



konya sanat dergisi

Yıl: 2018 Sayı: 1





KONYA
NECMETTİN ERBAKAN
ÜNİVERSİTESİ

konya sanat dergisi

Yıl: 2018 Sayı: 1

konya sanat dergisi

Yıl: 2018

Sayı: 1

Necmettin Erbakan Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Adına

Sahibi / Owner

Prof. Dr. Muzaffer ŞEKER

**Genel Yayın Yönetmeni /
General Publishing Director**

Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI

Editörler / Editors in Chief

Dr. Öğr. Üyesi Osman PERÇİN
Doç. Dr. Mustafa KINIK

Tasarım / Design

Doç.Dr. Mustafa KINIK

Dizgi / Composition

Öğr. Gör. Sabri TURGUT

Konya Sanat Dergi'si hakemli ulusal bir dergi olup
yılıda 1 kez yayımlanmaktadır.

*Konya Sanat is a peer reviewed journal principally
published online once a year.*

Dergide yayınlanan yazıların tüm
sorumluluğu yazarlarına aittir.

*The ideas published in the journal
belong to the authors.*

Adres / Adress

Necmettin Erbakan Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
Abdülaziz Mh. Abdülmümin Sk.
No. 16 Meram/KONYA

Telf. / Phone:

(0332) 321 20 15-16

Faks / Fax:

(0332) 321 20 18

Elektronik Posta / e-mail:

konyasanat@konya.edu.tr

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

ÖNSÖZ / INTRODUCTION	6
Namık Kemal SARIKAVAK GUTENBERG TIPOGRAFİSİNDEN ÇAĞDAŞ İLETİŞİM TASARIMINA	8
Salih GÜRBÜZ KURUMSAL İMAJ OLUŞTURMADA KURUMSAL SOSYAL SORUMLULUK FAALİYETLERİ: İZLENİM YÖNETİMİ TAKTİKLERİNİN YOUTUBE VİDEOLARINDA KULLANIMI.	28
Latife DURMUŞ KÜTAHYA VAHİD PAŞA YAZMA ESERLER KÜTÜPHANESİNE ERGÜNİYYE MEVLEVİHANESİNDEN GELEN ESERLERDEN ÜÇ CİLT ÖRNEĞİ	42
Mustafa KÜÇÜKÖNER ANİ'DEKİ SELÇUKLU YAPILARININ GRAVÜR RESİMLERİ	66
Ali Atıf POLAT AMBALAJ TASARIMINDA KALIP İÇİ ETİKETLEME (IML) TEKNOLOJİSİ	80
Bayram Oğuz AYDIN - Özlem DUĞAN HALKLA İLİŞKİLER LİSANS ÖĞRENCİLERİNİN TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNE YÖNELİK TUTUMLARI	88
Rıdvan AK SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN BİR SAFEVİ MUSHAFI HAKKINDA (SULTAN AHMED I 22)	104
Ayşe Zehra SAYIN KONFERANS - "GÜNÜMÜZ HAT SANATI VE PROBLEMLERİ"	128
Sanver ÖZGÜVEN SÖYLEŞİ - "SERAMİK SANATÇISI PROF. DR. GÜNGÖR GÜNER İLE SÖYLEŞİ"	132
M. Semih İRTEŞ VEFAT - "CAHİDE KESKİNER HAYATI"	138

**YAYIN KURULU /
EDITORIAL BOARD**

Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI
Doç. Dr. Mustafa KINIK
Doç. Dr. Murat ERTEKİN
Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL
Dr. Öğr. Üyesi. Ömer Tayfur ÖZTÜRK
Dr. Öğr. Üyesi. Mine ÖZTÜRK
Dr. Öğr. Üyesi. Salih GÜRBÜZ

**DANIŞMA KURULU /
ADVISORY BOARD**

Prof. Dr. Adnan TEPECİK (Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Alaybey Karoğlu (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Alev KURU (Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Melek GÖKAY (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Namık Kemal SARIKAVAK (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Osman ALTINTAŞ (Giresun Üniversitesi)
Prof. Türkan ERDEM (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Yüksel BİNGÖL (Atılım Üniversitesi)
Prof. İlhan ÖZKEÇECİ (Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Bilal KUŞPINAR (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Doç. Dr. Harun Hilmi POLAT (Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dr. Ali Atıf POLAT (Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dr. Uğur ATAN (Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dr. Yusuf KEŞ (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Dr. Levent MERCİN (Dumlupınar Üniversitesi)

**BU SAYININ HAKEMLERİ /
ACADEMIC REFEREES OF THIS ISSUE**

Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Doç. Dr. Mustafa KINIK (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Doç. Dr. Harun Hilmi POLAT (Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet TARHAN (Selçuk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ceren YEĞEN (Mersin Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Bayram Oğuz AYDIN (Gaziantep Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Şehnaz ÖZCAN (Marmara Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Salih GÜRBÜZ (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Muzaffer YILMAZ (Necmettin Erbakan Üniversitesi)

ÖNSÖZ / BAŞLARKEN

Konya Sanat Dergisi, 2018 yılında yayın hayatına başlayan hakemli bir dergidir. Dergimiz; kültür, sanat ve tasarım alanlarında yapılan özgün akademik araştırmaları, yaklaşımları, metotları, deneyimleri ve analize dayalı çalışmalarını düzenli olarak yayımlama ve okurlarının hizmetine sunmayı temel amaç edinmiştir. Bu anlamda Konya Sanat Dergisi, bu alanlara ve ilişkide olduğu diğer alanlara katkı yapmayı umarak ilk sayısını çıkarmıştır. Konya Sanat Dergisi'nde, makalelerin değerlendirilmesi sürecinde, hakemlerin ve yazarların isimlerinin saklı tutulduğu kör hakemlik sistemini kullanmaktadır. Yayımlanacak yazıların sorumluluğu yazar veya yazarlarına aittir.

Konya Sanat Dergisi temelde kültür, sanat ve tasarım olmak üzere Grafik Tasarımı, Geleneksel Türk Sanatları, Sinema-TV, Resim, Sanat Tarihi, Görsel İletişim, İletişim Tasarımı, Seramik, Müzik, Kültür Varlıklarını Koruma, Moda Tasarımı, Mimari ve İç Mimari Tasarım gibi diğer alanlarda yapılan çalışmalarını kapsamaktadır.

Yukarıda bahsedilen alanlardaki önemli akademik çalışmalarını, seçkin ve alanlarında uzman hakemlerimizin değerlendirmeleriyle sizlere sunmanın ve kendi alanlarında çalışmalar yapan araştırmacı, akademisyen ve tasarımcılara kaynak oluşturmanın heyecanını yaşıyoruz. Ayrıca Dergimizin son kısmına ilave edilen Etkinlikler/Konferans ve Söyleşi ile Vefeyât/Vefat eden sanat ve bilim insanları hakkında bilgiler okurlara sunulmuştur.

Yılda bir kez yayınlamak üzere yayın hayatına başlayan Konya Sanat Dergisi'nin okurlarına katkıda bulunacağını umut ediyor, bu sayının ortaya çıkmasına katkı sağlayan değerli araştırmacılara ve makaleleri büyük bir özveri ile değerlendiren hakemlerimize öncelikle teşekkür etmek istiyorum. Bununla beraber dergimizin hazırlanmasında ve çıkarılmasında bizden desteğini esirgemeyen Necmettin Erbakan Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Muzaffer ŞEKER'e ve Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI'ya sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum, bir sonraki sayımızda tekrar buluşma umudumu paylaşıyorum.

Dr. Öğr. Üyesi Osman PERÇİN

Yayın Editörü

MAKALELER
ARTICLES



Prof.
Namık Kemal Sarıkavak

Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
namiks@hacettepe.edu.tr

GUTENBERG TİPOGRAFİSİNDEN ÇAĞDAŞ İLETİŞİM TASARIMINA

FROM GUTENBERG'S TYPOGRAPHY TO MODERN COMMUNICATION DESIGN

Özet

Bir yüzyıl önceki geçmişinde “ticari sanat” olarak tanımlanan “grafik tasarım,” masaüstü yayıncılıkla birlikte “görsel iletişim tasarımı” ve günümüzde ise sadece “iletişim tasarımı” olarak adlandırılmaktadır. Gutenberg’ten itibaren adım adım gelişen bu alan aslında tipografi ile başlamış ve nihayetinde tasarımın tipografinin yerini aldığı bir sürece evrilmiştir. Bu makale, bu evrilme sürecinin kilometre taşlarını temel tarihsel gelişmeler ve çağdaş dönem örnekleri üzerinden ele alacak, tipografinin tasarım dilinin kendisi oluşu sürecini aktararak, günümüzde bu terimin artık neyi imlediğini, kapsamını ve son tanımını ortaya koyacaktır.

Anahtar Sözcükler: Tipografi, Grafik Tasarım, Görsel İletişim, Postmodern, PostScript

Abstract

“Graphic design,” which was described as “commercial art” a century ago, is defined “visual communication design” along with desktop publishing, and today it is simply named “communication design”. From Gutenberg, this step-by-step development has actually evolved into a process that began with typography and ultimately design took the place of typography. This article will examine the milestones of this evolutionary process through basic historical developments and contemporary examples of the period. The design language of the typography will convey the process of its creation itself. Today, this term will now reveal what it refers to, its scope and its final definition.

Keywords: Typography, Graphic Design, Visual Communication, Postmodern, PostScript

1. GİRİŞ

İnsanoğlu, çağlar boyunca ürettiği bilgiyi korumak amacıyla abeceleri, bu bilgiyi nesillere aktarmak için de yazı tekniği uygulamalarını geliştirmiştir. Çünkü yazı, düşüncenin ve bilginin görünür biçimidir. Zaman içinde bilgiye dönüştürülmüş düşüncenin gücü anlaşılır ve bilgi –dolayısıyla, bilgi aracı olan yazılı ya da basılı kitaplar da– o oranda önem kazanır. Bilginin ve onun görünür biçimi olan yazının önemi tarih çağları boyunca gitgide artar.

Bilginin koruyucusu yazı süreç içinde elyazması eserler (Görsel: 1), fermanlar, duyurular vb. gibi yazılı ürünlerde –gündelik yaşamın gereksinimlerinin dışında– bir sanat uğraşısına dönüştürülür. Yazma eserlerde görülen, harflerin sanatsal bir yaklaşımla ele alınması yoluyla yapılan düzenlemeler Batı sanatında “*calligraphy*” (kaligrafi), Doğu (İslam) sanatında “*hüsn-ü hat*” (Görsel: 2), yani her ikisinde de “güzel yazı” anlamındadır. Kaligrafi ya da hat sanatında harf elle üretilir, tenseldir ve sanatsal biçim arayışında son derece öznel, anlık ve değişken olanaklar sunar. Yazı, doğrudan hattatın,

kaligrafistin, katip ya da yazıcının ustalığı ile (eski deyişle “zanaatkârane” birikimiyle) biçimlenir. Buna karşı olarak tipografi, basım için metal aygıt ve düzeneklerin geliştirildiği çağlar boyunca katı, nesnel, mekanik ve tektipleştiricidir. Ancak bu özelliği onun sanatsal kullanımını engellemez. Bu nedenle her şeyden önce tipografinin ne olduğunun tanımlanması gerekir.

Görsel 1: The Book of Kells. Kitapdaki Hz. İsa'nın “*Matta Bible*”ndan sözler sayfası, ayrıntı. M.S. 8. Yüzyılın ikinci yarısı ile 9. Yüzyılın başında olasılıkla Northumbria keşişleri tarafından yazılmıştır. Adasal büyükharf ve küçükharf yazıları kullanılan yazma eserin aslının nerede olduğu bilinmemektedir. Burada, sayfanın kenar süsü sekiz başlangıç büyükharfiyle birleştirilmiş ve zoomorfik (hayvan yapılı) ve antropomorfik (insan yapılı) süslemeyle ilişkilendirilmiştir. İlk satırdaki “*spu*” üzerindeki yatay vurgu “*spiritu*” (*Breath of God*)’ın bir kısaltmasını belirtmektedir. Yatay vurgu çok sık tekrarlanan sözcükler için yazıcılar tarafından kullanılan bir araçtır.



Görsel 1: The Book of Kells (Harris, 1995: 28)



Görsel 2: Sütlüs-Celi (Ülken, 1987: 131)

Görsel 2: Sülüs-Celi. Katip Ali bin Mezid el-müştehir bis-saati. Mecmaü'l-Acaib, 1423. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi. Sülüs yazı biçemi “*Aklâm-ı Sitte*” (Altı Yazma Biçemi) içinde sanatsal uygulamaya en uygun olanı olarak görülür. Harflerdeki yuvarlak ve gergin nitelik, hattat sayesinde yeni biçimsel ilişkiler ve düzenlemelere olanak tanır. Anıtlarda, uzaktan okunabilmesi için ağzı çok geniş kalemle yazılan Celi Sülüs hattında ise daha çarpıcı bir duruma gelir. Sülüs ile Celi Sülüs’ün sözcük veya harf grupları birbirinden koparılmadan yazılan biçimine Müselles, aynı iki sözcüğün karşılıklı yazılarak ortadan kesişen biçimine de Müsennâ denir.

2. Tipografinin Ortaya Çıkışı

Hareketli hurufat tekniğinin Gutenberg’ten önce ağaçtan oyma kalıp ya da harfler gibi farklı biçimlerde olduğu; 9. Yüzyılda Çin’de ağaç kalıplar ve piktogramlar biçiminde basımda kullanıldığı ya da 14. Yüzyılda Hollandalı bir basımcının çocuklara yönelik oyun amacıyla ağaç hurufat yaptığı vb. gibi bilgiler çeşitli araştırmacılarca kendi yayınlarında ifade edilmiş olsa da, tipografi, nihayetinde, Gutenberg’e atfedilen ve değiştirilebilir ya da hareketli hurufat (Görsel: 3) tekniğinin kitap üretiminde ve daha sonra basım ve çoğaltımında kullanımı ile ortaya çıkan bir terim ve de bir meslek alanıdır. Tabii ki tipografi terimi gökten zembille inmemiş, basımcılığın erken dönemlerinde bile kaligrafinin etkisi ve ortaya konan yaklaşım ve çözümler erken dönem tipografisinin değerlerini oluşturmuştur.

Örneğin Gutenberg’in bastığı ilk eserlerden biri olan “*42-Line Bible*” (42 Satırlı İncil) (Görsel: 4) bilindiği gibi Skolastik dönemin 14. Yüzyıl Almanya’sında yaygın beğeni bulmuş ve üst düzey bir sanat yazısı olan *Texture* (Görsel: 5) ile basılmıştır. Doğal olarak tipografinin bu erken aşamasında *Texture* (ki, anlam itibariyle ‘doku’ demektir) yazı biçemi yazı araçlarıyla metalde kesilmek üzere aktarılmıştır. Geleneksel yazma eserlerde kullanılan kamış ve/ya da kaz tüyü kalemin harfi biçimlendirmesi sonucu oluşan bu örüntü yine “*Venetian Old Style*” (Venedik Eski Biçem) yazı tasarımlarının biçimlenişini de belirlemiştir. Harfler tek tek kesilmiş ve dökülmüş olsa da, o dönemde Nicolaus Jenson tarafından kullanılan ve günümüzde ‘Jenson’ ya

da ‘Eusebius’ olarak da bilinen (Görsel: 6) abece tasarımlarında yazma aracının etkileri belirgindir. Gerçekte böyle ise de, tipografi Gutenberg’in uygulamaya başladığı yöntemin ürettiği ve ondan sonraki basımcıların geliştirdiği görsel ve işlevsel değerlerin tümünü kapsamaktadır.

Görsel 3: Gutenberg’in Baskı Atölyesi.

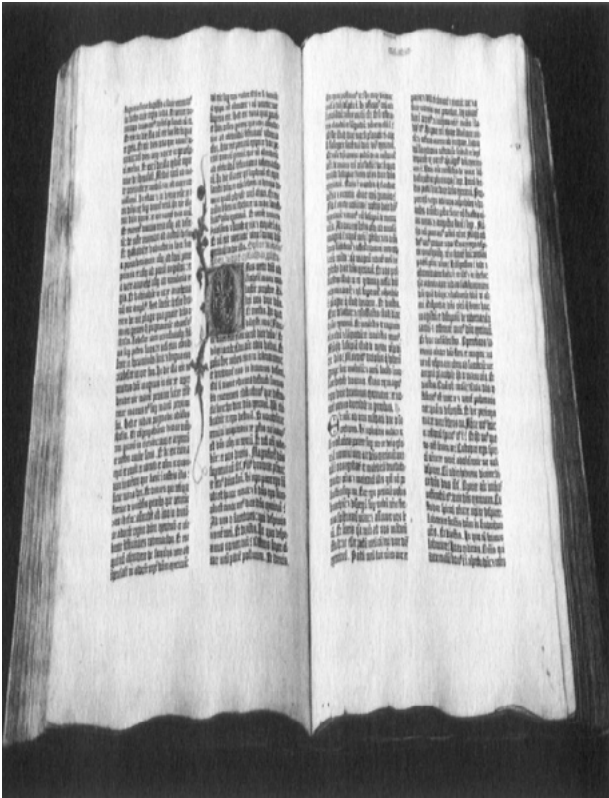
Bu işlik günümüz Gutenberg Müzesi’nde yeniden oluşturulmuştur. Gutenberg’in metal harfle baskı işleri üzerine uğraşısı –”42 Satırlı İncil”in hurufatının 1448’de döküldüğü ve 1452 yılında basımına başlandığı düşünülecek olursa– 1436 yılı kadar erken bir tarihe uzanır. Kendi istediği özelliklere uygun olarak Konrad Saspoch tarafından 1438’de üretilmiş olan baskı aletini ve kurşunları Johann Fust’tan aldığı 800 Gulden borçla satın alır. 1439’dan itibaren üç yıl bu proje üzerinde uğraşır. Bu durum Gutenberg’in döküm kalıbı ya da çoğaltma aşamasına eriştiğini göstermektedir.



Görsel 3: Gutenberg’in Baskı Atölyesi (Chappel, 1970: 55)

Görsel 4: 42 Satırlı İncil. Gutenberg’in 1452 ve 1455 yılları arasında değiştirilebilir ya da hareketli hurufat ile bastığı ilk kitap. Basımcılığın bu erken dönem eserlerine “*incunabula*” denir.

Sözcük Latince “*cunae*”den gelir (‘beşik’ anlamında –İngilizcesi “*cradle*”) ve herhangi bir gelişmenin erken aşamalarını tanımlar. Terim özellikle 1500 yılından önce üretilmiş basılmış kitaplar için kullanılır. Resimdeki kitap Kardinal Mazarin’in kütüphanesinde bulunduğu için “*Mazarin Bible*” olarak da bilinir. Başlangıç büyükharfleri daha sonra basılmak üzere ağaç oyma kalıplar biçiminde (olasılıkla Gutenberg tarafından) hazırlanmıştır.



Görsel 4: Satırlı İncil (Chappel, 1970: 5)

Görsel 5: Textur Gothic. Gutenberg’in bastığı kitapta her sayfada ikişer sütunluk, 42’şer satırlık dizgiler biçiminde kullandığı *Textur Gothic* yazısı. Gutenberg, daha sonraki muşta ya da hurufat kesicileri gibi bir kuyumcu değildir ama babasının yanında bu eğitimi alır. Aslında döküm kalıbını yapabildiği için harfleri metalde dökebilmiştir. Bu nedenle bir yazı tasarımı yapmak yerine, Mainz’de o dönem için beğenilen Skolastik dönemin sanatsal yazısı olan *Textur* yazı biçimini temel almıştır. Ancak Hümanistler o dönemde Gotik yazıları hiç benimsemez.

Görsel 6: Jenson’ın Eusebius’u. Nicolas Jenson’ın kestiği ve bastığı Eusebius’un “*De*

Evangelica Praeparatione” isimli kitabından bir metin sayfası, 1470. Jenson 1420’de Sommevaire’de doğmuş, erken yaşlarında kuyumculuk eğitimi aldığı sırada madalyon ve paralar üzerine Roma Kapital yazılar keserek bu konuda ustalaşmıştır. Daha sonra 1458’de Fransa Kralı VII. Charles tarafından metal harf dökümü ve basımcılık zanaatini öğrenmek üzere Mainz’e gönderilmiştir. 1470 ile 1480 tarihleri arasında ise yaklaşık 150 eser basmıştır.

ros. Unde tñ vocant dij: Quia mulieres apponit dije argentis et aureis: et lignis: et in domibus reo sacerdotum sedent habitas tunicas fassas et rapina et barbã ralam: quoy rapina nuda sunt. Rugiur aut damãtes cõtra deos suos: sicut i cema mortu. Vestimenta vroy aufertur sacerdotis: et vestitũ vroy suas et filios suos. Neq; si quid mali pãtũtur ab aliquo neq; si quid boni potũtur recipere: neq; regni cõstituer possunt neq; aufere. Similiter neq; dare diuicias possunt: neq; malũ recipere. Si qis illis votum vouerit: et nõ reddiderit: neq; hoc requirit. Nonnũ a morte nõ liberat: neq; infirmi a pãtione recipit. Nonnũ eccl ad usum non restituit: de necessitate hominũ non liberabit. Videtur non miseribũtur: neq; ophanis bene facient. Iapidibus de mõre similes sunt dij illos ligni et lapidei et aurei et argentei: qui aut colit ea cõfundit. Quomõ ergo estimãdũ est aut dicendũ illos esse deos? Adhuc enim ipis raldes non honorãntes ea: q̃rum audierunt munũ non posse loqui offerit illud ad bel: postulãtes ab eo loqui: quasi possint sentire qui nõ habent motũ. Et ipi cũ intelligunt: relinquunt ea. Benlum enim non habent ipi dij illos. Mulieres aut circũdate sunt in vris sedent: succendẽtes ossa oliuay. Cũ aut aliqua ex ipis abstrada ab aliquo transire dormierit: p̃nime sue reprobrat op ea non sit digna habita sicut ipa: neq; umis eius dicitur sit. Omnia aut que illis sũt falsa sunt. Quomõ estimãdũ aut dicendũ est illos esse deos? P̃ fabricis aut et aurificibus facta sũt. Nichil aliud tũt nisi id qd volũt esse sacerdotis. Aurifices

reia ipi qui ea faciunt non sunt multũ tempore. Aliquid ergo possunt ea q̃ fabricata sũt ab ipis esse dij: Reliquunt aut falsa et opprobriũ. postea futurus. Nam cum supuerit illo plũt et mala: rogiant sacerdotis ubi se abscondant cum illo. Quomõ ergo sentiri debeat quomã dij sunt qui nec de bello se liberat: neq; de malis se recipit? Nam cum sint lignea et inaurata et inargentea: sicut postea quia falsa sunt ab unius genitõs et regibõs que manifestata sunt quia non sunt dij: sed op̃a manũ hominũ. et nullũ op̃ dũ cũ illo. Unde ergo nouũ est q̃a non sũt dij: sed op̃a manũ hominũ: et nullũ dũ op̃ et ipis e. Regẽ regionis nõ sustant: neq; pluuiã hominibõs dabant. Iudiciũ quoq; non discernunt: neq; regionis liberabunt: et iniuria: quia nichil possunt sicut cornicula inter mediũ celi et terre. Item cũ intendant ignis in domũ deos lignos et argenteos et aureos: sacerdotis quidẽ ipsos fugient et liberabuntur: ipi vero sicut ratres i medio cõburentur. Regi aut et bello nõ restituit. Quomõ ergo estimãdũ est aut recipiẽdũ quia dij sũt? Non a furibõs neq; a latronibõs se liberabit dij ligni et lapidei et inaurati et inargentei: quibõs iniqui formidat sũt. Aurũ et argentũ et vestimentũ quo opter sunt aufertur illo et abidit: nec sibi auãtũ ferret. Itaq; melius est esse regem ostentantẽ virtutẽ suã aut vas in domo vile i quo gloriabitur qui possidet illud q̃ falsũ dũ: vel o dũ i domo qd custodit que in pace sunt: q̃ falsũ dij. Sol quidẽ et luna ar sidereãrum sunt splendida et missa ad vilitates obaudiunt: similit̃ et fulgur cũ apparuerit p̃pitiũ est. Adipm aut

Görsel 5: Textur Gothic (Chappel, 1970: 58)

3. Tipografinin Anlamı

Bu terimin neyi içerdiği ve de kapsadığını daha iyi anlayabilmek için tipografi ve basımcılık alanındaki araştırmacıların bu terimi nasıl tanımladıklarına da bakmak gerekir.

“*Modern Graphic Terminology*” adlı çalışmasında Keith A. Aldag tipografiyi “okunurluk ve işlev çabasına görsel etkiler üretmeksizin, metni okurun anlayabilmesine en yüksek katkıyı sağlamak amacıyla basım ya da yeniden üretimde hurufatın –ve üstelik

qui omnibus ut aquarum submersis cum filiis suis simul ac nurbus mirabili quodā modo quasi semen huāni generis conferuatus est: quē utinā quasi uiuam quandam imaginem imitari nobis contingat: & hi quidem ante diluuium fuerunt: post diluuium autem alii quorū unus altissimi dei sacerdos iustitiæ ac pietatis miraculo rex iustus lingua hebræorū appellatus est: apud quos nec circuncisionis nec mosaica legis ulla mentio erat. Quare nec iudæos (posteris enī hoc nomen fuit) nec gentiles: quoniam non ut gentes pluralitatem deorum inducebant sed hebræos proprie noīamus aut ab Hebere ut dictū est: aut quia id nomen transitiuos significat. Soli quippe a creaturis naturali rōne & lege inata nō scripta ad cognitionē ueri dei trāsire: & uoluptate corporis cōtēpta ad rectam uitam puenisse scribunt: cum quibus omnibus præclarus ille totius generis origo Habraam numerāus est: cui scriptura mirabilem iustitiā quā non a mosaica lege (septimā eim post Habraā generatione Moytes nascitur) sed naturali fuit ratione consecutus sūma cum laude attestatur. Credidit enim Habraam deo & reputatū est ei in iustitiā. Quare multarum quoque gentium patrem diuina oracula futurū: ac in ipso benedicēdas oēs gentes hoc uidelicet & ipsum quod iam nos uideus aperte prædictum est: cuius ille iustitiæ perfectioem non mosaica lege sed fide cōsecutus est: qui post multas dei uisiones legitimum genuit filium: quem primum omnium diuino p̄uafus oraculo circūcidit: & cæteris qui ab eo nascerētur tradidit: uel ad manifestum multitudinis eorum futuræ signum: uel ut hoc quasi paternæ uirtutis isigne filii retinētes maiores suos imitari conaret: aut quibuscūque aliis de causis. Non enim id scrutādum nobis modo est. Post Habraam filius eius Isaac in pietate successit: felice hac hereditate a patribus accepta: quī uxori coniunctus quum geminos genuisset castitatis amore ab uxore postea dicitur abstinuisse. Ab isto natus ē Jacob qui p̄pter cumulatū uirtutis prouētum Israel etiam appellatus est duobus noībus p̄pter duplicem uirtutis usū. Jacob eim athletā & exercētē se latine dicere possumus: quam appellationē primū habuit: quū practiciis operatioibus multos pro pietate labores ferebat. Quum autē iam uictor luctando euasit: & speculationis fruebat bonis: tūc Israelē ipse deus appellauit æterna premia beatitudinēque ultimam quæ in uisione dei consistit ei largiens: hominem enim qui deum uideat Israel nomen significat. Ab hoc. xii. iudæorum tribus p̄fectæ sūt. Innumerabilia de uita istorum uirtutum fortitudine prudentia pietateque dici possunt: quorum alia secundum scripturæ uerba historie considerantur: alia tropologice ac allegorice interpretat: de quibus multi cōscripserūt: & nos in libro quē inscripsu

Görsel 6: Jenson’ın Eusebius’u (Chappel, 1970: 70)

herhangi bir baskı unsurunun– boşluklamayı da içererek seçimi, dizimi ve düzenlemesi” olarak tanımlamaktadır (Aldag, 1969: 328). Ona göre düzen ve/ya da yazı karakteri, kısaca basılı öğelerin görünüşü bu ölçütler yoluyla kararlaştırılır. Ancak “... okunurluk ve işlev çabasına görsel etkiler üretmeksizin ...” diyerek tipografinin teknik ve zanaat yönünün altını çizer.

Ruari McLean daha kısaltılmış bir tanım getirerek “tipografi, basılı sözcük vasıtasıyla iletişim tasarımının sanatı ya da zanaatıdır” demektedir ve çağdaş yaklaşımla tanımını daha da genelleştirmektedir (McLean, 1988: 8). Araştırmacı McLean kendi ‘modernist’ yaklaşımıyla “*The Thames & Hudson Manual of Typography*” kitabında mümkünse sözcükler yerine görüntülerin (imge ve kavram takımlarının: trafik imleri, çevre grafiğinde kullanılan piktogramlar ve diğer çeşitli amaçlara yönelik göstergelerin) “daha doğrudan, kesin, cezbedici ve kolay anlaşılır” olduğunu belirtmektedir

(McLean, 1988: 8). Ona göre farklı dilleri konuşan insanlar, kendi dillerinin belirtke dizgeleri olan abeceleri ve bu abecelerin dilbilgisi, anlam bilgisi ve diğer yapılarını öğrenmelerine göre imge ve/ya da kavram takımlarını daha kolaylıkla yorumlayabilmektedir. Her ne kadar ‘Modern’ sonrasının küreselleşen köyünde daha geçerli olduğu yadsınamaz bu öngörüye sahip olmasına karşın, McLean sözcüklerden vazgeçilemeyecek durumlar olduğunu belirtir ve kitabının içeriğinin “sözcüklerin nasıl okutulur, okunur ve ilgi çekici yapılabileceği” hakkında olduğunu söyleyerek tipografiyi nasıl kavradığına ilişkin genel bir çerçeve sunar (McLean, 1988: 8).

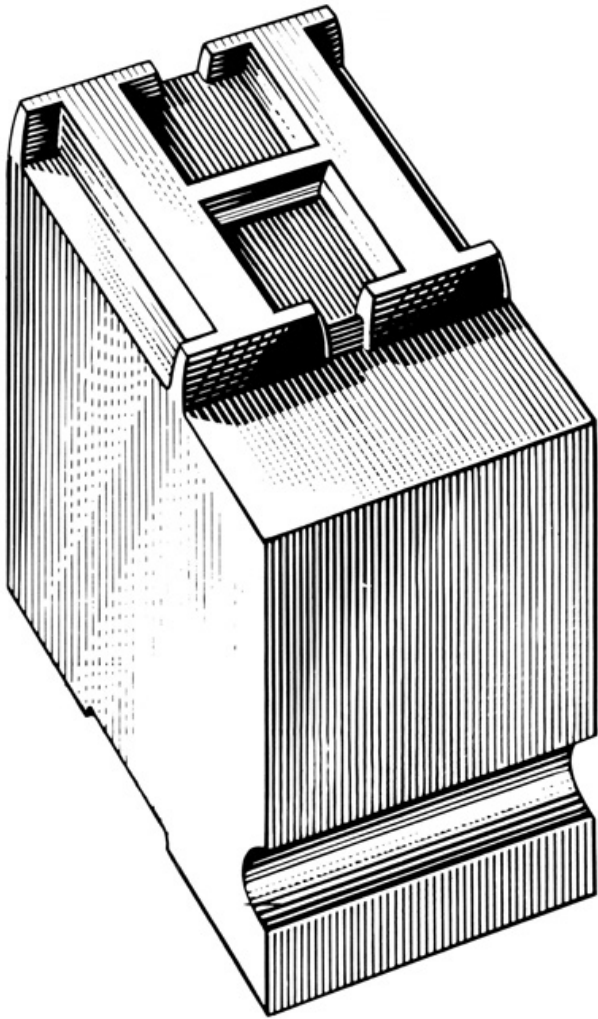
Keith A. Aldag’ın daha sınırlandırılmış, tamamen teknik bir sürece indirgediği ve “görsel etkiler üretmeksizin” diyerek özellikle belirttiği tanımına karşın, McLean “çekici”liğe atıfta bulunmakta ve zanaat kadar “iletişim tasarımının sanatı” olarak tipografiyi tanımlamaktadır.

Aslında tipografi Gutenberg’in geliştirdiği bilinen basımcılık yöntemi sonrasında ortaya çıkan bir terim olduğu için, bu terimin içeriğinin en belirleyici özelliğinin bu nedenle teknik sürece dayalı olması son derece doğaldır. Sözcüğün kaynağına bakıldığında ‘type’ ve ‘graphy’den oluştuğu görülmektedir. ‘Type’ metalden kesilmiş ya da daha çok dökülmüş, yüksek baskı amaçlı harfleri –eski Türkçe ile ‘harf’in çoğulu ‘hurufat’ı ve dizgiyi– (Görsel: 7) imlemektedir. ‘Graph’ın ise aslı Latince’den gelen çizge, çizim vb. anlamları vardır ve grafik kavramı zaman içinde basım ve çoğaltım yöntemlerinin görsel bildirişim ve/ya da iletişim amaçlı kullanımını betimlemiştir.

Bu bağlamda Warren Chappel “*A Short History of The Printed Word*” adlı kitabında “tipografik basımcılıkla demek istediğim; kaynak abecelerin sözcükler, satırlar ve sayfalarda doğru bir biçimde düzenlenmesi”dir (Chappel, 1970: 3) diyerek, tipografinin klasik basımcılığın 500 yıllık döneminde nasıl algılandığını ve neyi belirttiğini vurgulamaktadır. Ona göre “basımcılık öğrenmenin aracı, bilginin koruyucusu ve yazın sanatının ortamı”dır ve “radyonun bulunuşuna değin basımcılık iletişimin en önemli aracıdır” (Chappel, 1970: 3). Chappel’in kitabı tipografik basımcılığın tarihini ve gelişimini incelemektedir. Bu kitabındaki içerikten tipografi teriminin hem

teknik hem de zanaat süreçlerinden oluştuğu ortaya çıkmaktadır.

Görsel 7: Metal Harf. Değiştirilebilir ya da hareketli harufat olarak bir metal harfi gösteren gravür. Basımda kullanılmadan önce metal harf birkaç aşama sonrasında üretilir. Öncelikle harfin çelikte ya da sert metalde bir kesimi yapılır. Bunu yapan harf-muşta kesimcisidir (*punch-cutter*). Bu kesimler çoğaltma kalıbını (*matrix*) biçimlendiren mußta (*punch*) olarak da kullanılır. Sonuçta metal harfler (*type*) ya da takımı harufat çoğaltma kalıpları kullanılarak dökülür. En basit biçimiyle temel aşamaları bu ise de, 16. Yüzyıldan itibaren metal harf kesimi ve dökümünü daha verimli kılmak için çeşitli araçlar üretilmiş ve teknikler geliştirilmiştir.



Görsel 7: Metal Harf (Rosen, 1963: 21)

Görsel 8: Emil Ruder. “*The Manual of Typographic Design*” kitabının kapağında kullanılan, metal tipografisinin en etkili hem imgesel hem de kavramsal tasarımı, 1967. Emil Ruder, Basel Uygulamalı Sanatlar Okulu’nda bir tipografi eğitmenidir. Bu kitabında tipografinin bir dizge olduğu görüşünü savunarak, kanava düzenlemelerine dayalı bir tasarım anlayışını ileri sürer. Bakımsız tipografinin sayfa düzenine uyarlanmasında harf ve dizgi gibi öğelerin yanısıra, sayfa düzenindeki resim vb. diğer öğelerin hep birlikte çağdaş bir leke dengesi içinde nasıl yerleştirilebileceği hakkında da bir izlenim geliştirmiştir.



Görsel 8: Emil Ruder (Ruder, 1967: 1)

4. Modern Çağda “Tipografi Eşittir Tasarım”

“Klasik Basımcılığın 500 Yıllık Çağı”ndaki bilginin basım ve çoğaltımında baskı tekniklerinin yerinin ve öneminin yanısıra, 20. Yüzyılla birlikte araştırmacıların ve tasarımcıların tipografiyi ele alışlarında düşünsel temelde bir değişim söz konusudur.

Tipografi, başlangıçta teknik bir süreç ve onun terimidir. Ancak zaman içinde, grafik tasarım alanının geç dönem modernistlerinden ve Uluslararası Biçem’in önde gelen tipografi eğitmenlerinden biri olan Emil Ruder’in “*The Manual of Typographic Design*” adlı eserinde

(Görsel: 8) dediği gibi, “tipografi ve tasarım neredeyse (artık) eşanlamlıdır” (Ruder, 1967: 5). Burada, Modernizm’in tasarım ve tipografiye getirdiği ve yüklediği yeni anlam ve açılımlar sözkonusudur.

Çağdaş sanat, geleneksel ve klasik yaklaşımların çağın gereksinimlerini karşılayamadığından hareket ederek, tipografiye teknik süreçten ve zanaatten kavramsal bir tavıra dönüştürmüştür.



Görsel 9: Flippo T. Marinetti
(Heller, Chwast, 1988: 90)

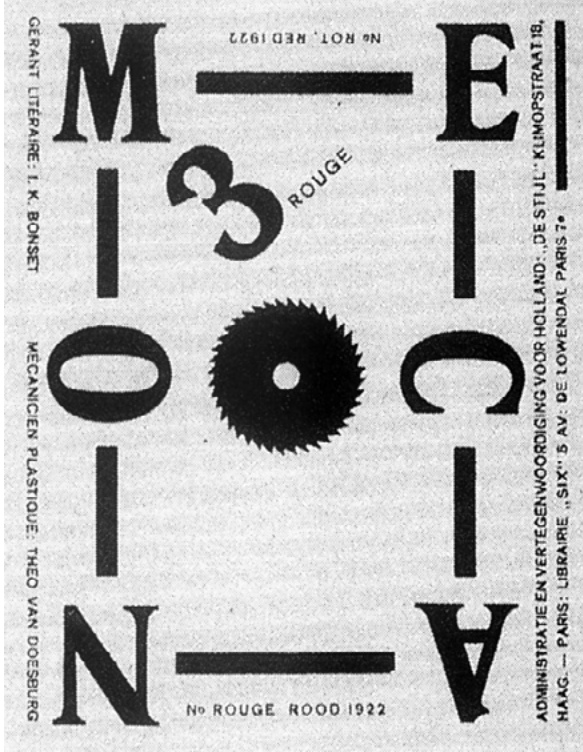
Böylelikle ‘Modernizm’in, tipografiyi bir tavır, bir duruş ve bir tasarım anlayışı ya da dili olarak ele aldığı görülmektedir. Beşyüz yıllık klasik basımcılıkta tipografi, mesleki bir uzmanlık, kesinlikle uyulması gereken, yaşamdan ve uygulamalardan çıkarsanmış ilkeler ve kurallar bütünü iken, 20. Yüzyılın Modernizmi tipografiyi deneysel bir uygulama alanı olarak ele alır. (Görsel: 9, 10, 11, 12, 13) Modernizm de akılçılık bağlamında geçmiş birikime sahip çıkar. Yalnız bununla yetinmez ve üstelik geçmişin deneyimlerinden süzülerek gelen ilke ve kuralları bilimsel olarak özümser ve indirger.



Görsel 10: Gino Senerini
(Heller, Chwast, 1988: 90)

Görsel 10: Gino Senerini. Serpentine Dance, Lacerba dergisinin Temmuz sayısından bir sayfa, 1914. Tipografiye yeni açılımlarda bulunan Gelecekçilik akımının diğer temsilcisi Gino Senerini'nin bir tasarımı. Lacerba dergisi Futurist devrimin bir yayın organıdır. Böylelikle akımın anlayışı görsel alana aktarılabilmiştir. Marinetti dergide çıkan bir yazısında “klasik geleneğe karşı tipografik bir devrim yapma” çağrısında bulunur.

Geçmişin değer anlayışı ve uyum yerini kimi zaman imgesel –sözcüklerin yazı biçimlerine (*italic, bold*) bindirilmiş anlamlarla (hız, patlama, gürültü vb.) yapılan düzenlemelere, kimi zaman da kavramsal bir tipografiye bırakır.



Görsel 11: Teo Van Doesburg
(Heller, Chwast, 1988: 170)

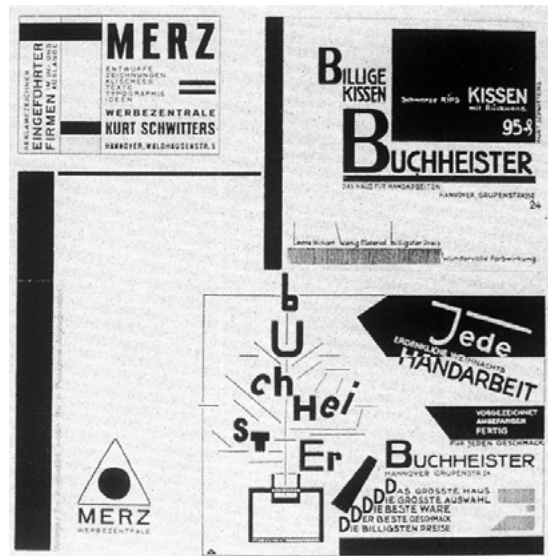
Görsel 11: Theo Van Doesburg. *Mecano*, deneysel şiir ve tipografi üzerine 1922'de yayınlanmış *Hollanda Dada* dergisinin kapağı. O yıl yayınlanan ve Theo Van Doesburg tarafından düzenlenen *Mecano* kimi zaman De Stijl hareketinin bir eki olmuştur. Dada'nın grafik özellikleri uyarlanarak, varolduğu süreçte Bauhaus'un ciddiyetiyle alay eden bir dergi olarak görülmüştür. Van Doesburg 'De Stijl' (Biçem) hareketinin öncüsüdür. Bu devinimin süreli yayınlarında –duygu dünyasını anlattığı düşünüldüğü için– tüm eğri çizgilerden vazgeçilir ve soyut anlatım için düşey ve yatay çizgilerle yazı tasarımları oluşturulur.

Görsel 12: Kurt Schwitters. *Merz*, dergi sayfası, 1923. Tek kişilik bir devinimin yayın organı (tipografi laboratuvarı) olarak, süreli yayın açısından düzenli olmasa da 1923 yılından başlayarak ve diğer Dada dergilerine benzemeksizin, sonuçta 'Yeni Tipografi'nin ilkelerine ve tasarım anlayışına

göre yayınlanmıştır. Schwitters, derginin bütün sayılarında reklamcılık ve tipografiye ilişkin yazı ve düzenlemelere yer vermiştir.

Ancak eski olanı yıkıp yeni olanı kurma çabası ve çağın yeni teknik ve teknolojik olanakları sanatçı ve tasarımcıların tipografiye metal hurufata indirgemekten vazgeçip onun sınırlarını genişletmeleriyle sonuçlanır. "Yeni Tipografi'nin sözcüsü Jan Tschichold "çağımızı mühendislerin biçimlendirdiğini" söyleyerek (Tschichold, 1995: 11), son derece tutarlı bir yaklaşımla "bazılarının düşündüğü gibi, eski ve yeni tipografinin birlikte varolmayı sürdürmeleri artık imkansızdır" demektedir (Tschichold, 1995: 12). "Eski'nin (yani, klasik tipografi çağı birikiminin) "yeni" (yani, 20. yüzyıl anlayışı) ile arasındaki uzlaşmazlıkta yeni biçimin kendi yararına bir yaratma sorunu olmadığını, yeni gereksinimler ve beklentilerin eski tipografide olmadığı gibi görünen yeni biçimleri zaten yaratacağını söylemektedir.

Tschichold'a göre yeni çağ yeni bir yaşam biçimidir ve tipografiden beklentiler de o oranda değişmiştir. "Yeni Tipografi'nin ilkelerini ortaya koyarken (Görsel 14) artık kural olarak basılı ürünleri satır satır sessizce okunmayacağını, ama tümü üzerinde hızlıca bir gözden geçirme yapılacağını ve yalnız eğer dikkat çekiyorsa (yani aranılan konu ise) ayrıntılara yönelineceğini söyleyerek, modern çağın tipografik sayfasının düzeninde başat/bağıl tasar ilkesinin belirleyici olacağını vurgulamaktadır.



Görsel 12: Kurt Schwitters
(Heller, Chwast, 1988: 171)

Görsel 13: Jan Tschichold. “*Graphische Werbekunst*” için sergi afişi, 1926. Bauhaus’la doğrudan bir bağı olmamış, Leipzig’li genç bir tipografi profesörü olan Tschichold 1925’te çağdaş, önemli iş örneklerini toplar ve “Tipografi Hakkında” ya da “Tipografinin Unsurları” (*Typographische Mitteilungen, ya da Elementare Typographie*) başlıklı denemesinde inceler. “*Die Neue Typographie*” bu denemeden üç yıl sonra yayınlanır.



Görsel 13: Jan Tschichold (Heller, Chwast, 1988: 118)

Görsel 14: Jan Tschichold. Kitabı “*Die Neue Typographie*” için kendisi tarafından tasarlanmış açıklayıcı tanıtım sayfası, 1928. Tschichold tarafından yayınlanan “Yeni Tipografi” manifestosu aslında yepyeni bir açılım değildir. Ancak 20. Yüzyılın ilk on yıllarındaki tipografik uygulamalarda görülen yeni yaklaşımları formüle eder ve Modern çağın yaşam anlayışı içinde görsel iletişim ve grafik tasarımda tipografinin değişen uygulama biçimlerini düşünsel ilkelere göre tanımlar.

Tipografi, harflerin yalnız sözcüklerde, satırlarda ve sayfalarda düzenlemesi değil, artık bir tasarım tavrı ve sorundur. Bu nedenle “içerik tarafından önceden saptanmış metnin her bir parçası, belirlenmiş vurgu ve değerlerin anlamlı ilişkisi içinde diğer her bir parçaya bağlı kalacak ve tasarım bir bütün olarak ele alınacaktır” (Tschichold, 1995: 67). Bu yaklaşım tipografisti harf ölçüsü ve ağırlığı, satır düzeni, renk kullanımı, fotoğraf ve diğer unsurlar sayesinde bu ilişkileri açık bir biçimde ve görünür olarak betimlemeye yönlendirecek, çağın görsel gereksinimleri ile işlevsellik bir bütün olarak tasarımı belirleyecektir. (Görsel: 15, 16, 17) Çünkü ona göre “Yeni tipografinin özü açıklıktır” (Tschichold, 1995: 66).

VORZUGS-ANGEBOT

Im VERLAG DES BILDUNGSVERBANDES der Deutschen Buchdrucker, Berlin SW 61, Dreilindstr. 5, erscheint demnächst:

JAN TSCHICHOLD

Lehrer an der Meisterschule für Deutschlands Buchdrucker in München

DIE NEUE TYPOGRAPHIE

Handbuch für die gesamte Fachwelt und die drucksachenverbrauchenden Kreise

Das Problem der neuen gestaltenden Typographie hat eine lebhaft Diskussion bei allen Beteiligten hervorgerufen. Wir glauben dem Bedürfnis, die aufgeworfenen Fragen ausführlich behandelt zu sehen, zu entsprechen, wenn wir jetzt ein Handbuch der **NEUEN TYPOGRAPHIE** herausbringen.

Es kam dem Verfasser, einem ihrer bekanntesten Vertreter, in diesem Buche zunächst darauf an, den engen Zusammenhang der neuen Typographie mit dem **Gesamtkomplex heutigen Lebens** aufzuzeigen und zu beweisen, daß die neue Typographie ein ebenso notwendiger Ausdruck einer neuen Gesinnung ist wie die neue Baukunst und alles Neue, das mit unserer Zeit anbricht. Diese geschichtliche Notwendigkeit der neuen Typographie belegt weiterhin eine kritische Darstellung der **alten Typographie**. Die Entwicklung der **neuen Materie**, die für alles Neue unserer Zeit geistig bahnbrechend gewesen ist, wird in einem reich illustrierten Aufsatz des Buches leicht fälschlich dargestellt. Ein kurzer Abschnitt, **Zur Geschichte der neuen Typographie**, leitet zu dem wichtigsten Teile des Buches, den **Grundbegriffen der neuen Typographie** über. Diese werden klar herausgeschält, richtige und falsche Beispiele einander gegenübergestellt. Zwei weitere Artikel behandeln „**Photographie und Typographie**“ und „**Neue Typographie und Normung**“.

Der Hauptwert des Buches für den Praktiker besteht in dem zweiten Teil „**Typographische Hauptformen**“ (siehe das nebenstehende Inhaltsverzeichnis). Es enthält bisher an keinem Werke, das wie dieses Buch die schon bei einfachen Satzaufgaben auftauchenden gestalterischen Fragen in gebührender Ausführlichkeit behandelte. Jeder Teilabschnitt enthält neben **allgemeinen typographischen Regeln** vor allem die Abbildungen aller in Betracht kommenden **Normblätter** des Deutschen Normenausschusses, alle ändern (z. B. postalischen) **Vorschriften** und zahlreiche Beispiele, Gegenbeispiele und Schemen.

Für jeden Buchdrucker, insbesondere jeden Akzidenzsetzer, wird „Die neue Typographie“ ein **unentbehrliches Handbuch** sein. Von nicht geringerer Bedeutung ist es für Reklamefachleute, Gebrauchsgraphiker, Kaufleute, Fotografen, Architekten, Ingenieure und Schriftsteller, also für alle, die mit dem Buchdruck in Berührung kommen.

INHALT DES BUCHES

Werden und Wesen der neuen Typographie
Das neue Weltbild
Die alte Typographie (Röblichkeit und Künste)
Die neue Kunst
Zur Geschichte der neuen Typographie
Die Grundbegriffe der neuen Typographie
Photographie und Typographie
Neue Typographie und Normung
Typographische Hauptformen
Das Typogmet
Der Geschäftsbrief
Der Halbbrief
Broschüren ohne Fenster
Fensterbroschüren
Die Postkarte
Die Postkarte mit Klappe
Die Geschäftsliste
Die Besuchskarte
Werbesachen (Karten, Billetter, Prospekte, Kataloge)
Das Typogmet
Das Bildplakat
Schloßformate, Tafeln und Rahmen
Inserate
Die Zeitschrift
Die Tageszeitung
Die illustrierte Zeitung
Tafelensatz
Das neue Buch
Bibliographie
Verzeichnisse der Abbildungen
Register

Das Buch enthält über **125 Abbildungen**, von denen etwa ein **Viertel zweifarbig gedruckt** ist, und umfaßt gegen **200 Seiten** auf gutem Kunst-druckpapier. Es erscheint im Format DIN A5 (148x 210 mm) und ist biegsam in Ganzleinen gebunden.

Preis bei Vorbestellung bis 1. Juni 1928: **5.00 RM**
durch den Buchhandel nur zum Preise von **6.50 RM**

Bestellscheine umstehend ➡

Görsel 14: Jan Tschichold (Carter ve diğerleri, 1985: 172)

Görsel 15: Ladislav Sutnar. *Nejmensi Dům*, kitap şömi, 1930-31. Dönemin ruhunu, yaşamını ve görsel duyarlılığını yansıtan Yeni Tipografi 1920’lerin sonlarında ve 30’lu yılların başında Çekoslovakya’da geliştirilir. “Yeni Tipografi”nin temsilcilerinden Çekoslovak asıllı

Ladislav Sutnar Prag'taki basımevi Druzstevni Prace'de bu anlayışın kendine özgü sürümünü Upton Sinclair ve George Bernard Show'un çalışmalarını anmak için hazırlanmış kitapların şömizlerinde uygular. "Nejmensi Düm" için hazırladığı şömiz yalınlığın ve görsel açıklığın yansıtıldığı bir ustaca çalışmasıdır.

Görsel 16: Jan Tschichold. *Lasten der Menschheit*, film afişi, 1926. "Yeni Tipografi"nin diğer adı "Bakışsız Tipografi"dir. Geleneksel ve klasik tipografide kitap sürekli bir bakışım içinde tasarlanır. Karşılıklı sayfalarda metin ilişkileri bu bakışım üzerine kuruludur. Tschichold bu görsel değer anlayışının günün modernist yaşantısının gereksinimlerini karşılayamadığını ileri sürer. Eski tipografinin yerini artık Yeni Tipografi alacaktır. Bu nedenle artık kitap ve süreli yayınlarda bakışım tipografik düzen yerini bakışsız, çağdaş, soyut bir leke kurgusuna bırakır. Bu yaklaşım sonraki dönemin süreli yayın tasarım anlayışını temelden etkiler.



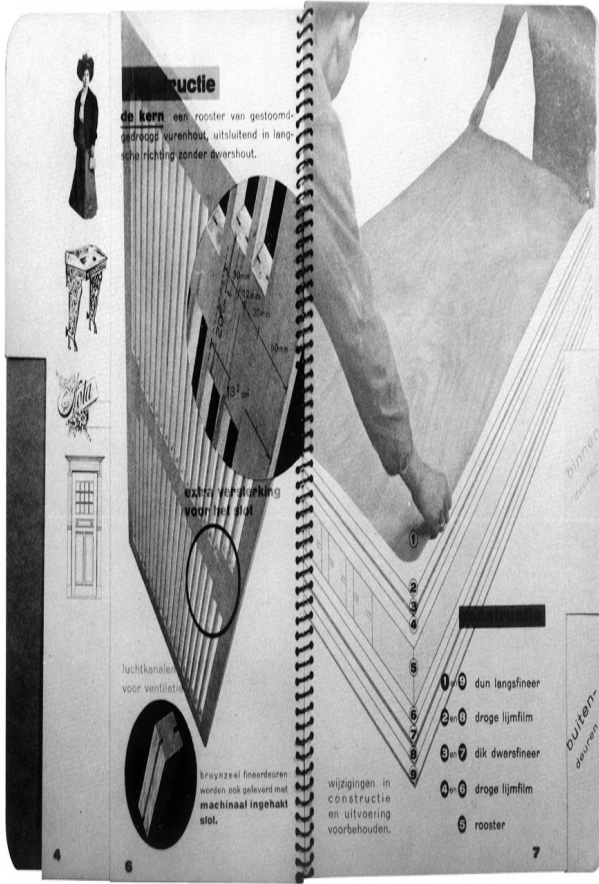
Görsel 15: Ladislav Sutnar
(Heller, Chwast, 1988: 121)

Bu söylem "modernist" tipografistlerin tasarım olasılıklarını sınırlandırdığı oranda aynı zamanda onları arınmış bir tasarıma doğru genişletir. (Görsel: 18, 19, 20) Ancak Modernizm'in indirgeyiciliği ve tektipleştirme süreci, öte yanda 1960'lı yıllarda tanımlanan ve 1980'li yıllarda olgunlaşan Postmodernizm'in varoluşuna da dayanakları oluşturmaktadır. (Görsel: 21, 22, 24)



Görsel 16: Jan Tschichold
(Heller, Chwast, 1988: 119)

Görsel 17: Piet Zwart. *Bruynzeel Architectural Products*, katalog sayfaları, 1935. Düşey ve yatay çizgilerin vurgulandığı, dikdörtgenlerin kullanıldığı, yalınlaştırılmış 'De Stijl' tipografisi ve temel renklerle yapılan düzenlemelerle belirginleştirilen Piet Zwart ve Paul Schuitema'nın çalışmaları "Yeni Tipografi"nin Hollanda'daki öncü önerileridir. Zwart, fotografik öğeleri tipografik öğelere katan, böylelikle karmaşık iletleri çarpıcı bir biçimde tanımlayan, Hollanda'daki ilk temsilcilerden biridir. Diğer sıkıcı basılı ürünlere göre, onların "etkin işlevselci" çalışmaları tipografik çekicilikleriyle uzun soluklu olmuştur.

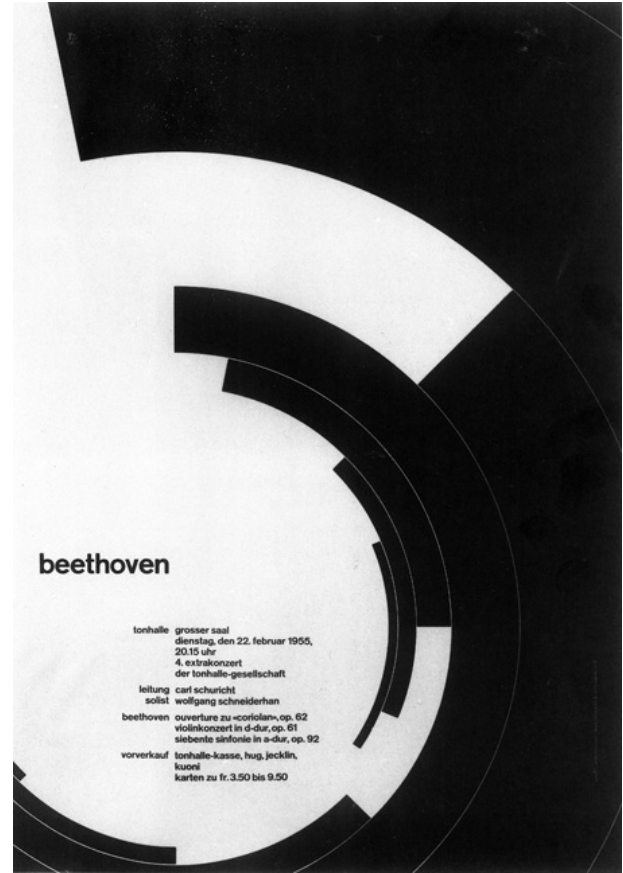


Görsel 17: Piet Zwart (Heller, Chwast, 1988: 124)

Görsel 18: Josef Müller-Brockmann. “*Bethoven*” dinletisi için afiş, ofset litografi, 1955. Brockmann’a göre bir metin ya da resim nesnel ve işlevsel dayanaklara göre ilişkilendirilmeli ve düzenlenmelidir. Ona göre alanlar, tipografinin kurallarına özen gösterilerek ve önceden belirlenen matematiksel oranlardaki ilişkilerde, duyarlı bir biçimde kurgulanmalıdır. Brockmann’ın fotoğraf ve tipografiyi birlikte kullandığı tasarımlarının yanı sıra, bütünüyle soyut biçimlerle yaptığı afiş çalışmaları modern sanatın –özellikle Konstruktivizmin görsel sözlükçesinin kullanıldığı– tasarım ve uygulamalarını oluşturmaktadır. “Tasarım eşittir tipografi” söylemi Brockmann’ın çalışmalarındaki ilkesel yaklaşımı ifade eder.

