmıştır. ISK, yapı kompleksi tasarımındaki bu çekingen üstü kapalı yaklaşımına karşıt olarak arkeolojik kazı alanıyla su ögesi ve köprülerden oluşan ve ziyaretçilerin dolaşım senaryosuna uygun bir peyzaj düzenlemesiyle fiziksel bir bağlantı kurmuştur.



Resim 11. ISK'nın Proje Sunum Paftası (IEU Mimarlık Dijital Arşivi)

Bu analizde görüldüğü üzere kültürel miras bağlamında mimarlık üretirken gerek güncel gerekse gelenekselci yaklaşımlarda izlenen stratejiler değişebilmekte, bu da öğrencilerin tasarım sürecine çeşitlilik getirmekte ve özdeş bağlamsal verileri kullanırken tekdüze bir düşünce kalıbında kalmalarının önüne geçmektedir. Böyle bir kalıbın belki de tek örneği gelenekselci bir öykünme yaklaşımında aslına uygun replikasyon stratejisi kullanan ŞA adlı öğrencinin projesidir. Ancak bu projede bile öykünülen ölçek, doku ve gereç, projenin gerektirdiği program içinde bir ölçüde yeniden biçimlenmiştir. Bu da kültürel mirasın çok katmanlı yapısı içinde tarihsel dokuya hiçbir zaman aslına tam anlamıyla uygun öykünülemeyeceğinin, her zaman bir ölçüde yeniden yoruma gereksinim duyulduğunun göstergesidir.

Bu analizden edinilen başka bir bulgu ise öğrencilerin kültürel mirası yorumlarken gösterdikleri öznel yaklaşımların sürdürülebildiği ölçüde nesnel çözümlere olanak verme potansiyelinin olmasıdır. Örneğin EK ve SK'nın Yassıtepe Höyüğü'ne referans veren dolaşım şemaları, arkeolojik sit alanlarında yapılabilecek benzer kamusal yapılar için bir model önerisi getirmektedir. ÜNU ve ŞA'nın höyükteki duvar örme tekniklerini yeniden yorumlama biçimleri de benzer şekilde bir yapı üretim tekniğinin sürdürülebilir bir kültürel norm, hatta yasal çerçevede bir koruma ölçütü olarak benimsenmesi için bir model oluşturmaktadır.

Sonuç

Arkeolojik çevre bağlamında farklı yaklaşım ve stratejilerin mimari tasarım sürecini nasıl etkilediğinin araştırıldığı bu makalede bir mimari tasarım stüdyosu deneyimi üzerinden bu yaklaşım ve stratejilerin uygulanması karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Özellikle tarihsel dokudaki mimari tipoloji analiz edilen her projede yeğlenmesine karşın, izlenen bağlamsal yaklaşım ve stratejiler farklılık göstermektedir. Bu da kültürel miras gibi hem somut ürünler hem de soyut kavramları niteleyen karmaşık bir olgunun tek tip, yüzeysel ve indirgemeci bir yaklaşımla ele alınamayacağına bir göstergesidir.

Bu alan çalışmasında analiz edilen projelerin kültürel mirasa yaklaşımı makalenin kuramsal çerçevesini destekler niteliktedir. Hemen her projede öğrenciler arkeolojik çevredeki bir dış bağlama referans verirken yorumlama, soyutlama ve karşıtlık gibi yöntemlerle örtük olarak bir iç bağlam da yaratmışlardır. Dolayısıyla Özten ve Anay'ın sözünü ettiği iç ve dış

bağlam silsilesine maruz kalmak arkeolojik çevrede mimarlık üretirken karşılaşılan kaçınılmaz bir durumdur.

Bu makale yalnızca kültürel miras bağlamında mimari tasarım yapmanın çok katmanlı karmaşıklığını göstermekle kalmamış, aynı zamanda mimarlık eğitiminde bu tarz çok boyutlu ve karmaşık problemlere yaklaşırken nasıl bir yol izlenmesi gerektiği konusunda da ipuçları vermiştir. Bu anlamda ikinci sınıf düzeyinde karmaşık mimari problemlerin çözülmesini ve tarihsel yapıyı çevreye farkındalık gösterilmesini hedefleyen bir tasarım stüdyosunun öğrenim çıktılarını da karşılamış olmaktadır. Böylelikle mimari tasarım eğitiminde bağlamın tasarım sürecine etkisi ve katkısı, ülkemizde keskin hatlarla tanımlanmış arkeolojik çevresel bağlam aracılığıyla aktarılmıştır. Mevcut bağlama yeni yaklaşımların örneklendiği bu çalışma ile sadece öğrencilerin yaklaşımları değil, dolaylı olarak arkeolojik bağlamda yeni yapı tasarımı kategorileri de tartışılmıştır.