Görsel 19: Armin Hofmann. “*Wilhelm Tell*” oyunu için afiş, ofset litografi, 1963. Zürih ve Basel’deki okulların grafik tasarım eğitiminde daha önceki eğilimin örnek temsilcisi Brockmann, daha sonraki yaklaşımlarının ise Armin Hofmann’dır. Basel Okulu mezunu Kenneth Hiebert’e göre Okul’un eğitim yöntemi “soyut

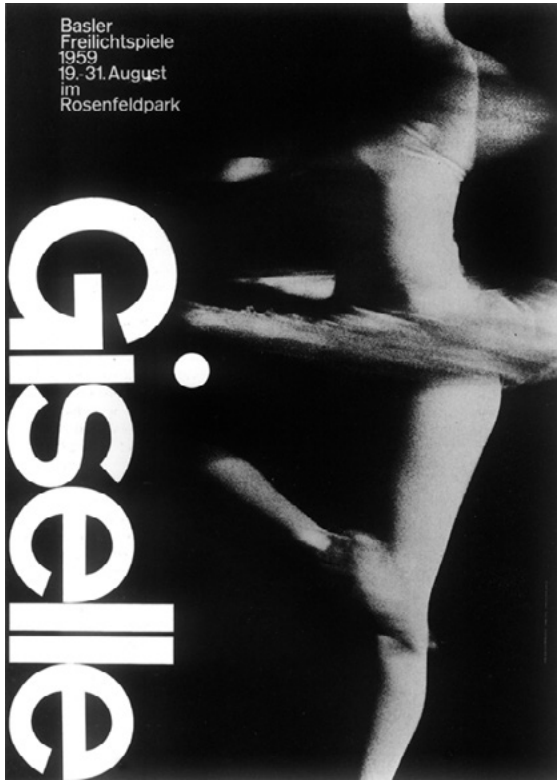
yapıların iletişimin aracı olduğu” düşüncesinden çıkmıştır. Armin Hofmann fotoğrafın etkili kullanımında ustadır. Afişindeki “*Tell*” yazısının elmaya yönelen oku imlemesi tipografik kurgunun yeni anlambilimsel, imgesel ve kinetik boyutlarının en mükemmel örneklerinden birini oluşturmaktadır. “Tipografi eşittir tasarım” söylemi Hofmann’ın çalışmalarındaki ilkesel yaklaşımı ifade eder.



Görsel 18: Josef Müller-Brockmann (Dawn, 1984: 179)

Görsel 20: Armin Hofmann. “*Giselle*” oyunu için afiş, ofset litografi, 1959. Hofmann “Afiş Üzerine Düşünceler”inde, litografik baskı olanaklarının afiş hakkında düşüncelerimizi değiştirdiği gibi, fotoğrafın gelişiminin de grafik tasarım anlayışlarını belirleyeceğinden söz etmektedir. Ona göre sembolik yorum nesneyi siyah-beyaz içinde ‘foto-grafik’ olarak sunmayı gerektirir. Her ne kadar siyah-beyaz fotoğrafın etkisel olarak güçlü olduğunu belirtse de, afişte mutlaka bir renk kullanımının gerektiğinden bahsederek, bir soyut özelliğin rengin kullanımıyla tamamlanmış görüneceğini söyler. Nesne fotoğrafı, yakın çekimler, tırnaksız ve

çizgisel yazı karakterleri, yalın bir kanava düzeni ile süslemeden tamamen arındırılmış bir tasarım dili geliştirmiştir.



Görsel 19: Armin Hofmann (Bektaş, 1992: 130)

Görsel 20: Armin Hofmann (Bektaş, 1992: 131)

Görsel 21: Wolfgang Weingart. “Schreibkunst” konulu afiş, ofset litografi, 1981. Weingart, Emil Ruder’in öğrencisi olarak öncelikle Ruder, ardından Armin Hofmann ve Josef Müller Brockmann’ın etkisindedir. Emil Ruder vefat edince okulda onun yerini alır. Daha sonra ise Uluslararası Tipografik Biçem’in tipografi ilkelerini gözden geçirir. Bir düzenleme ilkesi olarak kanavayı reddeder ve daha bol görsel ögenin sezgisel bir yerleştirmesini içeren kendi tasarım dilini geliştirir. Bir süre Amerika’da konferanslar vererek kendi tasarım anlayışını açıklar ve varolan modernist tipografik tasarım ilkelerini sorgular. Onun tasarım dili “Modernist Bilinç ve Postmodern Sezgi” söylemi ile betimlenebilir.

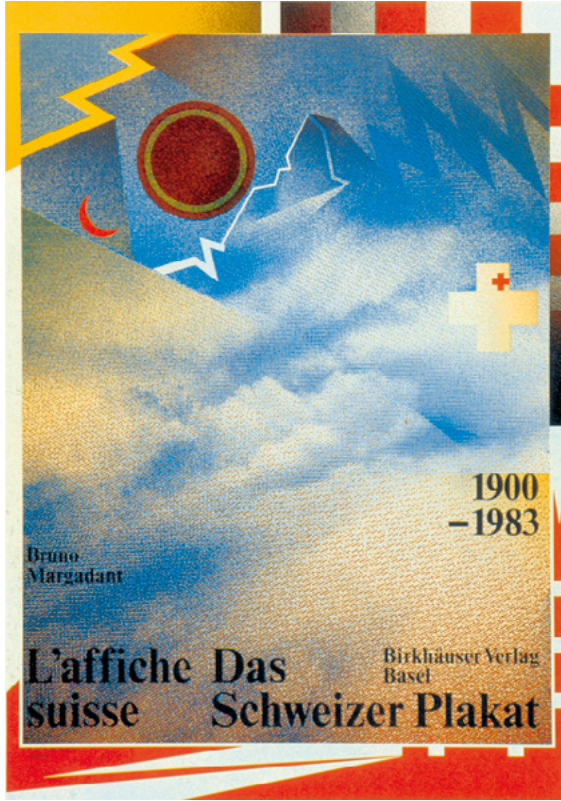


Görsel 21: Wolfgang Weingart (Weingart, 2000: 483)

Görsel 22: Wolfgang Weingart. “The Swiss Poster 1900-1983” konulu afiş, ofset litografi, 1983. Süreç içinde salt tipografik öğelerle tasarım yapmaktan vazgeçerek görsel fotografik kolajlar, çeşitli mekanik, fotografik dokular ve önceden kestirilemeyen dış biçim ilişkileriyle yaptığı çalışmalar –Modern tasarımın indirgediği, azalttığı, kimilerine göre kuruttuğu ve mantıksal örüntülere dönüştürdüğü grafik tasarımın (yine onlara göre) gelinen açmazında bir çıkış yolu olarak– Modern Sonrası’nın

örneğini oluşturur. Amerika’da çağrılı olarak verdiği konferansları yeni kuşağı (yani, daha sonra Postmodern tasarımın öncüleri olan 1980 sonrası kuşağını) etkilemiştir.

Görsel 23: Avant Garde. Herbert Lubalin tarafından bir dergi logosu olarak tasarlanan ve daha sonra da bir fonta dönüştürülen, 1970’li yılların başında tasarlanmış en önemli yazı karakterlerinden biridir. Onun önemi, 1927–8’de tasarlanan ‘Futura’ yazı karakteri gibi, ‘Eski Biçem’ temelinde tasarlanmasından kaynaklanmaktadır. Tamamen temel geometrik altyapıda inşa edilen yazı karakteri, temel biçimlerinin güçlü ve soyut anlatımı yoluyla aktarma yazı ve fotodüzenleme dizgelerinde geç modern dönem ve sonrasında gösterim ve metin ölçüsünde, büyük bir beğeniyle yaygın olarak kullanılmıştır.



Görsel 22: Wolfgang Weingart (Dawn, 1984: 192)

Görsel 24: Siegfried Odermatt. *Jazz Festival im Volkhaus Zürich*, ofset litografi, 1985. Odermatt, Weingart’tan başka Postmodern tasarımın öncülerinden olduğu savlanan bir diğer önemli tasarımcıdır. İsviçre ekolünün dünyaya yayılmasına katkıda bulunur. Uluslararası Biçem olarak bilinen soyutlamacı anlayışın değişim ve

dönüşüm sürecinde geliştirdiği yalın, raslantısal, kendiliğindenliği savunan ya da onaylayan ve sezgisel davranışın ipuçlarıyla dolu, ancak her durumda –bazı çalışmalarında İsviçre tasarım anlayışına tamamen ters düştüğü ileri sürülse de– geç modernin temel yasalarını geliştiren görsel dili yaptığı tasarımlarda görülür. Benzer özellikler çağdaşı Rosmarie Tissi’nin çalışmalarında da gözlenir.



Görsel 23: Avant Garde (MacOs X, AvantGarde fontu)

Görsel 24: Siegfried Odermatt (Dawn, 1984: 201)

5. Tipografi Teknolojilerinin Bütünleştirici Etkisi

1930'lu yıllardan 1980'li yıllara kadar geçen elli yıllık sürede tipografi klasik basımcılığın beşyüz yıllık birikimini foto-dizgi (*photo-typesetting*) ve foto-düzenleme (*photo-composing*) dizgeleri yoluyla dönüştürmüş, metal tipografisinin kendi sınırlılıklarının dışında bu dizgelerin yeni olasılıkları tipografinin de tasarım olasılıklarını genişletmiştir. Foto-dizgi ve foto-düzenleme dizgelerinin klasik metal tipografisini temelde değiştirmesi beklendiği halde bu dönüşüm kesin bir biçimde gerçekleşmemiş, ancak bu ışınal aktarım dizgelerinin bilgisayar teknolojisi ile birlikteliği sonrasında, diğer bir devrimsel değişimin yaşanmaya başlandığı 80'li yıllar boyunca, bu dönüşüm (Görsel: 25, 26) ortaya çıkmıştır.



Görsel 25: April Greiman ve Jayme Odgers
(Dawn, 1984: 191)

Görsel 25: April Greiman (ve Jayme Odgers). *Academy of Television Arts & Sciences Student Television Awards*, Ofset litografi, 1981. Dönemin eriyen kutuplaşması ve büyüyen küresel anlayışı çerçevesinde, sanat ve tasarımdaki tüm farklı arayışlar Postmodern başlığı altında

tanımlanır. Bu bağlamda İsviçre tasarımının 1980'lerde Amerika'daki dönüşmüş biçimi "Yeni Dalga" olarak nitelendirilir. Eğilim, 1970'lerin ikinci yarısı ile 1980'lerin ilk yarısında henüz stüdyo dizgeleri biçiminde olan, ancak görsel açıdan biçimlere müdahale edebilme olanağı sunan, gelişmiş foto-düzenleyici ve görüntüleyici bilgisayarın tasarımlardaki güçlü etkilerini içerir. Tasarımlar izleyene sanal ve belirsiz bir uzay sunar.

Görsel 26: Nancy Skolos & Thomas Wedell. *Laserscan*, ofset litografi, 1988. Hem kişisel olarak hem de mesleki açıdan evli olan çift kendi tasarım büroları Skolos & Wedell'i 1980'de Massachusetts, Charlestown'da kurarlar. Grafik tasarımcı olarak Skolos ve fotoğraf sanatçısı olarak Wedell kendilerine özgü, görsel yanılsamalara dayalı, oldukça taze ve yenilikçi yaklaşımları ile afişler, kataloglar, kurumsal kimlikler ve diğer grafik ürünler yaratırlar. Çalışmaları "Yeni Dalga" akımının farklı görsel çözüm ve önerilerini oluşturur. Afişleri tüm Amerika dışında Paris, Varşova ve Lahti gibi dünyanın çeşitli şehirlerinde sergilenir. Çalışmaları *Idea*, *ID* magazine, *Graphis Poster* ve çeşitli dergi ve yıllıklarda yayınlanır.



Görsel 26: Nancy Skolos & Thomas Wedell
(Dawn, 1984: 194)

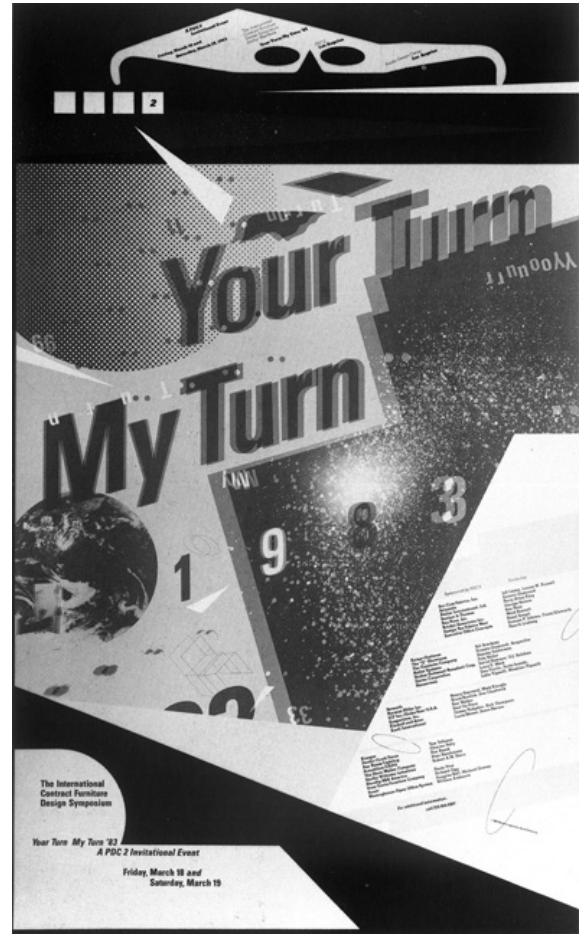
Yorumsal bir değerlendirme açısından bakıldığında, foto-dizgi ve foto-düzenleme dizgelerinin abece tasarımlarına ve tipografiye etkisinin 19. Yüzyıldaki durumu, yani Bodoni ve Didot'ların yazı karakteri tasarımında gelinen son nokta olduğu düşüncesinin ürünü olarak geliştirilen 'Fatface Modern' yazı karakterlerinin, ya da ters-yüz edilmiş ağırlıklarıyla yeni tasarım olasılıklarının arandığı kare-sonlanmış yazı tasarımlarına dönüştürülmesini anımsatmaktadır. Kısaca, bu yeni dizgeler basımcılık açısından yeni süreçler oluşturmasına karşın işlev açısından ve üretim biçiminde yepyeni bir dönüşüm yaratamamıştır.

Elbette foto-dizgi ve foto-düzenleme dizgelerinin (üst üste harfleri pozlama, bindirme, eğip bükme ve eksi boşluklama gibi) tipografik tasarım olasılıklarını sezinleyen ve 'Avant Garde' (Bkz. Görsel: 23) örneğinde olduğu gibi, 1970'li yılların yazı tasarımlarında bu olasılıkları yansıtan Herbert Lubalin gibi tasarımcıların tipografi alanında ayrıksı konumları dışında, genel olarak tipografinin kullanımı ve yönü bu dizgelerin kullanıma girmesinin yanında 'Modernizm'in katılaştırdığı kurallar çerçevesinde sürecektir. Bu durum ise ancak sayısal (*digital*) devrimle aşılabacaktır.

1970'lerin sonu ve 80'lerin ilk yıllarında ünlenmiş İngiliz tasarımcı Neville Brody'nin kendi döneminin genç kuşak tasarımcıları üzerindeki etkisi büyük olmuştur. Zuzana Licko ile birlikte fontlar üreten ve bu etkilere sahip genç kuşak tasarımcılar font tasarımının yeni olasılıklarını bulmaya başlar ve bilgisayar teknolojisinin sunduğu olanakları "cutting-edge" tasarımlar olarak tanımlanan "sıradışı" ya da "aykırı" kendi font biçimlemelerinde kullanırlar. Dönemin işletim dizgesi, donanımı ve grafik yazılımları alanındaki gelişmeleri genç kuşak tasarımcıların yeni bir özgürlük dalgası yaratmalarına yol açar. 1980'lerin gençliği içinde resmi ideolojiye başkaldırı, nostalji (geçmişe duyulan özlem) ve sokak kültürü Punk, New Wave, Retro, Memphis, Techno gibi Postmodern tasarım eğilimlerinin ortaya çıkmasını sağlar. (Görsel: 27, 28, 29)

Görsel 27: April Greiman. *Your Turn, My Turn*, Ofset litografi, 1983. Greiman, tasarımda Yeni Dalga'nın kraliçesidir. Elbette Weingart'dan ders almış olması, İsviçre ekolünün

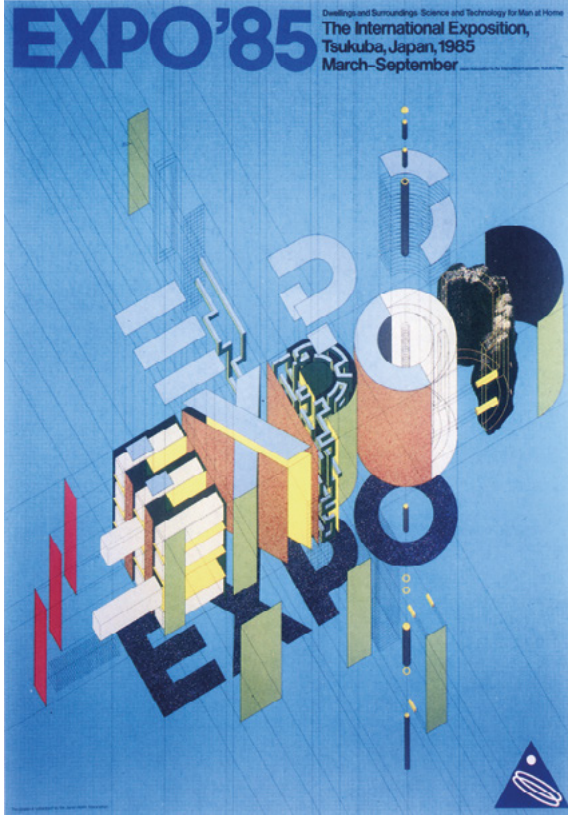
temel tasarım ilkelerini bilmesi, yeni dönemde gelişen teknolojinin sunduğu olanakları kullanma cesareti nihayetinde kendine özgü bir görsel dil oluşturmasını sağlar. Üstelik yaklaşımı ve çözümleriyle Amerika'daki iletişim tasarımının yönelişini de böylelikle etkiler. Görseldeki bilgisayar etkilerini kullanma arzusunun yanısıra, bu afişinde gelişmesini henüz sürdüren üç boyutlu sinemanın izleme yöntemini bir afiş tasarımına uygulayarak, teknoloji temelli eğilimlerin grafik tasarıma yeni boyutlar ve yaklaşımlar getirmesini sağlar.



Görsel 27: April Greiman (Dawn, 1984: 191)

Görsel 28: Takenobu Igarashi. *Expo '85*, ipekbaskı, 1985. 1970'de kendi adını taşıyan stüdyosunu kuran Igarashi, 1985'de Neron olarak yeniden adlandırır. Sayısız yayını, geniş uluslararası müşteri portföyü ve büyük heykelleri ve sembolleri onu uluslararası sahnede dünyanın en çok görülen graphic tasarımcısı yapar. O, daha çok en küçükten dev anıtsala kadar çeşitli metal ve plastiklerden yapılan ve daha sonra

afişlere ve takvimlere uyarlanan üç boyutlu mimari formlarıyla bilinir. MOMA için birçok proje gerçekleştirmiştir. New York, Los Angeles ve Tokyo'da çeşitli sergiler açmıştır. Tasarım okullarında başkan ve (UCLA'da) misafir profesör olarak görev yapmıştır. Son dönemlerde nesne ve mobilya tasarımına yönelmiştir.



Görsel 28: Takenobu Igarashi (Dawn, 1984: 201)

Görsel 29: William Longhauser. *Insites* 85, ofset litografi, 1985. Longhauser 1975-77 yılları arasında lisansüstü öğrencisi olarak Basel Allgemeine Gewerbeschule'de Armin Hofmann ile birlikte çalışmıştır. Philadelphia Sanat Üniversitesi'nde tasarım profesörü ve daha sonra da bölüm başkanı olarak hizmet verir. Çalışmalarındaki katı kanava temeli rahatlıkla seçilir. Afişleri Uluslararası Tipografik Biçem'in Postmodern açılımlarını yansıtır. Çalışmaları birçok ödül kazanmış ve uluslararası sergilerde yer almıştır.

Görsel 30: Neville Brody. *Fuse 1* afişi, ofset baskı, FontShop International, 1991. *Fuse* süreli yayınının ilk sayısı tipografi geleneğinin gizini ya da büyüsunü, gelenekçilerin ya da korumacıların deneyim ve kazanımlarını ve klasik yazı karakterlerini elde etmenin zorluğunu

ya da olanaksızlığını sorgulamaktadır. Bu sayıdan başlayarak *Emigre*'den sonra *Fuse* süreli yayını tipografi ve harf tasarımı üzerine dünya genelinde tanınan, izlenen ve etki yaratan bir grafik tasarım dergisi olur. Bu sayı ile promosyon olarak Macintosh bilgisayarlarda kullanılmak üzere dört ödül font, her bir font hakkında A2 boyutlarında onların yaratıcı uygulamalarını gösteren afişleri de içeren bir diskette verilir.

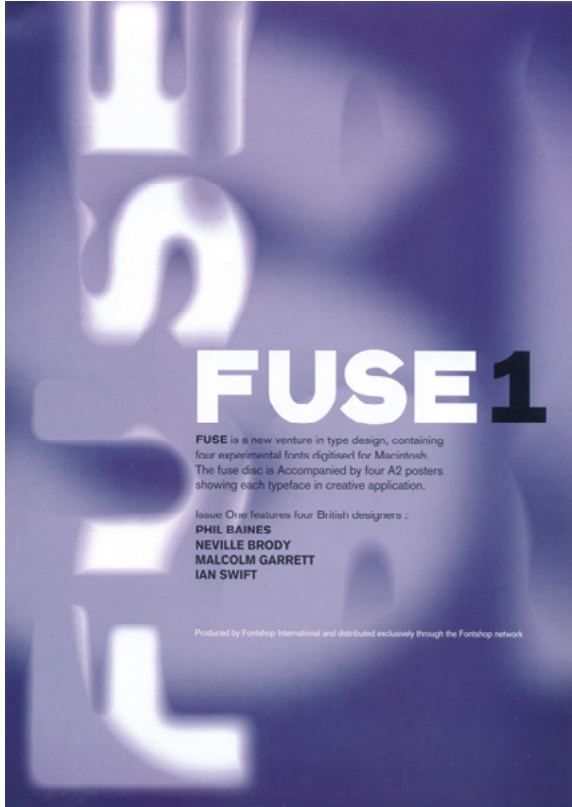


Görsel 29: William Longhauser (Dawn, 1984: 202)

Bilgisayar teknolojisindeki gelişmelerle 1980'lerin ikinci yarısından sonra başlayan masaüstü yayıncılık (*desktop publishing*) harf ve font tasarımında ve tipografi anlayışında gerçek anlamda köklü bir değişim ve dönüşüm yaratır. 1965'lerde başlayan harflerin sayısallaştırılması, yerini sayısal harf/font ve tipografiye bırakmıştır. Masaüstü yayıncılıkla birlikte 'Gutenberg Galaksisi' kendi geçerlik süresini tüketmiştir. Öklid'in uzamında varolan benzeşim yöntemleri ve nesnel sonuçlarının yerini artık siber uzayda sayısal yöntemler ile sanal sonuçlar almıştır.

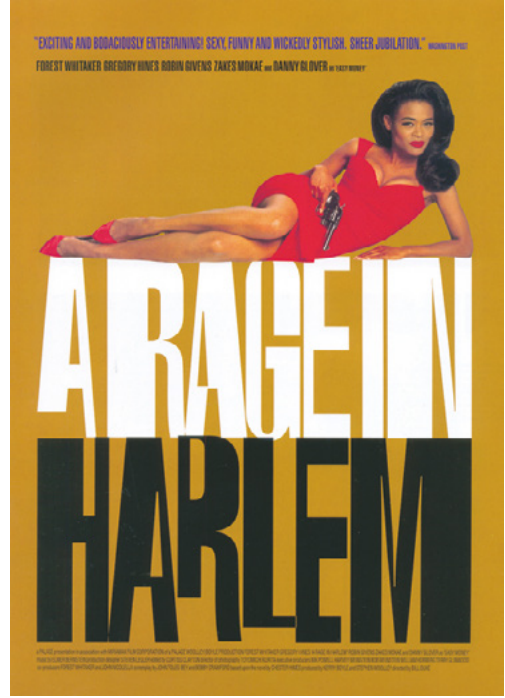
Bu bağlamda bir yanda Neville Brody'nin 1980'lerde çeşitli süreli yayınlarda ortaya koyduğu yeni tipografik dil, 1920'lerin Konstruktivizm'inden ve 1930'ların Art Deco'sundan ödünç alınmış harf biçimlerinin yapı

bozumcu yeni yorumlarını ve yeni bir deneyselliği gündeme taşımıştır (Wozencroft, 1995: 10). Diğer yanda 1985 sonrasında Licko'nun fontlarının yarattığı görsel dil 1990'ların genç kuşak tasarımcılarına eskinin değerlerini yıkan, gelişen teknolojinin bir dışı vurumunu sunan ve son derece öznel olan bir görüş kazandırır. Günümüz tasarımcıları yaptıkları uygulamalarla (Görsel: 30, 31, 32) sayısal font dünyasına yenilikçi bir çerçeve oluşturmuş, harf/font üretiminde ortaya koydukları tasarım anlayışlarıyla bilgisayarın yaratıcı kullanımına öncülük etmişlerdir.



Görsel 30: Neville Brody (Wozencroft, 1995: 26)

Görsel 31: Neville Brody. “A Rage in Harlem” tanıtım afişi, ofset baskı, Palace Pictures, London 1991. Bir film afişi tasarımında kullandığı ve ‘Helvetica Ultra Compressed’ etkisi altında yarattığı “A Rage in Harlem” başlık tasarımı daha sonra bir abece tasarımına genişletilir ve Font Bureau’da geliştirilip sayısallaştırılarak tamamlanır. Yapı bozumuna dayalı bu yaklaşımdaki en basit düzeyde yapılan değişikliklerle, düzenli ve dizgesel fontların yeniden ele alınarak simgesel temelde anlam kaymasına ya da farklılaşmasına ve de tipografik biçimin anlamsal bağlamında değiştirilen algı ve değerlerine bir örnek oluşturur.



Görsel 31: Neville Brody (Wozencroft, 1995: 126)



Görsel 32: Neville Brody (Wozencroft, 1995: 170)

Görsel 32: Neville Brody. “Digitalogue” afişi, ofset baskı, Tokyo 1993. Bu çalışma bir CD-Rom yayıncısı ve dünyanın ilk sayısal galerisi olan, “digital” (sayısal) ile “dialogue” (karşılıklı konuşma) sözcüklerinden türetilmiş, Digitalogue şirketi için düzenlenmiş bir afiş imgesidir. ‘Franklin Gothic Bold’ yazı karakteri temelinde trichrome baskının klasik düzenli tram dokusunu (screen) içerecek biçimde hazırlanmış olan bu

abece takımı harfleri ve font, Neville Brodyn'in yine "Autotrace" font tasarımı örneğinde olduğu gibi, daha sonra vektörel olarak bir parça değişime uğratarak ya da bozulması sağlanarak oluşturulmuştur.

Günümüz fontları artık tek değerli veya tek biçimli değildir. Kişisel düzeyde yüzlerce, hatta binlerce farklı font günümüz tasarımcılarının kullanım olanağı içinde yer almaktadır. Her şeyden önce, tasarımda kullanılacak fonta bireysel düzeyde karar verilebilmekte, birçok kaynaktan edinilen fontlar yine bu düzeyde son derece öznel olarak kullanılabilen ve sayısal olarak basılabilmektedir.

Sonuç

Günümüz tipografisi (özellikle bilgisayarların her eve girmeye başladığı 1985'li yıllardan bu yana biçim ve içerik açısından) farklıdır. Gutenberg'in teknolojisi yerini sayısal bırakmıştır. Hareketli harflerin yerini PostScript almıştır. Ama yine de tipografi iletişim sürecinde abecelerin ve diğer (okumaya yönelik) göstergelerin – iletişim etkinliğine ilişkin diğer yan ve bütünleşik bilim alanlarının da bulgularından hareketle – kendi ilke ve kuralları çerçevesinde kullanımının akılcılaştırılması ve aynı zamanda görsel ve estetik açıdan düzenlenmesi etkinliğidir. Üstelik tipografi bu bağlamda harflerin sadece iletişim amaçlı değil, her türlü ortam ve amaca göre görüntülenmesi ve etkileşimli dizgi biçimindeki teknolojik kullanımıdır.

Günümüz gerçekliğiyle tanımlanacak olursa "tipografi, harflerin ve yazınsal ve görsel iletişime ilişkin diğer öğelerin hem görsel, işlevsel ve estetik düzenlenmesi hem de bu öğelerle oluşturulan bir tasarım dili ve anlayışıdır" denilebilir. Üstelik daha kısa ve öz olarak ifade edilecek olursa, artık yazı, kaligrafi, hat, metal veya ağaç harf, baskı harufatı, fotodizgi veya foto-düzenleme ya da sayısal (digital), organik, 3 boyutlu tipografi vb. yöntemleri de içererek, "harfe ilişkin tüm teknik ve teknolojik düzenleme, görüntüleme ve çoğaltma işlemi"ne tipografi denilmektedir. Bu nedenle tipografi günümüzde çağdaş iletişim tasarımının en temel, en işlevsel ve en yalın bir uygulama alanıdır.

"Gutenberg Tipografisinden İletişim Tasarımına" yönelik gelişen bu süreçte, iletişim tasarımı açısından tipografi dışındaki önemli kilometre taşlarını da (yani bazı gelişmeleri) anımsamakta yarar vardır.

20. Yüzyılın ilk on yılı sonunda bilinen trafik işaretleri veya piktogramlarının birkaçı uluslararası Paris sözleşmesi ile benimsenmiştir. 1920'lerde Otto Neurath istatistik bilgilerin sunumu için bir grafik dizgeyi; insan, emtia, kurum, nesne, araç vb. öğelerin resimsel simgelerle (ikonik) gösterilmesine dayalı bir işlevsel gösterim dizgesini geliştirmiştir. Açılımı "Tipografik Resim Eğitimi Uluslararası Dizgesi" olarak ifade edilebilecek olan ISOTYPE Enstitüsü'ndeki ekibiyle ile Neurath, bilgilerin temsili resim (ikon) biçiminde tasarlanıp görüntülenmesi için ilk genel geçerleri oluşturmuştur. Bu çalışmanın 2. Dünya Savaşı sonrası grafik ve arabirim tasarımcılarının ürünleri üzerinde çok önemli bir etkisi olmuştur. 1930'lardaki şematik soyutlamacı metro hattı planları gibi deneyimlerin ise gitgide artan bilgiyi görselleştirmede farklı yaklaşımlar ve çözümler sunabileceğini göstermesi açısından önem taşımaktadır. Çünkü 20. Yüzyılın ilk yarısındaki bu yaklaşımlar günümüzün infografikleri (bilgi görselleştirmeleri) için temel kaynak deneyimleri oluşturmaktadır.

1950'lerden sonra artan kurumsal kimlik ve çeşitlenen ulaşım olanakları sonucu yerüstü ve yeraltında gereksinim duyulan yönlendirme tasarımları ile uluslararası spor, festival, konser vb. etkinlikler için geliştirilen piktogramlar sınırlı bir biçimde de olsa iletişim için tipografiden daha etkili çözümler sunmuştur. Ancak yine de tipografi daha doğru, kesin, açık ve işlevsel rolü nedeniyle olmazsa olmaz rolünü sürdürmüştür.

Sonuç olarak, günümüzde tipografi bu görselleştirme dizgesinin, yani grafik tasarımın veya görsel iletişim tasarımının "alfanumerik" anlamda okunabilir olmayan, ancak anlamları göstergesel açıdan kavranabilen tüm görsel gösterge dizgesi (piktogram, resimleme, ikon, harita, işaret, vinyet, fotoğraf, amblem vb. ve günümüzde emojiler) dışında, bu nedenle, en temel ifade etme ve – duygular da dahil olmak üzere – her türlü kavramı dışı vurmada en etkili uygulama alanı ve disiplindir.

KAYNAKÇA

1. Ades, Dawn (1984), The 20th-Century Poster, Abbeville Press, New York, USA.
2. Aldag, Keith A. (1969), Modern Graphic Terminology, Hyphen Publishing Co., Australia.
3. Bektaş, Dilek (1992), Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
4. Carter, Rob, Ben Day, Philippe Meggs (1985), Typographic Design, Form & Communication, Van Nostrand Reinhold, USA.
5. Chappel, Warren (1970), A Short History of The Printed Word, Knopf Press, USA.
6. Harris, David (1995), The Art of Calligraphy, Dorling Kindersley Book, UK.
7. Heller, Steven & Seymour Chwast (1988), Graphic Style, Pushpin Edition, New York, USA.
8. MacOs-X, (2000), Fontlar Klasörü, Avant Garde Fontu.
9. Mclean, Ruari (1988), The Thames & Hudson Manual of Typography, The Thames & Hudson. Rep., UK.
10. Rosen, Ben (1963), Typos, Das Große Buch der Druckschriften, Reinhold Publishing Corp. Printed In Germany.
11. Ruder, Emil (1967), The Manual of Typographic Design, Arthur Niggli Ltd., Switzerland.
12. Tschichold, Jan (1995), The New Typography, (Translated by Ruari Mclean), Printed in USA.
13. Ülken, Muammer (1987), Başlangıçtan Günümüze Türk Hat Sanatı, İş Bankası Yayınları, Ankara.
14. Weingart, Wolfgang (2000), My Way to Typography, Lars Müller Publishers, Printed in Switzerland.
15. Wozencroft, Jon (1990), The Graphic Language of Neville Brody, Thames And Hudson, Spain.
16. Wozencroft, Jon (1995), The Graphic Language of Neville Brody 2, Thames And Hudson, Singapore.

Dr. Öğr. Üyesi
Salih GÜRBÜZ
Necmettin Erbakan
Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
gurbuzsalih@hotmail.com

KURUMSAL İMAJ OLUŞTURMADA KURUMSAL SOSYAL SORUMLULUK FAALİYETLERİ: İZLENİM YÖNETİMİ TAKTİKLERİNİN YOUTUBE VİDEOLARINDA KULLANIMI

CORPORATE SOCIAL RESPONSIBILITY ACTIVITIES ON THE CORPORATE IMAGE FORMATION: USE OF IMPRESSION MANAGEMENT TACTICS ON YOUTUBE VIDEOS

ÖZ

Kurumlar kamuları nezdinde daha iyi algılanmak amacıyla yönelik çeşitli faaliyetlerini hedef kitlelerinin izleyebileceği özellikler ve araçlar üzerinden tanıtmaya ve duyurma çabasıdır. Sosyal sorumluluk faaliyetleri bu tanıtım faaliyetleri arasında önemlidir. Sosyal sorumluluk bakımından hedef kitlesi nezdinde başarılı bulunan kurumlar ise kurumsal anlamda olumlu bir imaja sahip olabilmektedir. Kurumsal imaj oluşumunda da çeşitli teknikler kullanılmaktadır. Bu teknikler arasında izlenim yönetimi taktikleri ise imaj oluşturmada kurumlara önemli fırsatlar sunmaktadır. Bu çalışmada Garanti Bankasının kuruculuğunu yaptığı Öğretmen Akademisi Vakfı (ÖRAV) bünyesinde yürütülen sosyal sorumluluk faaliyetlerinin vakfın kurumsal sosyal medya hesapları üzerinden kitlelere nasıl ulaştırıldığı ve kitleler üzerinde nasıl bir imaj bırakılmak istendiği izlenim yönetimi taktikleri bağlamında değerlendirilecektir. Bu amaca yönelik ÖRAV'ın kurumsal Youtube hesabında paylaştığı videolar nitel içerik analizi ile değerlendirilmiştir. Buna göre Garanti Bankası ÖRAV üzerinden yürüttüğü sosyal sorumluluk faaliyetleri ile hedef kitlesi üzerinde kendini kabul ettirme, kurumsal tanıtım ve kendini örnek bir kurum olarak gösterme taktiklerini kullanarak, Bankanın sosyal sorumluluk sahibi, becerikli, etkin, çekici bir kurum olduğuna yönelik imajlar oluşturmak istediği bulgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Halkla İlişkiler, Kurumsal İmaj, Kurumsal Sosyal Sorumluluk, İzlenim Yönetimi, Sosyal Medya,

Abstract

The corporations try to publicize and broadcast their activities in order to be perceived better in the eyes of their target groups through various features and tools that the target groups can watch. Social responsibility activities are important among these publicity activities. In terms of social responsibility, the corporations that are successful in the eyes of their target groups can have a positive image in corporate sense. Various techniques are used in the formation of corporate image. Among these techniques, impression management tactics provide important opportunities for corporations in image creation. In this study, how the the social responsibility activities, which are carried out within the Teachers Academy Foundation founded by Garanti Bank, are announced to the target groups on the social media accounts of the Foundation and what an image want to be created with these publicity activities are analyzed in the context of impression management tactics. For this purpose, the videos shared by TAF on the corporate Youtube account were evaluated by qualitative content analysis. According the results of the analyzed videos, it was evaluated that Garanti Bank used ingratiation, promotion and exemplification impression management tactics through the activities within TAF. Thus, it can be stated that Garanti Bank tried to create responsible, skillful, successful, effective, attractive images on its target groups.

Keywords: Public relations, corporate image, corporate social responsibility, impression management, social media.

Giriş

İnsanoğlunun dünyadaki varoluş sürecinde yalnızlığa yer yoktur. Yalnızlığın ötesine geçerek kişisel olarak bir grup tarafından grubun üyesi olarak kabul edilmesinde ise kişinin ortaya koyduğu davranışlar belirleyicidir. Kişi katılmak istediği o grubun gerekliliklerini dikkate alarak bir takım sorumluluklar çerçevesinde grubun özelliklerine ve beklentilerine uygun olacak davranışlar geliştirmektedir. Bu davranışlar ise kişinin bir süreç içerisinde o grup tarafından onaylanmasına ya da onaylanmamasına sebep olacak veya grubun bir üyesi olacak ya da o gruba üye olarak kabul edilmeyecektir. Bu onay sürecinde kişinin ortaya koyduğu çabalar ise kendisinden istenilen davranışları ne derece ve hangi başarıyla sergilemesi ile ilişkilidir. İzlenim yönetimi olarak tanımlanabilecek olan bu davranış sergileme biçimi bireyin izleyici hedef kitleye yönelik kendini tanıtmaya ve sunma faaliyeti olarak ifade edilebilir. Bu sunuş şekli bazen gerçekten kendisi ile bazen de şartların istediği ve yönlendirdiği şekilde izleyicinin beklentilerine göre değişiklik gösterebilecektir. Tüm bunlardan bireysel bağlamda açıklanmaya çalışılan izlenim yönetimi günümüz kurumlar dünyası için de kurumun yaşam sürdüğü tüm ortamlarda oldukça önemli bir gereklilik haline almıştır. Çünkü kurumlar hedef kitleleri tarafından onaylanıp, sahiplenildikleri ölçüde kurumsal anlamda başarı kazanabilir ve kurumsal yaşamlarını devam ettirebilirler. Kurumsal olarak kabul görmeyen kurumlar ise faaliyetlerini ve etkisini olumsuz sonuçlarla sonlandırabilirler. Bu anlamda günümüz imaj dünyasında bireyler için olduğu kadar kurumlar açısından da önemli olan olumlu bir kurum imajına giden yol izlenim yönetimi çerçevesinde ortaya konacak başarılı sunumlardan geçmektedir. Başarılı izlenim yönetimi olumlu bir imajı getirecektir. Olumlu bir imajın oluşmasında da kurumun sorumluluk çerçevesinde davranışları, kurumun hedef kitleleriyle kurduğu iletişimi gibi çeşitli unsurlar vardır. Sosyal sorumluluk faaliyetleri ise olumlu bir kurum imajının oluşumunda kurumlar tarafından oldukça önemsenmektedir. Bu çalışmada da Garanti Bankasının kuruculuğunda yürütülen bir kurumsal sosyal sorumluluk projesi olan Öğretmen Akademisi Vakfının kurumsal imaja yönelik katkısı ilgili KSS projesinin tanıtımına yönelik üretilen ve internet ortamında

hedef kitlenin izlemesi amacıyla paylaşılan çeşitli videolarda nasıl bir izlenim yönetildiği araştırılmaya çalışılmıştır. Araştırma kapsamında değerlendirilen videolarda hangi izlenim yönetimi taktiklerinin kullanıldığı, videolarda yer alan bireylerin kullandığı ifadeler bağlamında ele alınmaktadır. Buna yönelik videolarda yer alan bireylerin ifadeleri metne dönüştürülerek, elde edilen metinlerin içerik analizi saldırgan izlenim yönetimi taktiklerine göre kodlanmıştır.

Sosyal Sorumluluk ve Kurumsal Sosyal Sorumluluk

Alan yazında halkla ilişkiler uygulama alanları arasında ifade edilen sosyal sorumluluğun tarihsel gelişimi üzerine insanın varlığı ile eş tutulduğuna yönelik değerlendirmeler yapılmıştır. Esas amacı yaşanılan çevreye ve topluma yarar sağlamak ve yardımlaşmak olan sosyal sorumluluk kavramının temelleri klanlar, kabileler halinde, belirli kurallara ve geleneklere göre birlikte yaşayan toplulukların kendi aralarındaki yardımlaşma ve dayanışmaya yönelik oluşturdukları yaşam biçimleriyle tarihsel bir sürece dayandırılmaktadır. Her ne kadar günümüz sosyal sorumluluk anlayışının ortaçağ öncesi dönemlerde varlık göstermediği ifade edilse de, günümüzdeki kabul edilen sosyal sorumluluk kavramı tanımlarına etki eden M.Ö. 5000-500 tarihleri arasında Mısır yazılarında yer verilen günümüzün iş dünyasında kullanılan bazı kavram ve düşünceler sosyal sorumluluk kavramının tarihi bakımından önemli görülmektedir. Ayrıca Tevrat, İncil ve Kur'an-ı Kerim'de yer alan kutsal metinlerde de bireylerin ve haliyle kurumların nasıl davranmalarına yönelik ahlaki kurallar da sosyal sorumluluğun tarihçesi bakımından değerli kabul edilmektedir (Aydede, 2007: 16-16). Ancak yazın bağlamında değerlendirildiğinde, sosyal sorumluluğun ilk ortaya çıkışı 1950'ler olarak gösterilmekte ve o zamanlarda iş dünyasının topluma karşı borcu olarak yorumlanmaktadır. 1960'larda daha gönüllü bir hâl alırken, 1970'lerde ve 80'lerde toplumla ilişkiler firmalarda kurumsal açıdan kabul görmeye başlamıştır. 1990'larda yönetim ile ilgili pek çok konuya dahil edilmişse de 2000'lerde hak ettiği niteliği kazanmaya başlamış ve kavramın tanımı ve uygulama alanları daha netleşmiştir. Bir kurumun en temel varlık sebebi iş hedeflerine ulaşmak, kâr elde etmek ve büyüktür. Fakat

üretim kazanırken, toplumdan aldığını da topluma geri vermelidir. Bu toplumsal bir zorunluluktur (Özgen, 2006:23-25). Günümüzde kurumları hedef kitlesi nezdinde değerli yapan ve diğer kurumlardan o kurumu ayırtıran artık sadece ürettikleri mal ya da sundukları hizmetin kalitesi değil, topluma katkı yaptıkları ve kazandırdıkları faaliyetleridir. Bu ise sosyal sorumluluk bilinciyle yapılan uygulamalarla gerçekleştirilebilir (Özüpek, 2008:253). Günümüzün dünyasında kurum ve kuruluşların asıl amacı olan üretim, kâr, verimlilik ve istihdam gibi iktisadi hedeflerinin dışında toplumsal fayda yaratmak amacıyla gerçekleştirdiği yatırım ve katkılara “sosyal sorumluluk” adı veriliyor (Aydede, 2007:91). Kurumsal sosyal sorumluluk kampanyaları, toplumsal ve evrensel sorunlara çözümler getirmesi bakımından oldukça önemlidir. Kurumlar toplumun çözüm gerektiren sorunlarına gösterdikleri duyarlılık sayesinde toplum nezdinde ve kurumsal anlamda sürdürülebilirliklerini sağlayabilirler (Peltekoğlu ve Tozlu, 2018:287). Son yıllarda büyük artış gösteren kurumsal sosyal sorumluluk faaliyetleri toplum üzerinde olumlu bir algı oluşturma bağlamında değerlidir. Oluşan bu algı ise kamunun kuruma, kurumun markalarına, ürünlerine ve hizmetlerine karşı olumlu bir tutum olarak yansımaktadır (Aslan ve Aydın, 2018:146). Kurumsal sosyal sorumluluk faaliyetleri teşebbüs, eğitim, sanat, kültür ve çevre gibi genel unsurları içermektedir. Yapılacak her türlü faaliyetin ve faaliyetleri üstlenecek girişimcilerin sayısını artırmaya yönelik verilecek destekler teşebbüs unsuru olarak ifade edilirken; gençlerin eğitimlerine yönelik ufuk açıcı yeni çalışmalar ise eğitim unsuru ile ilişkilidir. Çeşitli sanatsal faaliyetlere yardım etmek, yöre halkıyla beraberlik sağlamak sanat ve kültür unsuru; yaşam kalitesini artırmak ve çevre güvenliğine yönelik her çeşit faaliyeti desteklemek ise çevre unsuru olarak tanımlanmaktadır (Okay ve Okay, 2002:623-624). Kurumlar açısından önemli bir başarı göstergesi olan kurumsal sosyal sorumluluk ile kurumlar, toplumun yaşam kalitesini her alanda yükseltmeyi, bölgesel kalkınmayı, toplumsal yaşamı kolaylaştırmayı, yatırım ve üretim süreçlerinde doğal çevreye karşı duyarlı olmayı ve çevreye yatırım yapmayı, eğitimin her alanına katkı sağlayacak faaliyetler üretmeyi, sağlık hizmetlerini desteklemeyi, kültür varlıklarının korunmasını amaçlamalıdır (Özgen, 2006:27). Kurumlar yaşadıkları çevreye karşı sorumlu ve

duyarlı olmaları, toplumun değer yargılarına ve inançlarına saygı göstermeleri, kurumun toplum tarafından algılanan imajına önemli ölçüde olumlu bir şekilde yansiyacak ve hatta olumlu imajın oluşumunda belirleyici olacaktır (Yavuz, 2013:168).

İmaj ve Kurumsal İmaj

İmajın genel bir tanımı yapılacak olursa, bir kişi, kurum ya da durum hakkında ortaya çıkan ve yapılan tüm görüşlerin toplamıdır (Peltekoğlu, 2014:571). İmaj; beğenilme, takdir edilme, benimsenme ve ideal bir karakter olarak toplumda yer edinebilme ihtiyaçlarına cevap veren bir anlama sahiptir. Globalleşen dünyada özel ve kamu tüm kurum ve kuruluşların varlıklarını etkin bir şekilde devam ettirebilmelerinde sahip olunan imajın önemi büyüktür. Bu sebeple kişiler ve kurumlar her şartta olumlu bir imaj oluşturmak için çeşitli çalışmalar yapmaktadır. Dolayısıyla bir sürece göre şekillenen imaj oluşturma bilinçli çabalarla yerine getirildiğinde kurumların yararına olacaktır (Yavuz, 2013:156). Günümüz iş dünyası koşullarının daharekabetçi hale gelmesi, şirketlerin hedef kitlelerinin ihtiyaçlarını, tutumlarını ve satın alma davranışlarını anlamalarını gerekli hale getirmiştir. Kurumlar hedef kitlelerinin önerilerini ve imajlarını rekabetçi olarak cazip bir kurum olarak algılanmak amacıyla daha iyi tasarlamaları gerekmektedir (Barich ve Kotler, 1991:1). Kurumsal imaj yönetimi, bir kurumun iç ve dış kamusu tarafından belirlenen amaçlara uygun olarak algılanmasının sağlanması amacıyla kurumun güçlü yönleri ve kimliği üzerine vurgu yaparak ve kuvvetlendirerek sürekli biçimde düşünce ve değerlendirme oluşturma amacıyla gerçekleştirilen bir süreçtir (Tosun, 2003:184). Kurumsal imaj kurumun adı, mimarisi, çeşitli ürün ve hizmetleri, ideolojisi ve kurumla etkileşime giren her bireyin iletişim kalitesinden ortaya çıkan izlenim gibi çeşitli fiziksel ve davranışsal özellikleriyle ilişkilidir (Nguyen ve Leblanc, 2001: 228). Kamunun nezdinde iyi ve başarılı bir imajı olan kurumlar rakiplerine göre her zaman için daha kazançlı olurlar (Kalyon, 2007:30). Peltekoğlu, kurumların başarı ve iyi olarak diğer benzer kurumlardan ayrılmasında etkili olan belirleyici unsurlardan önemli olan bir tanesini kurumsal sosyal sorumluluk uygulamaları ve iyi bir kurumsal vatandaş imajı olarak ifade etmektedir. Kurumsal görünüm,

kurumsal iletişim, kurumsal davranış gibi diğer unsurlar da kurum imajının belirleyicileridir. Tüm bu unsurların toplamı olan kurumsal imaj, iç ve dış hedef kitle nezdinde güven oluşturmak ve bu güveni sürdürmek, verimliliği artırmak ve uzun vadede itibara etki etmesi bakımından önemli bir işleve sahiptir (2014:571-572). Tengilimoğlu ve Öztürk'de (2004:229-232) herhangi bir nesneye, kişiye ve kuruma yönelik bir imajın oluşumunda birçok özelliğin algılanıp bir araya getirilmesiyle oluştuğunu ifade etmekte ve bu özellikleri örgütün ürettiği mal ve hizmetler, örgütün görünümü, örgüt iklimi, örgütün iletişim ağı, örgütün sosyal sorumluluğu şeklinde sıralamaktadır. Bakan ise kurum imajının etkileşim içinde olduğu kavramları kurum kimliği, kurumsal kültür ve kurumsal ün olarak ifade ederken (Bakan, 2005:59), kurumsal imajın oluşumunda etkili olan faktörleri ise fiziki faktör (görsel kimlik faktörü), sosyal sorumluluk faktörü, iletişim faktörleri ve kalite faktörü olarak sıralamaktadır (Bakan, 2005:85).

Bir bireyi diğerlerinden ayıran bir kimliği olduğu gibi kurumlarında aynı şekilde kurumsal kimlikleri vardır. Rekabete dayalı günümüz koşullarında, kurumlar rakiplerinden farklılaşmak ve ayırt edilebilmek amacıyla çeşitli tasarımlar, davranış kalıpları ve iletişim yöntemleri vasıtasıyla kendini hedef kitlelerine anlatma çabasıdadır (Öztürk ve Şardağı, 2018:117). Kurum kimliği, kuruluşun logosu, kullandığı renkler ve amblemi gibi görsel unsurları içerisine alan kurumsal tasarım, kurumsal iletişim, kurumsal davranış, kurum kültürü ve kurum felsefesi gibi birbiriyle etkileşim içerisinde olan unsurlardan oluşmaktadır. Kurum kimliğine yönelik yapılan faaliyetlerin sonucunda ise kurum imajı oluşmaktadır (Okay, 2013:26). Kurumsal kimliğin ve kurumsal imajın oluşumunda etkili olan kurumsal görünüm, bir kurumun kendisi görsel olarak ifade etme biçimidir. Kurumsal görünüm ürünün görünümü, iletişimde kullanılan araçların görünümü, çevrenin görünümü olarak üç bileşenden meydana gelir. Ürüne dikkat çekici ve farklı bir görsel özellik kazandırmakla ortaya ürün görünümü çıkmakta, kurumsal tefrişatın uyum içerisinde konumlandırılmasıyla da çevre görünümü oluşmaktadır. Kurumun logosundan, renklerine, yazı karakterinden levhalarına kadar tüm iletişim araçlarını kapsayan iletişim araçlarının görünümü ise hedef kitlenin algı ve hatırlamasında faydalı olan bir görünüm

türü olarak ifade edilmektedir (Geçikli, 2012: 11). Günümüzde internet üzerinden hizmet veren kurumsal web sitelerinin ve kurumsal sosyal medya hesaplarının tasarım özellikleri ve kullanıcı (müşteri) için kullanım kolaylıkları da iletişim araçlarının görünümüne dahil edilebilir. Tarhan'ın (2007: 85-86) çalışmasında ortaya koyduğu değerlendirmeler internet tabanlı iletişim araçlarının görünümü bağlamında önemlidir. Tarhan bu çalışmada web sitelerinin biçimsel özelliklerini siteye erişilebilirlik, genel görünüş, kullanım kolaylığı başlıklarında değerlendirmiştir. Web sitesinin zamanlama açısından yüklenme kolaylığı ve site üzerinden istenilen birimlere kolayca ulaşılabilecek site haritasının varlığını siteye erişilebilirlik; genel görünüşü ise, site ana sayfasının kullanım rahatlığı, sayfadaki renk kullanımı, zemin rengi, sayfalar arası uyum, Türkçe karakter desteği, sayfa uzunluğu, sayfa kenar boşlukları, tanıtma faaliyetlerinde fotoğraf kullanımı, sayfadaki butonların işlerliği sayfalardaki ikon ve banner yoğunluğu ve ziyaretçi sayısı olarak değerlendirmiştir. Bir web sitesinin kullanım kolaylığını ise; font kullanımı ve rahat okunabilirlik, ana sayfadan diğer linklere ulaşım kolaylığı, sayfalar arası geçiş-bağlantı kolaylığı, site içi arama, arşiv/ arşive ulaşma kolaylığı, kelime, tarih, etkinlik olarak arama yapabilmek kolaylığı, sayfadan çıktı alma kolaylığı ve dil seçimi kolaylığı olarak tanımlamıştır.

Kurum imajının oluşumunda etkili olan kurumsal iletişim kavramı ise kurumların amaçlarına ulaşmalarına olanak tanıyan stratejilerini uygulamak amacıyla planladıkları tüm iletişim faaliyetlerinin bir uyumudur (Tosun, 2003: 175). Solmaz da (2011:28) kurumsal iletişimi, bir kuruluştaki tüm iletişim çabaları olarak tanımlamaktadır. Bakan ise halkla ilişkiler, reklam ve sponsorluk gibi faaliyetlerin kurumsal imajın oluşumunda etkili olan iletişim faktörleri arasında olabileceğini ifade etmektedir (Bakan, 2005:104).

Kurumsal imajla etkileşim içinde olan bir diğer kavram ise kurum kültürüdür. Kurum kültürü, kültür kavramı gibi belirli bir kurumsal yapı içindeki üyeler tarafından üretilmiş, benimsenmiş ve doğruluğu kabul edilmiş normlar, inançlar ve değerlerin toplamıdır (Eroğlu ve Özkan, 2009: 51). Kurumsal iklim kavramı da kurum kültürünün kurumda oluşturduğu ortam

olarak ifade edilmektedir (Solmaz, 2011:35).

Kurumun davranışı olarak kurumsal davranış, kurum çalışanlarının birbirleriyle ve kurumun hedef kitlesi konumundaki bireylerle ya da müşterilerle kurdukları ilişki biçimleri, kurumun karşılaştığı sorun ve krizlere yönelik ortaya konan davranışları ve kurumun sahip olduğu ve yansıttığı güven olarak ifade edilmektedir (Fidan ve Gülsünler, 2003:468).