Kaynakça

- Allen, S. (1997). "From Object to Field, AD Profile 127", *Architectural Design*, Sayı 67, no. 5/6, s. 24-31.
- Burns, C. J. ve Kahn, A. (2005). "Why Site Matters" (Ed.: C. J. Burns ve A Kahn), *Site Matters: Design Concepts, Histories, and Strategies*, New York: Routledge, xv
- Büyük Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5aaa3399504a71.29471742 (15.03.2018)
- Capon, D. S. (1999). *Architectural Theory – Volume 2: Le Corbusier's Legacy*, John Wiley & Sons.
- Carvalho, M., Fernández, S., Pujic, L., Rocha C., Rodríguez, C., Zelli, F. (2013). "Architecture, archaeology and landscape, an interdisciplinary educational experience in archaeological sites", *Procedia Chemistry*, Sayı 8, s. 292-301.
- Dağhoğlu, E. K. (2015). "The Context Debate: An Archaeology", *Architectural Theory Review*, Sayı 20(2), s. 266-279.
- Davies, M., Design in the Historic Environment, <http://www.buildingconservation.com/articles/design/design.htm> (24.02.2018)
- Derin, Z. (2006). "İzmir'den İki Yeni Prehistorik Yerleşim Yeri: Yassitepe Höyüğü, Çakallar Tepesi Höyüğü", *Arkeoloji Dergisi*, Sayı VII (2006/1).
- Dodds, G. (2001). "Architecture as Instauration", *Architectural Research Quarterly*, Sayı 5(2), s. 126-150.
- Erman, O. ve Yılmaz, N. (2017). "Mimari Tasarımda Konsept ve Bağlam İlişkisi Üzerine", *Uluslararası Hakemli Tasarım ve Mimarlık Dergisi*, Sayı 10, Kış – İlkbahar, s. 97-115.
- Frampton, K. (1983). "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", Editör: H. Foster, *The Anti-Aesthetic – Essays on Postmodern Culture*, Seattle: Bay Press, s. 16-30.
- Groat, L. (1983). "Measuring the fit of new to old: A checklist resulting from a study of contextualism". *Architecture: The AIA Journal*, Sayı 72 (11), s. 58-61.
- Hays, K. M. (1984). "Critical Architecture: Between Culture and Form", *Perspecta*, Sayı 21, s. 14-29.
- Koolhaas, R. ve Mau, B. (1993). *Bigness or the Problem of Large*, S M L XL: OMA.
- Norberg-Schulz, C. (1980). *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*, New York: Rizzoli.
- Özten, Ü. ve Anay, H. (2017). "Bağlamsalılığın İki Yüzü: Tepeleri ve Vadileri Pahlamış Bir Dünyada Bağlamsalılık Hususuna Yeniden Bir Bakış", *Megaron*, Sayı 12(1), s. 57-66.
- Roter-Blagojević, M., Milošević, G., Radivojević, A. (2009). A new approach to renewal and presentation of an archaeological site as unique cultural landscape, *SPATIUM International Review*, Sayı 20, s. 35-40.
- Sprinkle, Jr., John H. (2003). "Uncertain Destiny, the Changing Role of Archeology in Historic Preservation", Editorler: E. Robert, ve S. A Richer, *Heritage: Historic Preservation in the Twentieth-Century*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, s. 253-78.
- Theunissen, K. (2010). "Flows from Early Modernism into the Interior Streets of Venturi, Rauch and Scott Brown", *Architectural Research Quarterly*, Sayı 14(1), s. 53-62.
- UNESCO (2003). Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, <http://www.unesco.org/culture/ich/en/convention> (28. 02.2018)
- Weeks, K. D. ve Grimmer, A. D. (1995). *The Secretary of Interior's Standards for the Treatment of Historic Properties: With Guidelines for Preserving, Rehabilitating, Restoring and Reconstructing Historic Buildings*, Washington D.C.: U.S. Department of the Interior Park Service Cultural Resource Stewardship and Partnerships Heritage Preservation Services.
- Wolfe, I. de (1949). "Townscape: A Plea for an English Visual Philosophy founded on the True Rock of Sir Uvedale Price", *The Architectural Review*, Sayı 106(636), s. 355-362.