Bakanisekurumimajının kurumlar açısından önemli olan yanını ifade ederken, kurumların yaptıkları etkinliklerini ve şahsiyetlerini doğru, gerektiği gibi yansıtabilmeleri, hedef kitleleri üzerinde olumlu ve etkin şekilde izlenimler bırakabilmeleri ve bu izlenimleri yıllar boyunca istikrarlı bir biçimde koruyup devam ettirebilmelerine bağlanmaktadır (Bakan, 2005:51). Bu anlamda değerlendirildiğinde, kurumsal imaj oluşturmada izlenim yönetiminin önemli olduğu ifade edilebilir.

İzlenim Yönetimi ve Taktikleri

Kişiler gibi kurumlarda içinde yaşadıkları çevreye yönelik tüm davranış ve tutumları aracılığıyla izlenim bırakırlar. Bu izlenimler kurumun kamusu nezdinde olumlu olarak algılandığında kurumun yararına olacak fırsatlar oluşturur. Bu fırsatlar ise kurumun diğer benzerlerinden daha avantajlı kazanımlarla ön plana çıkmasına sebep olur. Toplum tarafından en çok beğenilen, tercih edilen ve kabul görülen bir kurum olmak her kurum için öncelikli kurumsal amaçlar arasındadır. Bu amacı gerçekleştirmenin yolu da izlenim yönetimi anlamında ortaya konacak profesyonel faaliyetlerden geçmektedir.

Kurumlar insanların kurum hakkındaki algılarını etkilemek için izlenim yönetimi taktiklerini kullanırlar. İzlenim yönetimi diğerleri tarafından birey ya da kurumların daha iyi ve tercih edilebilir olma amacıyla sergiledikleri öz sunumlarıdır (Hooghiemstra, 2000: 60). Kurumlar hedef kitleleri nezdinde güçlü ve stratejik bir imaj yaratmak koşuluyla, hedef kitlesinin algılarını kurumca arzulan şekilde tasarlama, kontrol altında tutma, amaca yöneltme ve nihayetinde kuruma menfaat sağlama süreci izlenim yönetimi olarak tanımlanmaktadır (Armağan, 2001: 319). Bir başka tanımda ise, izlenim yönetimi kurumların

ve bireylerin hedef kitle üzerinde oluşturulacak olumlu düşünceler aracılığıyla olumlu imaj elde etme çabalarıdır (Newman, 2009:184).

İzlenim yönetimi üzerine yapılan çeşitli araştırmalar, imaj kaygılarının kurumlardaki davranışları sıklıkla etkilediğini ve izlenim yönetiminin sadece bireysel düzeyde sınırlı kalmadığını ayrıca birçok düzeyde ortaya çıkabileceğini göstermektedir. Bolino ve diğerleri (2008:1095) yaptıkları çalışmada izlenim yönetimi üzerine alan yazında yapılan çalışmaları incelemiştir. Çalışmanın neticesinde izlenim yönetimi çalışmalarının kurumsal izlenim yönetimi bağlamında beş farklı şekilde yapıldığına yönelik bir sınıflandırmayı ortaya koymuşlardır. İlk olarak bazı araştırmaların kurumun imajını tehdit eden olaylar sonucunda kurumun meşruiyetini iyileştirmek için savunmacı bir şekilde izlenim yönetimi taktiklerini kullandığı ifade edilmiştir. İkinci olarak, diğer araştırmaların kurumun tartışmalı kararlarının ya da uygulamalarının hedef kitle nezdinde kabul görmesini ya da onaylanmasını artırmak için kurumlar tarafından izlenim yönetimi taktiklerinin savunmacı bir şekilde kullanıldığını değerlendirmişlerdir. Üçüncü olarak bazı araştırmaların özel bir imaj yaratmak ya da özel bir amaca ulaşmak için kurumların çok çeşitli izlenim yönetimi taktiklerini nasıl kullandıklarını incelediğini ifade etmiştir. Dördüncü olarak, kurumsal izlenim yönetiminde izleyicilerin (hedef kitlenin) nasıl bir rol oynadığını inceleyen bir kaç çalışmanın olduğunu belirtmişlerdir. Beşinci olarak, çok az sayıda çalışmanın da kurumların rakiplerinin itibarlarına zarar vermek amacıyla izlenim yönetimi taktiklerini nasıl kullandıkları üzerine olduğunu ortaya koymuştur.

İzlenim yönetimi taktikleri üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde, izlenim yönetimi taktiklerinin farklı şekillerde kategorize edildiği değerlendirilmiştir. Literatürde genel olarak kabul gören ise saldırgan ve savunmacı izlenim yönetimi taktikleridir (Yücel, 2013:8). Savunmacı izlenim yönetimi taktikleri kurumun karşı karşıya kaldığı her türlü tehdide ve kötü durumlara yönelik ortaya koyduğu davranışlardır (Jaja, 2003:84). Hedef kitle nezdinde saygınlık oluşturmak amacıyla sergilenen davranışlar olarak tanımlanan saldırgan izlenim yönetim taktikleri ise bu çalışma kapsamında

değerlendirilecektir (Zivnuska ve diğerleri, 2004:630). Jones ve Pittman (1982:231-263) tarafından beş kategoride ortaya konan saldırgan izlenim yönetimi davranışları ya da taktikleri alan yazında; “kendini sevdirmeye”, “rakibini yıldırma”, “kendini tanıtmaya”, “kendini örnek gösterme” ve “hedef kitleden yardım isteme” olarak ifade edilmektedir. Kurumların ve bireylerin cazip, çekici ve sevilen unsurlarını hedef kitleye yönelik sergilemesi “kendini sevdirmeye”; rekabet koşullarında kurumun ve bireyin gerektiğinde zor kullanabilecek güçte olduğunu hissettirmeye yönelik davranışları “rakibini yıldırma”, kurum ve bireyin yaptığı iş ve ürettiği projelerde diğerlerine göre oldukça yetenekli, çalışkan ve başarılı olduğu ifade eden davranışları “kendini tanıtmaya”; hizmet ettiği kamusuna karşı sosyal sorumluluklarının farkında olan bir birey ve kurum olduğunu gösteren davranışları “kendini örnek gösterme” ve kurumun da bireyin çeşitli durumlarda savunmasız olabileceğini böylece zarar görebileceği durumlarda hedef kitesinden destek ve yardım talep etmesine yönelik davranışları ise “hedef kitleden yardım isteme” olarak ifade edilmektedir (Mohamed ve diğerleri, 1999:109).

Yöntem

İzlenim yönetimi çözümü zor ve nitel bir doğası olmasından dolayı çoğu araştırmacılarca tercih edilmemesi gibi bir durumu ortaya çıkarmasına rağmen, izlenim yönetiminin sahip olduğu zengin bir araştırma potansiyeli sebebiyle birçok araştırmacı için hala cevap aranması gereken bir çok soru için verimli bir çalışma konusudur (Davies ve Brennan, 2007:169). İzlenim yönetimi üzerine yapılan çalışmalar daha çok kurumsal yapılar içerisinde kurum çalışanı bireylerin benlik sunumlarını araştırmaya yöneliktir. Ancak, bu çalışmada bir kurumun kendi hedef kitlesi üzerinde olumlu bir imaj oluşturması bakımından izlenim yönetimi taktiklerinden nasıl yararlandığı araştırılacaktır.

Bu araştırma kapsamında, olumlu bir kurumsal imaj oluşturmada önemli uygulamalar arasında yer alan bir kurumsal sosyal sorumluluk projesinin hedef kitleye tanıtımına yönelik üretilen ve sosyal medya ortamında paylaşımı yapılan videoların değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu amaca yönelik olarak Garanti Bankasının kurucusu

olarak yürüttüğü bir kurumsal sosyal sorumluluk projesi olan Öğretmen Akademisi Vakfı (ÖRAV) hakkında ilgili projenin sosyal medya hesapları arasında yer alan kurumsal YouTube hesabında paylaşılan videolar incelenmiştir. Link 4’te kurumsal web sayfasında ifade edilenlere göre Öğretmen Akademisi Vakfı, öğretmenlerin kişisel ve mesleki gelişimlerine destek sağlamak amacıyla 2008 yılında kurulmuş ve şimdiye kadar 250 eğitimci ile 81 ilde görev yapan 165.000’den fazla öğretmen ve eğitim yöneticisine ücretsiz eğitimler vermiştir.

Araştırmanın evrenini Garanti Bankası ÖRAV YouTube hesabında paylaştığı videolar oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise bu videolar arasında doğrudan ÖRAV hakkında tanıtım yapan kasıtlı örnekleme yöntemi ile seçilen 3 video oluşturmaktadır. Bu videolarda ÖRAV eğitimlerine katılan katılımcılar arasından seçilen bireylerin rol aldığı değerlendirilmiştir. Bu bireylerin ÖRAV hakkında videolar için özellikle paylaştıkları düşünceleri bu çalışmanın araştırma kapsamını oluşturmaktadır. Paylaşılan düşünceler metne dönüştürülerek saldırgan izlenim yönetimi taktiklerine göre oluşturulan kodlama cetveline göre değerlendirilmiştir. Değerlendirme yapılırken daha objektif bir sınıflandırma amacıyla üç akademik uzman görüşünden destek alınmıştır. Değerlendirmeye dahil edilen bu videolar ise, “Öğretmen Akademisi Vakfı-Garanti” başlıklı 2 ayrı video (Bknz, Link1-2) ve “ÖRAV’lılar Öğretmen Akademisi Vakfı’nı Anlatıyor” (Bknz, Link:3) başlıklı videolardır. Çalışmaya dahil edilen videoların değerlendirilmesi yapılırken Öğretmen Akademisi Vakfı-Garanti başlıklı iki ayrı video “video 1”, “video 2” ve ÖRAV’lılar Öğretmen Akademisi Vakfı’nı Anlatıyor başlıklı video ise “video 3” şeklinde kodlama yapılmıştır. Video 1 de rol alan toplam beş birey ise K1,K2, ... K5 şeklinde kodlanmış, aynı şekilde video 2’de rol alan bir birey ise K6 olarak kodlanmış ve video 3’te rol alan altı birey ise K7,...K12 şeklinde kodlanmış ve videolar nitel içerik analizi ile analiz edilmiştir.

20. Yüzyılın başlarında nicel bir (kantitatif) araştırma metodu olarak bir grup metin kodlayıcı arasında benzer sonuçları elde edebilmek amacıyla, olayları daha iyi analiz etmek ve yorumlamak için, fenomen veya olayların tanımlanmış kategorilere indirgenmesini sağlamak

için politik konuşmalardan, reklamlardan, gazete ve dergi makalelerinden oluşan çok çeşitli görsel ve sözel veriler içeren çeşitli medya metinlerinin içeriğinin analizini yapabilmeye olanak tanıyan içerik analizi daha sonralarda analiz sürecinde metnin parçalanabilir birimlere ayrılması sonucu genellikle metnin anlamının basitleştiği ve çarpıtıldığı hususlarında çeşitli eleştirilerle karşılaşmıştır (Cho ve Lee, 2014:3; Priest vd., 2002:35; Harwood ve Garry, 2003:479). İşte bu noktada nitel içerik analizi kavramı hakkında çeşitli görüşler ortaya konmuştur. Nitel içerik analizi ise temaların belirlenmesi ve kodlamanın sistematik sınıflandırılma süreciyle metin verilerinin içeriğinin öznel yorumlanması olarak tanımlanan bir araştırma yöntemidir (Hsieh ve Shannon, 2005: 1278). Bir başka ifadeyle, nitel materyallerin anlamının sistematik bir şekilde tanımlandığı bir yöntemdir (Schreier, 2012:1). Ayrıca Kracauer (1952:639) nitel analizin nicel tekniklerle tamamıyla ulaşılamayan metinsel boyutlarına nüfuz ettiğini ifade eder Bu ifadesini de Bernard Berelson'dan yaptığı “ne zaman olursa olsun, bir kelime ya da bir ifade birlikte üzerine çalışılan içeriğin geri kalanı kadar önemliyse, nicel analiz uygulanmaz.” alıntısıyla destekler.

Niceliksel araştırmaya kıyasla, tüm nitel araştırmaların amacı çalışma örnekleminde istatistiksel çıkarımlara dayalı bir genelleme yapmaktan ziyade bir fenomeni anlamaktır. Nitel (kalitatif) metodlar niceliksel (kantitatif) sonuçları açıklamak ve /ya da kapalı uçlu anketler için soru maddeleri üretmek için kullanılır. Nitel içerik analizi ölçümden ziyade detay ve derinliği amaçlayan açık uçlu (yoruma açık) veri toplama tekniklerinin ürünü olan verileri inceler. Örnek verilecek olursa, kapalı uçlu sorulardan oluşan bir anket ile hastaların doktorlara yönelik güven düzeyi araştırılabilir. Alternatif olarak, açık uçlu sorulardan oluşan görüşmelerde katılımcıların yanıtları güven konusunu daha derinden araştırmak için kullanılabilir (Forman ve Damschroder, 2007:41).

Çalışma neticesinde analizi yapılan videolar üzerinden hedef kitle nezdinde kurumun kendi hakkında bırakmak istediği izlenimlerin neler olduğu ve kurumun hedef kitlede bu izlenimler üzerinden nasıl bir imaja sahip olmak istediği ortaya konmaya çalışılacaktır. Bu videolar değerlendirilirken, izlenim yönetimi taktikleri

arasında yer alan saldırgan izlenim yönetimi taktiklerinden, Mohamed vd'nin (1999:109) son halini ortaya koyduğu; “kendini sevdirmeye”, “rakibini yıldırma”, “kendini tanıtmaya”, “kendini örnek gösterme” ve “hedef kitleden yardım isteme” olarak sıralanan beş taktik kodlamalar yapılırken dikkate alınacaktır.

Bulgular

Bu başlık altında yöntem bölümünde belirtilen ilgili videolar hakkında yapılan değerlendirmelerin bulguları paylaşılacaktır. Yapılan değerlendirme neticesinde Garanti Bankasının hangi izlenim yönetimi taktiklerini kullandığına yönelik bulgulara yer verilecektir. Bu değerlendirme yapılırken incelenecek olan videolarda rol alan öğretmenlerin videolarda kullandıkları ifadeler araştırmanın kapsamını oluşturmaktadır. Videolarda yer verilen ve metne dönüştürülen ifadelerin izlenim yönetimi taktiklerine göre kodlaması yapılmış ve değerlendirilmiştir. Videolarda hangi izlenim yönetimi taktiklerinin kullanıldığı değerlendirilirken, kurumun yürüttüğü ilgili KSS projesinin tanıtımına yönelik kurumca üretilen ve paylaşılan bu videolarda rol alan öğretmenlerin kurdukları cümleler dikkate alınarak bir analiz gerçekleştirilmiştir.

Garanti Bankası KSS projeleri üreten ve yürüten tüm diğer kurum ve kuruluşlar gibi devam ettirdiği bu KSS projesi ile saldırgan izlenim yönetimi taktiklerinden “kendini örnek gösterme” ile hedef kitlesi nezdinde örnek bir kurum olarak algılanma arzusunu güçlü bir şekilde ifade etmektedir. Öğretmen Akademisi Vakfı (ÖRAV) bir Vakıf olarak belirli bir zaman ve sınırlama olmadan çok çeşitli KSS projelerinin üretilmesini bünyesine dahil ettiğinden ve edebileceği düşüncesinden hareketle diğer kurum ve kuruluşların KSS projelerinden ayrılarak Garanti Bankasının “örnek” bir kurum olma idealinin güçlü bir yönünü hedef kitesine aktarma isteği olarak değerlendirilmiştir. Böylece KSS kampanyalarında kurumsal olarak hedef izleyicinin algılarında daima örnek bir kurum olarak algılanmak istediği belirlenmiştir.

Örnek gösterme taktiğinden başka, çalışmanın esas çerçevesi kapsamında analizi yapılan videolarda kullanılan izlenim yönetimi

taktikleri ise “kendini sevdirmeye” ve “kendini tanıtmaya” şeklinde değerlendirilmiştir. Ancak araştırmacı verileri tasnif edip analizini gerçekleştirirken daha objektif bir sınıflandırma yapabilmek adına kendini sevdirmeye ve kendini tanıtmaya taktikleri kapsamında sınıflandırma yapılırken üç akademik uzmanın da görüşlerine başvurmuştur.

Kurumsal Olarak Kendini Sevdirmeye

Saldırgan izlenim yönetimi taktikleri arasında ifade edilen kendini sevdirmeye taktiği hem kurum hem de bireyler açısından değerlendirildiğinde, birey ya da kurumun kendi hakkında izlenim bırakmak istediği iletişim ağındaki tüm kitlelere yönelik kendini çekici ve diğerlerinden farklı göstermeye ve kendini sevdirmeye yönelik ortaya koyduğu tüm davranışları olarak ifade edilebilir.

K-1 ve K-6'nın ifade ettiklerinden ÖRAV eğitimlerinin bir farklılık yarattığı anlaşılmaktadır. Böyle bir anlamın verildiği metinden kurumun bu farklılık yaratan KSS projesi ile cazip ve diğer kurumlardan ayrıcalıklı hizmetler üreten bir kurum izlenimi vermek istediği değerlendirilmiştir. Farklılık bir çekicilik unsuru olarak değerlendirildiğinde, kurum yaptığı çalışmalarla kendini çekici bir kurum olarak göstermek istemektedir. Bu algıyı oluşturmak adına ürettiği bu KSS projesi üzerinden de bu mesajı hedef kitlesine ulaştırmaya çalıştığı değerlendirilmiştir. Böylece Garanti Bankası yürüttüğü KSS projesi ile çekici, sevilen ve cazip bir kurum imajı oluşturmak istemiştir. Hedeflenen olumlu bir kurum imajı ile bankanın hedef kitleleri nezdinde oluşan ve oluşacak olan çalışılabilir ve tercih edilebilir bir kurum olduğu süreç içerisinde bankanın hizmet verdiği sektörde diğerlerinden ayrışmasına ve ön plana çıkmasına da sebep olabilecektir. Bu anlamda değerlendirildiğinde faaliyet alanı ne olursa olsun kurumlar için kurumsal izlenim ve ardından oluşacak olan kurum imajı oldukça önemlidir. Bu noktada kurumun hedef kitle üzerinde sosyal medya araçlarını kullanarak yönetmeye çalıştığı izlenimi diğer kurum ve kuruluşlar için de geçerli olacaktır. Sosyal medyanın da kurumsal izlenim yönetiminde ve kurum imajı oluşturma sürecinde önemli bir iletişim ortamı olduğu da çalışma bulguları ile değerlendirilmiştir.

“Farklı materyaller kullanarak, farklı ortamlarda da eğitim gerçekleştirilebileceğinin farkına vardık aslında. Yoğurt kaplarını biriktiren velilerim var. Hocam siz bundan kesin bir şey yaparsınız diyen.” (K-1)

“Bir şeyleri değiştirmek istiyordum. Yaptığım işlerle ilgili. Kendimle ilgili. Zaman zaman sizde hissetmişsinizdir. Daha iyisini yapabileceğiniz, bir farklılık yaratabileceğiniz arzusu. Ama yolunu bulamadınız. İşte tam böyle bir çıkmazın içinde Öğretmen Akademisi Vakfı geldi.” (K-6).

K-3 ve K-4'ün ifade ettikleri ile kurumun yürüttüğü bu KSS projesinin hedef kitle tarafından beğenildiği anlaşılmaktadır. Böylece Garanti Bankası proje üzerinden elde ettiği bu beğeni ile hedef kitleleri üzerinde sevilen bir kurum olduğu izlenimi oluşturmak istediği değerlendirilmiştir.

“Türkiye’de bence bugüne kadar yapılmış en güzel sosyal sorumluluk projelerinden bir tanesi.”(K-3).

“İçiniz ısınıyor, kanınız kaynıyor diyebilirim. İlk eğitime girdiğiniz anda.” (K-4) .

Kurumsal Olarak Kendini Tanıtma

Saldırgan izlenim yönetimi taktikleri arasında yer alan kendini tanıtmaya taktiği ile ifade edilmek istenen kişilerin ya da kurumların çeşitli davranış formları ile izlenim bırakmak istediği kişiler üzerinde kendini yetenekli, çalışkan ve başarılı gösterme üzerine ortaya koyduğu çabalarıdır. Böylece kurumsal olarak kendini tanıtmaya yönelik ifadeler olarak değerlendirilebilecek bulgulara bu başlık altında yer verilmiştir.

Video 1’de K-2, K-3, K-4, K-5 ve K-6'nın videolarda ÖRAV hakkında ifade ettikleri Garanti Bankasının bu KSS projesi üzerinden hedef kitlesine kendini tanıtmaya bağlamında değerlendirilmiştir.

K-2'nin ifadesinden kurumun başarılı bir hizmet sunma çabasında olduğu izlenimi ortaya konmaktadır. Sürekli planlar yapan bir birey ya da kurum yaptığı işte başarılı olma amacındadır. Bu başarılı kurum izlenimi ise Garanti Bankasının kurumsal imajına yönelik bir izlenim oluşturmaya

noktasında ifade edilebilir.

“... *sürekli* öğretmenlerin gelişimi için eğitim planlayan bir vakıf.” (K-2).

K-3’ün ifade ettiklerinden ÖRAV projesi kapsamında eğitim alan ve alacak olan hedef kitlenin eğitim çıktısı olarak önemli beceriler kazanabileceği izlenimini verilmek istenmiştir. Böylece Garanti Bankasının hem bu KSS projesi ile hem de esas hizmet sunduğu bankacılık alanındaki faaliyetlerinde müşterilerinin işinde becerikli ve profesyonel bir kurumla çalışabilecekleri izlenimi verildiği bulgulanmıştır.

“*Öğretmen akademisi yeniden öğretmenliği keşfetmemi sağladı. Bir şeyi tamir edeceksiniz, hangi araçla neyi tamir edebileceğinizi bilmenize ciddi katkı sağlıyor.*” (K-3).

K-4’ün ifade ettiklerinden ise yürütülen KSS projesinin öğretici yönüne vurgu yapıldığı değerlendirilmiştir. Öğretimin ise ancak ciddi bir beceri ile gerçekleştirilebileceği düşünüldüğünde, kurumun yaptığı tüm işlerinde de aynı becerilere sahip olduğu izlenimi oluşturulmak istenmiştir.

“*Oyunlar oynayarak öğrendik. Eğlenerek, uygulayarak öğrendik. Oyunun öğrenmedeki etkisini fark ettik.*” (K-4).

K-5 ve K-6 tarafından ifade edilenden ÖRAV tarafından yürütülen bu proje kapsamında eğitim alan öğretmenlerin başarısına olumlu katkılar sağlandığı değerlendirilmiştir. Bu bakımdan kurumun da vakıf üzerinden yürüttüğü bu projeler üzerinden kendisini başarılı bir kurum olarak göstermek istediği ifade edilebilir.

“*Hem akademik hem de eğlenceli olduğunu fark ettim. Neyi daha fazla yapabilirim neyi daha farklı yapabilirim.*” (K-5).

“*ÖRAV içimdeki kıvılcımı ateşledi. Sınıftan masayı attım. Çocuklarla aramda kopmayacak bir bağ oluştu. ÖRAV bana çocuklarla aramda kopmaz bir bağ kazandırdı.*” (K-6).

Video 3 olarak kodlanan “ÖRAV’lılar Öğretmen Akademisi Vakfı’nı Anlatıyor” başlıklı videoda rol alan bireylerin çoğu yürütülen KSS projesi kapsamında yapılan eğitimlerle kendilerini daha başarılı bulduklarını, daha farklı yetenekleri

öğrendiklerini ve geliştirdiklerini ifade ederek Garanti Bankasının kurumsal imajına yönelik kurumsal anlamda yetenekli, çalışkan ve başarılı bir kurum izleniminin üretildiği bulgulanmıştır.

Video 3’te rol alan bireylerin ifade ettiklerinden; “*Daha çok çocuğun yüreğine dokunabilmek.*” (K-7), “*İletişim becerilerimin geliştirilmesidir.*” (K-8), “*Öğrencilerim çok mutlu bir şekilde okuldan ayrıldıklarını ve her gün okula büyük bir istekle ve şevkle geldiklerine tanık oldum.*” (K-9), “*ÖRAV’den önceki mesleki hayatım maalesef cahiliye dönemimdi.*” (K-10), “*Türkiye’nin çok farklı yerlerinden meslektaşlarımızla buluşma ve onların ürettiklerini öğrenme şansım oldu.*” (K-11), “*Yaklaşık 3 yıldır bu vakıftayım. Çocuklarla eğlenmeyi, oynamayı, aslında çocuk olmayı öğrendim. Çocuklarla aynı dili kullanmayı öğrendim. Tatillerde yorulup, okul zamanlarında dinlenmeyi öğrendim.*” (K-12) kurumun bu KSS projesi üzerinden hedef kitlesi tarafından olumlu algılandığına yönelik bir izlenimin oluşturulduğu değerlendirilmiştir. Böylece kurum tarafından sosyal medya ortamında paylaşılan bu video ile de kurumun olumlu bir şekilde tanıtımının yapıldığı ifade edilmelidir. Kurum hedef kitlesi ile bu videoları paylaşarak kendini hem kurumsal sosyal sorumluluk sahibi bir kurum olarak anlatmakta, hem hedef kitlenin sevgisini ve takdirini kazanmak istemekte olduğu hem de başarılı ve işinde uzman bir kurum olarak tanınmak istediği bulgusuna ulaşılmıştır. Bunu yaparken de gerçek kişileri kullanarak mesajın etkisinin artırılmak istendiği ifade edilmelidir.

Kurumsal Olarak Kendini Örnek Gösterme

Garanti Bankasının kurucusu olarak yer aldığı ÖRAV KSS projesi tamamıyla kendini örnek bir kurum olarak göstermeye yönelik bir izlenim yönetimi çalışmasıdır. Ayrıca analizi yapılan videolarda ifade edilen hususlarda da örnek bir kurum izlenimine yönelik ifadeler de yer almaktadır.

K-2 ve K-4 tarafından ifade edilenlerle kurumun hedef kitlesinin her zaman ve her durumda destekçisi olduğu izlenimi oluşturulmuştur. Böylece Garanti Bankasının kendini örnek bir kurum olarak tanıtmaya ve bu şekilde algılanma isteğinin olduğu değerlendirilmiştir. Böylece kurum olarak

örnek bir kurum imajına sahip olma yönünde bir izlenim yönetimi çabasıdır bahsedilebilir.

“Öğretmenleri sürekli destekleyen ve ...”
(K-2).

“Evet yalnız değilsin, senin gibi düşünen insanlar var. Evet, bu ülkenin geleceğini dert edinen, benim yanımda her zaman olabilecek birileri var. Yalnız olmadığımı gördüm ve buna çok güç verdi.” (K-4).

Doğrudan Garanti Bankası tarafından video 1’in sonunda tanıtım filmi için seslendirilmesi yapılan ifade ile kurumun kendini hedef kitleye sevdirmeye yönelik bir izlenim yönetiminde bulunduğu da ifade edilebilir.

“Yalnız değilsiniz. Merak etmeyiniz. Yalnız değilsiniz varsa söyleyiniz başka arzunuz”.

Sonuç

İmaj kavramı günümüz bireylerinin ve kurumlarının vazgeçilmez varoluş unsurları arasında önemli bir ihtiyaçtır. Kişisel imaj ve kurumsal imaj bağlamında yapılan çok çeşitli bilimsel çalışmalar da bu durumun en önemli göstergeleri arasındadır. Hedef kitlesi nezdinde iyi bir imajla anılmak isteyen her birey ve kurum olumlu bir imajın gerekliliklerini yerine getirme çabasıdır. Olumlu bir imaja sahip olmak profesyonel bir sürecin neticesinde gerçekleşecektir. Olumlu imaj oluşturmada bireylerin ve kurumların içinde yaşadıkları çevreye karşı sorumluluklarına yönelik faaliyetleri önemli bir rol oynamaktadır. Çevresine karşı duyarlı faaliyetlerde bulunan kurumlar bu faaliyetlerini sürdürebildikleri ölçüde hedef kitlesi nezdinde olumlu bir şekilde algılanacak ve bu olumlu algı da kurumun hizmet verdiği sektörde diğerlerine göre farklı ve öncelikli olarak algılanmasına sebep olacaktır. Bu bakımdan kurumsal imajlarına sürekli yatırım yapma ihtiyacı hisseden kurumlar, bu faaliyetlerini hedef kitlelerine de duyurmaları gerekecektir. İmajla yönelik ortaya konan çalışmaların tanıtımında geleneksel medya ve yeni medya ortamları hedef kitleyle kurulacak iletişimde en önemli ve başlıca araçlardır. Günümüzde yeni medya araçlarının türevlerinin artması ve özellikle sosyal medya kullanıcıları bireylerin sayısında her geçen gün yaşanan artış

kurumları da sosyal medya kullanmaya motive etmiştir. Böylece kurumsal sosyal medya hesapları kurumların kendilerini hedef kitlelerine doğrudan duyurabildikleri ortamlar olması bakımından kurumlar açısından oldukça sık kullanılan araçlar arasında ifade edilmektedir.

Bu çalışmada Garanti Bankasının kurucusu olduğu Öğretmen Akademisi Vakfı bünyesinde yürütülen kurumsal sosyal sorumluluk faaliyetleri kurumsal imaj bağlamında değerlendirilmeye çalışılmıştır. Bu anlamda Garanti Bankası ÖRAV’nın kurumsal YouTube hesabı üzerinden ÖRAV’in tanıtımına yönelik üretilen ve paylaşılan videolarda izlenim yönetimi taktiklerinin nasıl kullanıldığı ve nasıl bir kurumsal imaj oluşturulmak istendiği nitel içerik analizi ile değerlendirilmiştir. Çalışma için seçilen üç videonun analizi yapılırken kodlama saldırgan izlenim yönetimi taktiklerine göre gerçekleştirilmiştir. Bu üç video Banka tarafından Bankanın yürüttüğü ÖRAV KSS faaliyetlerinin hedef kitlelere duyurulması amacıyla yönelik videolardır. Videolarda rol alan ve ÖRAV bünyesindeki KSS çalışmalarına katılan gerçek kişilerin ifadelerine göre çalışma gerçekleştirilmiştir.

Çalışmanın sonucuna göre, incelenen tanıtım videolarında saldırgan izlenim yönetimi taktiklerinden kendini kabul ettirme, kurumsal tanıtım ve kendini örnek gösterme taktiklerinin uygulandığı değerlendirilmiştir. Buna göre Garanti Bankası kurucusu olduğu ÖRAV ile kendini örnek kurum gösterme taktiğini kullanmakta ayrıca bu taktiğini kurumsal sosyal medya hesabında yaptığı video paylaşımlarıyla da desteklemektedir. Böylece kendini hedef kitlesi nezdinde örnek bir kurum olarak göstermek istediği değerlendirilmiştir. Ayrıca Banka kurumsal tanıtım ve kendini kabul ettirme taktiklerinden de yararlanmıştır. Ancak saldırgan taktikler arasında yer alan yardım isteme ve rakibini yıldırma taktiklerinin kullanılmadığı değerlendirilmiştir. Bankanın kendini tanıtmaya taktiğini kullanarak diğer rakipleri arasında kendini yetenekli, çalışkan ve başarılı göstermek istediği değerlendirilmiştir. Böylece Garanti Bankası yürüttüğü bu KSS projesi üzerinden kendini esas hizmet sunduğu alanda da rakiplerine göre daha başarılı ve yetenekli olduğu imajını oluşturma çabasında olduğu ifade edilebilir. Kendini sevdirmeye taktiği ile de hedef kitlesi nezdinde diğer kurumlardan ayırt edilerek

sevilen, çekici ve cazip bir kurum olduğu imajını arzulayan bir kurum olma arzusunda olduğu da elde edilen bulgular arasında değerlendirilmiştir. Ayrıca bankanın hedef kitle arasında sevilen ve cazip bir kurum olarak algılanması ise kuruma dönüt olarak önemli getirilerde bulunacak ve kurumun istediği olumlu imajın oluşması ve korunmasına da katkı sağlayacağı da değerlendirilmiştir. Bununla birlikte sosyal medyanın izlenim yönetimi anlamında kurumlar tarafından kurumsal imaj oluşturma da kullanılabilir bir halkla ilişkiler ortamı olduğu da ayrıca değerlendirilmiştir. Bu bakımdan kurumlar kurumsal sosyal medya hesaplarında yürüttükleri her türlü faaliyeti kurumun hedef kitlelerine duyurmak için kullanmaları günümüzde önemli gereklilikler arasındadır. İleride yapılacak çalışmalarda da izlenim yönetimi ve kurumsal imaj bağlamında farklı araştırma yöntemlerine başvurularak kullanılan izlenim yönetimi taktiklerinin işlevselliği hedef kitleler nezdinden nasıl değerlendirildiği araştırma konuları arasında olabileceği önerisinde bulunulabilir.

Kaynakça

- Armağan, A. (2001). Medya Ve İzlenim Yönetimi. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (11). 313-320.
- Aslan, E. Ş., ve Aydın, C. (2018). Kurumsal Sosyal Sorumluluk Faaliyetlerinin Marka Tercihine Etkisi Üzerine Bir Araştırma. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 11 (1), 146-166.
- Aydede, C. (2007). Yükselen Trend Kurumsal Sosyal Sorumluluk. Mediacat Yayınları: İstanbul.
- Bakan, Ö. (2005). Kurumsal İmaj. Tablet Kitabevi: Konya.
- Barich, H. ve Kotler, P. (1991). A Framework For Marketing İmage Management. *Mit Sloan Management Review*, 32 (2), 94.
- Bolino, M. C., Kacmar, K. M., Turnley, W. H., and Gilstrap, J. B. (2008). A multi-level review of impression management motives and behaviors. *Journal of Management*, 34 (6), 1080-1109.
- Cho, J. Y., and Lee, E. H. (2014). Reducing confusion about grounded theory and qualitative content analysis: Similarities and differences. *The qualitative report*, 19 (32), 1-20.
- Eroğlu, E. ve Özkan, G. (2009). “Örgüt Kültürü” Ve “İletişim Doyumu” İle Bireysel Özellikler Arasındaki İlişkinin Değerlendirilmesi: Bir Uygulama Örneği. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 5(4), 50-61.
- Fidan, M., & Gülsünler, M. E. (2003). Kurum Kimliğinde Kriz Yönetiminin Yeri ve Önemi. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (10), 465-475.
- Forman, J. ve Damschroder, L. (2007). Qualitative content analysis. In *Empirical methods for bioethics: A primer* (pp. 39-62). Emerald Group Publishing Limited.
- Geçikli, F. (2012). Kurum İmajı. Fenomen Yayınları: Erzurum.
- Harwood, T. G. ve Garry, T. (2003). An overview of content analysis. *Marketing Review*, 3(4), 479-498.
- Hooghiemstra, R. (2000). Corporate Communication And İmpression Management–New Perspectives Why Companies Engage İn Corporate Social Reporting. *Journal Of Business Ethics*, 27(1-2), 55-68.
- Hsieh, H-F. and Shannon, S. E. (2005). Three approaches to qualitative content analysis. *Qualitative Health Research*, 15(9), 1277-1288.
- Jaja, S. A. (2003). Impression Management Metaphors: An Agenda For The 21st Century African Industrial Managers. *Management Research News*, 26(12), 73-94.
- Jones, E. E. And Pittman, T. S. (1982). Toward A General Theory Of Strategic Self-Presentation. In J. Suls (Ed.), *Psychological Perspectives Of The Self* (Pp. 231-263). Hillsdale, Nj: Erlbaum.
- Kalyon, Y. (2007). Halkla İlişkiler. Nobel Yayın Dağıtım: Ankara.
- Kracauer, S. (1952). The challenge of qualitative content analysis. *Public Opinion Quarterly*, 16, 631-642. <https://www.jstor.org/stable/2746123> Erişim tarihi: 12.11.2018.

Merkel-Davies, Doris M. and Brennan, Niamh M., Discretionary Disclosure Strategies in Corporate Narratives: Incremental Information or Impression Management?. *Journal of Accounting Literature*, Vol. 27, 2007, pp. 116-196. Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=1089447>.

Mohamed, A. A., Gardner, W. L., and Paolillo, J. G. P. (1999). A Taxonomy Of Organizational Impression Management Tactics. *Advances In Competitiveness Research*, 7(1), 108 - 130.

Newman, D. M. (2009). *Sociology: Exploring The Architecture Of Everyday Life*. Thousandoaks, Ca: Pineforgepress.

Nguyen, N. and Leblanc, G. (2001). Corporate İmage And Corporate Reputation İn Customers' Retention Decisions İn Services. *Journal Of Retailing And Consumer Services*, 8(4), 227-236.

Okay, A. (2013). Kurum Kimliği. Derin Yayınları: İstanbul.

Okay, A. ve Okay, A. (2002). Halkla İlişkiler Kavram Strateji ve Uygulamaları. Der Yayınları: İstanbul.

Özgen, E. (2006). Kurumsal Sosyal Sorumluluk Projeleri. Maviyağaç Kültür Sanat Yayıncılık: İstanbul.

Öztürk, M. C. ve Şardağı, E. (2018). Kurumsal Kimlik Aracı Olarak Facebook: Türkiye'deki Sivil Toplum Kuruluşları (Stk) Üzerine Bir Değerlendirme. *İleti-Ş-İm*. 28. 115-141

Özüpek, M. N. (2008). Sosyal Sorumluluk. (Editörler: Ahmet Kalender ve Mehmet Fidan). Halkla İlişkiler. Tablet Yayınları: Konya, 251-288.

Peltekoğlu, F. B.ve Tozlu, E. (2018). Kurumsal Sosyal Sorumluluk Kampanyalarının Dijital Paydaşları; Sosyal Medya Fenomenleri. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(4), 285-299.

Peltekoğlu, F. B. (2014). Halkla İlişkiler Nedir?. Beta Yayıncılık: İstanbul.

Priest, H., Roberts, P., and Woods, L. (2002). An overview of three different approaches to the interpretation of qualitative data. Part 1: Theoretical issues. *Nurse Researcher*, 10(1), 30.

Schreier, M. (2012). *Qualitative content analysis in practice*. Thousand Oaks, CA: Sage.

Solmaz, B. (2011). Kurumsal İletişim Yönetimi. Tablet Kitabevi : Konya.

Tarhan, A. (2007). Halkla ilişkilerde tanıma ve tanıtma aracı olarak İnternet: Belediyelerin web sayfaları üzerine bir analiz. *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 4(4), 75-95.

Tengilimoğlu, D. ve Öztürk, Y. (2004). İşletmelerde Halkla İlişkiler. Seçkin Yayıncılık: Ankara.

Tosun, B. N. (2003). Kurumsal İletişim Sürecinde Reklam Ve İmaj Yönetiminin Bütünleşik Konumu. *Marmara Üniversitesi İ.İ.B.F Dergisi*. 18 (1).173 191.

Yavuz, C. (2013). Halkla İlişkiler. Detay Yayıncılık: Ankara.

Yücel, İ. (2013). Örgütlerde İzlenim Yönetimi Ve Taktikleri Üzerine Kavramsal Bir İnceleme. *Akademik Bakış Dergisi*, (35), 1-20.

Zivnuska, S., Kacmar, K. M., Witt, L. A., Carlson, D. S. and Bratton, V. K. (2004). Interactive

effects of impression management and organizational politics on job performance. *Journal of Organizational Behavior*, 25 (5), 627-640.

Link 1, Garanti- ÖRAV (2 Kasım 2016). <https://www.youtube.com/watch?v=eovdOxfxyiI>

Link 2, Öğretmen Akademisi Vakfi- Garanti (11 Kasım 2017). <https://www.youtube.com/watch?v=SjTzLHmlMnA>. (Erişim Tarihi:26.09.2018)

Link 3, ÖRAV'lılar Öğretmen Akademisi Vakfi'nı anlatıyor (21 Aralık 2015). <https://www.youtube.com/watch?v=WKXxgG152io>. (Erişim tarihi:26.09.2018)

Link 4, ÖRAV. <http://Www.Orav.Org.Tr/Hakkimizda/Orav-Hakkinda>. (Erişim tarihi: 26.09.2018).

Latife DURMUŞ
Necmettin Erbakan
Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Yüksek Lisans Öğrencisi
latife_drms@hotmail.com

KÜTAHYA VAHİD PAŞA YAZMA ESERLER KÜTÜPHANESİ'NE ERGUNİYYE MEVLEVİHANESİNDEN GELEN ESERLERDEN ÜÇ CİLT ÖRNEĞİ

THREE BOOKBINDING EXAMPLES WHICH CAME FROM THE ERGUNİYYE MEVLEVI LODGE TO KUTAHYA VAHİD PASHA LIBRARY OF MANUSCRIPTS

ÖZET

Bu çalışmamızda, Kutahya Vahîd Paşa Yazma Eser Kütüphanesi'ne Erguniyye Mevlevîhânesi'nden gelen eserlerden üç cilt örneğini incelemeyi hedefledik.

Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled'in torunu olan Celâleddin Ergun Çelebi, Selçuklu kumandanı İmâdüddin Hazer Dinârî'nin Germiyanoğulları Beyliğinin merkezi olan Kutahya'da inşa ettirdiği ilk mevlevîhâne kabul edilen mescidin postnişîni olmuştur. Önce Celâleddin Ergun Çelebi'nin daha sonra diğer postnişinlerin buraya defnedilmesiyle mescid, Ergun Çelebi Türbesine dönüşmüş, kuzeyine de semâhâne inşa edilip Mevlevîhâne'nin ilk kuruluşu gerçekleşmiş ve kendi adıyla anılmıştır. Kütüphaneye ismini veren, 1809'da Dışişleri Bakanlığında azledilerek iki sene Kutahya'ya sürgüne gönderilen Vahîd Paşa ise 1812'de kütüphanesini kurmuştur. Görevi dolayısı ile bulunduğu yerlerden kitaplar göndererek kütüphanesini zenginleştirmiştir. Kuruluş katoloğunda dokuz yüz kitap tespit edilen kütüphanedeki eserler kısa sürede bin iki yüz cilde ulaşmıştır.

Erguniyye Mevlevîhânesi ve Molla Bey Kur'an Kursu kitaplıklarındaki yazma eserlerin de ilavesiyle bu sayı daha da artmıştır. Kütüphanede bulunan 3242 yazma eser, konuları ve cilt özellikleri açısından Anadolu Selçuklu'dan Osmanlı'ya uzanan zengin bir koleksiyona sahiptir. Bu koleksiyondan araştırmamıza konu olan Erguniyye Mevlevîhanesi'nden gelen eserlerden üç tanesinin katalog bilgilerini inceleyip resimledikten sonra şemse, zencirek, köşebent ve mikleplerini tezyinatları açısından sınıflandırmaya çalıştık. Ketebe tarihleri belli olmayan bu eserleri başka kütüphanelerde bulunan benzer cilt özelliğine sahip eserlerle kıyaslayarak dönem özelliklerini ortaya koymaya ve tarihlendirmeye gayret ettik.

Anahtar Kelimeler: Kutahya Vahîd Paşa Yazma Eser Kütüphanesi, Erguniyye Mevlevîhânesi, Cilt, Yazma Eser, Tezyînat.

ABSTRACT

In this study, we aimed to examine three bookbindings of manuscripts from the Erguniyye Mevlevî Lodge which came from Kütahya Vahid Paşa Manuscript Library.

Celâleddin Ergun Çelebi, grand son of Mevlânâ's son Sultan Veled, became the sheikh (postnişin-the head of the dervish lodge) of the mosque, which was accepted as the first city built by the Seljuk commander İmâdüddin Hazer Dinârî in Kütahya, the center of the Germiyanogulları Principality. The masjid was transformed into the tomb of Ergun Çelebi after Celâleddin Ergun Çelebi and the other sheikhs were buried there, and then the Semahane (the building where Mevlevi dervishes perform the sema) was built, thus Mevlevî Lodge was first established. Wahid Pasha, whose name was given to the library, was dismissed from the Ministry of Foreign Affairs in 1809 and sent to exile to Kütahya for two years, established his library in 1812. He enriched the library through sending books from places where he stayed due to the tasks he had to fulfill. Nine hundred books were identified

in the establishment catalog and the numbers of the works in the library reached to two hundred volumes in a short time. The numbers of the works have increased even more with the addition of the manuscripts from the libraries of Erguniyye Mevlevî Lodge and Molla Bey Koran Course. The 3242 manuscripts in the library have a rich collection from the Anatolian Seljuks to the Ottomans in terms of subject and volume characteristics. From this collection, we studied the catalog information of the three of the works from the Erguniyye Mevlevi Lodge, which was the subject of our research, and tried to classify them in terms of their drawings, bordure (zencirek), angle and book mark (miklep). We tried to reveal the characteristics of the period and date these works which are not definite by comparing them with the works in the other libraries which have similar volume characteristics.

Keywords: *Kütahya Vahid Pasha Manuscript Library, Erguniyye Mevlevî House, Bookbindings, Manuscript, Decoration*

GİRİŞ

Anadolu Beylikler Dönemi'nin önde gelen tarikatlarından Mevlevîliğin, nüfuz sahasına XIV. yüzyıl başlarından itibaren Germiyanoğulları'nın merkezi Kütahya da dahil olmuştur. Bu tarikat esas gelişimini Celâleddin Ergun Çelebi'nin şeyhlik döneminde tamamlamıştır. Ergun Çelebi'nin beyliğin kurucusu I. Yakup Bey ile Mehmed Çahşadan ve Süleyman Şah'ın saltanatını gördüğü anlaşılmaktadır. Yakup Bey'in iktidarda olduğu dönem siyasi ve askeri bakımdan en kuvvetli olduğu dönemdir şüphesiz bu istikrar ve maddi zenginlik sosyal ve ilmî hayattaki gelişmeyi de beraberinde getirmiştir.¹ Uzun yıllar faaliyet gösteren dergâh, son şeyhi Sâkıb Dede'den sonra 1925'te kapatılmıştır.² Araştırmamıza konu olan eserler Kütahya Vahîd Paşa Kütüphanesine zaman içerisinde nakledilmiştir.

Kütüphanenin kurucusu Vahîd Paşa iyi bir tahsil gördükten sonra, devletin üst makamlarında önemli görevlerde bulunmuş ve Kütahya'ya sürgüne gönderilmiştir.(1224/1809)³ Burada kaldığı dönemde, Kütahya'nın yüksek âlimlerinden Abdül Bâki Efendi'nin dersinde bulunmuş ve onun fazl-ı keremine hürmeten, Ulu Cami'in son cemaat kısmında, sağ köşede yer alan bölümü satın alarak başladığı kütüphane'nin inşâ faaliyetini 1812'de tamamlayarak, halkın istifadesine sunmuştur.⁴ Ulu Câmi giriş kapısı üzerinde de talik hatla hâk edilmiş manzum kitabesi vardır.⁵ Vahîd Paşa görevi dolayısıyla bulunduğu yerlerden de kitap göndererek kütüphanesini zenginleştirmiştir.⁶

Kuruluş katoloğunda 900 kitabı bulunan kütüphane, kısa sürede 1200 cilde ulaşmış, Molla Bey Kur'an Kursu ile Kütahya Erguniyye Mevlevihânesi'nin kapanmasıyla mevcut yazma eserleri de bu koleksiyona dahil edilmiştir.⁷ Kütüphanenin yazma eser koleksiyonunda yapılan istatistiklere göre; 3242 adet yazma eser, 5556 adet de eski harfli basma eser bulunduğu tespit edilmiştir. Dil ve konu açısından da çok çeşitlilik arz eden yazma eserler arasında Vahîd Paşa'nın kendi eserleri de yer almaktadır.⁸ Ayrıca kütüphanenin, ciltleri açısından san'at değeri taşıyan Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemlerine ait çok sayıda eseri mevcuttur.

Araştırmamıza konu olan Mevlevîhane'den Kütüphaneye gönderilmiş üç cilt örneğini incelemeden önce, yazma eserleri süsleyen cilt san'atının tarihi gelişimi hakkında kısaca bilgi vermek istiyoruz.

Cilt, kitabın yapraklarının yıpranmasını önleyen koruyucu kap⁹ demektir. Bu kelime ‘‘Deri’’ anlamına gelmektedir.¹⁰ Yaygın olarak kullanılan tanımıyla bir mecmua veya kitabın yapraklarını dağılmaktan korumak ve sırasıyla bir arada toplu olarak bulundurmak için ince tahtadan, deriden veya üzerine deri, kâğıt ve bez gibi şeyler kaplı mukavvâdan yapılan kaplara denir.¹¹ Cilt zamanla süsleme san'atlarından biri haline gelmiştir.¹² Teclid (ciltleme) işini yapanlara da mücellid (ciltçi) denilmiştir.¹³

Cilt ve ciltçiliğin gelişerek yaygınlaşması

1 İsmail Çiftcioğlu, ‘‘Ergun Çeleb'nin Yaşadığı Dönem: Siyasi, Sosyal ve İlmî Ortam’’, *Ergun Çelebi ve Kütahya Mevlevîliği Sempozyum Kitabı*, 23-25 Ekim 2014, Kütahya 2015, s. 69-70.

2 Mehmed Veysi Dörtbudak, ‘‘Erguniye Mevlevîhânesi'nin Tarihi açıdan değerlendirilmesi’’, *Ergun Çelebi ve Kütahya Mevlevîliği Sempozyum Kitabı*, 23-25 Ekim 2014, Kütahya 2015, s. 139.

3 İsmail Hakkı Uzunçarşılı, (Bizans ve Selçukiyelerle Germiyan ve Osman Oğulları Zamanında) Kütahya Şehri, Devlet Matbaası, İstanbul,1932, s. 129-130; Mehmet Taşkın, ‘‘Vahîd Paşa ve Kütüphanesi’’, *Yedi İklim Dergisi*, Kasım 1995, Sayı 68, s. 86-87.

4 Mehmet Taşkın,a.g.m.,s.86; İsmail Hakkı Uzunçarşılı,a.g.e.,s.132.

5 Mehmet Taşkın,a.g.m.,s.86.

6 İsmail Hakkı Uzunçarşılı,a.g.e.,s.132.

7 Kütahya Vahid Paşa Yazma Eser Kütüphane Müdür Vekili Halil Kahraman'dan 23/01/2017 tarihinde alınan bilgiler.

8 Ali Çelik ,’’Kütahya Vahid Paşa İl Halk Kütüphanesi ve Temel İslam Bilimleri ile ilgili Bazı Yazma Eserler’’,Osman Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,c.I.,S.1,Aralık 2000,s.18.

9 Zeren Tanındı,’’ Cilt ‘’,*Eczacıbaşı San'at Ansiklopedisi*, C.1, s.347.

10 Kemal Çığ, *Türk Kitap Kapları*, Ankara 1953,s.8

11 Celal Esat Arseven, ‘‘Cilt’’,*Sanat Ansiklopedisi*, C.I, İstanbul 1975, s.341.

12 ‘‘Cilt ‘’,*Türk Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1963,C. XI, s.2.

13 Mine Esiner Özen, *Türk Cilt Sanatı*, Ankara 1998, s.9

kağıdın icadından sonra olmuştur.¹⁴ Batı Çin’de çok erken tarihli kağıtlar bulan araştırmacılar kağıdın M.Ö. II. yüzyılda icad edilmiş olduğunu kabul etmektedirler.¹⁵ Çinlilerden kağıt yapımını öğrenen Türkler, deri işlemeciliğinde maharetli oldukları için ciltçiliği Çinlilerden önce başarmışlardır. Çünkü Çinlilerin kitapları tomar halinde idi.¹⁶ Kağıdın kullanım potansiyelini keşfeden Batı Asya Müslümanları olmuş ve kağıt İslam dünyasına da Türkler tarafından tanıtılmıştır.¹⁷ Ele geçmiş en eski cilt kapakları IV. yüzyıla ait olup papirüs üzerine sade ve gösterişsiz bir şekilde meşin kaplanarak yapılmışlardır.¹⁸ Çin’de ciltçiliğin gelişmesi, Uygur san’atkarlarının buraya göçüp yerleşmesiyle başladığı gibi, İran’a ve Halife Mu’tasım Billah zamanında Samarra’ya giden (IX. yy.) Uygur Türkleri de bu memleketlerde cilt san’atının ilerlemesinde ve bir san’at kolu olarak yerleşmesinde büyük rol oynamışlardır.¹⁹ Cilt san’atı, Uygur Türkleri vasıtasıyla İslam dünyasına da yayılmış oldu, tabiatıyla Irak ve Horasan bölgesi de ilk gelişme merkezleri olmuştur.²⁰ Orta Asya Türklerinin ciltçilikte deri kullandıkları ilk defa deri üzerine madeni kalıplarla süsler bastıkları, Bin Buda Mağaralarında araştırmalar sonucu bulunan parçalardan anlaşılmıştır. Orta Asya’da Kara Hoço ‘da yapılan kazı ve araştırmalar sonucu elde edilen eserlerin M.S. VII. yüzyıllara ait olduğu tespit edilmiştir.²¹ Yine P. K. Koslov tarafından Kara Hoço’da²² bulunan cilt örnekleri üzerindeki motifler Selçuklu ciltleri ile büyük benzerlik gösterdiği için XIII. yüzyıldan daha öncelere ait olabileceği

düşünülmektedir.²³ Eski Türk ciltlerinde son döneme gelinceye kadar, kullanılan malzeme aynı kalmış olup sadece bezeme üslûplarında bölge ve devirlere göre değişmeler olmuştur.²⁴

Orta Asya’ya mahsus olan ciltçilik, Türklerin İslam dinine girmeleriyle yazı ve kitabın mukaddes sayılması ve özellikle dini kitaplara gösterilen hassasiyet onun tezyinine ve ciltlenmesine de yansımış ve bir sanat kolu haline gelmesine sebep olmuştur.²⁵ İslam cildinin bilinen ilk örnekleri ise Tolunoğulları (868-905) zamanına aittir. İslam cildindeki bu gelişme, XII. yüzyıla kadar Fâtımîler, Gazneliler, Büyük Selçuklularla devam etmiştir.²⁶ Ayrıca İslâm cilt san’atının deriyle kaplı bazı ciltleri San’a, Kayrean ve Şam’daki Ulu Câmî’lerde bulunan ve IX.-X. yüzyıllara tarihlenen Kur’ân nüshalarına aittir.²⁷ XI. yüzyıl sonlarından itibaren Anadolu’ya hâkim olan Selçuklular, burada XII. ve XIII. yüzyıllarda çok güzel ciltler meydana getirip Türk-İslâm Cilt San’atı içerisinde önemli bir yere sahip olmuşlardır.²⁸ Rûmî denilen Anadolu Selçuklu Cilt üslûbu,²⁹ XII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Memlûkler’de, XIV. yüzyıldan itibaren de İlhanlılar’da ve Karamanoğulları başta olmak üzere Anadolu’da,³⁰ hatta Fatih döneminde XV. yüzyıl sonlarına kadar da Osmanlılar’da devam etmiştir.³¹ Anadolu Selçuklu ciltlerinde, Uygur, Büyük Selçuklu ve Gazneli san’atının tesirleri hemen göze çarpar. Ciltlerde, dönemindeki ahşap, çini, taş, mezar taşı, maden ve minyatür san’atla-

14 İsmet Binark, *Eski Kitapçılık Sanatlarımız*, Ankara 1975, s.1

15 Jonathan M. Bloom, *Kağıda İşlenen Uygarlık*, İstanbul, 2003, s.55-58.

16 Wolfram Eberhard, *Çin Tarihi*, Ankara 1987, s. 120, 221

17 Jonathan M. Bloom, a.g.e., s.34-92.

18 Ahmet Saim Arıtan, "Ciltçilik", *T.D.V.İslam Ansiklopedisi*, C.7, İstanbul 1993, s.551.

19 İsmet Binark, a.g.e., s.3.

20 Ahmet Saim Arıtan, "Anadolu Selçuklu Cilt San’atının Özellikleri", *I-II Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*, Konya 1993, s.181-182.

21 İsmet Binark, a.g.e., s.1-2.

22 Ahmet Saim Arıtan, "Anadolu Selçuklu Cilt San’atının Özellikleri", s.181.

23 Ahmet Saim Arıtan, "Türk Cilt San’atı", *Türk Kitap Medeniyeti*, İstanbul 2009, s.64.

24 Müjgan Cunbur, "Türklerde Cilt San’atı", *Türk Dünyası El Kitabı*, C.II, Ankara 1992, s.453.

25 İsmet Binark, a.g.e., s.4.

26 Ahmet Saim Arıtan, "Anadolu Selçuklu Cilt San’atının Özellikleri", s.181-182.

27 Zeren Tanındı, "Kitap ve Cildi", *Osmanlı Uygarlığı Ansiklopedisi*, (Haz. H. İnalçık-G. Renda), C.2, Ankara 2002, s. 842.