YAYIN İLKELERİ

yedi, tüm bilim insanı ve sanatçıların, sanatla doğrudan ya da dolaylı ilgisi olan bilimsel çalışmalarını ilgili çevrelere duyurmak amacıyla yılda iki sayı (Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz) ve basılı olarak yayımlanan **ulusal hakemli** bir dergidir.

yedi'de, ağırlıklı olarak Güzel Sanatlar alanındaki bilimsel yazılar yayımlanmakla birlikte, Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji gibi Sosyal ve Beşeri Bilimlerin diğer alanlarından sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen yazılara da yer verilir. Dergiye gönderilecek yazılarda öncelikle alanına katkı sağlayan özgün nitelikte bir 'araştırma makale' olması veya daha önce yayımlanmış çalışmaları değerlendiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşler ortaya koyan bir 'derleme makale' olması şartı aranır. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan bilimsel kitaplara ait makale formatındaki değerlendirme yazıları da derginin yayın kapsamı içindedir. Yayın kurulunun kararı ile alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden özgün makalelerin Türkçe çevirilerine de derginin üçte birini geçmemek kaydı ile yer verilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Makalelerin **yedi**'de yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak *basılmamış* bildirilerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir.

Dergi, yayımlandığı tarihten itibaren bir ay içerisinde Yayın Kurulu tarafından belirlenen yurtiçindeki kütüphanelere ve indeks kurumlarına gönderilir.

İNDEKS BİLGİLERİ

yedi, Ocak 2010 sayısından başlayarak **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**) ile **EBSCO** uluslararası veritabanı tarafından taranmaktadır.

MAKALELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ VE YAYIN SÜRECİ

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel nitelik en önemli ölçütlerdir. **yedi**'ye gönderilen tüm makaleler, önce Yayın Kurulunca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik bakımından ön incelemeye tabi tutulur. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama, gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade edilir. Yayına uygun bulunan makale, değerlendirilmek üzere ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen

makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı, üçüncü bir hakeme gönderilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulunun eleştiri ve önerilerini dikkate almalıdırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. İki hakemden **yayımlanabilir raporu** alan makale Yayın Kurulu tarafından **uygun görülen bir sayıda** yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Makalenin yayımlanmasının ardından yazarına makalenin yer aldığı sayıdan 3 adet gönderilir.

Yazarın isteği durumunda, “yayına kabul yazısı” yalnızca hakem değerlendirme sürecini olumlu biçimde tamamlamış ve Yayın Kurulunca “yayımı uygundur” kararı alınmış makaleler için verilir.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*’ne devredilmiş sayılır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının **yedi**’ye devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu “makale sunum formu”nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

yedi’de yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. Yazar, yazısının/makalesinin **yedi**’de yayımlandığını belirtmek kaydı ile gelecekteki kitaplar ve dersler gibi çalışmalarında; yazısının tümünü ya da bir bölümünü ücret ödemeksizin kullanma ve yazıyı satmamak koşulu ile kendi amaçları için çoğaltma hakkına sahiptir.

Dergiye yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

YAZIM DİLİ

yedi’de yayımlanan yazıların yazım dili Türkiye Türkçesi veya İngilizce’dir.

YAZIM KURALLARI

Makalelerin, aşağıda belirtilen yazım kurallarına göre yazılmasına özen gösterilmelidir. Yazım kuralları, American Psychological Association (APA)’nın 6. baskısı gözetilerek hazırlanmıştır. Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uymadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazarına iade edilir ve yayım programına alınmaz.

- 1. Ana Başlık:** İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı ve **koyu** harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.
- 2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i:** Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı **koyu**, adresler ise normal ve eğik karakterde harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.
- 3. Özet:** Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe “özet” ve İngilizce “abstract” bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan

kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 5, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (*keywords*) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve *abstract*'ın üstünde gösterilmelidir.