28 Ahmet Saim Arıtan, "Anadolu Selçuklu Cilt Sanatı", *Türkler*, C.VII., Ankara 2002, s.933.

29 Ahmet Saim Arıtan, a.g.md., s.552.

30 Ahmet Saim Arıtan, "Anadolu Selçuklu Cilt Sanatı", s.933.

31 Ahmet Saim Arıtan, "Selçuklu Cildi'nin Osmanlı Cildine Etkileri", *V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyum Kitabı*, 19-20 Nisan, Ankara 2001, s.30.

rındaki motiflerle büyük bir paralellik görülür.³² Bir Anadolu Selçuklu cilt kapağında, gerek kendinden önceki ve sonraki Türk ciltlerinde gerekse diğer İslam ciltlerinin bölümleri itibarıyla bir farklılık görülmez. Fark, bunların uygulanması ve tezyinatındaki anlayışta. Her ciltte olduğu gibi, Anadolu Selçuklu Cildi de, ön ve arka kapaklar, mikleb, sırt, sertâb ve iç kapaklardan müteşekkildir.³³ Anadolu Selçuklu Cilt üslubunun özellikleri kısaca şöyledir;

1) Ön ve arka kapaklarda ayrı ayrı motifli şemseler kullanılmıştır.

2) Bir kapak tam zeminli olarak yapılmışsa diğeri şemse tarzında yapılmıştır.

3) Tam zeminli ciltlerde istisnalar dışında köşebent yoktur.

4) Kapakları çevreleyen mutlaka bir zencirek veya bordür vardır. Bu zencirek ve bordür bir ve iki sıradan fazla da olabilmektedir.

5) Mikleb genellikle yapılmıştır. Bazen miklebsiz kapaklar da görülmektedir.

6) Sertâb ilk devrilerde genellikle boş bırakılırken, daha sonra tezyîn edilmiştir.

7) Anadolu Selçuklu ciltlerinde sırt daima düzdür. Bombeli (kamburalı) cilde rastlanmaz. 8) Geometrik tezyînât dönemindeki diğer ciltlere göre daha girift ve sıktır.

9) İç kapaklar deri ile kaplıdır ve umumiyetle kabartmalı olarak ve rûmîlerle bezenmiştir. Burası nâdiren boş bırakılmıştır.

10) Selçuklu Döneminin son zamanlarında Beylikler döneminde ve nihayet, Selçuklu üslubu tesiri altındaki erken Osmanlı döneminde şemseler ovalleşmiş, uçlarına salbekler eklenmiştir.³⁴

32 Ahmet Saim Arıtan, "Anadolu Selçuklu Cilt Sanatı.....", s.934.

33 Ahmet Saim Arıtan, "Türk Cild San'atı.....", s.66.

34 Ahmet Saim Arıtan, "Anadolu Selçuklu Cilt Sanatı.....",

11) Anadolu Selçuklu ve bu üslubu taşıyan ciltleri yapan usta isimleri, ciltlerin köşebent içlerinde, şemse merkezinde, mikleb şemsesinde, sertâbda, köşebent önünde, zencirek kartuşunda ve kapak içlerinde görülmektedir.³⁵

12) Selçuklu ciltleri kahverenginin çeşitli tonları ve bazen de siyah deridendir.

13) Selçuk ciltlerinde ekseriyetle çizgiler ve zemini doldurmak için konulan nokta gibi olan yıldızlar yaldızlıdır.³⁶

Ciltle ilgili bu bilgileri verdikten sonra bu çalışmanın konusu olan Erguniyye Mevlevîhânesi'nden gelen cilt örneklerinden üçünün tezyinat özelliklerini bu üslûp çerçevesinde incelemeye ve tarihlendirmeye çalıştık.

Kütahya Vahîd Paşa Yazma Eser Kütüphanesi'ne Erguniyye Mevlevîhanesi'nden gelen eserlerden üç cilt örneği;

Örnek Nu.	: 1
Resim Nu.	: 1-8
Envanter Nu.	: 1575
Eserin Adı	: Divan
Dili / Konusu	: Farsça / İran Edebiyatı -Manzum
Bulunduğu Yer	: Kütahya Vahîd Paşa Kütüphanesi
Geldiği Yer	: K ü t a h y a Erguniyye Mevlevîhânesi
Ölçüler (Cilt)	: 245 x 180 mm.

s.940.

35 Bakınız; Ahmet Saim Arıtan, "Selçuklu Cildlerinde İmzalar", I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi, Bildiriler, C.1, Konya 2001, s.39-42.

36 Müjgan Cunbur, a. g. m., s.454.

Ölçüler (Yazı) : 170 x 110 mm.
yan yana iki satır / Divânî

Varak (Yaprak) Sayısı : 375 varak

Ketebes (Tarih) : -----

İstinsah Tarihi : -----

Müellifi : Seyf-i Fergânî^{37*}

Müstensihi : -----

Malzeme ve Rengi : Koyu kahverengi
deri.

İnceleme Tarihi : 26 /01/2017

Bugünkü Durumu; Kapak kenarları ve sayfalar çok yıpranmıştır. Bazı yerlerinde kurt yenikleri vardır. Altın kakmaların hepsi düşmüştür. Ön ve arka kapaktaki şemse formu farklıdır. (Çizim-1) Ön kapak şemse kütüphane katalog resimlerinde yoktur (Resim-1) fakat araştırmamız sırasında daha sonra bulunarak yapıştirıldığını tespit ettik. (Resim-2) (Çizim-2) Miklebi kopmuştur.

Ön kapak şemsesi; Her bir kenarı 9 mm. olan şemse ongen'den oluşmuştur, merkezi geometrik zeminli kenarları dilimlidir. Geometrik zeminin merkezi beşgen ve dörtgenlerden meydana gelmektedir. Beşgen ve dörtgen zeminlerde noktalı balık pulları, diğer zeminlerde ise düşmüş olan altın kakmalar görülmektedir. Ongen köşelerindeki dilim içleri noktalı balık pulu ile doludur, dilim aralarında düşmüş altın kakmalar yer alır ve bu altın kakmaların üstleri tığlarla tamamlanmıştır. (Resim-3)

Ön kapak köşebenti; İki dilimli olarak yapılmıştır. Dilim içleri noktalı balık pulları ile

37 *Seyf-i Fergânî; Mutasavvif - şair. Kasidelerinin birinde verdiği bilgilerden VII. (XIII.) yüzyıl ortalarında Orta Asya'da Fergana bölgesinde doğduğu tahmin edilmektedir. Şiirlerinde çoğu zaman "Seyf-i Fergânî", bazan da "Seyfî" mahlasını kullanmıştır. Gençlik döneminde Moğol istilâsının yol açtığı kargaşa içinde vatanından ayrılıp bir süre Tebriz'de kaldı, ardından Anadolu'ya giderek Aksaray'a yerleşti. Bu hususta geniş bilgi için bkz. Nimet Yıldırım, "Seyf-i Fergânî", *T.D.V.İslam Ansiklopedisi*, C. 37, İstanbul 2009, s. 27.

müzeyyendir. 3 mm. sonra ince tahrirli ana cetvel çekilmiş köşelerde ve dilim aralarında düşmüş altın kakma yerleri vardır ve üstleri tığlıdır.(Resim-4)

Arka kapak şemsesi; Etrafı dört ince tahrirle çizilmiş 80 mm. çapında, geometrik zeminli yuvarlak şemseden oluşur. Merkezde altı kapalı kollu yıldız vardır. Uçları, bir köşesi kavisli üçgenler oluşturmuştur. Aradaki boşluklarda altıgen yer alır. Merkezdeki altıgen, kenardaki zeminler ve altıgenin kestiği üçgenin yarısı noktalı balık pulları ile doludur. Arada kalan geometrik zeminlerde ise üçer tane düşmüş altın kakma yerleri vardır. Daire çevresi ince tahrirle çizilmiş, alt ve üstüne gelen yerlerinde, tepeye doğru üçgen biçiminde birleşmiş salbekleri yer alır. Birleşen yerin altında üç, üstünde tek altın kakma yeri vardır, üstü tığlıdır. Yanlara doğru da kıvrılan çizgiler yer alır. Şemsenin bazı yerlerinde kurt yenikleri vardır. (Resim-5)

Arka kapak köşebenti üçgen içinde geometrik üç kademeli örgü, araları noktalıdır. Kalın tahrirden 5 mm. sonra ince tahrirli ana cetvel yer alır. Cetvelin köşelerinde bulunan altınlar kakmalar düşmüştür ve üzerleri tığlıdır. (Resim-6)

Zencirekler; Kenardan üç sıra kalın cetvelden sonra kapağın alt ve üstünde iki sıra, kenarlarında tek sıra olmak üzere " Sırt sırta iki sıra Post-Samarrâ^{38*} ve aralarındaki boşluklarda 4 kollu çiçekli zencireklerden³⁹ oluşmaktadır. Arka kapak zencirek de aynıdır. (Resim-7)

Sertab ve mikleb kopmuş ve kaybolmuştur.

Sırt; 80 mm. eninde çok yıpranmış altı kırmızı kumaşla tamir görmüştür. Sırt derisi kurt yenikleri ile tahrip olmuştur.

38 *Post Samarrâ; Abbasilerin özellikle askeri mimarisinde, ayırt edici özelliği asma yaprağı olan, müşahhasan mücerrede bir tekamül çizgisinde, Herzfeld'e göre A, B ve C üslubunun olduğu S ve C kıvrımlarından oluşan tezeynatır. Bu hususta geniş bilgi için bkz. Ord. Prof. Suut Kemal Yetkin, *İslâm Mimârîsi*, Ankara 1959, s. 103.

39 Ahmet Saim Arıtan, "Anadolu Selçuklu ve Bu Üslubu Taşıyan Cildlerde Zencirek Tipolojisi Denemesi", *İSTEM*, S.1, Konya 2003, s. 90.

Kapak içleri kağıt kaplıdır. Ayrıca ilk sayfada ve son sayfada kütüphane mührü vardır. İlk sayfada vakıf kaydının altında, "8" ile başlayan fakat diğer iki rakamı okunamayan bir tarih bulunmaktadır. (Resim-8)

Değerlendirme

Eserimizin tarihi belli değildir fakat ilk sayfada vakıf kaydının altında 800 ile başlayan bir tarih vardır. Eserimizin zencirek tipi de XIV. yüzyıl başlarında yapılmış TSMK. III. Ahmed 465 numarada kayıtlı "Mecmeu'l Kebir"⁴⁰ adlı ciltle örtüşmektedir. Arka kapak şemsenin ön kapak şemseden farklı olarak salbekli oluşu ve düşmüş altın kakma noktalarının varlığını dikkate alarak eserimizi XIII. yüzyıl sonu XIV. yüzyıl başlarına tarihlendirebiliriz.

Örnek Nu.	: 2
Resim Nu.	: 9-15
Envanter Nu.	: 2803
Eserin Adı (Telhisü'l Miftah)	: Telhisü'l-Miftah
Dili / Konusu	: Arapça / Arap Edebiyatı veya retorik (meanı-beyan)
Bulunduğu Yer	: Kütahya Vahid Paşa Kütüphanesi
Geldiği Yer	: Kütahya Erguniyye Mevlevîhanesi
Ölçüler (Cilt)	: 180 x 110 mm.
Ölçüler (Yazı)	: 120 x 60 mm. / Nesih
Varak (Yaprak) Sayısı	: 55 varak

40 Ahmet Saim Arıtan, *Konya Dışındaki Müze ve Kütüphanelerinde Bulunan Selçuklu ve Selçuklu Üslubu Taşıyan Cild Kapakları*, -Yayınlanmamış Doktora tezi, Konya 1992, s.74.

Ketebesini (Tarih) : -----

İstinsah Tarihi : -----

Müellifi : e l - K a z v i n i
(HatibüDimaşk) , Celaleddin Muhammed b. Abdurrahman Hatibü Dimaşk, Ebü'l-Meali 739/1338

Müstensihi : -----

Malzeme ve Rengi :Kahverengi deri.

İnceleme Tarihi : 27 /01/2017

Bugünkü Durumu; Kapak kenarları çok yıpranmış sırt ve sertabı kenarlarından ayrılmış ve kopmak üzeredir. Nemden dolayı sayfalar aşınmıştır. Ön ve arka kapak şemse aynıdır. (Çizim-3) Miklebli cilttir. (Resim-9)

Şemseler; 36 mm. çapında üç tane tahrirle çizilmiş içinde Mühr-ü Süleyman^{41*} deseni olan yuvarlak şemsedir. Mühr-i Süleyman kolları ile daire arasında kalan zemin balık pulu desen ile süslenmiştir. Yuvarlak şemsenin etrafındaki tığlarla keşiştiği noktalarda, alt, üst ve yanlarda üçer, arada kalan yerlerde de birer balık pulu desen vardır. Balık pulları adedince de üzerlerinde tığlar yer alır. Alt, üst ve yanlara gelen tığlar kapak ortalarına kadar uzatılmıştır. Arka kapak şemsede daha belirgin olan şemse merkezinde noktanın dört yönüne doğru çizilmiş ince tahrirler yer alır.(Resim-10)

Köşebentlerde üçgen içinde ince tahrirli balık pulu desen vardır. 2 mm. sonra iç cetvel yer alır. (Resim-11)

Kalın tahrirli üç cetveli bulunan kapağın,zencireği yoktur. (Resim-12)

41 *Mühr-ü Süleyman; Altı Köşeli yıldız motifi. Süleyman Peygamberin yüksüğündeki bu geometrik şekil, ateşe ,suya ve hayvanlara egemenlik gücünün sembolü olarak kabul edilir. Süleyman Peygamber'in babası Davud Peygamber'den dolayı "Davud Yıldızı" diye de anılır. Bu hususta geniş bilgi için bkz. Hasan ÖZÖNDER, *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü*, Konya 2003. s. 140.

Sertab; 20 mm. eninde çok yıpranmış ve kenarlarından ayrılmış ve kıvrılmıştır. Sertab kenarları üç tane kalın tahrirli cetvel ile çevrilmiş ortası üç kalın tahrirle ikiye bölünmüştür. köşelerine birer balık pulu desen konulmuştur. Arada kalan boşluğun alt ve üstüne birbirine zıt iki sıra balık pulu ile desen oluşturulmuştur.(Resim-13) Sertab içi kumaş kaplıdır.

Mikleb; Etek ve baş kısmı 35, sivri ucu 55 mm. ebatlarındadır. Mikleb şemsesi 30 mm. çapında kapaklardaki şemse formu ile aynıdır fakat şemse yuvarlağı mikleb ucunda tamamlanmamıştır. (Resim-14)(Çizim-4) Mikleb içi kağıt kaplıdır. Sırt, 20 mm. eninde ve çok yıpranmıştır.

Kapak içleri kağıt kaplıdır. İlk ve son sayfada kütüphane ve vakıf mühürleri vardır. Ketebe kaydına rastlanamamıştır. (Resim-15)

Değerlendirme

Eserimizin tarihi belli değildir. Fakat kapak şemseleri ve mikleb şemsesi formu olarak TSMK., III. Ahmed: 338 numarada bulunan 723/1323 tarihli “ Ezkâru’n-Nevevî (Hilyetü’l-Ebrâr ve Şîârî’l-Ahyâr)”⁴² adlı eserle benzerdir. Kıyaslanan eserin şemse formu ve ketebe kaydı dikkate alınırsa araştırmamıza konu olan yazmayı XIV. yüzyıl başına tarihlendirebiliriz.

Örnek Nu.	: 3
Resim Nu.	: 16-21
Envanter Nu.	: 1387
Eserin Adı (Sure-i Fatiha ve Bakara)	: Kur’an-ı Kerim
Dili / Konusu Kerim	: Arapça / Kur’an-ı

Bulunduğu Yer : Kütahya Vahid Paşa Kütüphanesi

Geldiği Yer : K ü t a h y a Erguniyye Mevlevîhânesi

Ölçüler (Cilt) : 160 x 215 mm.

Ölçüler (Yazı) : 100 x 145 mm. / Nesih

Varak (Yaprak) Sayısı : 20 varak

Ketebesini (Tarih) : -----

İstinsah Tarihi : -----

Müellifi : -----

Müstensihi : -----

Malzeme ve Rengi : Siyah deri.

İnceleme Tarihi : 27 /01/2017

Bugünkü Durumu; 20 varaklı eserimizin ön ve arka kapak şemsesi aynıdır. (Çizim-5) Miklebli cilttir. Kapak kenarları yıpranmıştır sırtta ve arka kapakta kurt yenikleri vardır. Sertabı alt ve üst başından yırtılmıştır. (Resim-16)

Şemseler; Arası 10 mm. olan iç içe iki daireden oluşur. İçteki daire merkezine dört kollu yıldızlar çapraz şekilde yerleştirilmiştir. İki daire arasında da “S” biçiminde küçük aletle yapılmış sarmal zencirek yer alır. (Resim-17)

Köşebentler; üç tahrirli ince çizgiler köşede 5 mm. aralıkla iki sıra çizilmiştir. Köşebent zemini sadedir.(Resim-18)

Zencirekler; İnce tahrirli üç cetvel arasında kalın tahrirli dört kollu yıldızlardan oluşur. (Resim-19)

42 Ahmet Saim Arıtan, *Konya Dışındaki Müze.....*, s.111.

Sertab; 11 mm. eninde, sade, kırılarak ortadan ikiye ayrılmış, alt ve üst baştan yırtılmıştır. Sertab içi kağıt kaplıdır.

Mikleb; Mikleb şemsesinde bir tarafından fark edilen yarım daire ortadan ikiye bölünmüş iki kenarda ve ortadaki çizgi ucunda dört kollu yıldız vardır. Yarım daire kenarlarından simetrik olmayan 5 mm. aralıklı iki çizgi çapraz şekilde artı işareti oluşturmuştur. Alt ve üstte kalan boşlukta şemseye yakın yerde dört kollu yıldız, uçlara doğru ise dört kollu çarkı felek deseni yer alır. Zencireği kapaktaki ile aynıdır fakat köşebent yoktur. (Resim-20) (Çizim-6) Mikleb içi kağıt kaplıdır.

Sırt; 10 mm. eninde ve sadedir.

Kapak içleri kağıt kaplıdır. Son sayfada kütüphane mührü ve ketebe kaydı vardır. Kapak derisinin altında kaldığı için sadece 99 rakamı okunmakta ve tarih tespiti yapılamamaktadır. (Resim-21)

Değerlendirme

Eserimizin tarihi belli değildir. Fakat eserimizin zencireği TSMK, III. Ahmed: 110 envanter numaralı 703/1303 tarihli ‘İ’ câzü’l-Beyân fî Keşfi Ba’zı Esrârı Ümmi’l Kur’ân⁴³ adlı eserle benzerdir. Fakat salbeksiz yuvarlak şemsesi ve kıyasladığımız örnekten daha özensiz yapılmıştır. Halk işi olarak niteleyebileceğimiz eserimizi XIII. yüzyıl sonlarına hatta daha erken yıllara tarihlendirebiliriz.

Değerlendirme ve Sonuç

İncelememize konu olan bu üç eserin biri (env. no.1387) siyah ikisi kahverengi deri ile kaplanmış ve ciltler zaman içinde yıpranmıştır. Sadece ilk örneğin (env. no. 1575) sırt kısmı tamir görmüştür. Konu bakımından birinci örnek (env. no. 1575) Divan, ikinci örnek (env. no. 2083) Arap Edebiyatı, üçüncü

örnek (env. no. 1387) ise Kur’an-ı Kerim’dir. Ketebe kaydı üzerinde de bulunmamakla birlikte ilk örnekte (env. no. 1575) başında sekizle başlayan, son örnekte (env. no. 1387) de son iki rakamı doksan dokuz olan sayılar okunmuştur. Tarihlendirme metodu olarak daha önce klasik ciltle ilgili yapılmış çalışmalar taranmış ve bu çalışmalardaki benzer örnekler ile kıyaslama yapılmıştır. Dönem özelliklerini gösteren tezyinatlar ve ketebe kaydı bize tarihlendirme konusunda yol göstermiştir.

Tezyinat açısından, şemseleri her iki kapakta da farklı olan sadece ilk (env. no. 1575) örnektir. 2083 ve 1387 envanter numaralı ikinci ve üçüncü örneklerde ise şemseler sağ ve sol kapakta aynı formdadır. Şemseler ilk örneğin (env. no.1575) arka kapağındaki şemsesi hariç, salbeksiz yuvarlak şemседir. Şemse tezyinatı açısından birinci örnekte (env. no.1575)şemse ortası geometrik desenli ve altın kakmalıdır. Kakma altınlar zaman içinde düşmüştür. İkinci örneğin(env. no. 2083) yuvarlak şemse ortasında ise Mühr-ü Süleyman deseni vardır. Üçüncü örnekte(env. no. 1387) ise şemse merkezi dört kollu yıldızlarla tezyin edilmiştir.

Köşebentler birinci örnekte (env. no. 1575) ön ve arka kapakta farklıdır, ön kapak iki dilimli noktalı ve balık pulu desenli iken, arka kapak köşebent ise üç kademeli örgülü ve noktalıdır. İkinci örnekte (env. no. 2083) köşebent balık pulu desenli, üçüncü örnekte (env. no. 1387) ise tahrirlenmiş ve sadedir.

Zencirek; İkinci örnekte(env. no. 2083) yoktur. Birinci örnekte (env. no. 1575) ise Post-Samarrâlardan oluşur. Üçüncü örnekte (env. no. 1387) dört kollu yıldız şeklindedir.

Mikleb birinci örnekte (env. no. 1575) kopmuş ve kaybolmuş iken ikinci (env. no. 2083) ve üçüncü örnekte (env. no. 1387) yıpranmış fakat mevcuttur. Mikleb şemseleri kapak şemseleri ile aynı formdadır.

Sertab tezyinatı ikinci örnekte (env. no. 2083), enine tahrirle ortadan ikiye bölünmüş ve balık pulu desenlidir. Üçüncü örnekte (env. no. 1387) sadedir.

Kapak ve mikleb içleri kağıt kaplıdır. Sadece ikinci örneğin (env. no. 2083) sertab içi kumaş kaplıdır.

Sonuç

Kütahya Vahîd Paşa Yazma Eser Kütüphanesine Erguniyye Mevlevîhânesi'nden gelen eserlerden üçünü cilt san'atı açısından incelemeye çalıştık.

Eserlerin ketebe tarihleri yoktur. İncelemelerimiz sonucu Anadolu Selçuklu Dönemi sonu ve Beylikler dönemi başlarına ait olduğunu düşündüğümüz eserlerdeki tezyinat Anadolu Selçuklu cilt üslûbunun dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Eserlerin ciltlerinin kahverengi ve siyah deriden yapılmış olması, iki kapakta farklı

şemse formunun olması, altın kakma kullanılması, şemselerdeki geometrik tezyinat ve miklebli olmaları, sırtlarının düz ve kullanılan zencirek tipleri, Anadolu Selçuklu Cilt özelliğinin Beylikler döneminde de devam ettiğini gösteren düşüncemizi destekleyen delillerdir. Dolayısı ile kıyasladığımız örneklerden de yola çıkarak eserleri Anadolu Selçuklu Devletinden Beylikler Dönemine geçiş olan XIII. yüzyıl sonu ile XIV. yüzyıl başına tarihlendirebiliriz.

Sanat eserleri bir milletin tarihi seyrini gösteren siyasi sosyal ve ekonomik hayatı hakkında bilgi sahibi olabileceğimiz en önemli miraslardır. Kitap kapakları da bu sanat eserleri arasında önemli bir yere sahiptir fakat gereken değeri görememektedir. Dileğimiz bu san'at dalının hak ettiği değere kavuşması ve kütüphanelerdeki yazma eserlerin korunarak gereken çalışmalarla gün yüzüne çıkarılmasıdır.

KAYNAKÇA

ARITAN, A. S. , Konya Dışındaki Müze ve kütüphanelerinde Bulunan Selçuklu ve Selçuklu Üslubu Taşıyan CildKapakları, Yayınlanmamış Doktora tezi, Konya 1992.

----- , ‘‘ Ciltçilik ‘‘, T.D.V.İslam Ansiklopedisi, C.7, İstanbul 1993, s.551.

-----, ‘‘Anadolu Selçuklu Cilt San’atının Özellikleri’’, I-II Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri, Konya 1993, s.181.

----- , ‘‘Selçuklu Cildi’nin Osmanlı Cildine Etkileri’’, V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyum Kitabı, 19-20 Nisan, Ankara 2001, s.30.

-----, ‘‘Selçuklu Cildlerinde İmzalar’’, I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi, Bildiriler, C.1, Konya 2001, s.39-42.

-----, ‘‘Anadolu Selçuklu Cilt Sanatı, Türkler, C.VII., Ankara 2002, s.933.

-----, ‘‘Anadolu Selçuklu ve Bu Üslubu Taşıyan Cildlerde Zencirek Tipolojisi Denemesi’’, İSTEM, S.1, Konya 2003, s. 90.

-----, ‘‘Türk CildSan’atı’’, Türk Kitap Medeniyeti, İstanbul 2009, s.64.

ARSEVEN, C.,E. , ‘Cilt’, San’at Ansiklopedisi, C.I, İstanbul 1975, s.341.

BİNARK, İ. , Eski Kitapçılık Sanatlarımız, Ankara 1975, s.1.

BLOOM, J. M. , Kağıda İşlenen Uygarlık, İstanbul , 2003, s.55-58.

‘‘Cilt ‘‘, Türk Ansiklopedisi, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1963, C. XI, s.2.

CUNBUR, M. , ‘‘Türklerde Cilt San’atı’’, Türk Dünyası El Kitabı, C.II, Ankara 1992, s.453.

ÇELİK, A. , »Kütahya Vahid Paşa İl Halk Kütüphanesi ve Temel İslam Bilimleri ile ilgili Bazı Yazma Eserler», Osman Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, c.I., S.1, Aralık 2000, s.18.

ÇİĞ, K. , Türk Kitap Kapları, Ankara 1953, s.8.

ÇİFTÇİOĞLU, İ. , «Ergun Çelebi’nin Yaşadığı Dönem: Siyasî, Sosyal ve İlmî Ortam», Ergun Çelebi ve Kütahya Mevlevîliği Sempozyum Kitabı, 23-25 Ekim 2014, Kütahya 2015, s. 69-70.

DÖRTBUDAK, M. V. , ‘‘Erguniye Mevlevîhânesi’nin Tarihi açıdan değerlendirilmesi’’, Ergun Çelebi ve Kütahya Mevlevîliği Sempozyum Kitabı, 23-25 Ekim 2014, Kütahya 2015, s. 139.

EBERHARD, W. , Çin Tarihi, Ankara 1987.

ÖZEN, M. E. , Türk Cilt Sanatı, Ankara 1998.

ÖZÖNDER, H., Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü, Konya 2003.

TANINDI, Z. , ‘‘Kitap ve Cildi’’, Osmanlı Uygarlığı Ansiklopedisi, (Haz. H. İnalçık- G. Renda), C.2, Ankara 2002, s. 842.

TANINDI, Z. , ‘ ‘ Cilt ‘ ‘,Eczacıbaşı San’at Ansiklopedisi, C.1, s.347.

TAŞKIN, M. “Vahîd Paşa ve Kütüphanesi”, Yedi İklim Dergisi, Kasım 1995, Sayı 68, s. 86-87.

UZUNÇARŞILI, İ. H. , (Bizans ve Selçukiyle Ger miyan ve Osman Oğulları Zamanında) Kütahya Şehri, Devlet Matbaası, İstanbul,1932, s.129-130

YETKİN, S. K. , İslâm Mimârîsi, Ankara 1959.

YILDIRIM, N. , ‘ ‘ Seyf-i Fergânî’’, T.D.V.İslam Ansiklopedisi, C. 37, İstanbul 2009, s. 27.

Kütahya Vahid Paşa Yazma Eser Kütüphane Müdür Vekili Halil Kahraman’dan 23/01/2017 tarihinde alınan bilgiler.

Resimler



Resim:1, Örnek: 1. Dîvan, KütahyaVahîd Paşa Yazma Eser Kütüphanesi; 1575, Katolog Resmi, Arka Kapak



Resim:2, Örnek: 1. Dîvan, KütahyaVahîd Paşa Yazma Eser Kütüphanesi; 1575,Ön Kapak



Resim:3, Örnek: 1. Dîvan, KütahyaVahîd Paşa Yazma Eser Kütüphanesi; 1575, Ön Kapak Şemse



Resim:4, Örnek: 1. Dîvan, KütahyaVahîd Paşa Yazma Eser Kütüphanesi; 1575,Ön Kapak Köşebent.



Resim:5, Örnek: 1. Dîvan, KütahyaVahîd Paşa Yazma Eser Kütüphanesi; 1575, Arka Kapak Şemse



Resim:6, Örnek: 10. Dîvan , KütahyaVahîd Paşa Yazma Eser Kütüphanesi; 1575, Arka Kapak Köşebent.



Resim:7, Örnek: 1. Dîvan, KütahyaVahîd Paşa Yazma Eser Kütüphanesi; 1575, Zencirekler



Resim:8, Örnek: 1. Dîvan, KütahyaVahîd Paşa Yazma Eser Kütüphanesi; 1575, Mühürler ve Ketebe Kaydı



Resim:9, Örnek: 2. Telhisü'l-Miftah,KütahyaVahîd Paşa Kütüphanesi; 2803, Ön ve Arka Kapak



Resim:10, Örnek: 2. Telhisü'l-Miftah, Kütahya Vahîd Paşa Kütüphanesi, 2803, Arka kapak şemse



Resim:11, Örnek: 2. Telhisü'l-Miftah, Kütahya Vahîd Paşa Kütüphanesi, 2803, Arka kapak köşebent



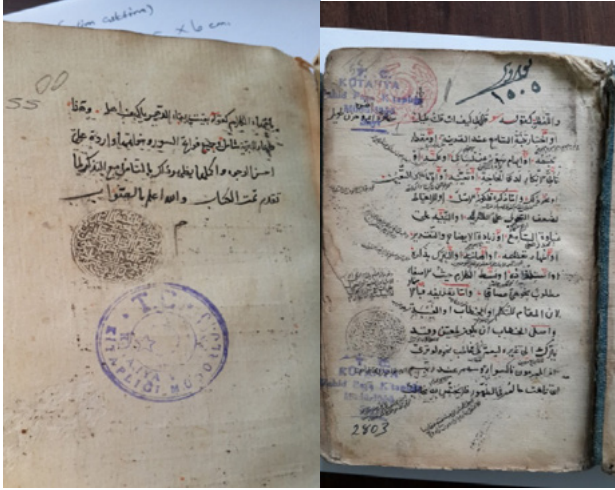
Resim:12, Örnek: 2. Telhisü'l-Miftah, Kütahya Vahîd Paşa Kütüphanesi, 2803, Arka kapak cetvel



Resim:13, Örnek: 2. Telhisü'l-Miftah, Kütahya Vahîd Paşa Kütüphanesi, 2803 Sertab



Resim:14, Örnek: 2. Telhisü'l-Miftah, Kütahya Vahîd Paşa Kütüphanesi, 2803 Mikleb



Resim:15, Örnek: 2. Telhisü'l-Miftah, KütahyaVahîdPaşaKütüphanesi, 2803 Mühürler.



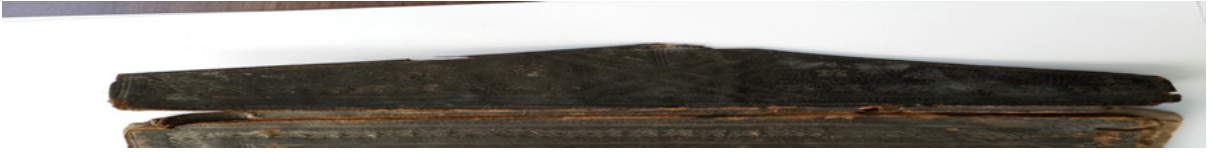
Resim:16, Örnek: 3. Kur'an-ı Kerim (Sure-i Fatiha ve Bakara), Kütahya Vahîd Paşa Kütüphanesi, 1387, Ön ve Arka kapak.



Resim:17, Örnek: 3. Kur'an-ı Kerim (Sure-i Fatiha ve Bakara), KütahyaVahîd Paşa Kütüphanesi, 1387, Şemse.



Resim:18, Örnek: 4. Kur'an-ı Kerim (Sure-i Fatiha ve Bakara), Kütahya Vahid Paşa Kütüphanesi, 1387, Köşebent.



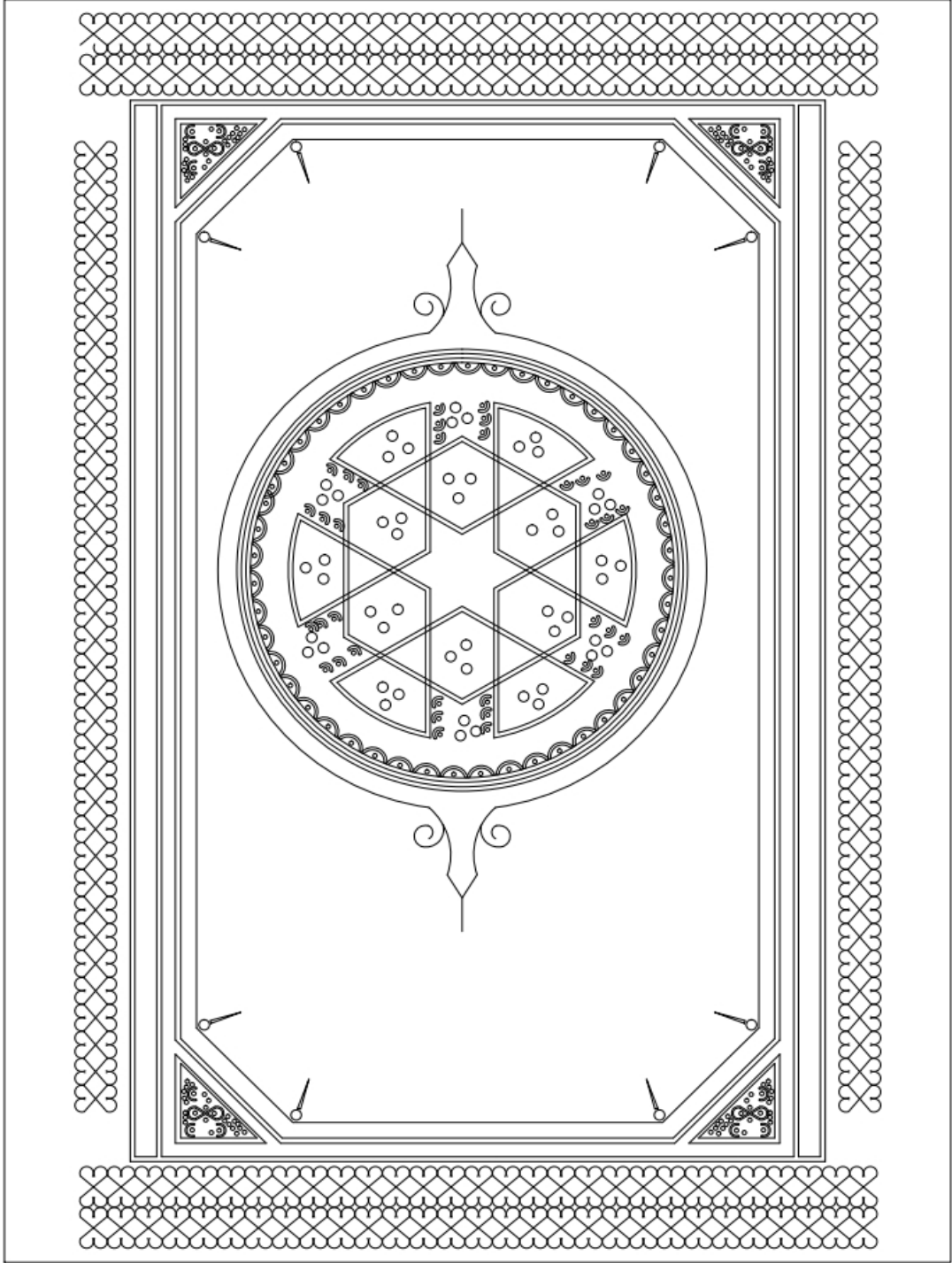
Resim:19, Örnek: 3. Kur'an-ı Kerim (Sure-i Fatiha ve Bakara), Kütahya Vahid Paşa Kütüphanesi, 1387, Zencirek



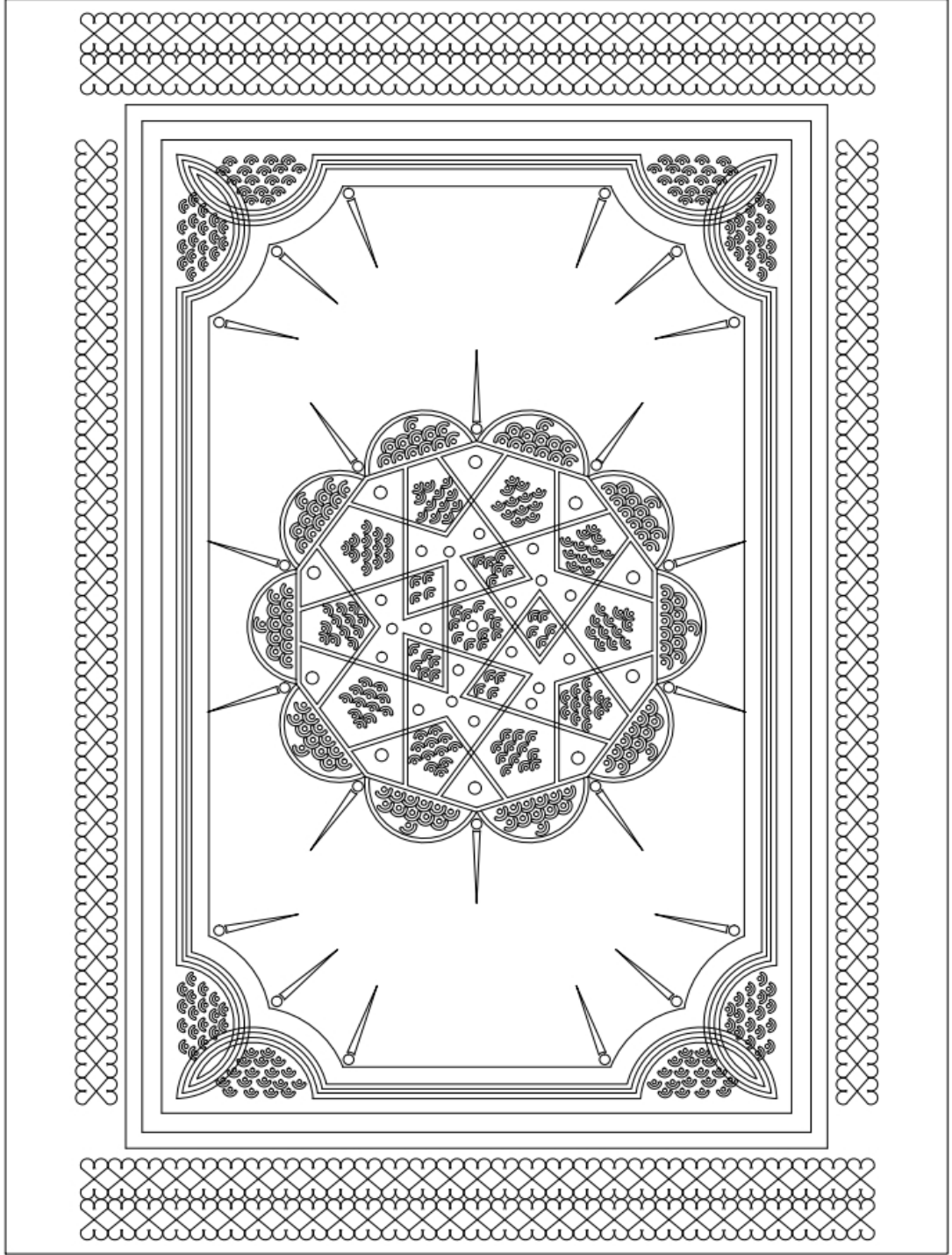
Resim:20, Örnek: 3. Kur'an-ı Kerim (Sure-i Fatiha ve Bakara), Kütahya Vahid Paşa Kütüphanesi, 1387, Mikleb.



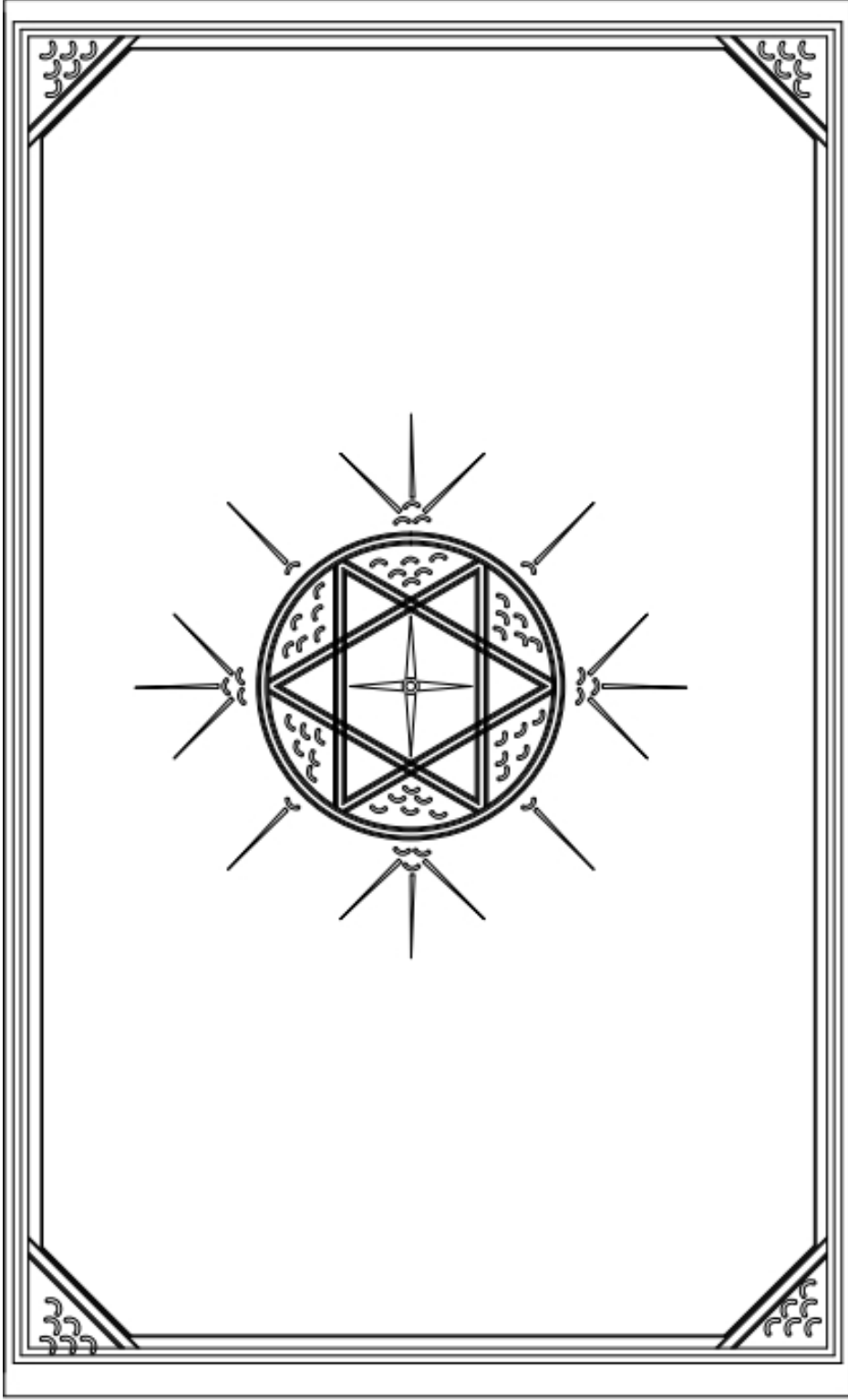
Resim:21, Örnek: 3. Kur'an-ı Kerim (Sure-i Fatiha ve Bakara), Kütahya Vahid Paşa Kütüphanesi, 1387, Mühürler ve Ketebe kaydı.



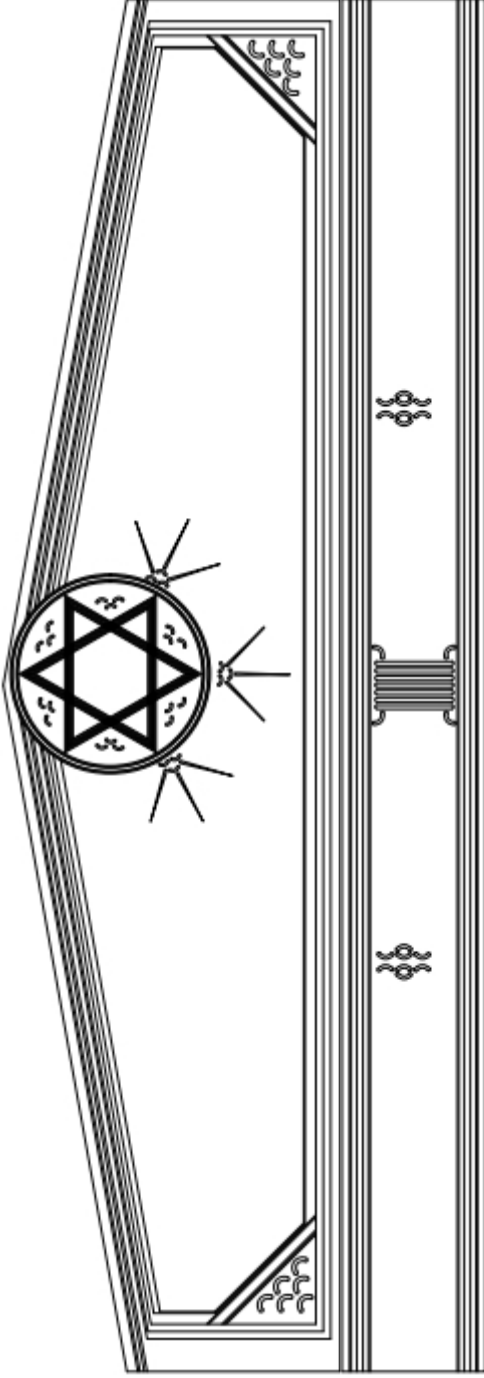
Çizim:1, Örnek: 1. Dîvan , Kütahya Vahîd Paşa Yazma Eser Kütüphanesi; 1575, Arka Kapak



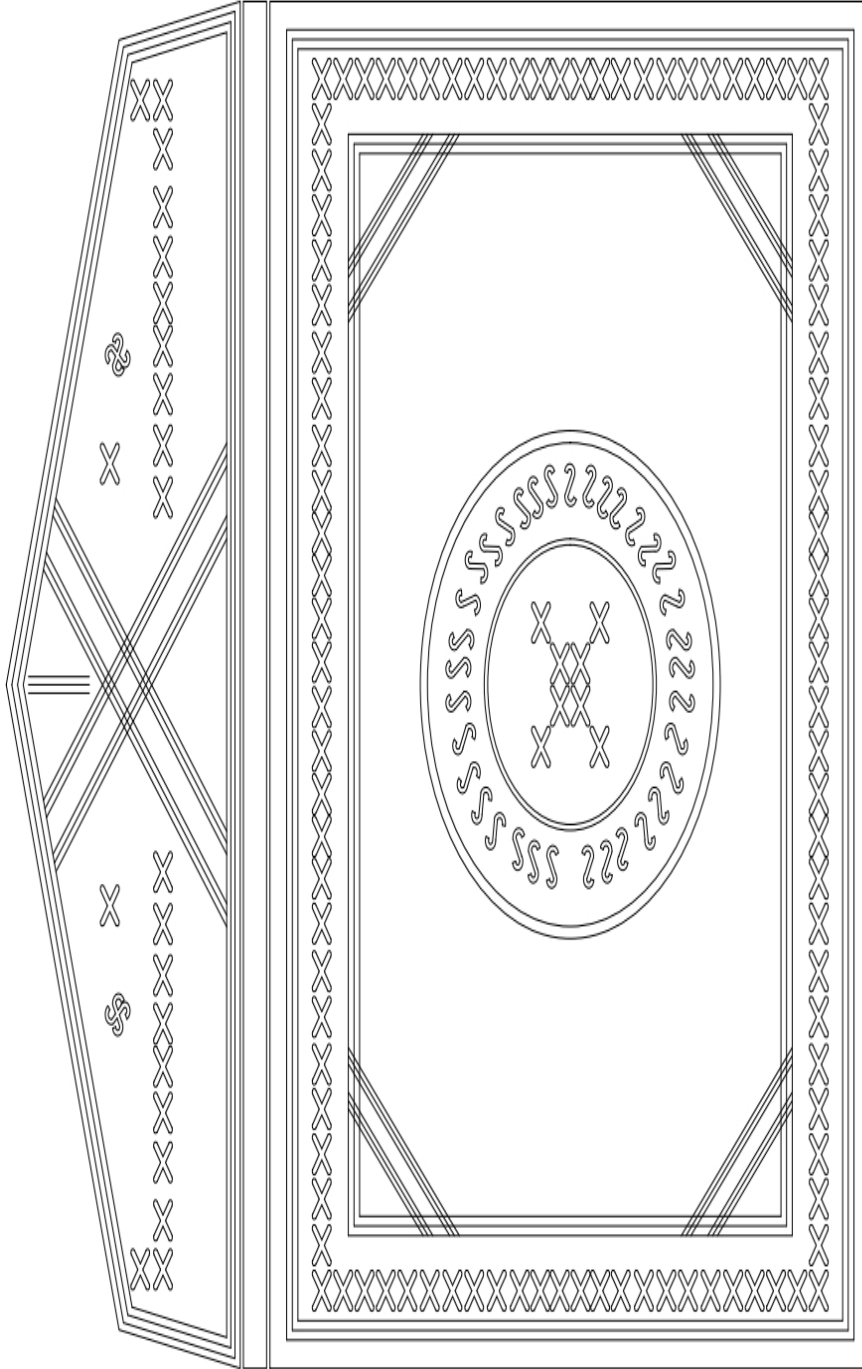
Çizim:2, Örnek: 1. Dîvan, Kütahya Vahîd Paşa Yazma Eser Kütüphanesi; 1575, Ön Kapak



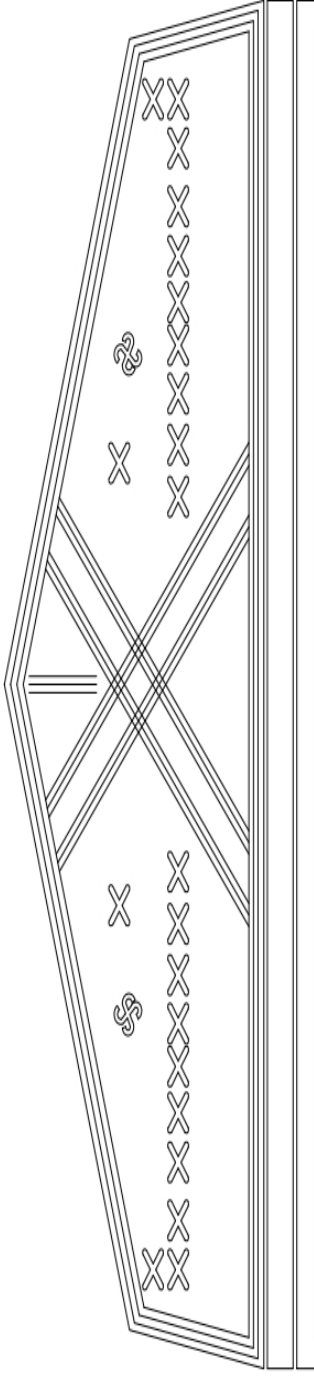
Çizim: 3, Örnek: 2. Telhisü'l-Miftah, Kütahya Vahîd Paşa Kütüphanesi; 2803, Ön ve Arka Kapak



Çizim: 4, Örnek: 2. Telhisü'l-Miftah, Kütahya Vahid Paşa Kütüphanesi; 2803, Sertab ve miklebi.



Çizim: 5, Örnek: 3. Kur'an-ı Kerim (Sure-i Fatiha ve Bakara), Kütahya Vahid Paşa Kütüphanesi, 1387, Ön ve Arka kapak.



Çizim: 6, Örnek: 3. Kur'an-ı Kerim (Sure-i Fatiha ve Bakara), Kütahya Vahid Paşa Kütüphanesi, 1387, Miklebi.

ANİ'DEKİ SELÇUKLU YAPILARININ GRAVÜR RESİMLERİ

GRAVURE PICTURES OF THE SELJUK STRUCTURES IN ANİ

Özet

Batıda Rönesans döneminde başlayan gravürün kalıplarla çoğaltılması ile ressam ve ilgilendiği konu halk içinde muteber olmaya başlamıştır. Zamanla yağlı boya ressamlarında olduğu gibi gravür ressamlarında da tarihi betimlemenin yanı sıra özgün çalışmalar da yapılmıştır. Günümüzde de bir görsel sonuca varmak için çok sayıda resimleme yönteminden biri olan gravür, akademik ve serbest alanda hem özgün hem de belgesel amaçlarda kullanılmaktadır.

Gravür sanatının geçmişteki tarihi yapıları resimleyerek belgeselleştirmesi sayesinde geçmişe ait görsel kayıtların bulunmayan çok sayıda kültürel değerlerimize ulaşmakta ve onları tanıyabilmekteyiz. Belgesel tarzda özellikle Avrupa'da geçen yüzyıllarda çok sayıda gravür resimler yapılmıştır. Osmanlı Dönemi'nde Avrupa'dan gelen seyyah ve sanatçılar tarafından yapılan şehir gravür resimleri de Anadolu'nun geçmişteki tarihi şehir belgeleri olarak önemlidir. Günümüzde ise yerel kurumlarımızın desteği ve kendi sanatçılarımızın iştiraki ile çok sayıda belgesel tarzda gravür projeleri yapılmaktadır. Erzurum Gravürleri, Ani Gravürleri, Ahlat Gravürleri, Gaziantep Gravürleri, Gümüşhane Gravürleri, Erzurum

Tabyaları Gravürleri bu projelerden bazılarıdır.

Bu çalışmaya konu olan Ani Şehri ile ilgili yapılan Ani Gravürleri Projesi kapsamında şu anki ören yerinde ayakta duran yapılara ait toplamda 250 kadar belgesel tarzda gravür resim üretilmiş ve arşivlenmiştir. Bu gravürlerden yapılan seçkiler farklı zamanlarda sergiler sayesinde halka ulaştırılmıştır. Ancak yapılan sergiler ve yayınlar özellikle Ani Şehrindeki Selçuklu dönemi yapılarının daha fazla sayıda kişiye ulaşması adına yeterli görülmemektedir.

Ani'deki Selçuklu yapılarının tarih, kültür ve sanatımıza yaptığı büyük katkıları görmek ve bu yapıları belgesel tarzda sunan gravür resimlerden sanatsal ve bilimsel alanlarda yararlanılabilmek için Ani'deki Selçuklu Yapılarının Gravür Resimleri adlı bu makale çalışmasını yapmaya karar verdik. Çalışmanın, gravür sanatı ile ilgilenen genç sanatçı adaylarına, gravürün belgesel tarafı ile ilgilenen sanatçılara, Ani Şehrindeki Selçuklu Dönemine ait önemli yapıların tarihi, mimarisi ve görselliği ile ilgilenen akademisyenlere ışık tutacağını ummaktayız.

Anahtar Kelimeler: Ani Şehri, Selçuklu, Gravür, Sanat, Kültür

Abstract

In the West, the engraving of the engraving started in the Renaissance and the issue of the artist began to become popular. In time, as well as in oil painters, in addition to historical description of engraving painters, original works have been done. Today, engraving, which is one of many methods of drawing, is used for both original and documentary purposes in academic and free space. The city of Ani became a brand new and modern appearance with the formation of the buildings belonging to the Turkish architecture over the period after the Seljuk ruler Sultan Alparslan entered Anatolia (1064). The city of Ani was one of the composite cities not only in the structural area but also in cultural and sociological terms.

We document the historical artifacts of the engravings and illustrate the historical structures of the past and we are able to reach and recognize many of our cultural values without any visual record of the past. In the documentary style, especially in Europe in the past centuries, many engravings were made. The engravings made by travelers and artists from Europe during the Ottoman period are also important as the historical city documents of Anatolia. Nowadays, many documentary style gravure

projects are being carried out with the support of our local institutions and with the participation of our own artists. Engravings of Erzurum, Ani Engravings, Ahlat engravings, Gaziantep engravings, engravings of Gümüşhane, engravings of Erzurum Bastions are some of these projects.

In the context of the Ani Engravings Project, which is the subject of this study, a total of 250 documentary engraving pictures of archives were produced and archived. The selections made from these engravings were presented to the public through exhibitions at different times. However, the exhibitions and publications are not seen as sufficient to reach more people in the Seljuk period in Ani City.

We decided to make an article about the engravings of the Seljuk structures in Ani in order to be able to benefit from the engravings of the Seljuk structures in the history, culture and art. We hope that the study will shed light to the young artists who are interested in the art of gravure, the artists interested in the documentary side of the gravure, and the academics who are interested in the history, architecture and visibility of the important structures of the Seljuk Period in Ani City.

Keywords: Ruins of Ani, Seljuk, engraving, art, culture

GİRİŞ

Arpaçay'ın kenarında ve Kars İl'ine Bağlı Ani Ören Yeri, geçmişinde yüksek medeniyetlerin izlerini bin yıllardır barındırarak günümüze kadar taşımış bir açık hava müzesidir. Ani Şehri bugüne kadar gelen süreç boyunca her ne kadar farklı uygarlıklar tarafından yeniden biçimlendirilse de eskiye ait yapıları ve değerlerini bozmadan devam ettirebilmiş nadir yerlerdendir. Tüm bu farklılıkları ve değerleri bugünkü ören yerinde bile görebiliyoruz. Özellikle tarihi İpekyolu'nun Anadolu'ya giriş kapısı sayılan Ani Köprüsü ile başlayan ve bütün batıya doğru akan güzergah üzerinde bulunması hasebi ile Ani Şehri sadece yapısal alanda değil, kültürel ve sosyolojik açıdan da kompozit şehirlerden biri olmuştur. "Ani Tarih Öncesi Çağlarından başlamak üzere, Eski Çağ, Orta Çağ, Selçuklu ve Osmanlı Devleti dönemine ait her tür taşınabilir ve taşınmaz kültür varlığı, somut olmayan kültürel mirası ile insanlığın evrensel tarih hazinesini oluşturmaktadır." (Belli, 2014:7)

Selçuklu Hükümdarı Sultan Alparslan'ın yönetimindeki Türklerin 1064 yılında Anadolu'ya girişindeki ilk kuşatılan ve alınan yer olması açısından Ani şehri çok önemlidir. Selçuklu ile beraber Ani Şehri, sonraki süreçte üzerinde Türk-İslam Mimarisine ait yapıların oluşması ile yepyeni ve modern bir görünüme kavuşmuştur. Böylece yeni bir devre girilmiş, Anadolu bir daha terkedilmemek üzere zapt edilmeye ve İslamlaştırılmaya başlanmıştır.

Selçuklu Döneminde Ani tekrardan imar edilmiş, eski yapılar onarılmış ve dönüştürülmüş, hatta çok sayıda yeni mimari eserler yapılmıştır. Özellikle camiler ve saraylar bunlar arasında öne çıkmaktadır. Ani Sultan Sarayı, Ani Kervansarayı, Ebul Şuca Camii, Ebul Muameren Camii ve Külliyesi ve Türk Hamamına ait yapılar günümüzde de ayakta durmaktadır.

Atatürk Üniversitesi desteği ile Ani Şehri'ndeki tüm yapıları ve özellikle Selçuklu yapılarının 2000 yılından sonraki görünümünü yerinde tespit ederek, atölye ortamında gravür resimlere dönüştürmek ve ortaya çıkacak resimleri hem sergilerde halka sunmak, hem de bilimsel alanlarda değerlendirebilmek için "Ani Gravürleri" adlı proje başlatılmıştır. Bu proje kapsamında

akademisyenler ve öğrencilerden oluşan ekipler Ani Şehrine giderek yapıları yerinde incelemiş, etütler ve çizimler yaparak kayda geçirmişlerdir. Atölye ortamında gravür kalıplarına geçirilen görünümün gerekli işlemlerden geçirilerek kalıcı kalıplara dönüştürülmüş, kalıplardan da çok sayıda baskılar elde edilmiştir. Sonuç olarak 62 adet gravür resim üretilmiş ve gerekli zamanlarda sergilenmek üzere Ani Gravürleri Arşivine koyulmuştur.

Milli geçmişimizi tekrardan görebilmek, Selçuklu dönemi sanatlarını örnekleri ile değerlendirebilmek, Ani'deki Selçuklu yapılarına ait gravür resimleri inceleyerek sanatsal ve bilimsel araştırmalara kaynak olması düşüncelerinden yola çıkılarak belli başlı yapıların ve onlara ait gravür resimlerin bir çalışma ile tarihsel bilgi akımı ve resimlerin analizi metodu ile tekrardan çalışılması düşünceleri ile de bu makale çalışması ortaya çıkarılmıştır.

Çalışmamızın ilk bölümünde gravürün tanımına yer verilecek, tarihi süreç içinde Avrupa'da ve Türkiye'deki gelişmeler kısaca ele alınacaktır. İkinci bölümde yukarıda adı geçen Ani Sultan Sarayı, Ani Kervansarayı, Ebul Şuca Camii, Ebul Muameren Camii ve Külliyesi ve Türk Hamamına ait günümüz çekimlerinden oluşan birer fotoğraf yer alacaktır. Akabinde de Ani Sultan Sarayı ve Ani Kervansarayı'na ait dörder, Ebul Şuca Camii ve Ebul Muameren Camilerine ait üçer ve Türk Hamamına ait iki, toplamda 16 adet gravür resim ele alınarak incelenecektir. Resimlerin incelenirken mimari, tarihi ve sanatsal değerlendirmeler yapılacaktır.

1. GRAVÜR

Bilindiği gibi gravür resim yapma uygulaması; çinko, bakır, ahşap gibi dayanıklı taşıyıcı kalıplar üzerine resim çizilmesi ve sonra yüzeyde oymalar yapılarak tümsek ve çukur tabakalara ulaşılması ile başlar ve kalıba boya verilip, üzerine kağıt veya tuval kumaş koyularak presten geçirilip baskı resminin alınması ile sonlanır. Bir kalıptan çok sayıda resim yapılabilir. Gravür teknikleri ile özgün sanatsal yapıtlar yapılabileceği gibi, tarihi dokular da belge tarzında resmedilebilir. "Sert bir yüzeye çizgiler oyarak desen yapma anlamına gelen kazı resim (gravür), sanatın en eski tekniklerinden biri olarak

kabul edilir.” (Gölönü, 1979. s:72)

Geçmiş milattan önceye dayanan gravür oyma sanatı metalden eşyaların yapımında, zırh, silah ve at koşumlarının şekillendirilmesinde, gümüş, bronz ve altın oylumlamasında kullanılmıştır. “Bakır plakaların kazınması tekniğinin daha antik çağlarda kuyumcular tarafından kullanıldığını biliyoruz. Bakır ve çelik plakaların kimyasal eriyiklerle yedirilmesi tekniği de daha çok silah ustaları ve silah süslemecileri tarafından kullanılıyor ve biliniyordu.” (Özsezgin ve Aslier, 1989, s:146)

Resim alanında ilk ağaç baskı gravür resmin 15. yy.da Almanya’da yapıldığı bilinmektedir. “XV. yüzyılın yarısına doğru, Almanya’da çok önemli bir teknik bulgu gerçekleştirildi. Bu bulgu, gelecekte sanatın gelişimine (yalnızca sanatın değil tabii), kesin katkısı olacak baskı idi.” (Gombrich, 1989, s: 212). Bu yüzyılın öne çıkan Alman ressamı Albrecht Dürer, gravür resim konusunda da başı çeken sanatçıdır. Tahta ve bakır üzerine oyduğu resimlerden oluşan gravürleri, Alman Rönesans’ının da temsili olmuştur. Aynı yüzyılda matbaanın bulunuşunun da katkısı ile Dürer ve çağdaşları Avrupa’da gravür sanatının yayılmasını sağlamışlardır. Gravür resmetme mesleği, hem bireysel anlatımda kullanılmış, hem de mitoloji, tarih, din konularında sipariş üzerine icra edilerek büyük bir sektöre dönüşmüştür.

17. yüzyılda Hollandalı sanatçı Rembrandt gravürde aşamalı asite indirgeme yöntemini geliştirdi, böylece gravür resimlerde tonalite zenginliği artmaya başladı. 18. yüzyılın sonlarına doğru İspanyol sanatçı Francisco Goya ilk kez tozlama yaparak aquatinta tekniğini kullanmaya başladı. Çizgisel tonaliteye şimdi de lekesel tonalite eklenmiş ve oldu. Goya’nın aquatinta tekniğinden oluşan 80 adetlik Caprichos, 82 adetlik Savaşın Felaketleri, 33 adetlik Tauromaquia ve 22 adetlik Disparates serileri sonrasındaki sanatçıların da önünü açan sanatsal yapıtlar olmuştur.

20. yüzyılın başlarında İspanyol sanatçı Pablo Picasso bugün okul öncesi eğitime kadar uzanan bir ağda rahatça çalışılabilen linol malzemesi üzerinde eksilterek renklendirilmiş oyma resim yöntemini kullanan ilk sanatçı oldu. Fransız ressam Stanley William Hayter de bugün kullandığımız her türlü modern gravür

tekniklerinin gelişmesini sağladı.

Türkiye üzerine ilk gravürleri 18. yüzyılın ortalarında Anadolu’ya gelen Fransız ressamalarda görmekteyiz. Bu ressamlar Anadolu’da etüt yaparak Paris’te atölyelerde çok sayıda Anadolu konulu gravür resimler yapmışlardır. Bu gravürler Kültür Bakanlığımızca toplanmış ve 1996 yılında Gravürlerle Türkiye adlı 7 ciltlik bir eserde yayımlanmıştır. Daha sonraları memleketimize matbaa ile giren gravür sanatı akademik kurumlarımızda resim yapma teknikleri olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Günümüzde Dünyanın her yerinde olduğu gibi Türkiye’de de gravür sanatı sanatçılarımız tarafından kullanılmaktadır. Milli Eğitime bağlı İlk, orta ve lise sınıflarında da kullanılmaktadır. Üniversitelerimizin çoğunda açılan özgün baskı ve gravür atölyeleri sayesinde lisans ve lisansüstü eğitimde de yoğun olarak kullanılmaktadır.

2. ANİ'DEKİ SELÇUKLU YAPILARI ve GRAVÜRLERİ

2.1. Ani Sultan Sarayı (Selçuklu Sarayı, Tacirin Sarayı)



Resim 1: Ani Sultan Sarayı’ndan Görünüm
(Fotoğraf), 2008, Ani Fotoğrafları Arşivi.

Şehre ana surlardaki kapıdan girince sağ tarafta en önemli yapı olarak yer alan Ani Sultan Sarayı, “Selçuklu Sarayı, Tacirin Sarayı, Pahluvani Sarayı, Baron Sarayı, Aşağı Şehir Sarayı ve Ebu’l Muammeran Sarayı” adıyla da anılmaktadır.” (Belli, 2014:66) “Harita üzerinde baktığımızda Ören yerinin kuzey batısına düşen Sarayın, Selçukluların 1064 yılında Ani’yi

fethinden sonraları Ebul Menucehr Bey tarafından yapıldığı düşünülmektedir.” (Küçüköner, 2016, s:301)

Saray, 1995 yılında Kültür Bakanlığı tarafından bir onarımdan geçirilerek bugünkü görünümüne dönüştürülmüştür. “Altaki bodrumla birlikte üç katlı bir düzenlemeye sahip olduğu anlaşılan Saray’ın alt katı; depo, mahzen, sığınak, üst katlar ise oturma mekanları, taşlık, eyvan, seki biçimindeki düzenlemeleriyle Türk saray ve köşklerindeki konut mimarisi örneklerini tekrarlar.” (Gündoğdu, 2009: s:125)



Resim 2. Ramazan İlgaz, Selçuklu Sultan Sarayı Girişi, 2014, Aquatinta (Gravür), 35x42 cm. Mustafa Küçüköner Ani Gravürleri Arşivi.

Resim 2’de Sultan Sarayı’nın onarımdan sonraki ön cephesi görülmektedir. Bu gravür resim, aquatinta tekniği sayesinde tonlama zenginliğine sahiptir. “Aquatinta reçine tozları ile metalin yüzeyinin kaplanması ve fırça yardımı ile belli aşamalarda kapatılarak asitte indirgenmesi ve sonra da boya verilip baskının elde edilmesi yöntemidir. Bu yöntem klasik gravürlerde kullanılan bir yöntem değildi. İlk olarak İspanyol Ressam Francisco Goya tarafından 19. yüzyılın başlarında kullanılmaya başlanmış, Türkiye’ye girişi ise 20. yüzyıla olmuştur.” (Küçüköner, 2016, s:302) Aquatinta tekniği ile 5’li veya 7’li asit aşaması sayesinde açıktan koyuya doğru elde edilen farklı tonlar resme denge getirmektedir.

Soldaki büyük duvar yüzeyi sağ tarafa doğru daralarak gitmekte ve resimde derinlik oluşmaktadır. Giriş kapısındaki Selçuklu deseni

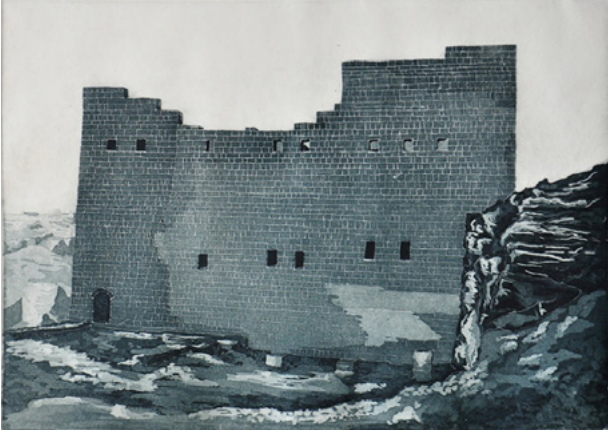
de duvarın yüzeysel durağanlığına dinamizm katmaktadır. “Taç kapı profilli bir silme ile iki bölüme ayrılmış, alt bölüme yarım daire kemerli alınlığa sahip lentolu ve söveli kapı açıklığı yerleştirilmiştir. Alınlık ve kapının etrafı kırmızı renkli taşlardan oluşturulan sekiz kollu yıldız ile bunların arasına yerleştirilmiş siyah renkli haç biçimli taşlarla süslenmiştir. Üst kısma sivri kemerli bir alınlığa sahip pencere açılmıştır. Alınlık ve pencerenin etrafı da kırmızı ve siyah renkli eşkenar dörtgenlerle bezenmiştir.” (Belli, 2014, s:66) Resimde bu detaylar açık koyu ton farklılıkları ile işlenmiştir.

Selçuklu Devletinin büyüklüğünün göstergeleri olan Taç Kapılar aynı zamanda mimarinin, sanatın, desenin, heykelin, tasarımın, maneviyatın, kültürün buluştuğu ve halkın kendisini bulduğu mekanlar olmuştur. “Çünkü kamunun en çok kullandıkları üzerinden bazı ideolojileri ve hükümleri aktarmak iletişimin en etkin yollarından biri olmalıdır. Bu sebepten dolayı taç kapılar, devlet denen birey üstündeki teşekkülün kendini takdim edebileceği mekan olarak seçilmiştir.” (Çaycı, 2017, s:128)



Resim 3. Burhan Gündoğdu, Selçuklu Sultan Sarayı'nın İçindeki Çeşmeden Görünüm, 2011, Aquatinta (Gravür), 35x31 cm. Mustafa Küçüköner Ani Gravürleri Arşivi.

Resim 3'te Sarayın girişindeki çeşmeye ait aquatinta tekniği ile yapılmış ön cephe görülmektedir. Görünüm itibari ile kare bir forma sahip yapı aquatinta tekniğinin getirdiği ton zenginliği sayesinde hareketlendirilmiştir. Yapının sağ ve sol tarafında bulunan kapıların açık-koyu zıtlığı sayesinde de resimdeki simetri bozularak resme derinlik kazandırılmıştır. Açık-koyu zıtlığı çeşmenin üst bölümündeki motiflerde de oldukça etkili olmuştur.



Resim 4. Ahmet Harmanci, Selçuklu Sultan Sarayı Yandan Görünüm. 2014, Aquatinta (Gravür), 35x45 cm. Mustafa Küçüköner Ani Gravürleri Arşivi.

Resim 4'te Ani Sultan Sarayı'nın güneybatı tarafındaki onarılmış duvarlarının gösterildiği bir gravür yer almaktadır. Sarayların dış duvarlarının yüksek oluşu aslında korunma amaçlıdır. Zaman içinde yıkılan bu duvarlar tamir edilirken aslına tam olarak uyulmamıştır. Duvarın düz yapısının oluşturduğu monotonluk aquatinta tekniğinin tonalite zenginliği sayesinde hareketli bir görünüme dönüşmüştür. "Sağ kenarda yer alan doğal kayalık yapı olduğundan daha sert ve koyu bir görünümle resmedilmiş ve bu durum resimde koyu bir alan oluşturarak duvarın orta tonlardaki halini dengelemiştir. Duvardaki pencerelerin aşağıda yukarıda oluşu da yine düz yüzeyde dinamizm sağlamaktadır." (Küçüköner, 2016, s:303)

Resim 5'te yer alan gravür resim ise bir önceki resmin sağ tarafındaki yüzeye karşıdan bakılarak elde edilmiştir. Böylece kayalık alan karşımıza geçmiş, önceki resimdeki duvar ise sol tarafımıza kaymıştır. "Karşımızda gördüğümüz bu kayalık dik yüzey aslında zamanında sarayın bir parçasıdır. Kayalığın alt kısmında yer alan köşeli oyuk alan doğal yollarla oluşmamış, aksine

insan eliyle oyulmuştur. Yerde uzanan duvar izleri de zamanla burada sarayın bazı bölümlerinin olduğunun ipuçlarını verir." (Küçüköner, 2016, s:303)

Bu resim, klasik tekniklerden biri olan asit oyma yöntemi ile oluşturulmuştur. Asit oyma tekniğinde metal kalıbın yüzeyi ilkin temizlenir ve düzeltilir, sonra üzeri lak ya da vernik ile kaplanır ve sanatçının çalışması bu alana aktarılır. Oyma ve kazıma uçları ile vernik çizilir ve asite atıldığında asit bu çizilen alanlara girerek metali o kısımlarını aşağıya indirir. Vernik temizlendikten sonra çukurlara boya verilir, yüzeydeki boya alınır ve ıslanma işleminden geçen kağıt yüzeye yatırılarak ikisi birlikte prestren geçirilir. Kağıt, presin baskısı sayesinde çukurlardaki boyayı alarak kendi yüzeyine taşır. Sonuç olarak resim kağıda aktarılmış olur.

Çoğu sanatçı asitte tek seferlik bir derinlik elde ederek çalışmasını tamamlar. Oysa bu resimde yedi kez farklı sürelerde kapatma ve derinletme evresi uygulanmıştır. Bu farklı zaman aralıkları ile oluşan ton zenginliği, tarama sıklığı ve tarama yönlerinin çokluğu ile oluşan ton zenginliği ile birleşerek ortaya yoğun tonalite sahibi bir iş çıkmıştır.



Resim 5. Mustafa Küçüköner, Selçuklu Sultan Sarayı'nın Yan Tarafı, 2011, Aquatinta (Gravür), 35x45 cm. Mustafa Küçüköner Ani Gravürleri Arşivi.

2.2. Ani Kervansarayı (Selçuklu Kervansarayı)

Sultan Sarayı'nın ilerisinde en etkili yapı olarak Ani Kervansarayını görürüz. Şehrin ana caddesinin üzerinde kurulu olan Kervansaray 12.

yüzyılda yapılmıştır. Taç kapısı tam bir Selçuklu tavrını yansıtan Kervansaray arkasındaki kilise ile birleştirilmiştir. Düzgün kesme taştan işlenmiş duvarları Sarayı bir kale gibi çevrelemiştir. “Ani’nin Selçuklular tarafından fethinden sonra yaptırılan cami, kervansaray, türbe, saray, külliye, çarşı, hamam, çeşme, köprü ve diğer mimarlık eserleri, Türklerin Anadolu ve Balkanlardaki etkinliklerinin ilk örneği olduğu için çok büyük bir önem taşımaktadır.” (Belli, 2014, s:7)



Resim 6: Ani Kervansarayından Görünüm (Fotoğraf), 2008, Ani Fotoğrafları Arşivi.



Resim 7. Derya Hazır, Kervansaray Girişi (Ana Binanın Doğu Cephesi), 2015, Aquatinta (Gravür), 30x37 cm. Mustafa Küçüköner Ani Gravürleri Arşivi.

Resim 7’de Ani Kervansarayının ön cephesi görülmektedir. Çift kalıp ve aquatinta tekniği sayesinde sıcak ve soğuk renklerin bir birleri ile farklı oranlarda karışarak adeta çok sayıda renk tonlarına ulaşılmıştır. Yapının Selçuklu tarafını oluşturan bu ön cephedeki Taç Kapı girişinde desenler Selçuklu süsleme sanatının da bariz

örneklerindedir. “Kervansarayların sembolleri arasında taç kapıları ifade etmektedir. Kervansaraylarda genellikle ikili taç kapı uygulaması mevcuttur. Birincisi avluyu mekana yani açık/yazlık mekana geçiş sağlarken; ikinci taç kapı, aynı tarzda inşa edilmek suretiyle, kapalı/kışlık mekana geçiş temin etmektedir.” (Çaycı, 2017, s:100)

Ani Sultan Sarayı’nda olduğu gibi bu Kervansarayın taç kapısında da süsleme ve gösteriş hakimdir. Şehir içinde ya da yollarda Devlet tarafından yaptırılan kervansaraylar, ticaret amaçlı konaklayan yerli ve yabancı tacir ve insanlara Devletin direkt ulaşabildiği yerlerdi. “Kazanç beklentilerinin dışındaki bu tür yapılar, esas amaçları hizmete yönelik olduğu kadar devletin taşradaki imajının somutlaşan unsurları olmuştur.” (Çaycı, 2017, s:100).



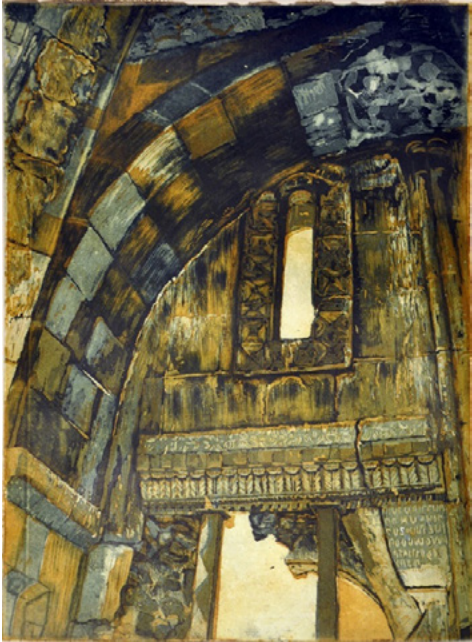
Resim 8. Damla Sarı, Ani Kervansarayı Dışardan Görünüm, 2015, Asit Oyma (Gravür), 24x34 cm. Mustafa Küçüköner Ani Gravürleri Arşivi.

Resim 8’de yandan bir bakış alınmıştır. Resmin sağ tarafındaki Selçuklu yapısı olan Kervansaraya ait düzgün cepheli duvarın verdiği kütleli yapı hazzı, sol taraftaki kubbe ile birleşerek resme estetik bir görünüm kazandırmıştır. “Ani Ören yerinde merkezi bir konumda yer alan Selçuklu Kervansarayının XII. yüzyılın başlarında yapıldığı bilinmektedir. Yöreyle ait sarımsı renklerdeki taşlarla yapılan binada Selçuklu Dönemine ait süslemeler ve düzgün bir taş işçiliği de görülmektedir.” (Küçüköner. 2016, s:303)



Resim 9. Nuh Boztaş, *Ani Kervansarayı Tavanı*, 2009, Ahşap Baskı, 35x50 cm. Mustafa Küçüköner Ani Gravürleri Arşivi.

Resim 9’de renkli ve aşamalı ahşap baskı tekniği yöntemi ile yapılmış olan Kervansaray tavanına ait bir gravür resim görülmektedir. Ünlü ressam Pablo Picasso’nun 20. yüzyılın başlarında geliştirdiği bu aşamalı renkli oyma resim yapma tekniği sayesinde bu resim çalışılmış ve ahşap aşama aşama oyularak açıktan koyuya renk değerleri elde edilmiştir. “Bu aşamalı renk tekniği sayesinde Kervansarayın içyapısı olduğundan daha renkli bir görünüm kazanmıştır. Ön kemerlerde daha açık renk ve tonlar yer alırken, arka ve geri plandaki duvar ve tavanlarda daha koyu renk ve tonlar yer almaktadır.” (Küçüköner. 2016, s:305)



Resim 10. Derya Hazır, *Ani Kervansarayı Birleşim Yeri*, 2015, Aquatinta (Gravür), 40x30 cm. Mustafa Küçüköner Ani Gravürleri Arşivi.

Resim 10’da da iki kalıptan yapılan Ani Kervansarayı ve arkadaki kilisenin bittiği duvarlar resmedilmiştir. Arkada düz yüzey olan duvar kilisenin duvarıdır. Soldan yukarı eğilerek devam eden duvarsa Kervansaraya aittir. Bu görüntü ceddimizin geçmiş medeniyetlere verdiği değerinin de bir göstergesidir. Var olan değerlere her zaman sahip çıkılmış ki Ani’de ve çok yerde hiç bozulmamış sayısız yapıt ayakta durmaktadır.

2.3. Ebul Şuca Camii (Ani Ebul Menucehr Camii - Ani Ulu Camii)



Resim 11: *Ani Ebul Şuca Camii’nden Görünüm* (Fotoğraf), 2008, Ani Fotoğrafları Arşivi.

Ani’deki en önemli cami olan Ebul Şuca Camii (Ebu Menucehr), Selçukluların Anadolu’da yaptıkları ilk cami olarak bilinmektedir. “Büyük Selçuklu hükümdarı Alparslan fetihten sonra, Ani’nin yönetimini, Selçuklular adına sürdürmesi için Emir Manuçehr’e bırakmıştır. Caminin 1071- 1072’li yıllarda Ebu Manuçehr’in emirliği döneminde yaptırıldığı kabul edilmektedir... Ancak burada eski bir yapının varlığını kabul ederek bunun temelleri üzerine caminin, daha sonra da minarenin yaptırıldığını düşünmek de mümkündür.” (Gündoğdu, 2009, s:121)

Resim 12’de Aquatinta tekniği ile yapılmış olan Ebu’l Şuca Camisi’ni görmekteyiz. Ön planda hemen önümüzde sıralı taşlarla örülmüş duvar yapısı caminin duvar yapısının da ön bir göstergesi gibidir. Birazdan geriye doğru bakacak olan kişinin camide uzaktan göremediği taş duvar yapısını hatırlatmaktadır.

Orta planda yüksek minaresi ile camii görülmektedir. Minare sekizgen bir forma sahiptir. Cami ise dikdörtgen bir planda

görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında yan duvar üzerinde dört pencere algılanmaktadır. Arpaçay'a bakan bu pencereler yapının kütleli ağırlığını rahatlatmaktadır. "Mimarideki ritim, tekrar eden unsurlardan olması sebebiyle esere zaman ve hareket kazandırmaktadır. Böylece mimarının özünü oluşturan geometrik tasarım pencerelerle de belirginleşmektedir." (Çaycı, 2017, s:140)



Resim 12. Derya Hazır, Ebu'l Şuca Camii Uzaktan Görünümü, 2013, Aquatinta (Gravür), 30x 40 cm. Mustafa Küçüköner Ani Gravürleri Arşivi.

Geri planda çayırli yamaçlar geniş alanlarla resme dahil olmuş ve caminin daha net algılanmasına katkıda bulunmuşlardır. Bu geniş lekesel alan, resimdeki ağırlık yapıyı dengeleyerek ortaya seyirlik bir manzara çıkmasını sağlamıştır. Camii ve minare yakın geçmişte üzerleri kapatılarak korunmaya alınmışlardır.

Resim 13'de iki kalıplı ve aquatinta tekniği ile yapılmış bir gravür resim görmekteyiz. Kalıpların ikisinde de yapının alt bölümünde açık tonlar, üste doğru gidildikçe de koyu tonlar kullanılmış ve böylece hem açıktan koyuya doğru, hem de alttan yukarı doğru mekansal bir hareket elde edilmiştir. En dipteki pencereden içeri süzülen ışık bu açık tonlamalar sayesinde yapının zeminini, sütunlarını ve duvarlarını aydınlatabilmektedir.

Caminin pencereleri Arpaçay'a bakmakta ve izleyenlere unutulmayacak bir keyif sunmaktadır. Gerideki duvarın taş örgülü yapısının yanı sıra ortadaki sütunların yekpare taşan ve yalın oluşu yapıda sentez bir yapı anlayışını göstermektedir. Karşıda yer alan ve mekanı aydınlattığı anlaşılan pencere yön olarak yapının kuzeyinde yer alır. Bu

pencere bir önceki resimde minarenin olduğu dar yapılı ve bize taraf olan cephedeki penceredir



Resim 13. Derya Hazır, Ebu'l Şuca Camii İç Görünümü, 2013, Aquatinta (Gravür), 40x 30 cm. Mustafa Küçüköner Ani Gravürleri Arşivi.

Resim 14'de Caminin doğu duvarında yer alan ve Arpa Çayı'na bakan pencerelerden birinin içten görünümü yer almaktadır. Yapıya estetik değer katan bu pencereler, Ani'yi ziyarete gelenlerin en çok fotoğraf çektikleri ve anı fotoğrafı çektikleri yerlerin başında gelir. "Yapının doğu cephesinde dört, kuzey cephesinin doğu kısmında bir adet olmak üzere yarım daire kemerli toplam beş büyük penceresi bulunmaktadır. Doğü cephedeki pencerelerin üstlerine, havalandırma işlevi gören dikdörtgen biçimli birer küçük açıklık yerleştirilmiştir." (Belli, 2014, s:62)

Pencerelerden aşağı bakıldığında kıvrılarak akan ve tarihe şahitlik etmiş Arpa Çayı ve sol tarafında Ermenistan topraklarını görürüz. Resimde arka manzaradaki turkuaz ve yeşili dengelercesine pencerenin duvarları sıcak kahve tonlarında resmedilmiştir. Pencerenin dikdörtgen

yapısı da zaten geri plandaki manzarayı bir tablo gibi algılatmaktadır.



Resim 14. Ahmet Harmanci, *Ebul Şuca Camii Penceresinden Arpaçay*, 2013, Aquatinta (Gravür), 35x25 cm. Mustafa Küçüköner Ani Gravürleri Arşivi.

2.4. Ebul Muameren Camii ve Külliyesi



Resim 15: Ani Ebul Muameren Camii Minaresinden Görünüm (Fotoğraf), 2008, Ani Fotoğrafları Arşivi.

Ani Şehrinde Selçuklu dönemi eserlerinden kuşkusuz en kapsamlı yapılardan birisi de Ebul Muameren Camii ve Külliyesidir. Zamanında külliye içinde farklı yapılar var olup işlevselliği süregitmesine karşın bugün bu alanda yıkık bir minare bulunmakta olup halk arasında adına da Yıkık Minare denmektedir.

Bu uzun minareli yapı Selçuklunun Anadolu'da yaptığı ilk Külliye olarak bilinmektedir. "Çarşı caddesi üzerinde yer alan külliye, Ani'yi yeniden imar eden ve bu nedenle Emir Ebu'l Muammeran unvanını alan Şeddadlı Şahinşah tarafından 1164-1200 yılları arasında inşa ettirilmiştir. Külliye temel seviyesinde bulunan dikdörtgen planlı bir mescit, mescidin kuzeydoğusundaki minare, mescidin batısındaki kare kaideli bir türbe ile güneyindeki muhtemelen zaviye olan mekanlardan oluşmaktadır." (Belli, 2014, s:64)



Resim 16. Murat Sevinçgüler, *Ebu'l Muammeran Külliyesi, Yıkılmadan Önceki Hali*, 2013, Aquatinta (Gravür), 25x40 cm. Mustafa Küçüköner Ani Gravürleri Arşivi.

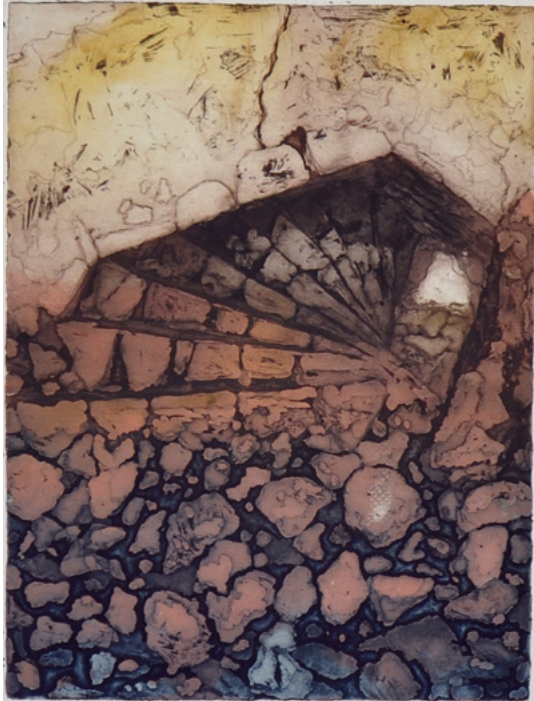
Resim 16'da aquatinta tekniği ile yapılmış olan minarenin ayaktaki görünümü yer almaktadır. Bu tahmini bir tasarımdan yararlanılarak yapılan minare görüntüsü, Külliye'nin ana gövde yapısına kıyasla minarenin uzunluk oranının oldukça yüksek olduğu hakkında bilgi vermesi açısından önemlidir. "Bu minare çok yüksek ve sekizgen yapıdadır. Yüksek kalitede taş işçiliği ve merdivenleri vardır." (Belli, 2014, s:64.) Günümüzde minarenin yıkıldıktan sonraki hali mevcuttur.

Resim 17'de Yıkık Minarenin bir kısmını gösteren aquatinta tekniği ile yapılmış resmini görmekteyiz. Resmin orta ve sağ tarafındaki kütsel sekizgen taş yapı, hem resmin ana unsuru olmakta, hem de minarenin orijinal yapı özellikleri

ve gerçek ölçüleri hakkında bilgi vermektedir. Köşegenlerin netliği ve yüzeylerin geometrik yerleşimi estetik bir görünümün yanı sıra resimde perspektife dayalı bir derinlik sağlamaktadır. Sol yanda kalan yapı ise minarenin yıkılışı hakkında ipuçları vermekte ve art arda dizilişi ile de resimde ritimsel dinamik etki sağlamaktadır.



Resim 17. Sinem Fındıkçı, Ebul Muammeran Camii, Yıkık Minare, 2013, Aquatinta (Gravür), 25x33 cm. Mustaf Küçüköner Ani Gravürleri Arşivi.



Resim 18. Sadiye Aslansoy, Ebul Muameren Camii - Yıkık Minare, 2011, Derin oyma ve Viskozite, (Gravür), 40x30 cm. Mustaf Küçüköner Ani Gravürleri Arşivi.

Resim 18’de ise bir önceki resimde yer alan ana gövdenin içine bakıldığında karşımıza merdiven yapısına ait bir görünüm yer almaktadır. Resim viskozite tekniği ile yapılmıştır. Bu teknik sayesinde resimde sert kontura dayalı çizgisel görüntülü ağ türü bir yapı ve bu yapının aralarında kalan ve gravür kalıbının yüzeyine boya verilme yolu ile elde edilen taş bloklarının ışıklı yüzeyleri görülmektedir.

Resimdeki dinamik görüntü bir önceki resme benzemekle beraber, ön plandan başlayan ve sağa doğru dönerek ilerleyen ritimsel bir yapı sergilemektedir. Üst kenardaki geniş blok yapı ise açık renk ile yer almış ve bunun hemen altında resmin en koyu alanı ile birleşerek kontrasta dayalı derinlik oluşturmuştur. Geriye doğru giden taşlardaki dairesel görüntü resimde adeta bir süsleme gibi dikkat çekmektedir.

2.5. Türk Hamamı



Resim 19: Ani Türk Hamamı'ndan Görünüm, 2008 (Fotoğraf), 2008, Ani Fotoğrafları Arşivi.

Ani Ören yerinde iki adet Türk Hamamı olduğu bilinmektedir. Bunlardan küçüğü surlardan içeri girince sol tarafta yer almaktadır. “Selçukluların Anadolu topraklarına yerleşmesiyle her tarafta hamamlar yapılmaya başlanmıştır. Bugünkü Türkiye – Ermenistan sınırı kenarındaki Ani Şehrinde kalıntıları bulunan iki hamamın Anadolu’nun bu türden ilk kagir yapılarından olduğu kabul edilir. Bu hamamı Selçukluların Anadolu’yu fethetmesinden sonra Şeddadiler’e bırakılan Ani’nin ilk beyi Ebu Menuçehr’in 1064-1110 yılları arasında yaptırdığı sanılmaktadır. 1965-1967’de meydana çıkarılan bu tek hamamda bir eksen üzerinde sıralanan bölümlerden soyunmalık yıkılmıştır. İlklik kubbeli kare bir mekandan ibarettir.

Sıcaklık ise beşik tonozlu dört eyvanla köşelerde dört hücreden oluşur.” (Özkan, 2016, s:193)

Resim 20’de aquatinta tekniği ile yapılmış olan Küçük Selçuklu Hamamı’ndan günümüze kadar gelen duvarların görüntüsü yer almaktadır. Tek renk yerine lokal renklendirme kullanılan bu resimde duvarlara kahve rengi verilmiş, aquatinta tekniğinin farklı tonlanması sayesinde kahve renginin açık ve koyu alanlarına ulaşılmıştır. Duvarların arasında ve arka planda kullanılan yeşil renk de hem çimenlerin ortaya çıkartılmasını sağlamış hem de resimde rahatlık oluşturmuştur.



Resim 20. Tuba Sıla Altuntaş, Küçük Selçuklu Hamamının Günümüzdeki Halinin Üstten Görünümü, 2015, Aquatinta (Gravür), 30x40 cm. Mustafa Küçüköner Ani Gravürleri Arşivi.

Resim 21’de aquatinta tekniği ile yapılmış ve renklendirilmiş olan Türk Hamamı’nın içeriden bir görünümü yer almaktadır. Hamam odalarına giriş kapılarından biri ve yanlara giden iki duvarının yer aldığı resimde kütleli etki hissedilmektedir. İki duvarı yakın planda birbirine bağlayan kemerli yapı ise hem kütleleri rahatlatmakta hem de gerilimi dindirerek dengelemektedir.

Özellikle bahar aylarında Ani Ören Yerinde kahverengi taş duvarları saran olağanüstü yeşil doğa görünümü izleyenleri kendine hayran bırakmaktadır. Bu ve yukardaki resimde de yer alan yeşil renk her sene tekrardan dirilerek adeta bu kentteki Türk-İslam yapılarına hayat vermekte ve yaşayan bir şehir izlenimini insanlara sunmaya devam etmektedir.



Resim 21. Ayşegül Sürücü, Küçük Selçuklu Hamamının İçeriden Görünümü, 2015, Aquatinta (Gravür), 30x33 cm. Mustafa Küçüköner Ani Gravürleri Arşivi.

SONUÇ

Ani Şehri günümüzde bir açık hava müzesidir. Bu makale çalışmasından Ani Şehri ve üzerinde taşıdığı Milli değerlerimizin tekrardan güncellenmesi ve makaleye konu olan gravür resimlerin çıkartılacağı sergilerle halk tarafından fark edilmesinin sağlanması beklenmektedir. Ayrıca Selçuklu sanatının büyüklüğünün resimlerin incelenmesi yolu ile tekrardan görülmesi düşünülmektedir. Gayretler devam ettikçe zamanla Ani Şehri’nin ayaktaki yapıları da, yer altındaki kalıntıları da inşallah tamirden geçirilerek düzenlenecektir. Umulur ki ceddimiz olan Selçuklu Türklerinin tarihe, kültüre ve sanata verdiği önem bu makale sayesinde hatırlatılır ve ilgili kurumlarca yapılacak onarım ve bakımla Ani Şehri tekrardan canlandırılarak gelecek kuşaklarımıza yaşamsal örnekler olarak sunulabilir.

Gelinen noktada Türk – Selçuklu izlerinin sanatsal bir dil olan gravür resim yolu ile resmedilmesi ve tekrardan topluma sunulması sayesinde kaybolan veya eskiyen etkilerin tekrardan güncellenerek canlandırılması sağlanmaktadır. Ortaya çıkarılan gravür resimlerin sergileme, katalog ve bildirilerle takdimi ile de kültür, turizm ve sanat alanlarına katkılar yapılmaktadır.

KAYNAKÇA:

Akçaöz, V. ve Öztürkkan Y. (2013). Eski ve Yeni Fotoğraflarla Kars. Kars: Kars Kültür ve Sanat Derneği.

Belli, O. (2014). Ani, Selçukluların 1064 Yılında Anadolu'yu Fetihlerinin 950. Yılı Anısına, İstanbul: Belli Eğitim Kültür Tarih ve Arkeoloji Araştırma Merkezi Yayını, No:4.

Çaycı, A. (2017). İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol. Konya: Palet Yayınları.

Gombrich, E. H. (1989). Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi, (Çev. Bedrettin Cömert).

Gölönü, G. (1979). Kazı Resim. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, No: 68.

Gündoğdu, H. (2009). Kuzeydoğu Anadolu'da Dini ve Sivil Mimari, Kuzeydoğu Anadolu'da Mimari, İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş.

Küçüköner, M. (2016). Doğu ve Batı Kültürlerinin Etkisi Altında Ani Gravürlerine Bakış, İpek Yolu Ülkelerinin Kültür Diyalogu, Uluslararası Sempozyum Bildiri Kitabı, 300-310.

Küçüköner, M. ve Özen, U. (2015). Ani Gravürleri. 2. Ağrı Dağı Sempozyumu Bildiri Kitapçığı, (Henüz Yayınlanmamış)

Özkan, H. (2016). Saltuklu Mimarisi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, No: 1154.

Özsezgin, K. ve Ashier, M. (1989) Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, Cilt: 4, İstanbul: Tıglat Yayınları.

AMBALAJ TASARIMINDA KALIP İÇİ ETİKETLEME (IML) TEKNOLOJİSİ

IN-MOLD LABELING (IML) TECHNOLOGY IN PACKAGING DESIGN

Öz

Grafik tasarımın özel bir uzmanlık dalı olan ambalaj grafiği alanında görev alan tasarımcıların, pazarlama iletişimi ve ambalaj üretim teknolojileri konularında güncel bilgilere de hakim olmaları gerekmektedir. Her ürünün sektörü, türü, hacmi, marka yapılandırması, konumlandırması gibi unsurlar gereği, tasarımı oluşturan teknik bilgilerin konulması gereken yer ve ölçüleri farklılık göstermekle birlikte, ambalajın formu gereği de dikkat edilmesi gereken özellikler olabilmektedir. Bununla birlikte, tasarlanan ürünün hangi teknikle üretileceği de tasarlama ve uygulama süreçlerini etkilediği bir gerçektir.

Bu araştırmada, ambalaj sektöründeki gelişen günümüz ambalaj tasarım ve üretimi ile ilgili “kalıp içi etiketleme” (IML) teknik ve teknolojilerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden tarama modeli esas alınmış ve ilgili literatür sanal kaynaklar dahil taranarak, tasarım ve uygulama süreçleri incelenmiştir. Araştırmanın bulgularına göre; ambalaj ile ilgili sektördeki çoğu tasarımcı veya

üreticiler tarafından bilinmeyen, IML (kalıp içi etiketleme) teknolojilerinde kullanılan PP (PoliPropilen) etiket bir plastik üründür ve ofset baskı tekniği ile üretilmektedir. Ambalaj ürünlerinde kullanılan etiketlerin endüstriyel baskı tekniklerinden ofset ile üretilmesi, tıfdruk ve flekso'nun baskı öncesi hazırlık ve kalıp maliyetleri ile kıyaslanmayacak derece ekonomik olmasını sağlamaktadır. Bununla birlikte ofset baskı tekniğinin baskı öncesi hazırlık sürecindeki bir başka avantajı da tasarımda hızlı revizyon ve değiştirme imkanını sunmasıdır.

Sonuç olarak, IML tekniği ile üretilmiş ambalaj ürünleri, çok çeşitli ürün tasarım olanağı sunmaktadır. Maksimum görsel reklam ve bilgilendirme alanları, çok farklı hacim seçenekleri ile sektörel çeşitliliğe sahiptir. Bu teknik ve yeni teknolojiler sektör çalışanlarına teknik geziler ve uygulamalı özel projeler ile de desteklenerek tanıtılmalıdır. Ayrıca, sektöre kalifiye eleman yetiştiren eğitim kurumlarının da farkındalığı arttırılmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Ambalaj Tasarımı, Etiketleme, Kalıp İçi Etiketleme, Endüstriyel Baskı, Ofset.

Abstract

Designers who work in packaging design – which is a branch of graphic design – need to have up-to-date knowledge of marketing communications and packaging production technologies as well. The positions and sizes of labels indicating the technical information of the design differ according to the sector; type, volume, branding and positioning of each product. Furthermore, these could be features to be considered in designing the packaging. It is also accepted that the production method for a product influences the design and implementation processes.

This study aims to examine the current “in-mold labeling” (IML) methods and technologies associated with advances in the packaging industry regarding design and production. Quantitative survey research methods served as the basis for this study, and the design and implementation processes were examined by reviewing relevant literature, including digital sources.

According to the findings of the study, polypropylene (PP), which is used in IML (in-mold labeling)

technologies – and which is not well-known by most industrial designers and producers – is a plastic product that is produced by the offset printing method. Production with the offset industrial printing method renders the labels used in packaging products so affordable that it would be unfair to compare it with the preprint and mold expenses of flexographic and photogravure printing. In addition to this, another preprint advantage of offset printing in the preparation process is that it allows quick revisions and alterations to a design.

As a result, packaged products produced with the IML method offer sectoral diversity through a large variety of product designs, by providing maximum space for visual advertisements and information, and via different volumes. This method – and new technologies – should be supported and introduced to sector personnel through technical visits and special practical projects. Furthermore, awareness should be raised of the educational institutions that train qualified personnel for the industry.

Keywords: *Packaging Design, Labeling, In-mold Labeling, Industrial Printing, Offset.*

GİRİŞ

Üretimde kullanılacak her türlü malzemenin kendine özgü yapısı vardır. Aynı teknik özelliklerde bir tasarım kuşe kağıt ile birinci hamur kağıda baskıda nasıl farklılık gösteriyor ise, kumaş ile polietilen herhangi bir materyale baskıda da farklılıklar gösteriyor olması bilinmesi gereken bir durumdur. Çünkü malzemenin kimyasal yapısından, üretimin yapıldığı mekanın hava şartlarına kadar bir çok etken üretim sürecinde etkili olabilmektedir. Bununla birlikte, tasarlanmış bir ürünün üretiminde kullanılacak bir çok malzeme ve materyalinin bulunabilecek olması da ayrı bir değerlendirme konusudur (Polat, 2013, 64).

Grafik tasarımın özel bir uzmanlık dalı olan ambalaj grafiği alanında görev alan tasarımcıların, pazarlama iletişimi ve ambalaj üretim teknolojileri konularında güncel bilgilere de hakim olmaları gerekmektedir. Ambalaj üretimi; dikkat isteyen, pahalı bir iştir. Teknik bir yanlışlık, büyük zararlara mal olabilir (Becer, 2008, 205). Ambalaj işlevsel ve estetik olmanın yanında, teknik zorluklar barındıran bir sektör olma yolunda ilerlemektedir (Durmaz, 2004, 131).

Bütünleşik pazarlama iletişimi açısından da ambalajlamanın, marka ve işletme imajına etkisi önemli bir yer tutmaktadır. Bununla birlikte, gıda güvenliğinin ve kalite güvencesinin sağlanması çabaları da tüketici ve toplum sağlığı açısından büyük önem taşımaktadır (Halaç, 2002, 108).

Sektörel altyapısı olmayan yatırımcı veya işverenlerin alan uzmanı olmayan insan kaynakları yatırımı sektörün gelişimine olumsuz etki etmektedir (Polat, 2013, 63). Sektör ile ilgili bir başka gerçek, tasarlanan ürünün pazarlama iletişimi ve serbest piyasa ekonomisindeki rekabet şartları neyin, ne zaman, ne kadara, hangi tolerans aralığında değerlendirileceği konusudur.

1. Ambalaj Tasarımı

Ambalaj, sarmış olduğu ürünün içeriğini ve çevresini koruyan, taşınma ve depolanmasını, satışını, kullanılmasını kolaylaştıran, ileride kısmen veya tamamen atılabilecek veya geri dönüşümlü bir malzemeyle kaplanması, sarılması,

örtülmesi ya da birleştirilmesi için yapılan üründür (Tek, 1999, 372).

Ambalaj, grafik sanat ürünlerindeki üç boyutlu tasarım gerektiren görsel estetiği yanında, teknik detayları daha fazla özellik içeren bir çalışma türüdür (Tepecik, 2002, 86). Ambalajlı ürünler aynı ya da çok benzer özelliklere sahipse, ambalaj tek farklılaşma faktörü olacağından, başarı ve başarısızlık arasındaki farkı da ambalaj sağlar (Mentzer ve Schwartz, 1985, 963).

Ürünün kimliği ve giysisi niteliğindeki her türlü materyalin kullanılabilirdiği ambalajın tasarım ve/veya uygulama, imalat ve/veya arz aşamasındaki süreçlerinin herhangi birinde yapılabilecek hatalı bir işlem, üretici ve tüketiciye dönüşü olmayan maddi ve manevi zararlar verebilmektedir.

Genel olarak grafik tasarım ürünlerinden uzmanlaşma gerektiren ambalaj tasarımında estetik değerlere, tasarım eleman ve ilkelerine, bilgi ve uygulama yönünden ne kadar hakim olmak gerekiyor ise, bir o kadar veya daha fazlası etiketleme ve ambalajlamadaki yasal düzenlemeler ile ilgili bilgilere de o kadar hakim olmak zorunluluğu kaçınılmaz bir gerçektir (Polat, 2012, 309).

2. Kalıp İçi Etiketleme (IML)

“Kalıp içi etiketleme” anlamına gelen “in mould labelling” kelimelerinin ilk harflerin birleştirilmesiyle türetilmiş olan “IML”; ambalaj ve etiketleme sektöründe yeni olmakla birlikte, her geçen gün daha fazla üretim kapasitesine sahip olan üretim tekniği olduğu söylenebilir. PP (PoliPropilen) tabaka üzerine endüstriyel baskı tekniklerinden ofset baskı tekniği ile üretilmiş etiketler, IML robot sistemleri ile enjeksiyon makinelerinin kalıp içerisine yerleştirilir. Daha sonra, kalıp içerisine verilen erimiş PP’in kalıbın şeklini alarak, öncesinde yerleştirilmiş PP etiket ile birleşmesi neticesinde yüksek baskı kalitesi ile üretilmiş nihai ürün elde edilmektedir.

PP (PoliPropilen) ambalajlar; kimyasal maddelere, ısıya ve aşırı yorulmaya dayanıklı, orta sertliğe ve parlaklığa sahip ürünlerdir. Bu ürünlerden bazıları; margarin tüpleri, ketçap şişeleri, cips ve bisküvi için poşetler, mikrodalga

yiyecek şişeleri, ilaç şişeleri, yoğurt kapları, sandalyeler, bavullar, halı, halat ve bazı kaplar ile kapaklar olarak sıralanabilir. PP, ambalaj yapımında kullanılan plastiklerin en düşük yoğunluklu olanıdır (Sanal 1).

IML; etiketli plastik ambalajların üretiminde kullanılan en etkili ve en hızlı ambalaj tekniklerinden biridir. Tek bir işlem ile çok renkli, yüksek kalitede baskı ve yüksek çözünürlükte görüntüye sahip bir ambalaj üretim tekniğidir (Sanal 2). IML tekniği kullanılarak üretilmiş PP ambalajlar; ısı ve nem oranındaki ani değişimlere karşı yüksek dayanıklılık göstermektedir. Bununla birlikte, IML tekniği kullanılan ambalaj üretim prosesi ile ikincil işlemler azaltılarak, hijyenik üretim tesislerinde el değmeden robotik sistemlerle etiketli olarak üretilmiş olan ürün nakliye için ambalajlanarak dolun tesisine nakledilmektedir. Bu durum da gıda sektöründeki hijyenik gereksinimlere yüksek performanslı çözümler sunmaktadır (Fotograf 1).

Ambalaj ürünlerindeki kuru ofset ve yapışkanlı etiket kullanımına göre daha kısa üretim süresi ile kaliteli ürünler sunan IML tekniği kullanılmış ambalajlar, üretiminde kullanılan tüm hammaddeler PP olduğu için % 100 geri dönüşümlü olup, çevre dostudur. Aynı ambalajın farklı etiketler ile üretilebilmesi, tek bir kalıp ile farklı ürün gruplarında da kullanılabilmesi, IML tekniği kullanılan ambalajlar benzer ürünlere kıyasla maliyet üstünlüğü de sağlamaktadır.

IML tekniği ile üretilecek ambalajlar için etiketler; Enjeksiyon IML, Thermoform

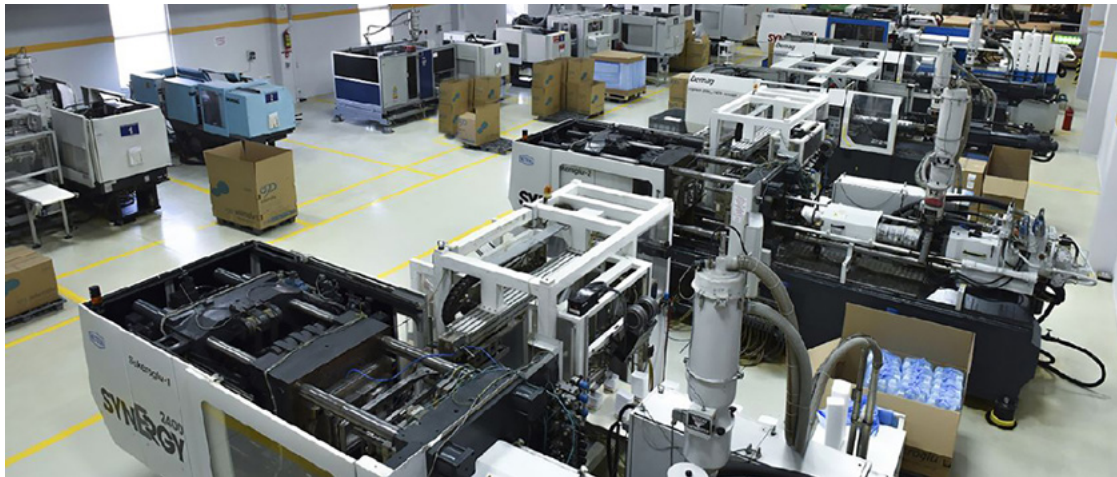
IML ve Blow-molding IML teknolojileri ile kullanılmaktadır (Sanal 3). IML teknolojileri ile üretilen ambalaj ürünleri; farklı çeşit ve özgün ürün tasarımları, maksimum görsel etiketleme alanları, çeşitli hacim alternatifleri ile gıda içi ve gıda dışı çok çeşitli sektörlerde kullanılmaktadır.

2. 1. IML İçin Etiket Tasarımı

Elizabeth Adams Hurwitz'e göre tasarım; gerekli olanın araştırılması şeklinde kısaca tanımlanmaktadır. Ünlü reklamcı Ivan Chermayeff ise tasarımı, zeka ve sanatsal yeteneğin ortak ürünü olarak belirtmektedir (Akt. Becer, 2008, 32). Grafik tasarım ise; bilimsel ve/veya teknik alanda birden fazla bilim dalının kullanıldığı görsel bir iletişim sanatıdır. Bu bağlamda tasarımcı, grafik tasarımın özel bir uzmanlık alanı olan ambalaj tasarımı ile ilgili iş için tasarımcı, üretici ve işveren açısından da riskleri göz ardı etmeden tasarım süreçlerini bilinçli bir şekilde başlatmalı ve yürütmelidir.