4. Ana Metin: A4 sayfa boyutunda (29.7x21 cm.), MS Word programı, *Times New Roman* yazı karakteri ile, 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, *abstract*, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altı bin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti+eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

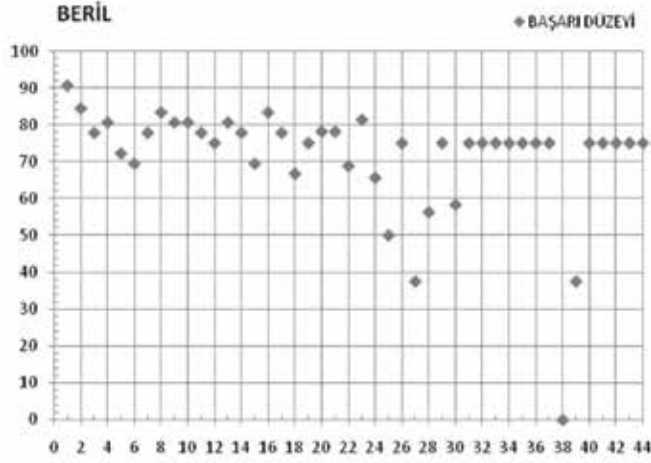
5. Bölüm Başlıkları: Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir ve gerektiği takdirde başlıklar numaralandırılabilir. Makaledeki tüm ara ve alt başlıklar 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

6. Tablolar ve Şekiller: Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sıra sayısı verilerek numaralandırılır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkları birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (*italik*) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır. Aşağıda tablo ve şekil örnekleri sunulmuştur.

Tablo 1: *Bergama'da ritüeller için kiralanen çalgı/müzişyen toplulukları*

	KDT TAKIMI	ORGCU / KLAVYECİ	DÜMBEKÇİLER
Müziksel Üretim Araçları	Klarinet (<i>Gırnata</i>) Davul Trompet (Boru)	Org/Klavye MD CD çalar Taşınabilir bilgisayar	Def /Tef Darbuka/Dümbek
Etniklik	Roman	Roman - Roman Olmayan	Roman
Cinsiyet	Erkek	Erkek(ağırlıklı) ve Kadın	Kadın
İcra Biçemi	Çalgısal (ağırlıklı) ve Sözel	Çalgısal ve Sözel	Yalnızca Sözel
İcra Edilen Müzik Tipi	Canlı Müzik	Canlı ve Kaydedilmiş Müzik	Canlı Müzik
Kültürel Temsil	Kırsal - Geleneksel	Kentsel - Modern	Kırsal - Geleneksel
Etkinlik Alanları	Düğün (Evlilik ve Sünnet); Festival/Şenlik; Asker Uğurlama; Halk Danslarına Eşlik; Dinleti/Konser; 'Disko'	Düğün (Evlilik ve sünnet ritüellerinin <i>Nişan</i> ve <i>Kına Gecesi</i> aşamaları ile sınırlı)	Düğün: Evlilik ritüeli sınırlı.



Şekil 4. Beril'in 44 ritim kalıbındaki başarı düzeyleri.

7. Görseller: Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 PPI'da (300 *pixels per inch* kalitesinde) taranmalı, JPEG formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm-300 PPI kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmalarında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Resim ve fotoğraflar siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (*Resim 1.*; *Şekil 1.*), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.



Resim 10. Nikolai M. Suetin, 'Süpermatist kahve takımı' (Rostovsky, 1990, s. 139).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgal ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Teknik imkâna sahip yazarlar, şekil, çizelge ve resimleri aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirebilirler. Bu imkâna sahip olmayanlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler.

8. Dipnot: Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır.

9. Alıntılar: Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örneklere göre göndermede bulunmalıdır. Doğrudan alıntı yaparken eğer alıntılanan bölüm 40 kelimeyi geçerse 1.5 cm. içeride, blok olarak ve 1,5 satır aralığıyla yazılmalıdır. 40 kelimedenden az ise bu alıntı metinde çift tırnak içinde verilir. Alıntıya metnin ortasındaki cümlelerde yer verilmişse, alıntı yapılan kısım çift tırnak içinde verildikten hemen sonra parantez içinde kaynağa gönderme yapılır.

Metin iç alıntılarda göndermeler

Göndermeler için asla dipnot kullanılmamalıdır. Tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki biçimde yazılmalıdır.

Tek yazarlı çalışmaya genel göndermelerde;

Tunalı (1996),; Tunalı (1996)'ya göre.....; (Tunalı, 1996).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde;

(Yükselsin, 2010:15) .

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde;

(Yükselsin ve Küçükebe, 2010:16).

Üç-beş yazarlı göndermelerde;

Yapılan ilk göndermede çalışmadaki tüm yazar soyadları sırasıyla verilir:

(Hargreaves, Marshall, & North, 2003)

Çalışmaya ikinci kez gönderme yapmak gerekiyorsa, sadece ilk yazarın soyadı yazılır; diğerleri için Türkçe'de "vd." ifadesi kullanılır:

(Hargreaves vd. 2003).