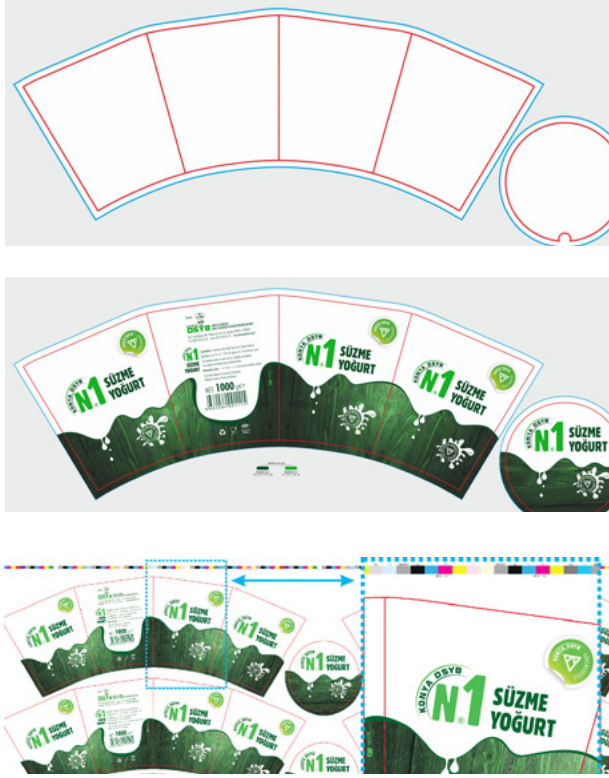
Her ürünün sektörü, türü, hacmi, marka yapılandırması, konumlandırması gibi unsurlar gereği, tasarımı oluşturan teknik bilgilerin konulması gereken yer ve ölçüleri farklılık göstermekle birlikte ambalajın formu gereği de dikkat edilmesi gereken özellikler olabilmektedir. Bununla birlikte, tasarlanan ürünün hangi teknikle üretileceği de tasarlama ve uygulama süreçlerini etkilediği bir gerçektir.

IML tekniği ile üretilecek ambalajın fiziki formu, etiket kullanılacak yerlerin teknik ölçüsü, ambalajın enjeksiyon kalıp tasarımı ve üretimi



Fotograf 1. Şekeroğlu Kimya ve Plastik Sanayi ve Ticaret A.Ş. üretim tesisinden bir bölüm.

aşamasında belirlenmiş olması gerekmektedir. Bunun için işveren tarafından onaylanarak tasarım ofisine IML etiket tasarımı için gönderilen ürünün tasarım, taşma ve kesim alanlarını da gösterir baskı şablonunun, etiket tasarım siparişi ile birlikte tasarım ofisine gönderilmesi gerekmektedir (Şekil 1a, 1b, 1c).



Şekil 1a. Etiket (IML) baskı şablonu.

Şekil 1b. Konya DSYB N1 Süzme Yoğurt 1000 g etiket (IML) tasarımı.

Şekil 1c. Konya DSYB N1 Süzme Yoğurt 1000 g etiket (IML) tasarımı çoklu baskı hazırlığı.

Uzmanlık alanı ambalaj tasarımı olmayan ve/veya IML teknolojisini bilmeyen tasarımcılar tarafından yapılan etiket tasarımlarında baskı önce revizyonlar yapılması gerekmektedir. Bu durumda ambalajı üretecek firma müşteri memnuniyeti ve/veya müşterinin sadece kendi firmasından ürün alma bağımlılığını oluşturacak şekilde, IML etiket baskı firmasının baskı öncesi hazırlık departmanında ambalajların etiket şablonuna uyarlama revizyonlarının yaptırıldığı görülmektedir. Bu durum, etiketi tasarlayan grafik tasarımcının tasarımında kısmi değişiklikler olmasına, teknik zorunluklar dışında tasarım hatalarının oluşmasına ve baskı öncesi onay sürecinde tasarımcı ile baskı firması arasında bir

çok defa onay dokümanlarının gidip gelmesine ve ciddi zaman kayıplarına yol açabilmektedir.

2. 2. IML İçin Etiket Üretimi

Endüstriyel alanda yaygın olarak kullanılan geleneksel baskı teknik ve teknolojileri; tipo, ofset, tıfdruck, flekso ve serigrafik şeklinde sıralanabilir. Bunların yanı sıra tampon baskı, lazer kazıma ve dijital teknolojiler de endüstriyel üretim süreçlerinde kullanılmaktadır. Plastik ambalaj sektöründe yüksek tirajlı işlerde maliyet avantajı gereği genellikle tıfdruck ve flekso baskı teknik ve teknolojileri kullanıldığı bilinmektedir. Aynı zamanda kuru ofset ve dijital teknolojiler de kullanılmakta. Bununla birlikte, dijital teknolojilerin plastik tabaka ve rulo etiket alanlarında da rekabet şartlarını zorladığı bilinmektedir.

Tüm bu bilinenlerin yanı sıra ambalaj ile ilgili sektördeki çoğu tasarımcı veya üreticiler tarafından bilinmeyen, IML (kalıp içi etiketleme) teknolojilerinde kullanılan PP (PoliPropilen) etiket bir plastik üründür ve ofset baskı tekniği ile üretilmektedir.

Ofset baskı düz baskı tekniğidir. Kalıp hazırlama süreçlerinin hızlı olmasından dolayı yüksek baskı sayılı işlerde maliyet düşüktür (Polat, 2018, 643). IML Ambalaj sektörüne hizmet veren profesyonel firmaların makina parklarında genellikle 4 ve üzeri renk üniteli ofset baskı makineleri bulunmaktadır. Etiket tasarımında kullanılan renklerin durumuna göre ihtiyaç halinde, bir çok tür ambalaj ürünlerinde kullanılan tıfdruck ve flekso baskı tekniklerinde olduğu gibi ofset baskı tekniğinde de trigromi baskı yanı sıra spot veya pantone renk kullanılabilir. Bu durumda renk ünitesinin 4 ve/veya üzeri olması etiketin üretiminde hem kalite hem de maliyet açısından avantaj yaratmaktadır (Fotoğraf 2).

IML tekniği ile üretilecek ambalajlarda kullanılacak etiketler, ambalaj üretiminde ambalaj ile kaynaşması ve yüksek çözünürlüklü baskı alabilmek için 55, 60 veya 65 mikron PP filmde yapılmaktadır. Bu etiketler, tamamen tasarımcının talebine göre; mat, parlak, yüksek parlak, parsiyel lak, yarı saydam, etiketsiz görünüm, portakal kabuğu görünümü gibi çok çeşitli görüntü ve efektler ile düz ya da desenli olabilmektedir.

Ambalajın, taşıyacağı ürünün satış noktasında, rafta ve nakliye durumunda görüneceği şekli, bilgilendirme ile ilgili yasal zorunluluklar ve üç boyutlu formu da dikkate alınarak, etiket şablonuna göre yapılan tasarım tabaka ofsette, PP etikete yüksek çözünürlükte basılmaktadır (Fotoğraf 3). Tabaka olarak basılan etiketler, etiket şablonuna uygun hazırlanmış özel kesim bıçaklar kullanılarak bobs kesim ile kesilerek ayrıştırılıp (Fotoğraf 4) paketlenir ve ambalajı üretecek firmaya nakledilir.



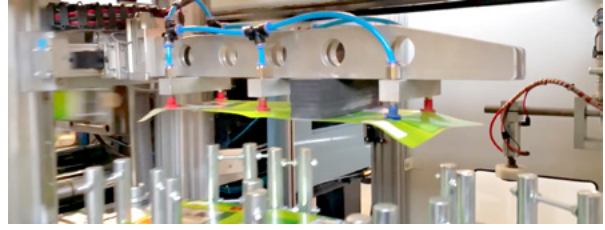
Fotoğraf 2. Komori G 40, 6 ünite tabaka ofset baskı makinası.

Fotoğraf 3. Ofset baskı makinası kontrol masası (Bahçivanlar Basım Sanayi A.Ş.).

Fotoğraf 4. Bobs Kesim ile kesilip ayrıştırılmış PP film etiketler (Bahçivanlar Basım Sanayi A.Ş.).

2. 3. IML Uygulaması

IML tekniği ile üretilen ambalaj için baskısı yapılmış ürünün formunda kesilmiş PP film etiketler, yüksek teknoloji ürünü, hızlı ve hassas IML robot sistemleri ile kalıp içerisine yerleştirilir (Fotoğraf 5a, 5b, 5c).



Fotoğraf 5a. IML Robot sistemleri ile kalıp içerisine etiket yerleştirilişi (MFM Mühendislik).

Fotoğraf 5b. IML Robot sistemleri ile kalıp içerisine etiket yerleştirilişi (MFM Mühendislik).

Fotoğraf 5c. IML robot sistemleri ile kalıp içerisine etiket yerleştirilişi (MFM Mühendislik).

El değmeden IML robotik sistemler ile hassas bir şekilde kalıp içerisine yerleştirilen etiket ile kalıp bloğu arasında erimiş PP enjeksiyon yapılır. Bu süreçte ambalaj üretimi ile birlikte yüksek baskı kalitesiyle üretilmiş etiket ile bütünleşmiş ürünler, tek bir adımda elde edilmiş olur (Fotoğraf 6a,6b).



Fotoğraf 6a. Gıda ürünü için üretilmiş, Peykap Plastik Ambalaj ürünü (End.Tas.No: 2012 02835).



Fotoğraf 6b. Gıda ürünü için üretilmiş, Peykap Plastik Ambalaj ürünü (End.Tas.No: 2012 02835).

2. 4. IML İle Üretilmiş Ambalajların Avantajları

Günümüzde, IML teknik ve teknolojilerinin sağlamış olduğu avantajlar neticesinde, gıda, sağlık ve kimyasal gibi çeşitli sektörlerin tercihi haline gelmektedir.

IML ile üretilmiş ambalajların avantajları;

PP (PoliPropilen) ambalajlar; mekanik, termal ve kimyasal maddelere, ısıya ve aşırı yorulmaya dayanıklı, orta sertliğe ve parlaklığa sahip ürünlerdir.

Üretimin her aşamasında, % 100 geri dönüştürülebilir hammaddelerin kullanımı ile çevre dostudur.

Yüksek teknoloji ürünü, hızlı ve hassas IML robot sistemleri ile el değmeden, çevreye ve insan sağlığına duyarlı özel tesislerde yapılan üretimler hijyeniktir.

Profesyonel tasarımcı ve üreticiler eliyle, iyi planlanmış bir süreç yönetimi sonrası, benzer işlemlere tutulan ambalaj ürünlerine göre; düşük üretim zamanı ve düşük üretim maliyeti ile ürün elde edilmektedir.

Ambalajın üretim sürecinde etiket ile kaynaşması sağlamlığını daha da arttırmaktadır.

Ambalaj ürünlerinde kullanılan etiketlerin endüstriyel baskı tekniklerinden ofset ile üretilmektedir. Bu da tıfdruk ve flekso'nun baskı öncesi hazırlık ve kalıp maliyetleri ile kıyaslanmayacak derece ekonomik olmasını sağlamaktadır. Bununla birlikte ofset baskı

teknığının baskı öncesi hazırlık sürecindeki bir başka avantajı da tasarımda hızlı revizyon ve değiştirme imkanını sunmasıdır.

IML tekniği ile üretilmiş ambalajlardaki yüksek baskı kalitesiyle üretilmiş görseller sayesinde ürünlerin dikkat çekme özelliklerini daha da arttırarak ürünlerin satışlarına etki etmektedir.

Kalıp içi etiketleme (IML) tekniği; tek bir işlem ile çok renkli ve yüksek kalitede baskı avantajlarının kullanıldığı, plastik ambalajların etiketlenmesinde en etkili ve en hızlı ambalaj tekniklerinden birisidir.

SONUÇ

Gıda içi ve gıda dışı sektörlerdeki ambalajların üretim süreçlerinde % 100 FDA ve Gıda Sertifikalı, doğaya saygılı polipropilen (PP) hammaddelerin kullanımı ile üretim öncesi ve sonrasında insan sağlığına zararsız ambalajlar üretilmektedir.

Her ürünün sektörü, türü, hacmi, marka yapılandırması, konumlandırması gibi unsurlar gereği, tasarımı oluşturan teknik bilgilerin konulması gereken yer ve ölçüleri farklılık göstermekle birlikte ambalajın formu gereği de dikkat edilmesi gereken özellikler olabilmektedir. Bununla birlikte, tasarlanan ürünün hangi teknikle üretileceği de tasarlama ve uygulama süreçlerini etkilediği bir gerçektir.

IML tekniği ile üretilmiş ambalaj ürünleri, çok çeşitli ürün tasarım olanağı sunmaktadır. Maksimum görsel reklam ve bilgilendirme alanları, çok farklı hacim seçenekleri ile sektörel çeşitliliğe sahiptir. Bu teknik ve yeni teknolojiler sektör çalışanlarına teknik geziler ve uygulamalı özel projeler ile de desteklenerek tanıtılmalıdır. Ayrıca, sektöre kalifiye eleman yetiştiren eğitim kurumlarının da farkındalığı arttırılmalıdır.

KAYNAKÇA

BECER, E. (2008). İletişim ve Grafik Tasarım (6. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

DURMAZ Ö., AK M., BORÇA G. vd. (2004). *Ambalaj Tasarımı Başarılı Bir Ambalaj Tasarımı İçin, Profesyonellerden Notlar*. İstanbul: Emir Ofset.

HALAÇ, E. (2002). Gıda Kalitesi ve Gıda Mevzuatı İle İlgili Temel Kavramlar Işığında Türk ve AB Gıda Mevzuatının Karşılaştırılması. *Akdeniz İ.İ.B.F. Dergisi* (Sayı 4). Antalya: Gazi Kitabevi (107-131).

MENTZER, J. T., SCWARTZ, D. J. (1985). *Marketing Today*. Fourth Edition.

POLAT, A. A. (2012). Grafik Tasarım Eğitimi Veren Fakültelerin Ambalaj Tasarımına Yönelik Okutulan Derslerin İçeriklerinin İncelenmesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, Cilt 1(Sayı 5), 305-327.

POLAT, A. A. (2013). *Reklam Grafiği Üretim Teknikleri*. Konya: Zoom Yayınları.

POLAT, H. H. (2018). Endüstriyel Baskı Teknikleri ve Dijital Baskı. *The Journal of Akademic Social Science*, Yıl:6, (Sayı:81), s.639-646.

TEK, Ö. B. (1999). *Pazarlama İlkeleri Global Yönetimsel Yaklaşım Uygulamaları*. İstanbul: Beta Basım Yayın.

TEPECİK, A. (2002). *Grafik Sanatlar*. Ankara: Detay Yayınları

SANAL 1. Plastik Amablajlar. <<http://www.ambalaj.org.tr / tr / ambalaj-ve-cevre-plastik - ambalajlar.html>>. (Erişim tarihi: 09.12.2018).

SANAL 2. IML Nedir? <<http://www.ozkankalip.net/iml-kaliplari>>. (Erişim tarihi: 09.12.2018).

SANAL 3. IML Etiketleme Robotları. <<http://www.mfmmuhendislik.com / uygulamalar.asp? code = 45110000000 & kategori = IML % 20Etiketleme%20Robotlar%FD&knt=184>>. (Erişim tarihi: 09.12.2018)..

Dr. Öğr. Üyesi
Bayram Oğuz AYDIN
Gaziantep Üniversitesi
İletişim Fakültesi
b.oguzaydin@gmail.com

HALKLA İLİŞKİLER LİSANS ÖĞRENCİLERİNİN TOPLUMSAL CİNSİYET ROLLERİNE YÖNELİK TUTUMLARI

Dr. Öğr. Üyesi
Özlem DUĞAN
Uşak Üniversitesi
İletişim Fakültesi
ozlem.dugan@usak.edu.tr

ATTITUDES OF PUBLIC RELATIONS UNDERGRADUATE STUDENTS TOWARDS GENDER ROLES

Öz

Bu çalışmada Uşak Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bölümü birinci ve dördüncü sınıfta okuyan öğrencilerde toplumsal cinsiyet algısına yönelik tutumların saptanması ve toplumsal cinsiyet rollerine yönelik tutumu yordayan değişkenlerin araştırılması amaçlanmıştır. Çalışmanın amacını gerçekleştirmek için 146 halkla ilişkiler lisans öğrencisinden yapılandırılmış soru formu ile veri toplanmıştır. Halkla ilişkiler öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rollerine yönelik tutumlarını belirlemek için ortalama puanlar; cinsiyete ve sınıfa göre farklılıkları tespit etmek için ise bağımsız örneklem t-testi; tutumları oluşturan yordayıcıları belirlemek için regresyon analizi kullanılmıştır. Elde edilen sonuçlar, halkla ilişkiler öğrencilerinin genel olarak toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin eşitlikçi bir tutum içerisinde

olduğunu göstermiştir. Sınıflar arasındaki farklar toplumsal cinsiyet rollerine yönelik tutumların eğitimle eşitlikçi bir tutuma değiştiğini ortaya koymuştur. Tutumların oluşumunda en önemli yordayıcının cinsiyet olduğu belirlenmiştir. Çalışmadan elde edilen bulgular doğrultusunda Halkla ilişkiler eğitim müfredatının toplumsal cinsiyet eşitliği yönünde tutumlar oluşturacak biçimde yapılandırılması gerekmektedir.

Anahtar Kelimeler:

Toplumsal cinsiyet, halkla ilişkiler, eşitlikçi cinsiyet rolü

Abstract

In this study, it was aimed to determine the attitudes towards gender perception in the first and fourth grade students of the Communication and Advertising Department of Usak University at Communication Faculty and to investigate the variables that predict attitudes towards gender roles. In order to realize the aim of the study, the data were collected through a structured questionnaire from 146 public relations undergraduate students. Mean scores were used to determine the attitudes of the students to the gender roles; independent sample t-test was used to determine the differences according to sex and grade of the students and regression analysis was used to determine the predictors that develop attitudes. The results showed that the public relations students exhibit

egalitarian attitude towards gender. Differences among the grades showed that the attitudes of the students towards the gender roles have changed egalitarian attitude with education. It was determined that the sex was the most important predictor in the formation of attitudes. According to the findings obtained from the study, the public relations education curriculum should be structured in a way to create attitudes towards gender equality.

Keywords: Gender, public relations, egalitarian gender role

Giriş

Toplumda bireysel ve kültürel farklılıklar nedeniyle cinsiyete bakış açısı değişmektedir. Toplumsal cinsiyet algısı aile, ebeveynlerin öğrenim durumu, aile bireylerinin çalışma durumu, arkadaş çevresi, okul ve kitle iletişim araçlarından etkilenerek biçim almaktadır. Bu faktörler kadın ya da erkeğin cinsiyet tutumunu etkilemektedir. Bu etki olumsuz sonuçlara neden olabilmektedir. Tek faktör olmasa da kadına şiddet ve baskı bu farklı algılamalar nedeniyle artabilmekte, kadının toplumda daha iyi statülere gelmesinin önünde engeller ortaya çıkabilmektedir. Aynı zamanda halkla ilişkiler ve reklam eğitimi alan öğrencilerin iş hayatında daha eşitlikçi bir cinsiyet algısına sahip olmaları aldıkları eğitim ile paralellik göstermektedir. Bu açıdan kadın ve erkeğin cinsiyet rollerine bakış açısı toplumda önemli rol oynamakta, bir anlamda kadının ve erkeğin toplumdaki rolünü ve konumunu belirlemektedir. Bu konu ile ilgili birçok akademik araştırma yapılmış ve farklı alanlarda eğitim gören öğrencilerin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumu ölçülmüştür. Ancak genelinde iletişim fakültesi, özelinde halkla ilişkiler ve reklamcılık bölümü öğrencilerinin tutumunu ortaya koyan çalışmaların azlığı dikkat çekmektedir. Bu bağlamda gerçekleştirilen çalışmada halkla ilişkiler ve reklamcılık bölümü öğrencilerinin toplumsal cinsiyet algısına yönelik tutumları saptanmış ve toplumsal cinsiyet rollerine yönelik tutumu yordayan değişkenler ortaya konulmuştur. Çalışmanın bu yönüyle ilgili alan yazına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1. Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları Etkileyen Faktörler

Cinsiyet, erkek ya da kadının gösterdiği fizyolojik, genetik ve biyolojik özellikler olarak tanımlanmaktadır. Toplumsal cinsiyet kavramı, kadın ve erkeğin kişilik özelliklerinin, sorumluluklarının ve rollerinin belirlenmiş olmasını, kadın ya da erkeğe toplumun yüklediği anlamları, beklentileri ve bireyin biyolojik yapısıyla ilişkili olduğu düşünülen psikolojik özellikleri kapsamaktadır (Dökmen, 2004: 27; Sancar vd., 2006: 4). Sadece biyolojik cinsiyet ile açıklanamayan toplumsal cinsiyet siyaset, ataerkillik, sosyal sınıf ve toplumdaki üretim ile ilişkili bir anlam ifade etmektedir (Savcı,

1999: 130). Toplumsal cinsiyet algısı kadın ve erkeğin topluma katılım biçimini, katılımın oranını, temsili ve görünürlüğü büyük ölçüde belirlemektedir (Öngen ve Aytaç, 2013: 2). Sosyal ve kültürel değerler, kadın ve erkeği birbirinden ayırarak toplumdaki rolünü belirler. Bu değerler, nasıl olunması gerektiğinin yanı sıra, davranış ve sorumlulukları belirleyerek kadın ve erkeğe toplumda çeşitli roller yüklemektedir. Dolayısıyla cinsiyet rolleri toplumun belirlediği ve bireylerden yerine getirmesini istediği beklentilerdir (Saraç, 2013: 27). Bu beklentiler kadınların toplumsal ilişkilerde duygusal, duyarlı, şefkatli, ilgili, yardımsever, bağımlı ve fedakâr olması bunun sonucunda ev kadını, öğretmenlik, hemşirelik, sekreterlik gibi meslekleri yapmaları, erkeklerin ise rekabetçi, bireysel, güçlü, başarıya dönük, bağımsız, akılcı, pragmatist ve egemen olması bunun sonucunda ise, siyasetçi, işadamı, asker, mühendis olmaları beklenmektedir. Birbirinin zıttı olarak görülen bu roller, zaman içinde yaşanan değişimlere rağmen, kadın ve erkek tarafından benimsenmekte ve bireyin davranışlarına da yansımaktadır (Özen, 1998: 217; Dökmen, 2015: 24).

Toplumsal cinsiyet bilinçli bir kimlik değildir, sürekli olarak çevredeki mesaj ve anlam yapılarıyla şekillenmektedir (Kaypakoğlu, 2004: 25). Biyolojik cinsiyet farklılıkları doğanın bir inşası iken, toplumsal cinsiyet toplumsal bir inşadır. Başka bir ifadeyle toplumsal cinsiyet kaynağını toplumdan almaktadır (Erol, 2008: 207). Toplumsal cinsiyet, aslında doğduğunda bulunmayan karakterle ilgili özelliklerin ve rollerin kadın ve erkeğe toplum tarafından yüklenmesidir (Çetin ve Bilir Güler, 2018: 53-54). Bu kapsamda cinsiyete bakış açısı aile, eğitim düzeyi, ailedeki bireylerin çalışma durumu, arkadaş çevresi, okul, kültürel farklılıklar, dini faktörler ve kitle iletişim araçlarından etkilenerek biçim almaktadır. Bu faktörler nedeniyle insanlar kadın veya erkek olarak biyolojik cinsiyetlerle doğmasına rağmen toplumsal olarak yetiştirilmektedir (Savran ve Demiryontan, 2016: 176). Gümüšoğlu, toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin şu tespitte bulunmuştur: “İlkokula daha yeni adımını atmış olan çocuklara sistematik olarak nasıl “kadın” ve “erkek” olacakları öğretiliyor. Ders kitaplarında erkekler kamusal alanda üretken olmaya yönlendirilirken; kadınlar,

eşleri, çocukları ve ev işleriyle sınırlandırılıyor.” (Gümüšoğlu, 1998: 103). Geleneksel aile odaklı kadın, günümüz toplumlarında geçerliliğini güçlü bir biçimde korumaktadır. Bunun sonucu olarak kadınlar şiddet, sağlık, eğitim, çalışma hayatı, siyaset ve karar alma mekanizmalarına katılım konularında toplumsal cinsiyet veya eşitsizlik temelli sorunlarla karşılaşmaktadırlar (Aydın ve Gürbüz, 2018: 579). Türkiye’de geleneksel aile yapısına bağlı olarak, geçerli olan aile tipi de ataerkil ailedir ve erkek egemenliği şiddetlidir. Ataerkil ailelerde, baba rolüne otorite ve söz sahibi olma görevi yüklenmektedir. Bu durum aynı zamanda erkeğin güç ve iktidar sahibi olduğunun da göstergesidir (Eroğlu ve İrdem, 2016: 15). Bu durumda erkek egemen toplumun eğitim sistemi de çoğunlukla erkek merkezli olmakta ve kadınlar erkeklerle aynı eğitim ve hayat fırsatlarına sahip olamamaktadır. Erkek merkezli yaşam biçimlerinin arkasındaki en belirleyici etkenlerden biri, erkek egemen inanç sistemleridir. Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet ayrımcılığı büyük ölçüde kadın-erkek eşitliğine dayanmayan dini anlayış ve uygulamalardan da beslenmektedir (Eroğlu ve İrdem, 2016: 16). Pınar ve diğerleri tarafından (2008: 51) yapılan çalışmada, cinsiyet, annenin çalışma durumu ve eğitim düzeyi öğrencilerin kadın ve erkek anlayışı tutumlarını belirlediğini göstermiştir. Aynı çalışma kırsal bölgede doğup büyüyenlerin, erkek öğrencilerin, geniş aile tipinde yetişenlerin, düşük gelire sahip olanların ve anne eğitim düzeyi düşük olanların geleneksel tavrı benimsediğini göstermiştir.

Toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumları belirleyen faktörlerden biri de örgütlerdir. Örgütler büyük oranda erkekler tarafından kurulup yönetilmektedir. Bu durum örgütlerin erkeğin toplumsal cinsiyet rollerine uygun olarak geliştirilmesine neden olmaktadır (Bacacı Varoğlu, 2001: 323). Toplumsal cinsiyet rollerinin liderlik algısına etkisi var mıdır? sorusuna yanıt aranmış ve çalışmada, katılımcıların büyük bir çoğunluğunun liderlik algısı erkeklik kavramı ile örtüşmektedir. Toplumsal cinsiyetin kadına ve erkeğe biçtiği rol sonucunda liderlik erkeklikle özdeşleştirilmiştir (Çetin ve Bilir Güler, 2018: 47). Cinsiyet, annenin çalışma durumu ve eğitim düzeyi toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumları etkileyen önemli faktörlerden biridir. Kahraman Dinç tarafından kadınların toplumsal

cinsiyet eşitsizliğine yönelik görüşlerinin belirlenmesi amacıyla yapılan çalışmada elde edilen sonuçlara göre kadınların eğitim olanakları, evlilikte eş seçimlerinde karar verme ve çalışma hayatına girebilme konularında toplumsal cinsiyet eşitsizliği devam etmektedir (Kahraman Dinç, 2010: 30). Ruble ve arkadaşlarının bu konudaki çalışmalarında, cinsiyet kalıpları ve cinsiyete göre belirlenmiş işlerin, çalışma yaşamında kadınlar için engeller yaratmaya ve bu kalıpları korumaya yönelik olarak ayrılmış olduğu saptaması yapılmıştır. Yazarlara göre bu bağlamda ortaya çıkan engellerden birincisi, tarihsel istihdam alışkanlıkları nedeniyle yüksek prestijli işlerin çoğunun erkeklerce işgal edilmiş olmasıdır. İkincisi, cinsiyet kalıpları ve cinsiyete göre belirlenmiş işler nedeniyle, pek çok kadının erkeğe özgü olduğu düşünülen işler konusunda cesaretlerinin kırılmış olmasıdır (Ruble vd., 1984: 339-356). Batıda bu konuda yapılan çalışmalardan bir diğeri olan Cockburn (1991) tarafından yapılmıştır. Araştırmasının amacı, hizmet sektöründe hiyerarşinin ataerkil doğasını, kadınların üst kademelerle ilgili taleplerinin erkeklerce nasıl dirençle karşılandığını ve kadınlara hangi yollarla baskı yapıldığını belirlemeye çalışmaktır. Cockburn’a göre kadınları çalışma yaşamında dezavantajlı kılan temel etmen, onların ev işlerinde aşırı sorumluluk üstlenmiş olmalarıdır. Kadınlar çoğu zaman bu neden öne sürülerek yeteneklerinden daha düşük nitelikli işlerde çalıştırılmaktadırlar. KSSGM’nin 2000 yılındaki çalışmasında işyerlerinde ayrımcılık uygulamalarının ücret, terfi, işte başarı ve güdülenme, işe devam, işten ayrılma ve emeklilik, tayin ve eğitime katılma, cinsel istismar ve cinsel taciz konularında yaşanmaktadır (Özdamar, 2000: 16).

Kitle iletişim araçları olarak ifade edilen gazete, dergi, televizyon, internet, sosyal medyada toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumları etkilemektedir. Reklamlar da bu faktörler arasında yer almaktadır. Reklamlar, günümüzde ataerkil ideolojinin yeniden üretim araçlarından biri haline dönüşmüştür. Reklam içeriklerinde bulunan kadın ve erkek rolleri kadınların toplumdaki eşit olmayan konumunu inşa etmekte, inşa edilen bu kalıpları topluma aktarmaktadır. Bu aktarım biçimi kadınlara biçilen geleneksel rollerin ve eşit olmayan konumlarının devamlılığında etkili olmaktadır (Zeybekoğlu Dünder, 2012: 133-134).

Kadın ve erkekler ilgi, yetenek ve potansiyelleri doğrultusunda istedikleri meslek alanında çalışabilmelidirler. Araştırmalar meslek seçimlerinin toplumsal cinsiyet kalıp yargılarından, kadın ve erkeğe atfedilen geleneksel rollerden etkilendiğini göstermektedir (Gündüz vd., 2015: 21). Toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumların farklılık göstermesi iş hayatında da kendini göstermektedir. Birçok iş yerinde kadın ve erkekte beklenen roller farklıdır. Toplumdaki kalıp yargılardan etkilenmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan bu durum kadının işyerindeki konumunun da belirleyicisidir. Örneğin iş yerinde kadınlar, yöneticilikte, erkeklere nazaran daha geride yer alabilmektedir (Selçuk ve Tuzlukaya, 2013: 6). Bu durum, erkek egemenliğinin yoğun olduğu toplumlarda, kadın için belirlenmiş cinsiyet rollerinin sosyal, kültürel, ekonomik ve politik alanlarda kadınların geride kalmasının nedeni olarak açıklanabilir. Toplumdaki kadına yönelik algı erkeğe göre daha hassas, fiziksel olarak daha dayanıksız, rekabetçi işlerden uzak durması ve erkek tarafından korunması gerektiği şeklindedir (Saraç, 2013: 29).

2.Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları Belirlemeye Yönelik Araştırmalar

Toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumları belirlemeye yönelik birçok araştırma yapılmıştır. Araştırma sonuçları genel olarak erkeklerin kadınlara göre daha geleneksel bir tutuma sahip oldukları yönündedir. Ancak bazı araştırmalarda da erkek ve kadının eşitlikçi bir tutuma sahip oldukları belirlenmiştir. Öngen ve Aytaç (2013: 14) tarafından 324 üniversite öğrencisine üniversite öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumları ve yaşam değerleri ilişkisini tespit etmek amacıyla yapılan çalışmada, kadınların erkeklere göre daha eşitlikçi tutum ve rollere sahip olduğu ve erkeklerin daha geleneksel cinsiyet rollerine sahip olduğu belirlenmiştir. Önder ve diğerleri (2013: 73) tarafından sağlık kurumları yöneticiliği bölümü öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumlarını belirlemek amacıyla yapılan çalışmada da benzer sonuca ulaşılmıştır. Çalışmada kadın öğrencilerin eşitlikçi cinsiyet puanlarının erkeklere göre daha yüksek olduğu bulunmuştur. Benzer çalışma Pınar ve arkadaşları ile Kodan Çetinkaya tarafından yapılmış ve her iki çalışmada kız öğrencilerin erkeklere göre daha

eşitlikçi bir tutuma sahip oldukları belirlenmiştir (Pınar ve diğerleri, 2008: 54; Kodan Çetinkaya, 2013: 35). Erzurum Yükseköğrenim Kredi ve Yurtlar Kurumu'ndan 507 öğrencinin katıldığı çalışmada, kız öğrencilerin cinsiyet eşitliği algılarının daha yüksek düzeyde olumlu olduğu sonucuna ulaşılmıştır (Çelik ve diğerleri, 2013: 181). Sağlık alanında çalışanların tutumlarını belirlemeye yönelik araştırmalar da yapılmıştır. Sağlık sektöründe çalışan personellerin tutumlarını belirlemek amacıyla Ebelik ve hemşirelik 1. ve 4. sınıf öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumlarının belirlenmesi amacıyla Atış (2010: 63-64) ve hemşirelik öğrencilerine Aydın (2016: 12) tarafından yapılan çalışmada, toplumsal cinsiyet rollerinin eşitlikçi olma eğiliminde olduğu saptanmıştır. Yine hemşirelik öğrenimi gören üniversite öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumlarını belirlemek amacıyla yapılan doktora tezinde ise kadın cinsiyet rolü puan ortancalarının annesi çalışmayan öğrencilerde, annesi çalışan öğrencilerden daha yüksek olduğu belirlenmiştir (Zeyneloğlu, 2008: 97). Bu çalışma anne eğitiminin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumun oluşumunda önemli payının olduğunu da ortaya koymaktadır. Bu durumu destekleyen çalışmada Direk ve Irmak (2017: 125-126) Tıp Fakültesi'nde okuyan birinci ve altıncı dönem öğrencilerine sorularını yöneltilmiş, söz konusu öğrencilerin toplumsal cinsiyet rolleri konusunda eşitlikçi bir tutuma sahip oldukları belirlenmiştir. Ayrıca çalışmada, öğrenciler arasında bu dönemlerin farklılık göstermediği, kadın olmanın ve annenin eğitim durumunun bu tutumu belirlediği tespit edilmiştir. Yine benzer çalışma Varol tarafından yapılmıştır. Tıp fakültesi birinci sınıfında okuyan öğrencilere yönelik yapılan çalışmada, annesi çalışmayan, anne ve baba eğitim durumu ilkökul veya daha altında olan öğrencilerin toplumsal cinsiyet duyarlılığının daha düşük olduğu belirlenmiştir (Varol vd., 2016: 126).

Kul Uçtu ve Karahan (2016: 2902) tarafından yapılan çalışmada, sağlık çalışanı olarak görev yapacak öğrencilerin cinsiyet rollerinin toplumsal cinsiyet algısı ve şiddet eğilimlerinin erkek cinsiyette olma, geleneksel aile yapısı, gelirin düşüklüğü ve aile içi şiddet gibi değişkenlerden olumsuz etkilendiği belirlenmiştir. Hollanda'da tıp fakültesi öğrencilerine yönelik

gerçekleştirilen bir çalışmada, erkek öğrencilerin toplumsal cinsiyete yönelik daha geleneksel bir düşünce yapısına sahip olduğu belirlenmiştir (Verdonk vd., 2008). Benzer çalışmada Yıldız ve Keçeci tarafından yapılmış, toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin erkek öğrencilerin kadın öğrencilerden daha geleneksel yapıda olduğu, son sınıf öğrencilerinin birinci sınıf öğrencilerine göre daha modern bir tutumda olduğu belirlenmiştir (Yıldız ve Keçeci, 2016: 986). Hacettepe Üniversitesi'nde okuyan 94 öğrenciye yapılan başka bir çalışmada, kadın öğrencilerin toplumdaki yaygın kadın rollerini benimseme eğiliminde oldukları tespit edilmiştir (Aydın, 2010: 18). Öğrencilerin evlilik ve toplumsal cinsiyete yönelik tutumlarının araştırıldığı başka bir çalışmada, öğrencilerin evlilik ve toplumsal cinsiyete yönelik tutumları cinsiyete ve öğrenim düzeylerine bağlı olarak değişmektedir (Yalçın vd., 2017: 853).

Üniversite öğrencilerinde toplumsal cinsiyet algısının toplumsal cinsiyet rolü ve cinsiyet değişkenlerine göre incelenmesi konulu çalışmada, kadınların %37'si, erkeklerin %50'den fazlasının kadınların erkekler tarafından korunması gerektiği düşüncesine katıldıklarını ifade etmişlerdir (Esen vd., 2017: 54-55). Çalışmada ayrıca toplumsal cinsiyet algısı ve rollerine yönelik geleneksel bakış açısını dönüştürmek için müdahale ve eğitim programları ile üniversite öğrencilerinin bilinçlendirilerek eşitlikçi bakış açısının yaygınlaştırılması önerilmektedir. Esen ve diğerleri toplumsal cinsiyet algısının dönüştürmeye yönelik yapılacak seminer ya da konferanslarla üniversite öğrencilerinin farkındalık düzeylerinin artırılmasını önermiştir (Esen vd., 2017: 57). Özpulat tarafından hemşirelik öğrencilerinin şiddet eğilimleri ile toplumsal cinsiyet algıları arasındaki ilişkiyi belirlemek amacıyla yapılan çalışmada (2017) öğrencilerin yarısından fazlasının şiddet eğiliminin az olduğu, annelerinin öğrenim durumuna göre öğrencilerin toplumsal cinsiyet algısı değişmekte, öğrenim durumu yükseldikçe toplumsal cinsiyet algısı artmaktadır. Kız öğrencilerin toplumsal cinsiyet algıları erkek öğrencilere göre daha yüksektir. Öğrencilerin şiddet eğilimleri ile toplumsal cinsiyet algıları arasındaki negatif yönde bir ilişki bulunmakta, şiddet eğilimi az olan öğrencilerin toplumsal cinsiyet algılarının daha yüksek, şiddet eğilimi

fazla olan öğrencilerin ise toplumsal cinsiyet algılarının daha düşük olduğu görülmektedir. Üniversite eğitiminde toplumsal cinsiyet bakış açısına yönelik hal geleneksel görüşlere sahip olan öğrencilerin olması, aydın bireyler yetiştirmeyi hedefleyen üniversite eğitiminin bu hedefini tam anlamıyla gerçekleştirmediğini ve öğrencilere temel mesleki bilginin yanı sıra toplumsal cinsiyet eşitliği konusunda duyarlılık kazandırılması gerektiğini göstermektedir (Yılmaz vd., 2017: 775). Kadınların eşitlikçi algılama düzeylerinin erkeklerinkinden, erkeklerin ise geleneksel algılama düzeylerinin kadınlarınkinden daha yüksek olduğu görülmektedir (Arıcı, 2011: 87; Topuz ve Yıldızbaş, 2014: 568). İş yaşamında da üniversite öğrencilerin de olduğu gibi geleneksel bakış açısına sahip bulunduğu görülmektedir. Malatya, Adıyaman ve Şanlıurfa Organize Sanayi Bölgelerinde faaliyette bulunan işletmelerin sahipleri ile yöneticilerinin kadın istihdamına ilişkin tutumlarını inceleyen Dedeoğlu toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin ilginç sonuçlara ulaşmıştır. İşveren tutumları kadınların istihdam edilmesini olumsuzlamaktadır, bu istihdamın ancak belli koşullar-ekonomik gereksinim, işin gerekliliği gibi- ortaya çıktığında olmalıdır, çünkü kadınların toplumdaki asli görevleri annelik ve eşlik iken, kadınların yeri evidir. Kadınların çalışmadan önce mutlaka eşlerinin ve babalarının izinlerini almaları gerektiğini düşünmekte, kadınların erkeklere göre farklı işler yapmasını haklı görmektedir. Kadınların daha çok hizmet işleri için tercih edildiği ve erkeklerle kadınların aynı iş yapmaları durumunda işverenler erkek çalışan istihdam etmeye yönelik tutum sergilemektedir. İşyerlerinde kreş açmak gibi bir eğilim yaygın olmakla beraber işverenler kadınların hamile kalınca işten çıkmasını desteklemekte ve doğum izinlerinin uzunluğunu kadın işçi çalıştırmak için caydırıcı bir etken olduğu vurgulanmaktadır (Dedeoğlu, 2015).

İş yaşamında toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumların önemli olduğu alanlardan biri de halkla ilişkiler sektörüdür. Özellikle halkla ilişkiler alanında kadınların egemen olması ve bu sürecin devam etmesi, toplumsal cinsiyet rollerine yönelik tutumun da önemli olduğunu göstermektedir. 1986 yılında yapılan bir araştırma halkla ilişkiler alanında artan bir şekilde kadınların mesleklediğini ortaya koymuştur. Bu sonuca ek olarak 2000'li yıllardan itibaren Türkiye'de halkla

İlişkiler mesleğinde kadınların daha yoğun olarak çalıştığı görülmektedir (Tanyıldızı, 2011: 77). İletişim fakültesi halkla ilişkiler ve reklamcılık bölümünde okuyan öğrencilerin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumunun olumlu yönde olmasının yansımaları meslek hayatında da görülecektir. Halkla ilişkiler öğrencilerinin cinsiyet ayrımcılığına ilişkin tutumları konulu çalışmada Elmasoğlu, öğrencilerin büyük bir çoğunluğunca, erkeklerin daha soğukkanlı ve mantıklı, kadınların ise daha çalışkan, düzenli ve ikna edici oldukları için üst düzey pozisyonlara uygun olduğunu ortaya koymuştur. Çalışmada ortaya çıkan bir başka sonuç, kadın öğrencilerin aile kurma ve çocuk sahibi olmanın kariyerleri üzerinde belli bir düzen ve ikincil bir sorumluluk gerektirdiği için engel olarak gördüklerini, erkek öğrencilerin, bu durumu başarı için teşvik edici bir unsur olarak değerlendirdikleri tespit edilmiştir. Yine aynı çalışmada, öğrencilerin halkla ilişkiler alanında cinsiyete dayalı ayrımcılık olup olmadığı konusundaki tutumları ölçülmüş, öğrencilerin tamamına yakını, kadınların alanda daha fazla tercih edildiği ve erkeklerin daha çok ayrımcılıkla karşılaştığı düşüncesine sahip olduğu bulunmuştur (Elmasoğlu, 2015: 16-17). Cangöz tarafından yapılan çalışmada bu konunun önemi anlatılmıştır. Profesyonel meslekte uygulama alanında bu konunun savunuculuğunun yapılabilmesi için toplumsal cinsiyet olgusunun ve beraberinde getirdiği olumsuzluklara karşın toplumsal cinsiyet eşitliğinin neden gerekli olduğunun bilinmesi amacıyla iletişim fakültelerinin programlarında toplumsal cinsiyet derslerinin yer alması gerekmektedir (Cangöz, 2013: 62). Özcan'ın 2012 yılında yaptığı çalışma sonucunda üniversite öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rollerine olan geleneksel tutumlarının, toplumsal cinsiyet rollerine yönelik verilen eğitim sonrasında eşitlikçi tutuma doğru gelişme gösterdiği saptanmıştır (Özcan, 2012). Bu bağlamda halkla ilişkiler ve reklamcılık bölümünde okuyan ve gelecekte bu mesleği yapması beklenen öğrencilerin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumları meslek hayatlarında da yansımalarını göstereceğinden önemli olmaktadır.

3. Yöntem

3.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada Uşak Üniversitesi Halkla

İlişkiler ve Reklamcılık bölümünde 1. ve 4. sınıfta okuyan lisans öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rollerine yönelik tutumlarının belirlenmesi ve öğrencilerin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumunu yordayan değişkenlerin araştırılması amaçlanmıştır.

Bu çalışmayı gerçekleştirmek için aşağıdaki araştırma soruları hazırlanmıştır:

1. Halkla ilişkiler lisans öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rollerine yönelik tutumları nasıldır?
2. Halkla ilişkiler lisans öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rollerine yönelik tutumları cinsiyet değişkenine göre anlamlı farklılık göstermekte midir?
3. Halkla ilişkiler lisans öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rollerine yönelik tutumları sınıf değişkenine göre anlamlı farklılık göstermekte midir?
4. Halkla ilişkiler lisans öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rollerine yönelik tutumlarını hangi değişkenler yordamaktadır?

3.2. Araştırmanın Evreni ve Örneklemi

Araştırmanın evreni, 2017-2018 eğitim-öğretim döneminde Uşak Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bölümü'nde okuyan birinci ve dördüncü sınıf lisans öğrencileriyle sınırlıdır. Araştırmanın örneklemini ise, basit rastlantısal örnekleme yöntemine göre belirlenen birinci ve dördüncü sınıfta okuyan 146 öğrenci oluşturmaktadır. Örneklemdaki lisans öğrencilerinin cinsiyet, sınıf değişkenlerine ait frekans ve yüzde dağılımları ile anne ve babalarının eğitim süreleri Tablo 1'de verilmiştir.

Değişken	Düzye	F	%
Cinsiyet	Kadın	91	62,3
	Erkek	55	37,7
	Toplam	146	100
Sınıf	1.Sınıf	78	53,4
	4.Sınıf	68	46,6
	Toplam	146	100
Eğitim Süresi		Ortalama	Standart Sapma
	Anne	6,93	3,00
	Baba	8,23	3,42

Tablo 1: Cinsiyet ve Sınıf Değişkenleri

Çalışmaya katılan halkla ilişkiler lisans öğrencilerinin %62,3'ünün kadın, %37,7'sinin erkek olduğu görülmektedir. Çalışma grubunda yer alan öğrencilerin %53,4'ü birinci sınıf; %46,6'sı dördüncü sınıf öğrencilerden oluşmaktadır. Öğrencilerin yaşları 18 ile 30 arasında değişmektedir (\bar{X} =21,40, S.S.=2,17). Katılımcıların annelerinin ortalama eğitim süresi 6,9 yıl (S.S.=3), babalarının ortalama eğitim süresi ise 8,2 yıldır (S.S.=3,4).

3.3.Araştırmanın Veri Toplama Araçları

Araştırmanın verileri yapılandırılmış soru formu ile toplanmıştır. Soru formunda katılımcıların toplumsal cinsiyet rollerine yönelik tutumları "Toplumsal Cinsiyet Rollerine Yönelik Tutum Ölçeği" ile değerlendirilmiştir. Zeyneloğlu ve Terzioğlu tarafından (2011) geliştirilen ölçek "eşitlikçi cinsiyet rolü", "kadın cinsiyet rolü", "evlilikte cinsiyet rolü", "geleneksel cinsiyet rolü" ve "erkek cinsiyet rolü" olmak üzere 5 alt boyutu içeren toplam 38 maddeyle toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumları değerlendirmektedir. Eşitlikçi cinsiyet rolü alt boyutu, kadın ve erkeklerin toplumdaki rolleri ve sorumluluklarda eşitliği; kadın cinsiyet rolü alt boyutu, toplum tarafından kadın için belirlenen rol ve sorumlulukları; evlilikte cinsiyet rolü, toplum tarafından evlilik yaşamına ilişkin rol ve sorumlulukları; geleneksel cinsiyet rolü, toplumun kadın ve erkeğe günlük yaşamda yüklediği rol ve sorumlulukları; erkek cinsiyet rolü toplum tarafından erkek için belirlenen rol ve sorumluluklara yönelik tutumları belirlemektedir. Ölçek "Kesinlikle Katılmıyorum", "Katılmıyorum", "Kararsızım", "Katılıyorum" ve "Tamamen Katılıyorum" seçenekleri olan 5'li likert tipi bir ölçektir. Katılımcıların ölçeğin toplam ve alt boyutlarından aldıkları puan ortalamalarının maksimum değerinde olması öğrencilerin toplumsal cinsiyet rolleri hakkında eşitlikçi bir tutuma sahip olduğunu göstermektedir. Bu değer minimuma yaklaştıkça katılımcıların toplumsal cinsiyet rolleri hakkında geleneksel bir tutuma sahip olduğu söylenebilir.

Orijinal ölçeğin Cronbach Alfa Güvenirlik Katsayısı 0.92'dir. Ölçeği oluşturan beş alt boyuta ait güvenirlilik katsayıları "kadın cinsiyet rolü" 0.80, "eşitlikçi cinsiyet rolü" 0.78, "evlilikte cinsiyet rolü" 0.78, "geleneksel cinsiyet

rolü" 0.78 ve "erkek cinsiyet rolü" 0.72'dir. Bu çalışmada ölçeğin toplam Cronbach Alfa Güvenirlilik Katsayısı 0.82 olarak hesaplanmıştır. Alt boyutların güvenirlilik katsayıları "eşitlikçi cinsiyet rolü" 0.83, "geleneksel cinsiyet rolü" 0.79, "erkek cinsiyet rolü" 0.79, "kadın cinsiyet rolü" 0.67 ve "evlilikte cinsiyet rolü" 0,66'dır. Soru formunun diğer bölümünde yaş, cinsiyet, sınıf, anne ve babanın eğitim düzeyini belirlemeye yönelik sorular bulunmaktadır.

3.4.Araştırma Verilerinin Analizi

Çalışmada istatistiksel testlerin belirlenebilmesi için normallik testi uygulanmıştır. Ölçek ifadelerine ait çarpıklık ve basıklık değerleri -1 ve +1 değerleri arasında olduğu için parametrik testler kullanılmıştır (Tabachnick ve Fidell, 2012). Cinsiyet ve sınıflar arasındaki farklılığın belirlenmesi için bağımsız örneklem t-Testi kullanılmıştır. Ölçek puanları ile demografik değişkenler arasındaki ilişki doğrusal regresyon analizi ile incelenmiştir. Bulguların yorumlanmasında $p \leq 0,05$ değeri anlam düzeyi olarak belirlenmiştir.

4.Bulgular

Bu bölümde verilerin analizinde elde edilen sonuçlar yer almaktadır. Birinci probleme ait bulgular Tablo 2'de verilmiştir.

Ölçek Alt Boyutları	N	Minimum	Maksimum	Ortalama	Standart Sapma
Eşitlikçi cinsiyet rolü		12,00	40,00	37,34	4,29
Kadın cinsiyet rolü	146	8,00	36,00	20,69	6,04
Geleneksel cinsiyet rolü	146	8,00	37,00	17,45	7,11
Evlilikte cinsiyet rolü	146	8,00	40,00	14,53	4,66
Erkek cinsiyet rolü	146	6,00	28,00	9,78	4,59
Ölçek Toplam	146	66,00	153,00	99,80	16,06

Tablo 2: Öğrencilerin Toplumsal Cinsiyet Rollerine Yönelik Tutum Ortalama Puanları

Katılımcıların ölçekten alabilecekleri maksimum puan 190'dır. Ölçekten alınan değer maksimuma yaklaşması halkla ilişkiler öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rolleri hakkında sahip olduğu geleneksel bir tutumu gösterir. Öğrencilerin ölçekten alabilecekleri minimum puan 38'dir. Ölçekten alınan değer minimuma yaklaşması, öğrencilerin toplumsal cinsiyet rollerine yönelik eşitlikçi bir tutum sergilediğini göstermektedir. Bu çalışmada öğrencilerin

ölçekten aldıkları toplam puan ortalaması "99.80", minimum puan "66", maksimum puan ise "153" olarak saptanmıştır. Halkla ilişkiler lisans öğrencilerinin verdikleri cevaplara göre toplumsal cinsiyet rolleri ile ilgili eşitlikçi bir tutuma sahip oldukları söylenebilir. Alt boyutlarda, erkek cinsiyet rolü alt boyutundan 6-30; diğer boyutlardan 8-40 arasında puanlar alınabilmektedir. Alt boyutlara ilişkin sonuçlar kadın cinsiyet rolü ($\bar{X}=20,69$), geleneksel cinsiyet rolü ($\bar{X}=17,45$), evlilikte cinsiyet rolü ($\bar{X}=14,53$) ve erkek cinsiyet rolü ($\bar{X}=9,78$) boyutlarında öğrencilerin eşitlikçi bir tutuma sahip olduklarını göstermiştir. Ancak halkla ilişkiler lisans öğrencileri eşitlikçi cinsiyet rolü ($\bar{X}=37,34$) boyutunda geleneksel bir tutuma sahiptir.

4.1.Cinsiyet ve Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutum

Tablo 3'te görüldüğü gibi halkla ilişkiler öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rolleri hakkındaki tutumlarına ait toplam puanları, cinsiyet değişkenine göre anlamlı farklılık göstermektedir ($t=-2,777$, $p<,05$). Erkek öğrencilerin toplumsal cinsiyet rollerine yönelik tutumları ($\bar{X}=2,70$) kadın öğrencilere ($\bar{X}=2,50$) göre anlamlı bir şekilde daha fazla gelenekseldir.

Ölçek Alt Boyutları	Grup	N	Standart		t	df	p
			Ortalama	Sapma			
Eşitlikçi cinsiyet rolü	Kadın	91	4,80	,34	4,327	144	,000
	Erkek	55	4,43	,70			
Kadın cinsiyet rolü	Kadın	91	2,49	,78	-1,821	144	,071
	Erkek	55	2,73	,67			
Evlilikte cinsiyet rolü	Kadın	91	1,74	,56	-2,022	144	,045
	Erkek	55	1,94	,58			
Geleneksel cinsiyet rolü	Kadın	91	1,93	,78	-4,589	144	,000
	Erkek	55	2,58	,90			
Erkek cinsiyet rolü	Kadın	91	1,52	,75	-2,210	144	,029
	Erkek	55	1,80	,76			
Ölçek Toplam	Kadın	91	2,50	,40	-2,777	144	,006
	Erkek	55	2,70	,44			

Tablo 3: Ölçek Puan Ortalamalarının Cinsiyete Göre T-testi Sonuçları

Alt boyutlar açısından incelendiğinde, kadın cinsiyeti rolü alt boyutunun cinsiyet değişkenine göre anlamlı bir farklılık göstermediği tespit edilmiştir ($t=-1,821$, $p>,05$). Eşitlikçi cinsiyet rolü ($t=4,327$, $p<,05$), evlilikte cinsiyet rolü ($t=-2,022$, $p<,05$), geleneksel cinsiyet rolü ($t=-4,589$, $p<,05$), erkek cinsiyet rolü ($t=-2,210$, $p<,05$) alt boyutları cinsiyet değişkenine göre anlamlı

farklılık göstermektedir. Aritmetik ortalamalarına bakıldığında ölçeğin eşitlikçi cinsiyet rolü ve kadın cinsiyet rolü alt boyutlarında kadın öğrencilerin ($\bar{X}=4,80$; $\bar{X}=3,12$) erkek öğrencilere ($\bar{X}=4,43$; $\bar{X}=3,05$) göre toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutum puanlarının daha yüksek olduğu bulunmuştur. Ancak evlilikte cinsiyet rolü, geleneksel cinsiyet rolü ve erkek cinsiyet rolü ortalamaları erkek öğrencilerde ($\bar{X}=1,94$; $\bar{X}=2,58$; $\bar{X}=1,80$) kadın öğrencilere ($\bar{X}=1,74$; $\bar{X}=1,93$; $\bar{X}=1,52$) göre daha yüksek olarak belirlenmiştir.

4.2.Sınıf ve Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutum

Tablo 4'de halkla ilişkiler öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutum puanlarının sınıf değişkenine göre t-testi sonuçları görülmektedir.

Ölçek Alt Boyutları	Grup	N	Standart		t	df	p
			Ortalama	Sapma			
Eşitlikçi cinsiyet rolü	1. sınıf	78	4,71	,38	1,170	144	,244
	4. sınıf	68	4,61	,66			
Kadın cinsiyet rolü	1. sınıf	78	2,71	,78	2,226	144	,028
	4. sınıf	68	2,43	,69			
Evlilikte cinsiyet rolü	1. sınıf	78	1,73	,43	-1,817	144	,071
	4. sınıf	68	1,90	,70			
Geleneksel cinsiyet rolü	1. sınıf	78	2,40	,88	3,348	144	,001
	4. sınıf	68	1,92	,83			
Erkek cinsiyet rolü	1. sınıf	78	1,67	,74	,741	144	,460
	4. sınıf	68	1,58	,79			
Ölçek Toplam	1. sınıf	78	2,64	,42	2,210	144	,029
	4. sınıf	68	2,49	,41			

Tablo 4: Ölçek Puan Ortalamalarının Sınıf Değişkenine Göre T-testi Sonuçları

Bu sonuçlara göre halkla ilişkiler öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutum toplam puanları, sınıf değişkenine göre anlamlı farklılık göstermektedir ($t=2,210$, $p<,05$). Aritmetik ortalamalara bakıldığında 1. sınıf öğrencilerin ($\bar{X}=2,92$) toplumsal cinsiyet rollerine yönelik tutumlarının 4. sınıf öğrencilere ($\bar{X}=2,49$) göre daha geleneksel olduğu görülmüştür.

Bulgular alt boyutlar açısından incelendiğinde, kadın cinsiyet rolü ($t=2,226$, $p<,05$) ve geleneksel cinsiyet rolüne ($t=3,348$, $p<,05$) ilişkin tutumlarda anlamlı bir farklılık bulunmaktadır. Tablo 4'de gösterilen aritmetik ortalamalar kadın cinsiyet rolü ve geleneksel cinsiyet rolüne yönelik tutumların 1. Sınıf

öğrencilerde daha geleneksel olduğunu ortaya koymaktadır. Ancak, 1. ve 4. sınıf öğrencilerinin eşitlikçi cinsiyet rolü ($t=1,170$, $p>,05$), evlilikte cinsiyet rolü ($t=-1,817$, $p>,05$) ve erkek cinsiyet rolüne ($t=,741$, $p>,05$) ilişkin tutumlarında anlamlı bir farklılık bulunmamaktadır.