Altı ve daha fazla yazarlı göndermelerde yalnızca ilk yazarın soyadı ve "vd." ifadesi kullanılır.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı;

(Seydi)

Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır.

(Brittanica 8, 2010:189)

İkinci kaynaktan yapılan alıntılarda yalnızca ikincil kaynak esas kaynakça listesinde gösterilir. Birincil kaynaktan bahsedildikten sonra, ikincil kaynak “aktaran” şeklinde belirtilir.

Kaemmer (1993:9)’un da ifade ettiği gibi “.....” (aktaran, Yükselsin, 2009:453).

ya da

“.....” (Kaemmer, 1993:9 , aktaran, Yükselsin, 2009:453).

Kişisel görüşmeler, metin içinde soyadı ve tarih belirtilerek gösterilmeli, ayrıca kaynaklarda da belirtilmelidir.

“Gerekirse kaset alıp çalışıyoruz. Müşteriye karşı yok, yok” (K. Ürün, kişisel görüşme, 15 Temmuz, 1997).

10. Kaynakça: Metnin sonunda, yazarların soyadına göre **abecesel** olarak aşağıdaki örneklerle göre, ancak **gruplandırılmadan** yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlandığı tarihe göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir:

Kitapların gösterilmesi

Özer, Y. (2002). *Müzik Etnografisi*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Foucault, M. (2007). *Cinselliğin tarihi*, (Çev: Hülya Uğur Tanrıöver), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Saygun, A. A. (1936). *Türk halk musıkisinde pentatonism*, İstanbul: Numune Matbaası.

_____ (1937). *Rize Artvin ve Kars havalisi türkü, saz ve halk oyunları hakkında bazı malûmat*, İstanbul: Nümune Matbaası.

_____ (1949a). “Le Recueil et la Notation de la Musique Folklorique”, *Journal of the International Folk Music Council*, 1 , 27-33.

_____ (1949b). “Halk Türkülerinin Derlenmesi”, *Müzik Görüşleri*,1, 3-4.

Editörlü Kitapların Gösterilmesi

Bohlman, P.V. (2008). “Returning to the ethnomusicological past”. In Gregory F. B. – Timothy J. C. (Ed.), *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (p. 246-270), USA: Oxford University Press .

Makalelerin gösterilmesi

McAdams, S., Winsberg, S., Donnadiu, S., De Soete, G., and Krimphoff, J. (1995). Perceptual scaling of synthesized musical timbres: Common dimensions, specificities, and latent subject classes”, *Psychological Research*, 58 ,177-192.

Nattiez, J.J. (1983). “Some Aspects of Inuit Vocal Games”. *Ethnomusicology*, 27(3)457-475.

Tezlerin gösterilmesi

Küçükebe, M. (2008). *Batı ve Türk müziği üsluplarında anlam üretme aracı olarak kemanın sonolojik analizi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

İnternet kaynaklarının gösterilmesi

İnternet elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakçada erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının (ana sayfa) adresi değil, kaynağın görüntülediği adres verilmelidir. Bu adres kaynaklarda künyeden bir satır alta gösterilmeli ve MS Word programının otomatik köprü eklemesi durumunda köprü kaldırılmalıdır.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (04.10.2011).

Umunç, H. (2007). “Spenser’in beden alegorileri”, *Yazında ve Çeviride Beden*, Akşit Göktürk’ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://www.idea.boun.edu.tr/LINKS/7.pdf> (04.10.2011).

Görüşmelerin gösterilmesi

Ürün, K.(1997, 15 Temmuz). Cümbüş çalıcısı ve şarkıcı Kadir Ürün (dölcü) ile çalgıcı kahvesinde yapılan görüşme, Edirne

YAZILARIN GÖNDERİLMESİ

Yukarıda belirtilen ilkelere ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, “makale sunum formu” ile birlikte e-posta yoluyla aşağıdaki adreslere gönderilebilir.

Gönderilen yazılarda metin içinde kullanılan tüm görsel (resim, fotoğraf vb.) gereç ayrıca 7’inci maddede belirtilen resim kurallarına göre düzenlenerek JPEG formatıyla gönderilmelidir.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgünlerinin ve makale sahibinden (asıl yazar veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Önceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

İletişim Bilgileri:

“YEDİ” Dergisi Yayın Koordinatörlüğü
Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Güldeste Sokak No:4, 35320 Narlıdere / İZMİR
Tel: (232) 412 90 08

Web Sayfası

<http://web.deu.edu.tr/gsf/>

E-posta

dergiyadi@deu.edu.tr
yedi.dergisi@gmail.com