4.3. Toplumsal Cinsiyet Rollerine Yönelik Tutumu Yordayan Değişkenler

Halkla ilişkiler lisans öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rollerine yönelik tutumları üzerinde yaş, cinsiyet, kaçınıcı sınıfta okuduğu, anne ve babanın eğitim süresi gibi değişkenlerin yordayıcılığı çoklu regresyon analizi ile incelenmiştir. Ölçek toplam puanı için yapılan çoklu regresyon analizi sonuçları Tablo 5'te yer almaktadır. Regresyon analizinden elde edilen bulgular yaş, cinsiyet, sınıf, annenin ve babanın eğitim süresi değerlerinin doğrusal kombinasyonunun halkla ilişkiler lisans öğrencilerinin tutumlarını anlamlı bir düzeyde yordadığını göstermiştir ($R^2 = .05$, $F(4, 140) = 2.826$, $p<.05$). Ancak regresyon denkleminde giren değerler açısından sadece cinsiyetin ($\beta=.19$, $p<.05$) yordamada anlamlı olduğu görülmüştür.

Değişkenler	B	SH	β	t	p
Yaş	-.01	.01	-.08	-.84	.400
Cinsiyet	.15	.06	.19	2.35	.020
Sınıf	-.03	.02	-.13	-1.32	.187
Annenin eğitim süresi	-.02	.01	-.18	-1.84	.067
Babanın eğitim süresi	.005	.01	.04	.42	.671
R ²	.05				

Tablo 5: Ölçek Toplamı Çoklu Regresyon Analizi Sonuçları

Her bir ölçek alt boyutunun yordayıcılarını belirlemek amacıyla regresyon analizleri tekrar gerçekleştirilmiştir. Bağımsız değişkenlerin kadın cinsiyet rolü ($R^2 = .03$, $F(5, 140) = 1.215$, $p>.05$) ve evlilikte cinsiyet rolüne ($R^2 = .02$, $F(5, 140) = 1.599$, $p>.05$) yönelik tutumları açıklamada anlamlı katkısının bulunmadığı tespit edilmiştir.

Halkla ilişkiler lisans öğrencilerinin eşitlikçi cinsiyet rolüne yönelik tutumlarını ilgili değişkenler anlamlı bir düzeyde yordamaktadır ($R^2 = .10$, $F(5, 140) = 4.281$, $p<.05$). Ancak regresyon denkleminde giren değerler açısından sadece cinsiyetin ($\beta=-.35$, $p<.05$) yordamada anlamlı olduğu görülmüştür (Tablo 6).

Değişkenler	B	SH	β	t	p
Yaş	.02	.02	.09	.93	.352
Cinsiyet	-.39	.09	-.35	-4.28	.000
Sınıf	-.04	.03	-.12	-1.27	.204
Annenin eğitim süresi	-.002	.01	-.008	-.08	.931
Babanın eğitim süresi	-.01	.01	-.07	-.78	.436
R ²	.10				

Tablo 6: Eşitlikçi Cinsiyet Rolü Çoklu Regresyon Analizi Sonuçları

Halkla ilişkiler lisans öğrencilerinin geleneksel cinsiyet rolüne yönelik tutumlarını ilgili değişkenlerin anlamlı bir düzeyde açıkladığı görülmüştür ($R^2 = .19$, $F(5, 140) = 8.075$, $p<.05$). Regresyon modelinde geleneksel cinsiyet rolüne ilişkin tutumu cinsiyet ($\beta=-.39$, $p<.05$) ve sınıf ($\beta=-.26$, $p<.05$) anlamlı bir şekilde yordamaktadır (Tablo 7).

Değişkenler	B	SH	β	t	p
Yaş	-.01	.04	-.03	-.32	.747
Cinsiyet	.71	.14	.39	4.99	.000
Sınıf	-.15	.05	-.26	-2.85	.005
Annenin eğitim süresi	-.02	.02	-.09	-1.00	.315
Babanın eğitim süresi	-.004	.02	-.01	-.15	.875
R ²	.04				

Tablo 7: Geleneksel Cinsiyet Rolü Çoklu Regresyon Analizi Sonuçları

Halkla ilişkiler lisans öğrencilerinin erkek cinsiyet rolüne yönelik tutumlarını değişkenlerin anlamlı bir düzeyde açıkladığı görülmüştür ($R^2 = .04$, $F(5, 140) = 2.423$, $p<.05$). Regresyon modelinde erkek cinsiyet rolüne ilişkin tutumu cinsiyet ($\beta=.33$, $p<.05$) ve annenin eğitim durumu ($\beta=-.20$, $p<.05$) anlamlı bir şekilde yordamaktadır (Tablo 8).

Değişkenler	B	SH	β	t	p
Yaş	-.05	.03	-.16	-1.57	.117
Cinsiyet	.36	.13	.23	2.72	.007
Sınıf	.01	.05	.03	.31	.750
Annenin eğitim süresi	-.05	.02	-.20	-2.02	.044
Babanın eğitim süresi	.03	.02	.16	1.65	.100
R ²	.04				

Tablo 8: Erkek Cinsiyet Rolü Çoklu Regresyon Analizi Sonuçları

SONUÇ

Bu çalışmada Uşak Üniversitesi Halkla İlişkiler ve Reklamcılık bölümünde 2017-2018 döneminde eğitim gören birinci ve dördüncü sınıf öğrencilerinin toplumsal cinsiyet rollerine yönelik tutumları ve bu tutumları

yordayan değişkenlere yönelik sonuçlar ortaya konulmuştur. Araştırmanın ilk sonuçları halkla ilişkiler lisans öğrencilerinin genel olarak toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin eşitlikçi bir tutuma sahip olduğunu göstermiştir. Araştırmanın cinsiyet değişkenine dair diğer sonuçları, toplum tarafından yüklenen rol ve sorumluluklarda kadın ve erkek öğrencilerin özellikle kadın cinsiyetine yüklenen rol ve sorumluluklarda farklı tutumlara sahip olmadıklarını göstermiştir. Ancak günlük yaşamdaki roller ve sorumlulukların paylaşımında kız öğrenciler daha geleneksel bir tutuma sahiptirler. Yine erkek öğrencilerin, evlilik yaşamında, günlük yaşamda ve erkeğe yüklenen rol ve sorumluluklar hakkındaki tutumları kız öğrencilere nispeten daha fazla gelenekseldir. Sınıflara göre yapılan analizlerin sonuçları halkla ilişkiler birinci sınıf öğrencilerinin dördüncü sınıf öğrencilere göre daha geleneksel bir tutum içerisinde olduğunu göstermiştir. Son olarak, bu tutumların ortaya çıkmasında cinsiyetin önemli bir yordayıcı olduğu görülmektedir. Dahası, tüm rol ve sorumluluklarda olmasa bile erkek cinsiyet rolüne yönelik tutumların oluşmasında annenin eğitim süresinin belirleyici olduğu görülmüştür. Yapılan çalışmalarda da toplumsal cinsiyet rollerine yönelik tutumun değişiminde eğitimin önemli bir rolü ortaya konulmuştur.

Toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve ayrımcılığını önlemek için, eğitim birimlerinde toplumsal cinsiyet algısının yeniden ölçülmesi ve özellikle gençlerin toplumsal cinsiyet rolleri,

değerleri ve davranışlarına ilişkin tutumlarının belirlenmesi gerekmektedir (Öngen ve Aytaç, 2013: 5). Toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumlar arasındaki farklılıkları azaltmak için toplumsal cinsiyet konulu derslerin programlara eklenmesi (Önder vd., 2013: 73-74; Esen vd., 2017: 57), bu ders kapsamında kadın erkek eşitliği, insan hakları, cinsel sağlık ve üreme sağlığı, ailenin önemi ve psikolojik danışmanlık konularına da (Önder vd., 2013: 73-74) yer verilmelidir. Ayrıca toplumsal cinsiyet dersinin yanı sıra (Esen vd., 2017, 57), toplumsal cinsiyet algısını dönüştürmeye yönelik seminer ya da konferanslar düzenlenebilir. Toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumları olumsuz yönde etkileyen faktörleri en aza indirmek ya da ortadan kaldırmak gerekmektedir. Özellikle eğitimin bu farkı en aza indirdiği yapılan çalışmalarla da belirlenmiştir. Erkeğin eğitiminde önemli rol oynayan annenin eğitiminin de toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumun oluşumunda önemli bir payı vardır. Bu tutumun oluşumunda önemli rol oynayan annenin eğitilmesi de şart görünmektedir. Eğitimin yanı sıra kitle iletişim araçları da toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin tutumun oluşumunda büyük rol oynamaktadır. Medya da yer alan reklam, dizi, TV programları gibi özellikle kadını toplumda farklı konumlandıran içeriklerin ve görsellerin de değişmesi önemlidir.

Kaynakça

- Andersen, G. E. (2011). Tamamlanmamış Devrim. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arıcı, F. (2011). Üniversite Öğrencilerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Algılar ve Psikolojik İyi Oluş, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- Atış, F. (2010). Ebelik/Hemşirelik 1. ve 4. Sınıf Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumlarının Belirlenmesi. Yüksek lisans tezi, Çukurova Üniversitesi, Adana.
- Aydın, B. O, ve Gürbüz, S. (2018). “Türkiye’de Kadınların Karşılaştığı Sorunlar ve Köprü Ağ Analizi Yöntemiyle İncelenmesi.” Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6 (4): 579–586.
- Aydın, E. (2010). Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Algısı: Hacettepe Üniversitesi Mühendislik ve Edebiyat Fakültesi Örneği, Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Aydın, M., Bekar, E.Ö., Gören Yılmaz, Ş., ve Sungur, M. A. (2016). “Hemşirelik Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları.” AİBÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 16: 223-42.
- Bacacı Varoğlu, D. (2001). Örgütsel Yaşamda Toplumsal Cinsiyet Rollerini (Der. S. Güney). İstanbul: Nobel Yayın Dağıtım.
- Cangöz, İ. (2013). “İletişim Fakültesi Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Farkındalığı ve Cinsiyetçi Şiddetle İlgili Görüşleri”. Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, 19: 41-64.
- Cockburn, C., (1991), In the Way of Woman: Men’s Resistance to Sex Equality in Organizations, London, Mac Millan.
- Çelik Sis, A., Pasinlioğlu, T., Tan, G., ve Koyuncu, H. (2013). “Üniversite Öğrencilerinin Cinsiyet Eşitliği Tutumlarının Belirlenmesi.” F.N. Hemşirelik Dergisi, 21(3): 181-186.
- Çetin, D. ve Bilir Güler, S. (2018). “Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerini Çerçevesinde Liderlik Kavramını Algılama Biçimleri.” Balkan ve Yakın Doğu Sosyal Bilimler Dergisi, 4 (2): 47-54.
- Dedeoğlu, S. (2015). Türkiye’de Yeni Kapitalizm ve Kadın İstihdamı: Talep Yönlü Bir Analiz, Malatya, Şanlıurfa ve Adıyaman Örneği, Kadınların Ekonomik Fırsatlara Erişiminin Artırılması Projesi Sonuç Raporu, Dünya Bankası Türkiye Ofisi, Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığı ve SIDA,

Direk, N.ve Irmak, B. (2017). “Dokuz Eylül Üniversitesi Tıp Fakültesi Öğrencilerinde Toplumsal Cinsiyet Rollerine Yönelik Tutumlar.” DEÜ Tıp Fakültesi Dergisi, 31(3): 121-128.

Dökmen, Y. Z. (2004). Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar. Ankara: Sistem Yayıncılık.

Dökmen, Y. Z. (2015). Toplumsal Cinsiyet Sosyal Psikolojik Açıklamalar. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Elmasoğlu, K. (2015). “Halkla İlişkiler Alanında Cinsiyet Ayrımcılığına İlişkin Öğrencilerin Tutumları.” Karadeniz Teknik Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi, (9): 58-77.

Eroğlu, F. ve İrdem, Ş. (2016). “Toplumsal Cinsiyet Ayrımcılığı ve Yönetim Kademelerindeki Yansımaları.” Pamukkale İşletme ve Bilişim Yönetimi Dergisi, 3(2): 11-35.

Erol, M. (2008). “Toplumsal Cinsiyetin Turumlar Üzerindeki Etkisi.” C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, 32(2): 199-219.

Esen, Y. (2013). “Hizmet Öncesi Öğretmen Eğitiminde Toplumsal Cinsiyet Duyarlılığını Geliştirme Amaçlı Bir Çalışma.” Eğitim ve Bilim,38: 280-295.

Esen, E. Soylu, Y., Siyez, D.M., ve Demirgürz, G. (2017). “Üniversite Öğrencilerinde Toplumsal Cinsiyet Algısının Toplumsal Cinsiyet Rolü ve Cinsiyet Değişkenlerine Göre İncelenmesi.” E-Uluslararası Eğitim Araştırmaları Dergisi, 8(1): 46-63.

Gümüşoğlu, F. (1998). Cumhuriyet Döneminde Ders Kitaplarında Cinsiyet Rollerini (1928-1998). 75 Yılda Kadınlar ve Erkekler. (Ed. Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları

Gündüz Çetin, H., Tarhan, S., ve Kılıç, Z. (2015). “Toplumsal Cinsiyete Dayalı Meslek Seçimlerine Yönelik Tutum Ölçeği Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması.” Bartın Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 4(1): 21-33.

Kahraman Dinç, S. (2010). “Kadınların Toplumsal Cinsiyet Eşitsizliğine Yönelik Görüşlerinin Belirlenmesi.” Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi, 3(1): 30-35.

Kaypakoğlu, S. (2004). Toplumsal Cinsiyet ve İletişim. İstanbul: Naos.

Kodan Çetinkaya, S. (2013). “Üniversite Öğrencilerinin Şiddet Eğilimlerinin ve Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumlarının İncelenmesi.” Nesne, 1(2): 21-33.

Kul Uçtu, A., ve Karahan, N. (2016). “Sağlık Yüksekokulu Öğrencilerinin Cinsiyet Rollerini, Toplumsal Cinsiyet Algısı ve Şiddet Eğilimleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi.” İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 5(8): 2882-2905.

Özcan, A. (2012). Toplumsal Cinsiyet Eğitiminin Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rol Tutumlarına Etkisi. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Erciyes Üniversitesi. Kayseri.

Özdamar, S. (2000), Bankacılık Sektöründe Cinsiyete Dayalı Ayrımcılık. Ankara: KSSGM.

Önder, R.Ö., Yalçın Saba, A., ve Göktaş, B. (2013). “Sağlık Kurumları Yöneticiliği Bölümü Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları.” Ankara Sağlık Bilimleri Dergisi, 2(1-2-3):55-78.

Öngen, B. ve Aytaç, S. (2013). “Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları ve Yaşam Değerleri İlişkisi.” *Sosyoloji Konferansları-2*, No:48, 1-18.

Özen, Ş. (1998). Türkiye’de Kadın ve Erkek Kamu Yöneticilerinin Yönetim Tarzı Açısından Farklılaşması ve Eril Erkek- Dişil Kadın Varsayımının Geçerliliği. (Ed. O. Çiftçi). *20. Yüzyılın sonunda kadınlar ve gelecek* (217-236). Ankara: TODAİE.

Özpuat, F. (2017). “Hemşirelik Öğrencilerinin Şiddet Eğilimleri ile Toplumsal Cinsiyet Algıları Arasındaki İlişki.” *Başkent Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 2(2):151-161.

Pınar, G., Taşkın, L., ve Eroğlu, K. (2008). “Başkent Üniversitesi Öğrenci Yurdunda Kalan Gençlerin Toplumsal Cinsiyet Rol Kalıplarına İlişkin Tutumları.” *Sağlık Bilimleri Fakültesi Hemşirelik Dergisi*, 47-57.

Ruble, T.L., Cohen, R., Ruble, D.N. (1984). “Sex Stereotypes.” *American Behavioral Scientist*, 27(3): 339-356.

Sancar S., Acuner, S., Üstün İ., ve Bora, A. (2006). Cinsiyet Eşitsizliği Bir Kadın Sorunu Değil Toplumun Sorunudur, UNDP-kalkınma ve Demokratikleşme Projelerinde Cinsiyet Eşitliği Hedefinin Gözetilmesi Eğitimi. İstanbul: UNDP.

Saraç, S. (2013). Toplumsal Cinsiyet. (Ed: Gültekin, L. vd.). *Toplumsal Cinsiyet ve Yansımaları*(27-32). Ankara: Atılım Üniversitesi Yayınları.

Savcı, İ. (1999).” Toplumsal Cinsiyet ve Teknoloji.” Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, 54(1): 123-142.

Savran, A. G. ve Demiryontan, T. N. (2016). *Kadının Görünmeyen Emeği*. İstanbul: Yordam Kitap.

Selçuk, F. Ü. ve Tuzlukaya, Ş. E. (2013). Çalışma Yaşamı ve Kadın. (Ed: Gültekin, L. vd.). *Toplumsal Cinsiyet ve Yansımaları* (4-16). Ankara: Atılım Üniversitesi Yayınları.

Tabachnick, B. G. ve Fidell, L. S. (2012). *Using Multivariate Statistics* (6th ed.). New Jersey: Pearson.

Tanyıldızı, N.İ. (2011). “Türkiye’de Halkla İlişkiler Mesleğinde Kadın.” *KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi*, 13(20): 75-81.

Topuz, C. ve Yıldızbaş, F. (2014). “The Examination of Graduate Students Gender Roles in Relation With Demographics.” *Procedia- Social and Behavioral Sciences*, 159: 565-569.

Varol, S.Z., Çiçeklioğlu, M., ve Taner, Ş. (2016). “Bir Tıp Fakültesi Birinci Sınıf Öğrencilerinde Toplumsal Cinsiyet Algı Düzeyi ve İlişkili Faktörlerin Değerlendirilmesi.” *Ege Tıp Dergisi*, 55(3): 122-128.

Verdonk, P., Benschop, Y.W.M., De Haes Hanneke C.J.M., ve Lagro-Janssen T. L.M. (2008). “Medical Students’ Gender Awareness. Construction of the Nijmegen Gender Awareness in Medicine Scale (N-GAMS).” *Sex Roles*, (58): 222-234.

Yalçın, H., Arslan Kılıçoğlu, E., ve Acar, A. (2017). “Gençlerin Evlilik ve Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları.” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(52): 853-865.

Yıldız, E. ve Keçeci, O. (2016). “Ege Üniversitesi Spor Bilimleri Fakültesi Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Bakış Açılıarı.” Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 9(47): 986-998.

Yılmaz, D. V., Zeyneloğlu, S., Kocaöz, S., Kısa, S., Taşkın, L., ve Eroğlu, K. (2017). “Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Görüşleri.” Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, 6(1): 775-792.

Zeybekoğlu Dünder, Ö. (2012). “Toplumsal Cinsiyet Rollerinin Televizyon Reklamlarına Yansıması.” Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar, 5(1): 121-136.

Zeyneloğlu, S. (2008). Ankara’da Hemşirelik Öğrenimi Gören Üniversite Öğrencilerinin Toplumsal Cinsiyet Rollerine İlişkin Tutumları, Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Zeyneloğlu S. ve Terzioğlu, F. (2011). “Development and Psychometric Properties Gender Roles Attitude Scale.” H U Journal of Education, (40): 409-420.

**SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİNDE
BULUNAN BİR SAFEVİ
MUSHAFI HAKKINDA (SULTAN
AHMED I 22)**

Rıdvan AK¹

ÖZET

İslamiyet açısından en kutsal olan nesne Mushaftır. Hattat ve müzehhipler onu en güzel bir şekilde yazmak ve bezemek için hünerlerini göstermişler dönemin sanat görüşüne göre en güzel yazıları ve tezhipleri uygulamaktan vazgeçmemişlerdir. Geçmişte İslâm çatısı altındaki devlet yöneticileri özellikle Mushaf yazım ve bezenmesine ayrı bir önem vermişlerdir. Sanatkârlara olan destekle Sanata olan bu desteğe Türk medeniyetinin katkısı olduğu kadar farklı coğrafyalardaki devletlerinde katkısı olmuştur. Bu katkının en büyük paylarından biri de Safevi devleti ve tabii ki sanatkârlara destek veren hükümdarlarıdır

Çalışma konusu olarak seçtiğimiz eser Türkiye'nin en geniş içerikli arşivlerinden biri olan Süleymaniye Kütüphanesinde kayıtlı olan Mushaf'tır. Sanatsal içeriği incelenmemiş ve üzerine fazla araştırma yapılmamış bu eser Sultan Ahmed I 22'de kayıtlıdır. Eser üzerindeki incelemelerimizde eserin nasıl ve ne şekilde elimize ulaştığına dair fazla bir bilgiye maalesef rastlayamadık. Eserin tarihi belli

olmadığından önceliğim bu noktaya değinerek desen üslup bakımından Safevi dönemine aitliği hakkında yorumlamam olacaktır. Çalışmada Mushaf gelişimi hakkında kısa bir bilgi verilerek, eserde bulunan tezhipli sayfalar ve içerikleri anlatılmıştır. Özellikle Mushaflar içerisinde çok nadir görülen Nıfsü'l Kur'an tezhibi eserin ne kadar önemli ve özel olduğunu yansıtması bakımından önemlidir.

¹ Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları doktora öğrencisi.

Mail adresi: ridvan_ak@msn.com Tel: (535) 9486249

ABOUT a SAFEVİD MUSHAF IN THE SULEYMANİYE LIBRARY (SULTAN AHMED I 22)

ABSTRACT

Mushafs are the most sacred object in terms of Islam. The calligraphers and illuminators of his period showed their skills to write and decorate in the most beautiful way. This importance was adopted in all Islamic geography and applied in every period. Despite the change in the art vision of the period, they still did not give up the most beautiful writings and illuminated manuscripts on Mushaf. In the past, the state administrators have contributed a great deal to the ornament art in terms of their contribution. The fact that the executives are under the roof of Islam has paved the way for these incentives, especially in the production of Mushaf. As a result of the support to the artisans, the ornament art developed and diversified and their production increased. In fact, the most valuable gift among the states of the time of writing works, especially Mushafs, is proof of how much importance. This support to art has been the addition of Turkish civilizations as well as different geographies. Apart from the Turks, the biggest support for art was provided by the Safavid state. The value of Shahler's art and the artist in his time constitutes the most important part of the development. The art of illuminated manuscript, whose thesis is in the ornament art, has pro-

gressed with these developments and it has been thinner and diversified.

One of Turkey's most extensive content archive work we chose as the subject of the study is a Mushaf that is registered in the Süleymaniye Library. This work, whose artistic content has not been studied much, is registered in Sultan Ahmed I 22. Unfortunately, we could not find much information about how and in what way we have received the work in our works. Since the date of the work is not certain, my priority will be to address this point. In this study, a brief information about the development of Mushaf, illuminated manuscript pages and contents of the work were explained. Nıfsü'l Koran, which is very rare especially in the Mushaf, is important in terms of reflecting how important and special the work is.

SÜLEYMANİYE KÜTÜPHANESİNDE BULUNAN BİR SAFEVİ MUSHAFI HAKKINDA (SULTAN AHMED I 22)

Mushaf, halk arasında Kur'ân-ı Kerîm için kullanılan bir tabirdir. Ansiklopedik anlamı ise, Kur'ân-ı Kerîm ayetlerinin iki kapak arasında toplanmasından oluşan kitaptır (Maşalı, 2006). Kur'ân-ı Kerîm'de Mushaf ibaresi geçmemesine rağmen, ilk olarak Hz. Ebûbekir döneminde birleştirme ve toplama faaliyeti sonrası ortaya çıktığı yönündeki bilgiler yaygındır.

Mushaflar hattatlar tarafından yazıldıktan sonra müzehhiplere² gönderilmiş ve bezemeleri yapılır. Mushaf'ın ilk sayfalarından itibaren lüzum görülen alanlara gerektiği nispette tezhip uygulanmıştır. Mushaf içerisinde bezenen alanlar ilk olarak zahriye sayfası ile başlamaktadır. Zahr kelimesi sözlükte arka, sırt anlamında (Develi, 2013) iken, zahriye, "Bir kâğıdın arka tarafına yazılan yazı, şerh" şeklinde kullanılmaktadır (Küpeli, 2007). XVI. Yüzyıla kadar, bu sayfada görülen madalyon veya mekik biçimindeki tezyinatın içine - *bâzen dışına*- eserin kime ait olduğunu yahut kimin için yazıldığını belirten ve temellük kitabesi denilen bir cümle yerleştirilmiştir. Genellikle el yazması kitapların ilk sayfalarında yer alan zahriye tezhibi, sadece Mushaflarda değil, Mesnevî gibi aynı cilt içinde bir veya birkaç bölümden meydana gelen yazmalarda da her bölümün başına yapılmıştır (Duran, 2012). X. yüzyıldan itibaren görülmeye başla-

nan zahriyeler devirlerine göre bezeme anlayışlarına uygun olarak bezenmiştir. XVI. yüzyılda en zengin ve ihtişamlı örneklerine rastlanan sayfalar XVII. yüzyıldan sonra eski inceliğini ve güzelliğini kaybederek yapılmamaya başlanmıştır.

Zahriye sayfasının hemen ardından Mushaf'ın ilk ayetleri olan Fatihâ sûresi gelir. Serlevha denilen bu sayfa sözlükte "baş" anlamındaki Farsça "ser" ile "levha" kelimesinden oluşur ve yazı başlığı anlamındadır. Serlevha, zahriye sayfasından sonra karşılıklı iki sayfaya yapılır. Bu sayfalara Dibace'de denir (Duran, 2008). Serlevhaların bir yüzüne Fatihâ sûresinin tamamı ve ikinci yüzüne de Bakara sûresinin ilk 5 ayeti karşılıklı yazılır. Safevi dönemi Mushaflarında, Fatihâ sûresi ikiye ayrılarak yazılmış ve bezenmiştir (Ak, 2018). Zahriye sayfasından sonra en yoğun bezemenin bulunduğu sayfadır. Serlevha tezhibi, eserin tezhip bütünlüğünü korumak amacıyla renk, desen ve motif bakımından zahriye tezhibinin devamı niteliğinde olmalıdır. Serlevha sayfaları mutlaka karşılıklı ve çift yapılmıştır.

Mushaf tezhibinde serlevhadan sonra metin devam ettiği için unvân sayfası bulunmaz. Nadiren de olsa unvân sayfası bulunan Mushaflar mevcuttur (Tanrıver, 2009). Unvân sayfasının tezhipli alanı, cedvel³ ve ara suları⁴ ile yazı sahasından ayrılır. Bu alan, kitabenin yer aldığı dikdörtgen alan ile üst tarafta tığlar-

³ **Cedvel:** Hat yazılarının etrafında bulunan, içerisinde iplikler, kuzular ve arasularının bulunduğu bölümdür.

⁴ **Arasuyu:** Cedvel içerisinde olan her iki tarafı tahrirli altın ya da renk zemin üzerine bezeme yapılmış kısımdır.

² **Müzehhip:** Tezhip sanatkarıdır.

la⁵ neticelenen tezhipli alan olmak üzere genelde iki bölümden oluşur (Biçer Özcan, 2007). Unvân sayfası Mushaf haricinde birçok yazma eserde de bulunmaktadır. Döneminin bezeme anlayışına uygun tezhiplenmiş ve çoğunlukla her dönem yapılmaya devam etmiştir.

Mushaflarda serlevhadan sonra her sûrenin başına “Sûrebaşı Tezhibi” yapılmıştır. Sûrebaşı tezhibi, sûrenin ismi ve nazil olduğu yer kısmının etrafında bir ya da iki satır kalınlığındaki alan içerisine yapılmış bezemeli alandır. İnce iplikler ile sınırlandırılan dikdörtgen alan içerisine, genellikle klasik tezhip yapılmıştır.

Mushaflarda sayfa içlerine yapılan bezemeler haricinde, okuyan kişiye yardımcı olmak amacıyla, sayfa kenarlarına Mushaf Gülleri yapılmıştır. Sûrelerin bölünmesinde “hamse, aşere”, cüzlerin bölünmesinde “hizip, nısır, cüz”, secde edilmesi gereken yerlerin işaretinde ise, “secde” ibaresi yazılır (Duran, 2012).

Sanatkârlar Mushafı yazarken ve bezerken, çok özenli düşünerek bazı uygulamalar yapmışlardır. Bunlardan biri de, sûreleri okurken göz nizamının karışmaması için ayet aralarına konan “Durak” diye adlandırılan küçük bezemelerdir. Duraklar Mushaf tezhibinde, âyetlerin bitiş noktalarındaki boşluk alanlara uygulanan genellikle yuvarlak tezyini şekilleridir. Durakların asıl görevleri ayetin bitiş noktasını belirtmek yanında, gözün durağanlığı giderip dinlendirmektir.

⁵ **Tığ:** Bezemenin bitiş noktası ile kağıt sınırı arasında yapılan ince uzun bezemelerdir.

En çok karşılaştığımız duraklar; şeşhâne durak (altıgen nokta), mücevher durak (geçmeli nokta), helezon durak ve pençhâne (beşli nokta) durak çeşitleridir. Zamanında bir Mushafta bulunan altı binden fazla durak şeklini, bir daha tekrarlamamak gayretine sahip tezhip ustaları yetişmiştir (Derman, 2002).

Mushafın sonlarına doğru ise, Hâtîme (Ketebe) sayfası yapılmıştır. Hâtîme sayfası, hattat açısından metnin sona erdiği ve hattat isminin, duanın ve varsa müzehhib adının ve tarihinin yazıldığı sayfadır. Müzehhib açısından da, tezyinatın sona erdiğini ifade eder. Hattatlar bu sayfaları yazarken üçgen şekilde bitirmiş ve kalan boşluk alanlara müzehhibler üçgen formda tezhip yapmışlardır.

Mushaflarda görülen bir diğer bezeme unsuru ise, eserin sonuna eklenen Falnamelerdir. Falnamelerin en yaygın türü Kur'an'a dayalı olarak hazırlanan eserlerdir. “Falül-Kur'an” adıyla anılan bu eserlere, müstakil olarak veya bazı yazma Kur'an nüshalarının sonuna eklenmiş halde rastlanır. Arapça, Farsça veya Türkçe olarak yazılan Falnamelerde birçok çeşit bulunmaktadır (Uzun, 1995). Diğer dönemlerde (Osmanlı, Selçuklu vb.) Mushaflarında çok nadir hatta hiç kullanılmamış olan Falname, Safevî Mushaflarının vazgeçilmez bir öğesidir (Ak, 2018). Bu sayfalar karşılıklı birer sayfa olduğu gibi yine karşılıklı üç hatta dört sayfa olmaktadır.

**İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi Sul-
tan Ahmed I 22 (SK. 22) Numaralı
Mushafın
Bezeme Özellikleri**

Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesinde Sultan Ahmed I 22 numaraya kayıtlı olan 429 varaktan oluşur ve boyutları 390x261: 228x144 mm'dir. Arapça olan el-yazması Mushaf nesih hattı ile yazılmış yalnız bazı bölümlerde Muhakkak yazı çeşiti de kullanılmıştır.

Kitap Kabı(Cild) : Ölçüleri 2750x3950x650 mm olan eserin dış cild bölümünün dikdörtgen kısmı deri üzerine şemseli⁶, salbekli⁷ ve köşebentli⁸ olarak baskı yapılmış ve altın ile bezenmiştir(Resim 1).

Şemse ortası, salbekler ve köşebentler müşebbek olarak tezyin edilmiştir. Şemsenin geri kalan kısmı ve şemse köşebent arasındaki boşluk mülemma olarak tezyin edilmiştir. Mülemma alanlarda ¼ oranında bulut ve dairesel helezonlar üzerine yerleştirilen hatâyî grubu motifler yer alır. Dış pervaz diğer örneklerde olduğu gibi paftalara ayrılmış, pafta içleri bulut ve hatâyî grubu motiflerle mülemma olarak tezyin edilmiştir(Güneş, 2017). Şemse kısmı içerisine lapis renkte ayrı bir pafta yapılmıştır. Lapis⁹ paftanın içerisinde de turuncu



Resim 1: SK. Sultan Ahmed I 22'de kayıtlı mushafın dış kabı

ve yeşil renkte farklı paftalar bulunmaktadır. Altın zeminli şemsenin içerisi hurde rûmî¹⁰ ve hatâyî grubu motifler¹¹ ile ¼ simetrlili desen uygulanmıştır. Lapis, Yeşil ve turuncu zeminli paftaların içerisi ise, altın renkte rûmî motifleri ile bezenmiştir. Salbeğin içerisinde beyzi formda lapis renk zeminli bir pafta yapılmıştır. Lapis paftanın içerisine şemsedeki gibi altın rûmîler uygulanmıştır. Salbeğin geri kalan bölümlerinde ½ simetrlili hatâyî grubu motifler yapılmıştır.

⁶**Şemse:** İsmi farsça Güneş'ten alan etrafi dandanlı olan yuvarlak veya beyzi formdaki şekildir.

⁷**Salbek:** Şemselerin alt ve üzerinde bulunan dandanlı paftalardır.

⁸**Köşebend:** Descenin dört köşesinde yer alan üçgen formdaki bezemeli alandır.

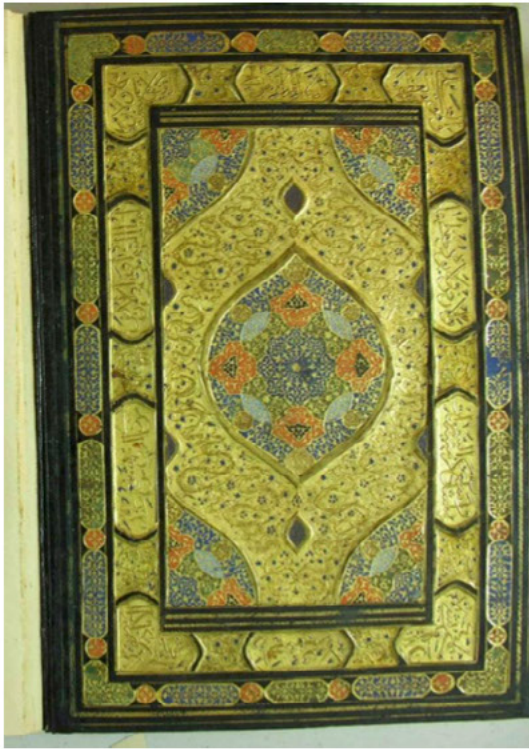
⁹**Lapis:** Kıymetli taşlardan olan Lapis Lazuli taşının renginde olan lacivert renkteki boyadır.

¹⁰**Rûmî:** Tarihi Orta Asya'ya kadar uzanan hatta kuşkanadından esinlenerek türemiş olduğu düşünülen motif çeşididir.

¹¹**Hatâyî Grubu Motifler:** İçerisinde hatâyî, penç, yaprak, goncagül ve yarı üsluplaştırılmış çiçeklerin olduğu gruptur.

Müşebbek şemse¹² ile köşebentlerin arasında bulunan kısım yine müşebbek bulut ve hatâyî grubu motifler ile çift tahrir¹³ tekniğinde hatâyî grubu motifler kullanılarak ¼ simetriden oluşan desen uygulanmıştır.

Köşebentler ise, iç kısımdan dışa doğru müşebbek ve mülevven¹⁴ olarak iki kısımdan oluşmaktadır. Müşebbek olan kısım, sarılma rûmî ve hatâyî grubu ile zeminde yeşil ve sarı altın kullanılarak uygulanmıştır. İç kısımdaki dendanlı¹⁵ mülevven pafta altın renkte rûmî ile zeminde lapis lazuli kullanılarak bezenmiştir.



Resim 2: SK. Sultan Ahmed I 22'de kayıtlı mushafın iç kapağı

¹² **Müşebbek Şemse:** Oyularak yapılan bir cild çeşididir.

¹³ **Çift Tahrir:** Hâtâyî grubu motiflerin çizgilerinin boş bırakılarak içlerinin boyandığı bir tekniktir.

¹⁴ **Mülevven:** Şemse, salbek ve köşebende gibi kısımların farklı renk deriden yapıldığı cild tekniğidir.

¹⁵ **Dendan:** Motif ya da paftaların etrafında yapılan küçük kubbelerden oluşan bezemedir.

Dikdörtgen alanın dışında altın iplikten¹⁶ sonra deri kısım boş bırakılarak ince arasuyu gibi kullanılmıştır. Daha kalın olan arasuyu mülemma¹⁷ olarak bulut ve hatâyî grubu motiflerinin kullanıldığı kitabeli zencerek şeklinde bezenmiştir. Kitabeli zencereğin etrafında iç kısımda da olduğu gibi altın iplik bulunmaktadır. En dışta ise sırasıyla kalın ve iki tane ince kuzu çekilmiştir.

Cildin iç kapağındaki bezeme dış kısımdan daha renkli yapılmıştır. İç kısımdaki 1780x3100 mm olan alanın orta kısmında beyzi formda salbekli ve mülemma şemse bulunmaktadır. Şemsenin içerisinde zemini yeşil altın, turuncu, açık mavi, lapis lazuli ve yeşil renk kullanılarak paftalar oluşturulmuştur. İçerisinde motif olarak bulut, rûmî ve hatâyî grubu motifler sarı altın kullanılarak uygulanmıştır. Orta alanda bulunan bu şemse salbeği ile birlikte ¼ simetriden oluşan dikdörtgen alanın dört köşesine yerleştirilmiştir. Şemselerin aralarında kalan alandaki müşebbek kısım ¼ simetriden oluşan bulut ve hatâyî grubu çift tahrirler ile işlenmiştir(Resim 2).

Dikdörtgen olarak bezenmiş iç kısmın etrafında deri boş bırakılarak kalınca bir iplik görevi görmektedir. Onun dışındaki kitabeli zencerekte¹⁸ büyük ve küçük paftalar sırası ile uygulanmıştır. Büyük paftalarda Sülüs hattı ile Ayet-el Kürsî etrafında dolanmaktadır. Aralarda kalan küçük bölümlerde ise, bulut ve hatâyî grubu motifler müşebbek olarak kullanılmıştır.

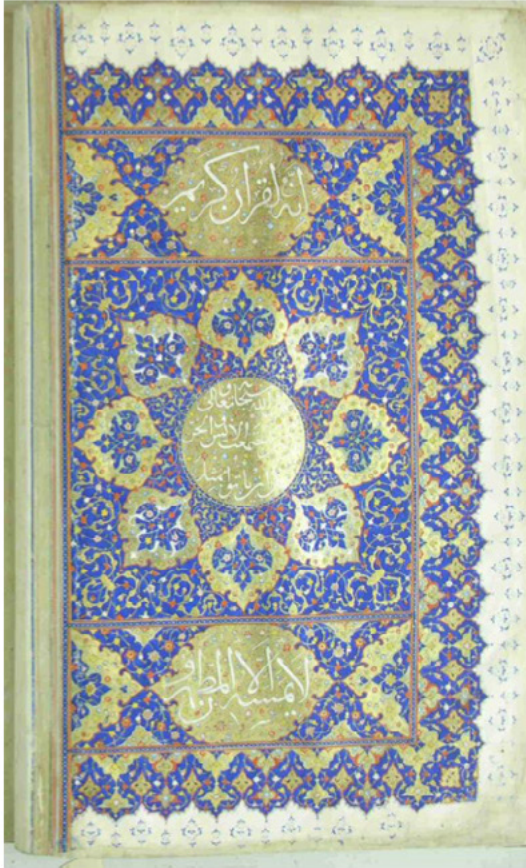
¹⁶ **İplik:** Bezeme alanında yapılan altın yada renkli her iki tarafı tahrirli çizgidir.

¹⁷ **Mülemma:** Hem motiflerin hem de zeminin altın ile kaplandığı bezeme çeşididir.

¹⁸ **Zencerek:** Arasuyunda kullanılan iç içe geçmiş saç örgüsü benzeri süslemedir.

Kitabeli zencereğin¹⁹ dış kısmında iç kısımda olduğu gibi boş bırakılmıştır. Cildin en dışında ise, yine daire ve kenarları yuvarlanmış dik-dörtgenden oluşan kitabeli zencerek bulunmaktadır. Yuvarlak kısımlar turuncu, diğer kısımlar ise lapis lazuli ile yeşil renkte olup altın renkte rûmî motifleri ile bezenmiştir. Cildin miklep kısmında ise dış kapaktaki bezemenin aynısı uygulanmıştır.

Zahriye: Eserde ciltten sonra iki adet aharsız ve yazısız yan kâğıdı bulunur. Yan kâğıtlarından sonraki aharlı ilk sayfa olan 1a'da hiçbir şey bulunmamaktadır. Yazmanın



Resim 3: SK. Sultan Ahmed I 22'de kayıtlı mushafın zahriye sayfası (1b)

¹⁹ **Kitabeli Zencerek:** Genellikle arasularında yapılan dendanlardan oluşan birbirine bitişik ve içerisine bezemenin yapıldığı paftalardır.

1b-2a'da bulunan karşılıklı tam sayfa zahriyenin orta kısımları ve üst kısımlarında Sülüs hattı ile üstübeç mürekkep ile yazılmış temellük kitabeleri bulunmaktadır. Yazı sahası üç bölüme ayrılmış ve serlevha sayfa düzeninde tasarlanmıştır (Resim 3).

Mushafın varak 1b'de merkezde 55 mm çapındaki daire şeklindeki alanda Sülüs hattı kullanılarak üstübeç mürekkep ile yazılmış ve etrafı tahrirlenmiştir. İsrâ sûresinin 88. ayeti başlamakta ve 2a sayfasının orta kısmına kadar devam etmektedir. 1b ve 2a'da bulunan kısımda:

قُلْ لَّيْنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَىٰ أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ

Kul leinictemeâtil insü vel cinnu alâ en ye'tû bi misli

هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ

ظَهِيرًا

hâzel kur'âni lâ ye'tûne bi mislihî ve lev kâne ba'dhum li ba'dın zahîrâ(zahîran).

De ki: " Eğer ins ve cin(insanlar ve cinler) bu Kur'an'ın bir benzerini getirmek için itçime etseler(bira araya gelseler) ; onların bir kısmı, bir kısmına yardımcı olsa bile onun bir benzerini getiremezler.

Yazının zemin kısmı altın ile doldurulmuş ve zemine hatâyî grubu motifler ile süsleme yapılmıştır. Yazının bulunduğu dairenin dış kısmına lapis ince arasuyu yapılmış ve içine beyaz renkte "+"lar konmuştur.

Orta alanda yazının bulunduğu pafta-²⁰ da içine alan cedvel ile kenar suyu arasındaki 160 mm ebadındaki kare alanın içerisine yazının bulunduğu daireyi kapsayan alana 1/8

²⁰ **Pafta:** Bezeme alanı içerisinde farklı renkteki zeminden oluşan kapalı ve bezemeli alandır.

simetrikli turuncu iplikli yıldız benzeri bir pafta bulunmaktadır. Paftanın iç kısmı beyaz ve yeşil rûmiler ile derç²¹ lenmiş ve bu alanın içerisi zemini boyalı klasik tezhip, dışı ise zer-ender-zer²² tekniği kullanılarak hatâyî grubu motifler ile bezenmiştir. Yazı alanının etrafındaki kare alana ¼ simetrikli sarı altından dolantı bulut ve hatâyî grubu motiflerin olduğu zemini boyalı klasik tezhip yapılmıştır. Mushafın orta kısmında bulunan kare alanın etrafındaki lapis zeminli alan içine “+”lar yapılmış ince arasuyunun her iki tarafına turuncu iplikler çekilmiştir.

Yazmanın varak 1b ve 2a'da 160x58 mm ebadında üst ve alt kısmında bulunan yazı alanında Sülüs hattı ile beyaz üstübeç mürekkep kullanılarak Vakıa sûresinin 77. ayeti yazılmış ve etrafı tahrirlenmiştir (Resim 4). Bu ayet v. 1b'nin üst kısmında:

إنَّهُ لَقُرْآنٌ كَرِيمٌ - kerim(kerimun).

Varak 2a'nın üst kısmında:

فِي كِتَابٍ مَكْنُونٍ - meknûn(meknûF)

Varak 1b'nin alt kısmında:

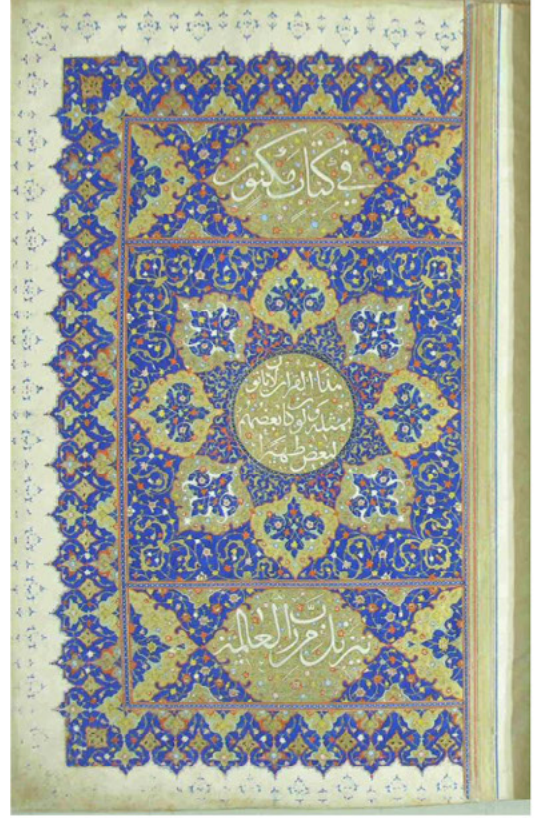
لَا يَمَسُّهُ إِلَّا الْمُطَهَّرُونَ - nemutahherûn(mutahherû)

Varak 2a'nın alt kısmında:

تَنْزِيلٌ مِّن رَّبِّ الْعَالَمِينَ - ine) lemîn(âlemâ

²¹ **Derç:** Bir motifle pafta içerisinde kapalı bir alan oluşturmaktır.

²² **Zer-ender-zer:** Farklı renkteki yada aynı renkteki altının mat – parlak şekilde kullanılması ile oluşan tekniktir.



Resim 4: SK. Sultan Ahmed I 22'de kayıtlı mushafın zahriye sayfası(2a).

Muhakkak ki O, gerçekten Kerim olan Kur'an'dır(Kur'an-ı Kerim'dir). Mahfuz (korunmuş) olan bir Kitap'tadır (Levhi Mahfuz'dadır). O'na, tahir olanlardan (maddî ve manevî arınanlardan) başkası dokunamaz. Âlemlerin Rabbi tarafından (kısım kısım, âyet âyet) indirilmiştir.

Yazmanın üst tarafında yazının bulunduğu kısım turuncu iplik ile dendanlı olarak paftalanmış ve zemininde altın üzerinde hatâyî grubu motiflerin kullanılarak zer-ender-zer yapılmıştır. Bu paftanın sağ ve sol tarafında üçgen biçiminde yine turuncu dendanlı paftalı bir alan oluşturulmuştur. Üçgen dendanlı paftanın içerisi yeşil renkte rûmiler ile derçlenmiş ve iç kısma zemini boyalı klasik tezhip, dış kısma ise zer-ender-zer teknik ile hatâyî grubu motifler yapılmıştır. Yazı alanındaki pafta ile

üçgen paftanın arasında kalan alanda etrafındaki cedvele bitişik yine üçgene benzer beyaz iplikli ve dendanlı bir pafta oluşturulmuş ve içerisi zer-ender-zer tekniği ile uygulanmıştır. İpliklerin dış kısmı ise zemini boyalı klasik tezhip yapılarak hatâyî grubu motifler ile bezenmiştir.

Yazı alanının etraflarını dolanan lapis ince arasuyu cedvel ile birleşerek kâğıt alanının dışına kadar uzamaktadır.

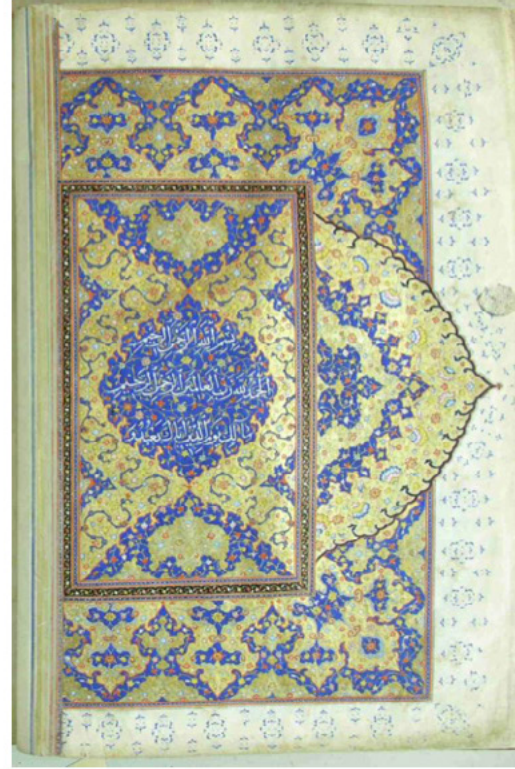
Kenar bezemesi 35 mm genişliğinde lapis ve altın oranının dengeli dağılımından oluşarak ikil formda uygulanmıştır. Klasik zemini boyalı tezhibin içerisi, sırası ile yeşil ve turuncu rûmiler ile derçlenmiş ve içleri zer-ender-zer tekniğinde hatâyî grubu motifler kullanılarak bezenmiştir.

Zahriyenin cedveli ise ince arasuyunun her iki tarafındaki 1mmlik turuncu iplikten sonra 1mm yeşil iplik, 1mm turuncu iplik, 1mm yeşil iplik, 6mm altın arasuyu, 0,5mm kâğıt boşluğu, 1mm turuncu iplik, 0,5 mm kâğıt boşluğu ile 1mm lapis kuzu²³ şeklindedir.

Serlevha: Karşılıklı iki tam sayfa düzeninde olan serlevhanın(v.2b-3a) merkez noktasında bulunan 208x105 mm ebadındaki dikdörtgenin orta kısmında ki dendanlı şemse lapis zemin üzerine üstübeç mürekkep ile yazılmış muhakkak yazının etrafı tahrirlenmiştir. Eserde bütün yazı sahasına sonradan fırça zer-efşan²⁴ yapılmıştır. Şemsenin iç kısmında yazıdan arta kalan alanda hatâyî grubu motifler ile zemini boyalı klasik tezhip uygulanmış ve

²³ **Kuzu:** Cedvelin dışında bulunan etrafı tahrirsiz renkteki boyamadır.

²⁴ **Zer-efşan:** Altının fırça yardımı ile yazmanın istenilen bölgesine dengeli şekilde serpilmesidir.



Resim 5: SK. Sultan Ahmed I 22'de kayıtlı mushafın serlevha sayfası(2b).

etrafına turuncu iplik ile dendanlar yapılmıştır(Resim 5).

Orta kısımdaki şemsenin üst ve alt taraflarında yarım daire şeklinde etrafı turuncu iplik ile dendanlanmış bir pafta bulunur. Bu paftaya hatâyî grubu motifler ile ½ simetrik zemini boyalı klasik tezhip yapılmıştır. İç kısmında ise hatâyî grubu motifler ile bezenmiş zer-ender-zer tekniğinde sarılma rûmi ile derçli paftalı alan bulunmaktadır. Şemse ile alt ve üstündeki alandan arta kalan bölümde, lapis bulut ve hatâyî grubu motifler kullanılarak zer-ender-zer tekniğinde ¼ simetrik desen yapılmıştır. Dikdörtgen kısmın etrafında her iki tarafında turuncu iplikler bulunan ince arasuyu ile kalın arasuyu bulunmaktadır. İnce olan arasuyunda lapis zemin üzerinde beyaz “+”lar bulunmaktadır. Kalın arasuyunda ise siyah

zemin üzerine penç ve yapraklardan oluşan desen yapılmıştır.

Mürekkeb serlevhanın kenar bezemesinin uzun kenarının ortasında 180x95 mm ebadındaki kubbenin dendanlarının her iki tarafı beyaz iplikli siyah renkte kalın bir iplik çevrelenmiştir. Kubbenin iç kısmındaki rûmî motifiyle derçlenmiş üç paftada sırası ile zemini boyalı, zer-ender-zer ve zemini boyalı klasik tezhip teknikleri kullanılarak hatâyî grubu motifler ile bezenmiştir. Zemini boyalı alan ile dış iplik arasındaki bölüm ise turuncu renkte iplik ile ayrılmış ve zer-ender-zer tekniği kullanılarak hatâyî grubu motifler uygulanmıştır. Kubbenin içerisinde bulunan irice hatâyîler Safevi özelliği olarak göze çarpmaktadır.

Enine simetrik kenar bezemesinin kısa tarafının uzunluğu 185 mm ince arasuyu dâhil genişliği ise 60 mmdir. Kenarsuyunda, zemini boyalı klasik tezhip ile zer-ender-zer tekniğinin dengeli bir kullanıldığı paftaların araları turuncu iplik ile ayrılmıştır.

Kenar suyunda altın renkte sarılma rûmî ile açık mavi ve açık yeşil renkte dolantı bulut ile derçlenerek oluşan paftalara zemini boyalı klasik tezhip ve zar-ender-zer teknikte hatâyî grubu motifler ile dengeli bir bezeme yapılmıştır.

Kenar suyunun dış kısmında her iki tarafında turuncu iplik bulunan lapis zemini beyaz renk ile “+” işaretleri yapılmış ince arasuyu bulunmaktadır. Bu arasuyunun her iki tarafında beyaz renkte iplikler bulunmaktadır. İpliklerin dışına lapis renkte kuzu çekilmiş ve kâğıt sınırı ile olan alana yine lapis renkte tuğlar yapılmıştır.

Serlevhanın her iki tarafında kubbe kısmının bitim noktası ile kâğıdın sınırı arasında tuğların üzerine denk gelen alanda karşılıklı iki adet tuğra mühür bulunmaktadır. Bu mühürler muhtemelen II. Bâyezid tuğrasıdır.

Sûrebaşı Tezhibi: Fserin varak 3b sayfası Besmele-i Şerif ile başlayıp Bakara sûresi ile devam etmektedir. Bu kısımda sûrebaşı tezhibinin üst kısmında serlevha sayfasındaki benzer bir kubbe yapılmıştır. Ebatları 115x64 mm olan kubbe bölümünün iç kısmı, turuncu rûmîler ile derçlenmiş ve bu alan hatâyî grubu motifler kullanılarak zer-ender-zer tekniğinde bezenmiştir. Turuncu rûmîler ile açık yeşil dendanlı iplik ile ayrılmış alana hatâyî grubu motifler kullanılarak zemini boyalı klasik tezhip yapılmıştır. Kubbenin içerisine serlevhanın kubbesindeki gibi iri hatâyî motifleri yapılmıştır. Kubbenin üst kısmında turuncu iplikler ile ayrılmış alanda siyah zemin üzerine hatâyî grubu motiflerin kullanıldığı desen yapılmıştır. Kubbenin üst kısmında ise, lapis bir kuzu bulunmaktadır.

Kubbe ile cedvellerin arasında kalan üçgenimsi alanın içerisi altın rûmîler ile derçlenmiş ve iç kısmı klasik zemini boyalı, dış kısmı zer-ender-zer tekniğinde hatâyî grubu motifler ile bezenmiştir (Resim 6).

Kubbenin alt kısmına lapis zeminde üzerinde beyaz artıların bulunduğu ince arasuyu yapılmış ve kubbenin etrafını ile cedvelin iç kısmını dolaşmaktadır. Kubbe ile sûrebaşı kısmının arasında kalan 115x8 mm ebadındaki alanda, etrafında altın iplik bulunan penç ve yapraklardan oluşan zemini boyalı klasik tezhip bulunmaktadır. Kubbenin etra-



Resim 6: SK. Sultan Ahmed I 22'de kayıtlı mushafın sûrebaşı sayfası(3b).

findaki ince ara suyu ile cedvele bitişik ince ara suyu arasında zencerek dolmaktadır.

Sûrebaşının iç kısmı beyaz iplikli şemse ile ayrılmış ve her iki tarafında beyaz rûmîler ile derçlenmiş salbekler bulunmaktadır. Şemsenin iç kısmında üstübeç mürekkep ile Bakara sûresinin ismi ile nerede nazil olduğu yazılmış ve etrafına tahrir atılmıştır. Şemsenin ve salbeklerin içinde kalan alana zender-zer tekniği ile hatâyî grubu motifler yapılmıştır. Şemsenin dış kısmında ise, ¼ simetrikli turuncu rûmî ile derçlenmiş bir desen bulunmaktadır. Şemsenin bitişi ile kağıt sınırı arasında kalan bölüme lapis renkte rûmî tığlar yapılmıştır.

Varak 3b'de bulunan cedvelin iç kısmında Nesih hattı ile yazılmış Bakara sûresi ile başlayan yazı sahası dışında kalan bölüme, beyne's-sütur yapılarak hatâyî grubu motifler kullanılarak altın üzerine satıra arası tezhip

yapılmıştır. 170x135 mm ebadındaki yazı zeminine serlevhada olduğu gibi sonradan fırça zerefşanı yapılmıştır.

Cedvel, turuncu, altın ve kâğıt zemini kullanılarak tamamlanmıştır. En dış kısma ise, lapis kuzu çekilmiştir.

Eserin varak 4a'da bulunan Bakara sûresinin devamına 151x238 mm ebadındaki cedvel aynen 3b'deki gibi aynı renkler ve ebatla yapılmıştır. Cedvelin iç kısmı beyne's-sütur yapılarak hatâyî grubu motifler ile zender-zer yapılmıştır. Yazı zeminine yine fırça zerefşanı yapılmıştır.

Mushafın diğer sayfalarındaki sûrebaşlarında yapılmış olan tezhip desenleri yedi grup ve 14çeşitten oluşmaktadır. Sûrebaşlarının hepsinde sûre isimleri Sülüs hattı kullanılarak üstübeç mürekkep ile yazılmış ve etrafları tahrirlenmiştir. Yazılan sûreler bazen satırlara sığdırılmadığında sûrebaşı kısımlarında bitirilmiş ve etrafları dendanlanarak bezemeden ayrılmıştır.

Mushafın içerisinde bulunan sûrebaşları iki yazı satırını kaplayacak şekilde 133x4mm ebatında iken bazıları tek satır şeklinde yapılmıştır. Yedi grup sûrebaşı kendi içerisinde de farklı renkler uygulanarak 14 çeşit uygulanmıştır. Bu gruplar şunlardır:

- 1.Grup: 4 çeşit, 2. Grup: 3 çeşit, 3.Grup: 2 çeşit, 4.Grup: 2 çeşit, 5.Grup: 1 çeşit, 6.Grup: 1çeşit, 7. Grup: Tek satır sûrebaşlarıdır.

1. Grup Sûrebaşı:



Resim 7: 1. Grup Sûrebaşı örneği.

İlk sûrebaşının yazı alanı turuncu iplik ile ayrıldıktan sonra kalan kısım 1/2 simetridir dolantı bulut ile derçlenerek zemini boyalı klasik ile zer-ender-zer tekniği kullanılarak hatâyî grubu motifler ile bezenmiştir. Bu gruptaki sûrebaşlarının çeşitleri arasındaki tek fark bulutun renginin kullanımındadır (Resim 7). Bulut rengi turuncu, yeşil, pembe veya altın olarak kullanılmıştır. Eserde altın bulutlu sûrebaşları 21 adet, yeşil bulutlu 5 adet, pembe bulutlu 4 adet ve turuncu bulutlu ise 3 adet uygulanmıştır.

2. Grup Sûrebaşı



Resim 8: 2. Grup Sûrebaşı örneği.

Bu gruptaki sûrebaşının yazı alanı turuncu iplik ile ayrıldıktan sonra ucuna salbekler yapılmıştır. Salbek içerisinde zer-ender-zer uygulanmıştır. Sûrebaşının diğer kısmı ise, lapis ile altın kullanılarak 1/2 simetridir hatâyî grubu motifler ile bezenmiştir. Bu sûrebaşlarının aralarındaki tek ayrım cedvele bitişik olan iplikte altın veya turuncu kullanılmasıdır (Resim 8). Cedvele bitişik ipliğin turuncu renkteki sûrebaşları 34 adet, altın renkteki turuncu sûrebaşları ise 3 adet uygulanmıştır.

3. Grup Sûrebaşı



Resim 9: 3. Grup Sûrebaşı örneği.

Bu sûre başında, yazı alanı ile cedvel arasında kalan alan rûmî ile derçlenmiş, lapis ve altın kullanılarak 1/2 simetridir hatâyî grubu motifler ile bezenmiştir. Bu sûrebaşlarının aralarındaki tek fark derçlenmiş rûmîlerin altın veya turuncu şeklinde renk değişimleridir (Resim 9). Altın ile derçlenmiş Rumili sûrebaşları 15 adet, turuncu ile derçlenmiş sûrebaşları ise 3 adet yapılmıştır.

4. Grup Sûrebaşı



Resim 10: 4. Grup Sûrebaşı örneği.

Dördüncü grup sûrebaşının yazı alanı, turuncu dendanlı iplik ile ayrılmıştır. Altın zeminli dendanlı paftanın sağ ve sol tarafında turuncu iplik ile ayrılmış salbeklerin içerisi zer-ender-zer tekniği ile bezenmiştir. Bu alanın dış kısmında cedvele bitişik beyaz iplik ile pafta oluşturulmuş ve 1/2 simetridir hatâyî grubu motifler ile bezenmiştir. Bu sûrebaşının çeşitleri arasındaki fark cedvele bitişik olan ipliğin iç kısmının altın yada lapis renk kullanılmasıdır (Resim 10). Cedvele bitişik altın paftalar 7 adet, lapis paftalar ise, 1 adet yapılmıştır.

5. Grup Sûrebaşı



Resim 11: 5. Grup Sûrebaşı örneği.

Beşinci grup sûrebaşında yazı alanı beyaz iplikle dendanlanmıştır. Altın zeminli paftanın haricinde kalan kısım üçgen benzeri bir pafta şeklinde yapılmış ve turuncu iplik ile dendanlara ayrılmıştır. Paftanın iç kısmı altın rûmî ile derçlenmiştir. Üçgen pafta ile cedvel arasındaki bölümde cedvele bitişik turuncu iplik ile dendanlı, içi altın bir pafta daha oluşturulmuştur. Bu sûrebaşında iki çeşit arasındaki tek fark üçgen paftanın zemin renklerinin altın - lapis veya sadece lapis renkte olmasıdır (Resim 11). Altın ve lapis zemini paftaların 2 adet, sadece lapis zeminli pafta ise 1 adet uygulanmıştır.

6. Grup Sûrebaşı



Resim 12: 6. Grup Sûrebaşı örneği.

Altıncı sûrebaşı sadece tek bir varakta kullanılmıştır. Yazı alanı dendanlı altın iplik ile ayrılmıştır. Yazı alanı dışında kalan bölümde kısa kenara bitişik altın zeminli ve altın rûmî ile derçlenmiş pafta yapılmıştır. Kalan bölümde cedvele bitişik alanda, rûmî ile derçlenmiş altın zeminli bir pafta daha bulunmaktadır. Derçlenmiş alanların iç kısımlarının zeminleri altın diğer kısımlar lapis renk kullanılarak hatâyî grubu motifler ile bezenmiştir.

tir. (Resim 12). Bu Sûrebaşının bulunduğu pafta 422'de dir.

7. Grup Teksatır Sûrebaşı



Resim 13: 7. Grup Sûrebaşı örneği.

İsminden de anlaşıldığı gibi tek satırı kaplayan sûrebaşlarının yazı alanı dendanlı altın ipliklerle çevrelenmiştir. Yazı alanı haricindeki kısım ise, altın rûmî ile derçlenmiş ve iç kısmında altın pafta oluşturulmuş ve haricinde kalan alan lapis zeminli olup hatâyî grubu motifler ile bezenmiştir (Resim 13). Bu sûrebaşları 5 adet kullanılmıştır.

Nıfsü'l Kur'an Tezhibi: Yazma eserimizin 207b ile 208a'da bulunan 15.cüzün bitişi ile 16.cüzün başlangıç kısmı, başlık tezhibi benzeri karşılıklı tam sayfa tezhiplenmiştir. Varak 208a'da bulunan ilk durak 15.cüzün bitişi ve 16.cüzün başlangıç ayetidir. Yazı alanı 238x134 mm ebadında beyne's-sütur yapılmış ve hatâyî grubu motifler kullanılarak altın üzerine zer-ender-zer yapılmıştır. Yazı zeminine sonradan fırça zer-eşşanı yapılmıştır (Resim 14).

Yazı alanının üç tarafını dolanarak cedvele bitişerek üst kısmına kadar uzanan ince arasuyu lapis zemin üzerine beyaz "+"lardan oluşmaktadır. İnce arasuyunun etrafına tahrirli altın ve turuncu iplikler çekilmiştir. Her iki sayfada bulunan 13mm uzunluğundaki cedvelde ise turuncu, yeşil, altın, ve kağıt boşluğu ile lapis kuzu bulunmaktadır.

Kenar suyu kısmında uzun kenarın orta noktasında bulunan kubbe 130x83 mm ölçülerindedir. Kubbenin iç kısmı sarılma rûmî



Resim 14: SK. Sultan Ahmed I 22'de kayıtlı mushafın Nıfsü'l Kur'an tezhipli sayfası (207b).

ile derçlenmiş ve hatâyî grubu motiflerin kullanıldığı zer-ender-zer tezhîp ile bezenmiştir. Sarılma rûmilerin dışında kalan, turuncu iplik ile dendanlı paftanın içerisine ise, hatâyî grubu motifler ile zemini boyalı klasik tezhîp yapılmıştır. Kubbenin bitiş kısmı ise, hatâyî grubu motifler ile pembe ve açık mavi renkli bulutlar kullanılarak zer-ender-zer tekniği ile bezenmiştir. Kubbenin bitiş kısmında sırası ile açık yeşil, altın, turuncu ve lapis iplikler dendanlı bir şekilde uygulanmıştır.

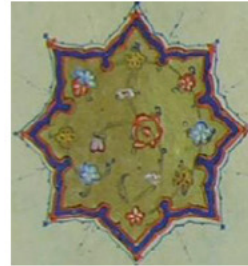
Eserin kenar suyu bölümü 315x185x53 mm ebadında olup pembe ve açık yeşil dendanlı iplikler ile paftalanmıştır. Kenar suyunun tamamında hatâyî grubu kullanılmış ve yeşil iplik ile paftalı alanlar zer-ender-zer diğer alanlar zemini boyalı klasik tezhîp tekni-

ğiyle bezenmiştir. Kenar suyunun dış kısmına, her iki tarafında altın bulunan turuncu iplik çekilmiştir. Bezemelerde sonra da lapis bir kuzu yapılmış ve tığlar ile tamamlanmıştır.

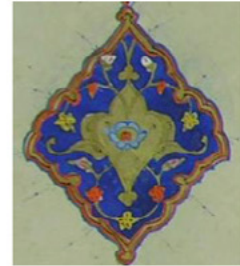
Mushaf Gülleri Tezhibi: Mushafta sayfa kenarlarında kalan alanda aşere ve hamse gülü kullanılmıştır. Aşere gülü sekizgen şekilde olup zeminine altın üzerine hatâyî grubu motifler uygulanmıştır. Altın paftayı ise, her iki tarafında tahrirli ve dendanlı turuncu iplikler bulunan kalınca lapis bir iplik çevrelemektedir. İpliklerin dışında da lapis renkte kuzu yapılmıştır (Resim 15).

Hamse gülü ise armudi formda rûmi ile derçlenmiştir. Rûmîlerin içerisine altın ile zer-ender-zer, dış kısmına ise lapis ile hatâyî grubu motifler kullanılarak zemini boyalı klasik tezhîp yapılmıştır. Çevresini saran iplikler ise sırası ile turuncu, altın, turuncu ve lapis renktedir (Resim 16).

Eserin sayfa kenarlarına bazı sayfalarda birden fazla gül denk gelmiştir. Bu güller lapis renkte tığlar ile birbirine bağlanmış ve tek bir çizgi halinde görünmektedir.



Resim 15: Altın zeminli Mushaf gülü örneği.



Resim 16: Altın zeminli Mushaf gülü örneği.

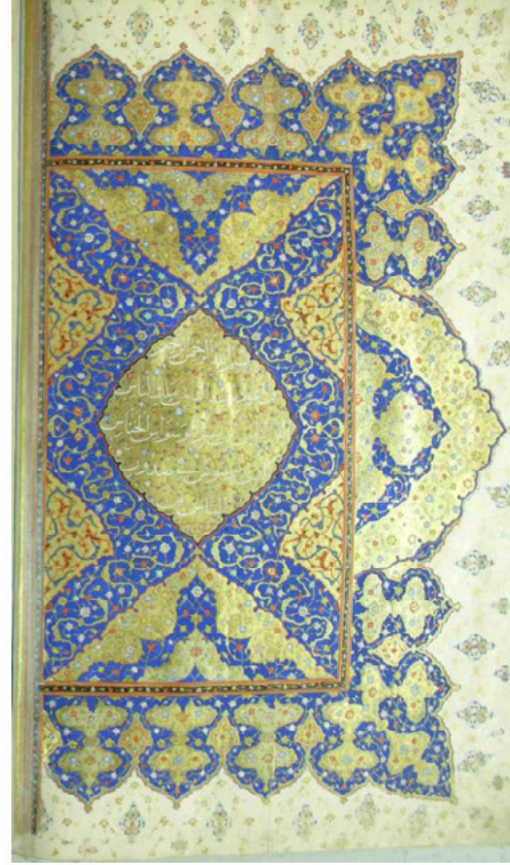
Duraklar: Mushafın her sayfasında tek ve sade şekilde şeşhane durak kullanılmıştır. Durak daire şeklinde olup, zemini altın yapılmıştır. Durağın içerisi yeşil renk ile paftalanmış ve kırmızı noktalar ile tamamlanıp tahrirlenmiştir.



Resim 17: Mushafın durak örneği.

Nâs Sûresi Tezhibi: Eserin varak 425b-426'a da bulunan varakta serlevha tezhibi benzeri karşılıklı iki sayfa bezeme yapılmıştır. Nâs sûresi, 225x135 mm ebatlarında olup, dikdörtgen alanda beyzi formlu şemse içerisinde altın üzerine üstübeç mürekkep ile yazılmıştır(425b – 426a). Muhakkak hatlı yazının etrafına ince tahrir çekilmiş ve yazı alanı etrafında kalan bölüm hatâyî grubu motifler kullanılarak zer-ender-zer tekniği ile bezenmiştir. Şemsenin dış kısmı siyah ve turuncu renkte iplikler ile dendanlanmıştır(Resim 18).

Şemsenin üst ve alt kısmına dendanlı turuncu iplik ile üçgen şekilde dikdörtgen alanın kısa kenarına bitişik bir pafta - bir nevî salbek- yapılmıştır. Bu alan içerisinde altın rûmîler dolanmakta ve kesişim noktalarında paftalar oluşmaktadır. Oluşan paftalarda sarı ve yeşil renkte altın ile lapis renkte zemin uygulanmıştır. Turuncu iplikle çevrilmiş paftanın içerisine rûmîler haricindeki alanda ise, hatâyî grubu motifler ile bezeme yapılmıştır.Şemse ile üst ve alt tarafındaki salbekler haricinde kalan bölümde, arasuyunun uzun kenarına bitişik dendanlı turuncu iplik ile paftalanmış altın zeminli bir pafta bulunmaktadır. Bu paftanın içerisi turuncu-siyah renkte hurde rûmî ve lapis renkli bulut motifleri ile bezenmiştir.



Resim 18: SK. Sultan Ahmed I 22'de kayıtlı mushafın Nas sûresi tezhibi (425b).

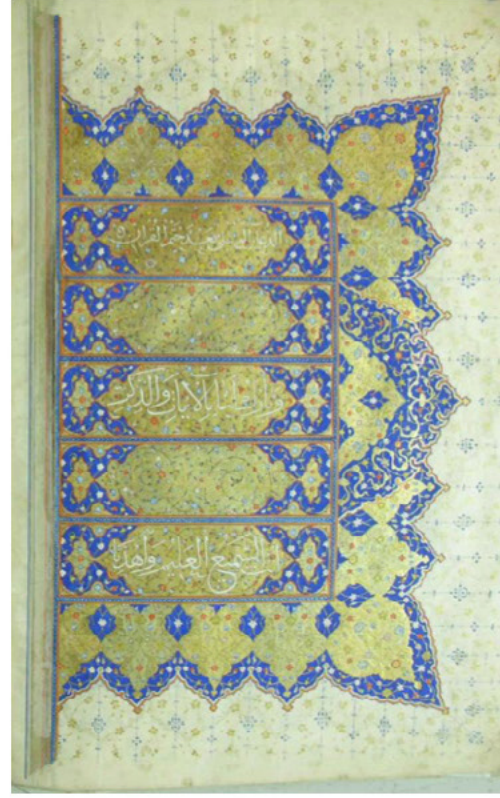
Dikdörtgen alan içerisindeki paftalı alanlar haricinde kalan bölüm, lapis zemin üzerine altın bulut ve hatâyî grubu motifler ile bezenmiştir. Bu alanı çevreleyen dikdörtgen cedvel 10mm olup, iki tarafında turuncu iplik bulunan ince ara suyu siyah zemin üzerine hatâyî grubu motifler kullanılarak işlenmiştir. Arasuyu ile ipliklerin genişliği 6 mmdir.

Mürekkep formda olan 137x75 mm ebatlarında olan kenar suyundaki kubbenin iç kısmı sarı altından sarılma rûmîler ile derçlenmiştir. Bu alanın iç kısmında hatâyî grubu motifler kullanılarak yeşil altın ile zer-ender-zer yapılmıştır. Zer-ender-zer paftanın hemen üst kısmı altın iplikle dendanlanmış ve hatâyî grubu motifler kullanılarak zemini boyalı klasik tezhip yapılmıştır. Kubbenin en

dıştaki iplikler ile arasında kalan bölümdeki dolantı bulut sarı altın, zemin ise yeşil altın ile zer-ender-zer tekniğinde uygulanmıştır. Kubbenin dış kısmındaki dendanlarında sırası ile lapis, turuncu ve lapis renkte iplikler yapılmıştır. Bu ipliklerin en içteki lapis renkte olanı diğerlerinden kalındır.

Enine simetrik kenar suyunda lapis ve altın eşit oranda olup, 55 mm kalınlığında uygulanmıştır. Zemini boyalı klasik tezhip alanının iç kısımları altın bulutlar ile derçlenmiş ve kenar suyunun tamamında hatâyî grubu motifler kullanılmıştır. Kenar suyunun dış kısmı, içten dışa altın, açık yeşil, turuncu ve lapis iplikler ile dendanlanmıştır. Bezenen alan ile kâğıt sınırına lapis renkte rûmî paftalar yapıp içlerinde bazı alanlar altın ve turuncu ile renklendirilmiştir. Rûmîler hariçindeki alanda ise, çift tahrirler ile tuğ yapılmıştır.

Hâtime Sayfası Tezhibi: Hâtime sayfası, serlevha tezhibi benzeri karşılıklı iki sayfa olarak mürekkep formda olup varak 426b-427a'da bulunur. Hatim duası her iki sayfada beş adet sûrebaşı tezhipleri gibi yapılmış ve alt alta sıralanmış 125x33mm ebatlarındadır. Tamamı Muhakkak hattı ile yazılmış ve birinci, üçüncü, beşinci satırlar üstübeç mürekkep ile ikinci ve dördüncü satırlar ise, sarı altın ile yazılmış ve tahrirlenmiştir. Toplamda 10 satır olan hatim duasının v.427a'da bulunan beşinci bölüm üç satır olarak yazılmış ve hattat Abdullah el Herevî ismi burada belirtilmiştir. Mushafın iç bölümlerinde kullanılan ikinci grup sûrebaşı tezhiplerinin aynısı burada alt alta kullanılmış yalnız yazıların renkleri farklı kullanılmıştır(Resim 19).



Resim 19: SK. Sultan Ahmed I 22'de kayıtlı mushafın Hâtime sayfası tezhibi(426b)

Sûrebaşlarının aralarında kalan bölüm ile sûrebaşlarını çevreleyen ince arasuyu lapis zeminli olup her iki tarafına turuncu iplikler yapılmıştır. Bu arasuyunun içerisine beyaz renkte “+” var yapılmıştır. İnce arasuyu cedvelle birleşerek sayfa dışına uzamıştır.

Kenar suyunun uzun kısmının orta bölümünde 115x64mm ebatlarında kubbe bulunmaktadır. Kubbe iç kısmı beyaz dendanlı iplik ile ½ simetrik iki paftaya ayrılmıştır. İçte kalan zer-ender-zer bölümdeki sarılma rûmîler ile derçlenmiş alanların içerisine, zeminine boyalı klasik tezhip yapılmış ve hatâyî grubu motifler ile bezenmiştir. Kubbenin dış kısmı ile beyaz iplikle ayrılan bölüm arasında kalan kısma ½ simetrik altın dolantı bulut ve hatâyî grubu motifler kullanılarak zemini boyalı klasik tezhip yapılmıştır. Kubbenin dış iplikleri

beyaz, altın, turuncu ve lapis renkte çekilmiştir.

Kenar bezeme alanı 303x88 ebadında olup, sarılma rûmiler ile derçlenmiş ve enine simetrik olarak uygulanmıştır. Rûmilerin iç kısmı zer-ender-zer dış kısımları zemini boyalı klasik tezhip teknikleri ile hatâyî grubu motifler kullanılarak bezenmiştir. Zer-ender-zer yapılmış paftanın içerisi yine sarılma rûmiler ile derçlenmiş ve zemini boyalı klasik tezhipli paftalar yapılmıştır.

Cedvel kısmı ince arasuyu hariç 10mmdir. İnce arasuyunun etrafındaki turuncu iplikten sonra sırası ile yeşil, turuncu, yeşil, iplikler sonrasında 7mm altın arasuyu yapıp altın ve lapis kuzularla bitirilmiştir.

Falname Tezhibi: Mushafta falname tezhibi 427b-428a ile 428b-429a olarak iki sayfa olarak hazırlanmış ve her ikisinde de yazı alanı benzer, dış kısımları birbirinden farklı tezhiplenmiştir.

Eserin v.427b-428a'da bulunan falnamenin yazı alanında üst ve ortada diğer yazı ebatlarına oranla daha iri yazılmış yazılar bulunmaktadır. Üstte Sülûs hattıyla turuncu renkte yazılmış büyük yazının başlangıç ve bitiş noktalarından beyaz iplik ile ayrılan alanın iç kısmına altın üzerine hatâyî grubu motifler ile bezeme yapılmıştır. Uç kısımlarında kalan alanlar altın dolantı bulut ile derçlenmiş lapis ve altın zemin ile hatâyî grubu motifler kullanılarak tezhiplenmiştir(Resim 20).

Alt bölümde üç satır muhakkak hattı ile yazılmış sırası ile üstübeç, sarı altın ve üstübeç renkte yazılan yazıların etrafı tahrirlenmiştir. Üstte bulunan yazı alanı gibi başlangıç ve bitiş noktasından turuncu



Resim 20: SK. Sultan Ahmed I 22'de kayıtlı mushafın Falname sayfası tezhibi (427b).

dendanlı iplik ile çevrelenmiş ve zemini zer-ender-zer tekniği ile bezenmiştir. İplikle ayrılan bölüm haricindeki alan, altın rûmî ile derçlenmiş ve hatâyî grubu motifler kullanılarak lapis ve altın zemin renklerinde uygulanmıştır.

Her iki büyük yazılı sûrebaşlarının arasında bulunan bölümde 45x2 ebadında altı pafta yan yana ve alt alta üçer şekilde dizilmiştir. Bu paftaların içerisine altın ve üstübeç renkte talik hattı ile yazılar yazılıp tahrirlenmiştir. Yazı haricinde kalan alana ise, zer-ender-zer teknik ile hatâyî grubu motifler uygulanmıştır. Yatay konumdaki bu paftaların arasına ve sağ taraflarına dikine dikdörtgen bir pafta oluşturulmuştur. Bu paftalardan altın paftaların ortasında olanın zemin rengi lapis olup üzerine altın ile çift tahrirler yapılmıştır. Altın paftaların sağında olan paftanın zemini



Resim 21: SK. Sultan Ahmed I 22'de kayıtlı mushafın Falname sayfası tezhibi (428b).

ise, açık mavi renkte boyanmıştır. Altın, lapis ve açık mavi zeminli paftalar her iki falname sayfasında orta alandaki muhakkak yazı alanları haricinde bulunan bölümlerde dikine yapılmıştır. Eserin alt kısmındaki Sürebaşının altında yazı alanına bitişik olan açık mavi zeminli dikdörtgen alanda ise altından Arapça “elif” ve “be” harfleri yazılmıştır.

İç kısımdaki sûrebaşları, altın paftalar ve renkli paftaların etrafı, her iki tarafında turuncu renkte ipliklerin bulunduğu lapis ince arasuyu ile çevrelenmiştir. Lapis zeminli ince arasuyunun içerisine ise, beyaz “+”lar yapılmıştır. Yazı alanının etrafında kalan kenar suyu enine simetridir. Kenar suyunun içerisinde lapis zemin üzerinde beyaz ve yeşil rûmilerin bulunduğu turuncu iplikli paftalar bulunmaktadır. Dışında kalan alan ise, hatâyî grubu motiflerin kullanıldığı zer-ender-zer teknik ile

bezenmiştir. Kenar suyunun dış kısmına turuncu iplik ile lapis kuzu yapılmıştır. Lapis renkteki kuzu ile kağıt sınırı arasında yine lapis renkte Rûmî tığlar yapılmıştır. Rûmî tığların içlerinde kalan paftalar altın ve turuncu renkte boyanmıştır.

Cedvel ise 10mm genişliğinde sırası ile yeşil, turuncu ve yine yeşil iplikler ile altın arasuyu sonrası altın ve lapis kuzu ile sayfa bitimine kadar uzatılmıştır.

Eserin varak 428b-429a sayfasında alt alta dokuz satır ve yan yana iki bölümden oluşan her bir sayfada 18'er adet toplamda 36 adet dikdörtgen pafta bulunmaktadır. Bu sayfadaki yazı alanındaki bezemeler diğer falname sayfası ile aynıdır. Sayfanın sağında bulunan açık mavi zemin üzerine v.428b'de olan paftaya Arapça “sin, şın, sad, dad, tı, zı, ayın, ğayın ve fe” harfleri üstten aşağı belirli aralıklarla sıralanmıştır. V.429a'da bulunan kısma ise yine Arapça “kaf, kef, lâm, mim, nun, vav, he, lamelif ve ye” harfleri belirli bir aralıkla sıra ile yazılmıştır(Resim 21).

Kenar suyu enine simetridir olup altın rûmî ile derçlenmiştir. Derçlerin iç kısmı lapis renkte zeminli, dış kısmı ise altın zeminlidir. Bu paftanın tamamı hatâyî grubu kullanılarak bezenmiştir. Dış iplikleri ise turuncu yapılmış ve hemen ardından lapis kuzu çekilmiştir. Lapis kuzu sonrası diğer falname sayfasındaki gibi rûmî tığlar yapılmıştır. Bu rûmî tığların arasında altın renkte çift tahrirler uygulanmıştır.

DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

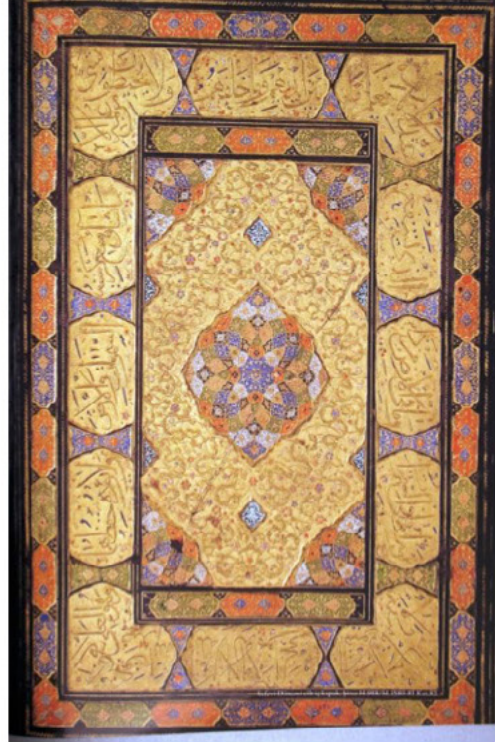
Eserin yazarına ait bilgi v.427a'da alt kısımda üstübeç mürekkebe ile "Abdullah el Herevi" olarak belirtilmiştir. Bu noktadan yola çıkarak Mushafı yazan kişinin Herat kökenli olduğunu söyleyebilmekteyiz. Mushaf'ın kütüphane içerisinde kayıtlı olduğu bölümden yola çıkarak eserin Sultan Ahmed Camii haziresinden buraya nakledildiğini anlamaktayız.

Mushafın tarihi açısından açıklayıcı bir bilgi bulunmadığından tam tarih aralığını bulmak için benzer üç adet yazma ile kıyaslayarak çözümlenmeye çalıştık. Bu üç eser Türk ve İslâm Eserleri Müzesi(TİEM)'nde 197, 378 ve 506'de kayıtlı olan üç Mushaf'tır. Safevi döneminden olduğu bilinen bu üç eserden TİEM 197 ve 378'de kayıtlı olan Mushaf'lar 1580 tarihli, 506'da kayıtlı Mushaf ise (988 h.) 1580-1581tarihlidir.

Eserin cildine baktığımızda TİEM 197'de(Resim22) kayıtlı olan 1580 tarihli olan Mushaf ile SK 22'deki Mushafın cildinin iç kapak kısmının çok benzer olduğunu görülmektedir. Her iki eserde de arasuyu kitabeli zencerek şeklinde yapılp yazı ile bezenmiştir. İki eser arasındaki tek fark renk tercihleridir. TİEM 506(Resim 23)'da kayıtlı olan Mushaf'ın kabı ile SK.22'de kayıtlı eserin kabı arasında da oldukça fazla benzerlik bulunmaktadır. Bezeme anlayışı açısından bakıldığında aynı kişi elinden çıkmışçasına bir uyum göze çarpmaktadır. Arasularında kullanılan kitabeli zencerekte yazılı olan Ayet'el Kürsî ile haricinde yapılan bezemelerin renk tercihleri de çok benzerdir.

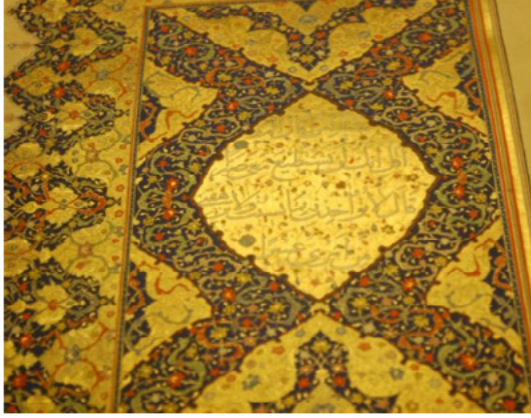


Resim 22: TİEM 197'de kayıtlı Mushafın mikleb örneği.



Resim 23: TİEM 506'da kayıtlı Mushafın iç kabı.

SK 22'de bulunan eser ile TİEM 378'de kayıtlıki Mushafın serlevha kısmında iç yazılı alanın bulunduğu bölüm, karşılıklı iki dikdörtgen alan içerisinde dendanlara ayrılmış



Resim 24: TİEM 378'de kayıtlı olan Mushafın Serlevha sayfası.

bölümden oluşur. Bu iki bölümde Fatihâ sûresi ikiye ayrılmış ve Muhakkak hattı kullanılarak, üstübeç mürekkep ile yazılmış ve etrafı tahrirlenmiştir(Resim 24).

TİEM 378'de kayıtlı olan eserin serlevhasında karşılıklı olarak ikiye bölünerek yazılmış Fatihâ sûresi ile SK. 22'de kayıtlı olan Mushafın Fatihâ sûresinin yazım benzerliği aynıdır. Her iki eserin serlevhalarında ortadaki yazı alanının etrafı dendanlanmış, TİEM 378'de kayıtlı olan eserin yazı zemini sarı altın kaplanmış ve üzerine yazı yazılarak tahrirlenmiştir. SK. 22'de kayıtlı eser de ise, yazı lapis zemin üzerinde üstübeç mürekkep ile yazılmıştır. Her iki yazı alanı dendanlar ile çevrilmiş ve kalan alan hatâyî grubu motiflerle tezhiplenmiştir.

Her iki Mushafta da ortada yazı alanının üst ve alt kısımlarında yarım daire şeklinde dendanlı ve cedvele bitişik salbekler yapılmıştır. Salbeklerin iç kısımları hurde rûmîler ile derçlenmiştir. Her iki eserde bu kısım rûmî ve hatâyî grubu motifler ile bezenmiştir. Mushafın yazı alanı ve salbek haricinde kalan kısmın bezemesinde dolandı bulut ve hatâyî grubu motifler kullanılmıştır. Bu alandaki beze-



Resim 25: TİEM 506'da kayıtlı Mushafın zahriye sayfası.

melerin renk farklılıkları olmasına rağmen tasarım anlayışı birbirine çok benzemektedir.

TİEM 506'da bulunan eserin varak 2b ve 3a'da bulunan zahriye Sayfası ile SK 22'de bulunan Mushaf'ın varak 2b ve 3a'daki serlevhasının kenar bezeme kısımları dendanlı kubbe ve enine simetrikli arasuyu ile mürekkep formda uygulanmıştır(Resim 25). Kubbenin dendanlarının etrafı her iki Mushafta da siyah renk ile ayrılmıştır. İç kısımda sırası ile turuncu dendanlı bir bölüm onun içerisinde ise, sarılma rûmî ile tarha yılmış kısımlar yapılmıştır. Rûmîlerin içerisinde olan pafta da tekrar rûmî ile tarha ayrılmıştır. Kubbe kısmı içten dışa doğru sırayla lapis ve altın uygulanarak bezenmiştir. Dıştaki dendanlı bölüm ile turuncu dendanlı kısma arasına yapılmış irice hatâyî motifleri birbirinin aynısıdır. Enine simetrikli kenarsuyu kısmı, dolandı bulut motifi

ile tarhlara ayrılmıştır. Her iki sayfa da bu benzerlik göze çarpmaktadır.

Eserin zahriye, serlevha, Nıfsü'l Kur'an, Nas Sûresi ve Hâtıme Sayfasında kullanılmış olan bulut motifi kullanım alanı ve uygulama şekli, Safevi dönemi bulut motifleri ile çok benzerlik göstermektedir.

Ayrıca serlevha ve sûrebaşlarını kub-belerinde kullanılmış olan irice katmanlı ve klasik tezhip içerisinde olan hatâyî motifi, Safevi tezhip üslubunun en belirgin özelliklerinden biri konumundadır.

Sonuç olarak SK 22'de bulunan 429 varaktan oluşan ve tarihi belli olmayan Mushaf, TIEM 197,378 ve 506'daki Mushaf'lara benzerliğinden yola çıkarak, muhtemelen 1580 civarları 16. Yüzyılın ikinci yarısı tarihlidir. Renk, desen ve cilt açısından birbirine olan benzerliğini göz önünde bulundurursak dönem olarak da Safevi döneminde yapılmıştır. İçerisinde her yazmada bulunmayan çok nadir görülen Nıfsü'l Kur'an tezhibinin olması Mushafı ayrıca özel ve önemli bir yazma noktasına getirmektedir.

KAYNAKÇA

- Ak R. (2018). Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Emanet Hazinesi 48 Numaralı Mushafın Bezeme Özellikleri, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul
- Ak R. (2018). “16. Yüzyıl Safevi Şiraz Mushaflarına Bir Örnek (TSMK.EH.48)” Kalemîşi Dergisi, (6): 317 – 332.
- Biçer Özcan Ş. (2007). Timur Devri Herat Tezhip Ekolü (Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi), Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Derman Ç.(2002). Tezhip Sanatının Asırlar İçerisindeki Değişimi/ Türkler Ansiklopedisi. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları
- Develi F.(2013). Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat.Ankara: Aydın Kitapevi.
- Duran G. (2008). Serlevha/Diyanet İslam Ansiklopedisi. İstanbul: TDV.
- Duran G. (2012). Tezhip/Diyanet İslam Ansiklopedisi. İstanbul: TDV.
- Güney G. (2017). “Safevi – Şiraz Dönem Özelliği Gösteren BAZI Kur’an-ı Kerim Nushalarının Serlevha Tezhipleri” Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi,(5):133 – 153.
- Küpeli G. (2007). II. Bayezid Dönemi Tezhip Sanatı, Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Maşalı M.E. (2006). Mushaf/ Diyanet İslam Ansiklopedisi. İstanbul: TDV.
- Serin M. (2006). Mushaf - Hat/ Diyanet İslam Ansiklopedisi. İstanbul: TDV.
- Tanrıver A. (2009). Türk Tezhip Sanatında XIV.XVI. Yüzyıl Mushaf Gülleri, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul
- Uzun M. (1995). Falname/ Diyanet İslam Ansiklopedisi. İstanbul: TDV.

**ETKİNLİKLER
KONFERANSLAR**

EVENTS
CONFERENCES



KONFERANS

Öğr. Gör.
Ayşe Zehra SAYIN
Necmettin Erbakan
Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
azsayin@konya.edu.tr

GÜNÜMÜZ HAT SANATI VE PROBLEMLERİ

GÜNÜMÜZ HAT SANATI VE PROBLEMLERİ

Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından düzenlenen “Kültür ve Sanat Etkinlikleri” kapsamında 31 Ekim 2018 tarihinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Dr. Öğretim Üyesi Sayın Ali Rıza ÖZCAN’ın katılımıyla “Günümüz Hat Sanatı ve Problemleri” başlıklı bir konferans gerçekleştirilmiştir.

Konferansa, hat sanatının tarihi seyrini günümüze kadar özetleyerek başlayan Özcan, İslam yazısının tarihini Peygamber Efendimizin teşrifinden önce Arap asıllı oldukları kabul edilen Nabat kavmine dayandığını ifade etmiş ve şu bilgileri vermiştir: “*Nabat kavmi ticari bölgeler üzerinde yer alıyordu ve ticaretle meşgul olmaları sebebiyle yazıyı kullanma imkânları daha fazlaydı. Bundan dolayı Kuran-ı Kerim nâzil olmaya başladığında Peygamber Efendimiz yeni bir alfabe ihdas etmemiş ve o dönemde bölgede kullanılan yazı çeşidini tercih etmiştir.*

İslam yazısının temellenmesine sebep olan belgeler ise 271 tarihli Ümmü’l Cimâl kitabesi, 328 tarihli Nemara kitabesi, 512 tarihli Zebed kitabesi ve 518 tarihli Harran kitabesidir. Söz konusu kitabeler incelendiği zaman Hz. Peygamberin doğumundan önceki devire ait Arapça kitabelerdeki yazularla birbirine oldukça yakın olduğu anlaşılmaktadır. Peygamber Efendimizin komşu devlet reislerine yazdığı İslam’a davet mektubunda, bugün bile bize çağrışımlar yapan harflerin kullanıldığı tespit edilmiştir.”

Özcan, Peygamber Efendimizin vefatından sonra üçüncü Halife Hz. Osman döneminde vahiy kâtibi Zeyd başkanlığında bir heyetin bütün Mushaf sayfalarını bir araya getirdiğini ve herkesin üzerinde hem fikir olduğu nüshanın istinsah edilerek Müslüman coğrafyasına gönderilmiş olduğunu vurgulamıştır.

Nabatî yazı VI. yüzyılın sonlarında Orta Arabistan bölgesinde yayıldığı ve yerleşim yerlerine göre isimler aldığı altı çizilmiş, yazının

Mekke’de Mekki, Medine’de de Medeni adını aldığı belirtilmiş ve şu şekilde devam edilmiştir: “VII. yüzyılın ikinci yarısında ise yazı, dördüncü halife Ali’nin Kûfe’yi başkent yapmasından sonra burada büyük bir gelişme gösterdi ve bu şehre nispetle Kûfi adını aldı. Bu tarihten sonra Kûfi adı genel bir anlam kazanmış ve günümüze kadar terminolojik olarak bir yazı çeşidi olarak kabul edilmiştir”.

Kûfi yazı, İslamiyet’in yayılması ile beraber doğu, batı ve kuzeyde de kullanılmıştır. Yazının ilk önce doğuya gittiğini ve Meşrik kûfisi olarak da isimlendirildiğini belirten Özcan, bu yazı çeşidinde “vav, “mim” ve “ra” harfleri kuyruklarının aşağı doğru gittiğini ve bunun doğu kûfisine has özellikler olduğunu belirtmiştir: “Batı kûfisi, doğu kûfisinden farklı olarak daha geniş dairevi hareketler ve yumuşak çizgilerin hâkim olduğu, Mağrib kûfisi de denilen bir yazı çeşididir.”

Özcan, Kuran-ı Kerim’in tamamlanmasının ardından hattatlar tarafından yazının estetik boyutunun daha fazla ön plana çıkarılmaya çalışıldığını ve bu noktada hat tarihinde önemli isimlerin olduğunu ifade eder. “İlk olarak İbn Mukle (ö.940) yazının ana ölçülerini tespit eden bir sistem ortaya koydu. Bunlar; nokta, standart bir elif harfi ve daireden ibaretti. Nokta harflerin ölçüsünü, mesafesini; elif, dik harflerin boyutunu; daire de çanak şeklinde olan harflerin genişliğini göstermekte idi. Bunun neticesinde adına Aklâm-ı Sitte denen muhakkak, reyhân(î), sülüs, nesih, tevki ve rıkâ denen altı yazı ortaya çıktı. Bir yüzyıl sonra İbn Bevvâb adıyla tanınan Arap hattatın eliyle bu altı çeşit yazı daha da ileri gitti. Üçüncü önemli isim bazı kaynaklara göre Türk olduğu kabul edilen Yâkut-u Musta’simî (ö.1298) idi. Abbâsî halifesinin hattatı olduğu için Musta’simî lakabını alan Yâkut, bir rivayete göre kaleminin ucunu meyilli kesiyor ve devrine göre Aklam-ı sitte yazısını o derece güzel yazıyordu ki o tarihten sonra üslubu herkesçe benimsenerek takip ediliyordu. Bu yazılara ilave olarak Osmanlı ve İran sahasında ortaya çıkan yazılar da eklenerek İslam yazı sanatında kullanılan yazı çeşidi artmıştır”.

Doğu ve Batı’nın ardından hat sanatının Anadolu Selçuklu Devleti’nin hükümlerindeki topraklarda da geliştiğine değinen Özcan, günümüze ulaşmış taş ve mermer üzeri hat örneklerinin güvenilirliğini de vurgulamıştır.

Fatih Sultan Mehmet döneminde iki önemli hattatın ortaya çıktığını ifade eden Hocamız, bunların baba-oğul Yahya es-Sûfi ve Ali bin Yahya es-Sûfi olduğunu belirtmiştir. “Yahya es-Sûfi’nin yazıları Fatih Sultan Mehmet’in yaptırmış olduğu Fatih Camii’nin revaklı avlusunda iç ve dış pencere alınlıklarında celi sülüs yazı türünde bulunmaktadır. Fatih döneminde en önde gelen hattatlardan Ali bin Yahya es-Sûfi, tasarım ve denemeleriyle Osmanlı’nın kendine ait yeni arayışlarının dönüm noktasını oluşturmaktadır”. Bu iki önemli hattatın ardından ise bugün bütün hattatların yolundan yürüdüğü Şeyh Hamdullah hakkında bilgi verilir: “Amasya’da Şehzade olan II. Bayezid, bu vazifesi sırasında Şeyh Hamdullah’tan hat meşk etmiş, 1481’de Fatih Sultan Mehmet’in vefatı nedeniyle tahta oturunca da hocasını İstanbul’a davet ederek saray hattatlığı mevkiine yükseltmiştir. II. Bayezid’in, incelemek üzere kendisine verdiği yazı örneklerini tetkik eden Şeyh Hamdullah, Osmanlı Türk hat sanatının temellerini ihtiva eden yeni bir üsluba ulaşmıştır.”

Özcan, Şeyh Hamdullah’ın Aklamı Sitte dediğimiz altı çeşit yazıyı kâğıt üzerine meşk etmede ustalık gösterdiği ancak kalem kalınlığı büyük olan mimari üzerindeki celi yazılarda kâğıt üzerine uyguladıkları kadar başarılı olmadığını ve imzası olmadığı hâlde incelemeler neticesinde dört mimari yapıda yazısı olduğunu tahmin ettiğini belirtmiştir.

XVI. yüzyılda Şeyh Hamdullah ile birlikte başka bir yazı ustası Ahmet Şemseddin Karahisarî’dir. Özcan, Bugün İslam Eserleri Müzesindeki Karahisarî’ye ait olan bir murakka yazısının benzerinin Beyazıt Camii’ndeki minare kaidelerinde de bulunduğunu ve bu örneklerin Ahmet Şemseddin Karahisarî’ye ait olduğunu tespit etmiştir. Şeyh Hamdullah ekolünün günümüze kadar devam etmesine rağmen, Karahisarî ekolü kendisinden sonra birkaç öğrencisi tarafından sürdürüldüğünü, onların vefatından sonra da bu mektebin gelişmediğini belirtmiştir.

Konferansta, Celi yazının ustası olarak tanımladığı Mustafa Rakım’a da değinen Özcan, Mustafa Rakım’dan sonra 1912’de vefat eden aklam-ı sitte yazılarıyla beraber talik yazıyı da ustaca yazan Sami Efendi’ye kadar büyük ustaların da geldiğini ifade etmiştir. Sami Efendi’nin yazıyı resim bakışıyla ele aldığını, boşluk doluluk ve dengeye dikkat ettiğini ifade eden Özcan, bu durumu Mustafa Rakım’ın yazısıyla mukayese

ederek vurgulamıştır. Sami Efendi'den sonra pek çok kıymetli hattatın, hat sanatı alanında önemli çalışmalar yapmış, Cumhuriyetin ilanından sonra ise Necmettin Okyay ve Hamid Aytaç gibi hattatlar bu geleneksel sanat dalında eşsiz ürünler vermiştir.

Yazı başkentinin Bağdat'tan sonra Şey Hamdullah'la beraber İstanbul olduğunu ve İstanbul'un çeşmesinden camisine, mezar taşından mescidine kadar yazının en güzel örneklerinin bulunduğu altını çizen Özcan, günümüzde çoğu insanın bu değerlerin farkında olmadığını üzülenek belirtmiştir. Ayrıca günümüz hattatların son zamanlarda ne yazacaklarına karar veremedikleri için ya da talep gördüğü için “*sakin ol*”, “*keyfine bak geç bile kaldın*”, “*boşver*”, “*kendine gel*” gibi ibarelerin yazıldığına şahit olduğunu da yine üzülenek sözlerine eklemiştir. Söz konusu problemlerden dolayı Hocamız, cevap aranması gereken şu sorulara vurgu yapmıştır:

Bir hattat yazdığı ibareleri neye göre seçer?

Kafama esen her şeyi yazabilir miyim?

Bu sorulara verilecek cevaplar üzerinde iyi düşünülmesi gerektiğini belirterek hat sanatına dair dikkat edilmesi gereken durumu “*Hat sanatı soyut sanatın zirvesidir. Tabiatta karşılığı yoktur. Genel olarak baktığımızda yazı bize mesajı doğrudan vermektedir. Bu noktada hattın mesajı verilirken anlam hususuna dikkat edilmelidir*” şeklinde ifade etmiştir.

Konferansın son bölümünde süsleme tarihimizin önemli isimlerinden Ord. Prof. Dr. Ahmet Süheyl Ünver ile anılarından da bahseden Özcan; Süheyl Hoca'dan edinmiş olduğu öneri, bilgi ve tecrübeleri paylaşarak sanatın derin ve zengin bir muhtevaya sahip olması gerektiğini, çalışarak sanatı daha da ileriye götürmenin önemini dinleyicilere aktarmış ve konferansına soru-cevap bölümüyle son vermiştir.



Resim 1. Dr. Öğr. Üyesi Ali Rıza ÖZCAN Konferansı



Resim 2. Dr. Öğr. Üyesi Ali Rıza ÖZCAN Konferansı

Dr. Öğr. Üyesi
Sanver ÖZGÜVEN
Necmettin Erbakan
Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
sanveroz@konya.edu.tr

SERAMİK SANATÇISI PROF. DR. GÜNGÖR GÜNER İLE SÖYLEŞİ

AN INTERVIEW WITH CERAMIC ARTIST PROF. DR. GÜNGÖR GÜVEN

ÖZET

Türkiye’ de çağdaş seramik sanatının araştırılması ve bu alana katkı yapan isimlerin bilinmesi Türk Seramik Sanatının geleceği için oldukça önemlidir. Bu bağlamda Çağdaş Türk Seramik Sanatına yön vermiş ve bu alanın önemli temsilcilerinden biri olan seramik sanatçısı Prof. Dr. Güngör Güner ile yapılan bu söyleşinin, hem Çağdaş Türk Seramik Sanatına katkı yapması düşünülmekte, hem de bu sanata gönül vermiş genç seramik sanatçılarında ışık tutması amaçlanmaktadır.

prestij ödülü almış olduğu “Türk Kahvesi Fincanı” tasarımından yola çıkarak, genç seramik sanatçılarında olan tavsiyelerine bu söyleşide yer verilmiştir. Kendisinin verdiği cevapların yanı sıra, bu konuda daha önce kaleme almış olduğu makalelerden alıntılar yapılarak, daha detaylı açıklamalar sunulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Seramik, Tasarım, Çömlekçilik

Uzun yıllar Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde görev yapmış olan ve halen İstanbul Teknik Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümünde seramik dersleri veren sanatçı ile yapılan bu söyleşi, genel anlamda Türk Seramik Sanatı ve Türkiye’ deki seramik eğitimi üzerine başlayıp, seramik sanatının malzeme ve kavramsal yapı ile olan ilişkisine değinilerek devam etmiştir. 2017 yılında Uluslararası A’Design Award” tasarım yarışmasında

ABSTRACT

In Turkey, the studying of contemporary ceramic art and to know the names that contribute to this area is very important for the future of Turkish Ceramic Art. In this context, it is considered that this interview with ceramic artist Prof. Dr. Güngör Güner who is one of the most important names of the Contemporary Turkish Ceramic Art, will contribute to the Contemporary Turkish Ceramic Art and young ceramic artists who have devoted themselves to this art.

In this interview with the artist who has worked at the Marmara University Faculty of Fine Arts for many years, and currently has given lectures at Istanbul Technical University Fine Arts Department is generally about Turkish Ceramic Art and ceramic education in

Turkey. It has been mentioned that relationship with material and conceptual structure in ceramic art. Her recommendations for young ceramic artists were included in this interview, based on the “Turkish Coffee Cup” design which won the prestigious award in the International A’Design Award in 2017. In addition to her answers, citations from her articles on this issue have been given for more detailed explanations.

Keywords: Ceramic, Design, Pottery

1-Sayın hocam öncelikle eğitim hayatınızdan kısaca söz eder misiniz?

1958-62 Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu Seramik Bölümü mezunuyum. 1963-72 yılları arasında MEB bursu ile Almanya’da Seramik sanatı ve Seramik mühendisliği eğitimi aldım. Yurt dışı sürecinde Almanya, Hollanda, Danimarka gibi ülkelerde değişik kurumlarda staj yaptım



Resim 1. Prof. Güngör Güner (Fotoğraf: Prof. Dr. Sevim Çizer)

2- Öğrencilik döneminizde atölyelerinde bulunduğunuz Türk seramik sanatçıları ile olan ilişkilerinizden ve bu dönemde yaptığınız çalışmalardan bahsedebilir misiniz?

Bizler Türkiye’nin ilk akademik eğitim almış seramikçileriyiz. O tarihlerde Sn, Füreyya Koray hariç, öyle atölyelerinde çalışabileceğimiz sanatçı seramik atölyeleri yoktu. Türkiye’ de ki tek stajımı Taylan Seramik atölyesinde yaptım. O da Alçı şekillendirme hocamız İhsan ÇEKMEGİL nezaretinde ve Seramik Teknolojisi hocamız Sn.

Faruk İŞMAN danışmanlığı ile kurulan atölyenin ilk alçı kalıplarını, benim iki yaş büyüğüm olan Yüksel Güner ağabeyimle birlikte biz yaptık. Atölyenin sahibi Karadeniz’de sabun fabrikası olan Selim Taylan’dı. (Ressam Orhan Taylan’ın babası.) Merhum ressam Senihe Feymen de baba Taylan’ın eşi idi. İtalya’da küçük seramik atölyelerini görüp özenmişler ve böyle bir atölye açmaya karar vermişler. Ressam Senihe Feymen aralıklarla atölyeye gelerek İtalyan mecmualarını inceliyor, oradan seçtiği seramik nesnelere (objeleri) yapmamızı istiyordu; biz de elimizden geldiğince kopyaları gerçekleştiriyorduk. Atölye o zaman İstanbul-Ortaköy’ de idi. Oğul Orhan Taylan babasından devir aldığı bu atölyeyi kısa bir süre sonra kapattı. Kız kardeşi Ferhan Taylan Erder, seramik sanatçılığını halen Ankara’da sürdürüyor.

3- Seramik sanatı eğitimi hakkında görüşleriniz nelerdir? Diğer ülkeler ile kıyaslandığında Türkiye’deki seramik eğitimi sizce yeterli düzeyde mi?

Türkiye’deki Seramik eğitiminde, seramikçilerin resim dalında eksik kaldıklarını düşünüyorum. Biz DTGSYO okurken çok güçlü bir ” Temel Sanat Eğitimi “ dersi Alman konuk hocalarımızdan Frank Metzger tarafından verilmişti. Bu ya da benzeri bir dersin en az üç yıl sürmesi gerektiğine inanıyorum.

1990 yılında Japon Vakfı’nın bursu ile üç ay süreyle Japonya’daki eğitim sistemine tanık olma şansım oldu. Orada öğrenci hangi bölümde olursa olsun; haftanın bir gününü değişik bir bölümde geçirmek zorunda! Bu tabii belki de çok daha güzel. Düşünsenize seramik ana eğitimimizin yanında örneğin: Bir yıl, Resim, (onlar bunu Avrupa Resmi ve Geleneksel Japon Resmi olarak iki ayrı bölüm olarak uyguluyorlar) bir yıl Grafik, bir yıl Tekstil aldığınızı varsayın, bu birikim, ortaya çıkaracağımız seramiklere olağan üstü nitelikler katabilir.

Seramik, benim tanımlamama göre bir resim-heykel bileşimi sanat dalıdır ama koşutunda zanaatı ve teknoloji de içerir! Seramiğin tarafımdan duygusal tanımlaması ise: Seramik altının toprak, üstünün cam olduğunu

duyumsatandır. İnsanın toprak ile gökyüzü arasında yaşadığını anımsatan bir duygudur bu! Ve de dünyamızın dönmesi örneği, dönen bir çark üzerinde biçime ulaşır seramik. O nedenle de, bu yaratıcı temel kaynağı kullanmak, çarkı döndürmek gerek diyorum.... Kredili sistem iyi ayarlanabilirse Japonya'daki sistem benzeri bir program oluşturulabilir.

Ben henüz kredili sistem yokken hocalığım sürecinde yıllarca resim uğraşısının eksikliğini hissettim ve bunun gerçekleşmesi için çaba gösterdim. Sonuçta kendi dersimden iki saat kırparak Yüzeysel Tasarım diye bir dersin ders programına alınmasını başardım. Ve bu dersin özellikle, bir yıl Grafik ya da Resim, bir yıl Tekstil bölümünden hocalar tarafından verilmesini sağladım. Bir öğrencim mezun olduğu günden beri o derste aldığı eğitim sayesinde önemli bir tekstil firmasında çalışıyor. Neden bu kadar Tekstil mezunu varken bizim öğrencimizin tercih edildiğinin yanıtı ise herhalde seramik alt yapısının ona olan katkısıdır.

4- Seramiğin daha çok teknik ve malzeme yönünün öne çıktığını düşünürsek, seramik sanatının aynı zamanda kavramsal anlamda değerlendirilmesi ile ilgili görüşlerinizi alabilir miyiz? Malzeme ve teknik özelliklerden çok içeriğin ön planda olduğu bir seramik sanattan söz edebilir miyiz?

Öğrenmiş olduğunuz her teknik ya da yan sanat dalı, size kendinizi daha kolay ve nitelikli olarak ifade etmenizi sağlar. Bu sorunuzun yanıtını size ilişikte sunduğum bir makalem daha net verecektir.

Biz, seramik sanatçıları istesek te, istemesek te bin yılların oluşturduğu geleneğin nefesini her zaman için ensemizde hissederiz. Bu arada çağdaş sanat akımları bir, biri ardına arzı endam ederler, bir süre sonra sahneden çekilirler. Bir taraftan “seramik sanat mıdır, zanaat mıdır” tartışmaları hep gündeme gelir. Akademik ortamda çağdaş sanat eğitimi alarak yetişmiş seramikçiler geleneğin baskınlığından ve bu tartışmalardan sıkılarak güncel sanat akımlarına ayak uydurmak eğilimi içinde olabilirler. Bu sanat akımlarından Kavramsal Sanat (Konsept Art) ve

onun bağlamında ki Yerleştirme (Installation) son yılların en uzun ömürlüsü olarak halen güncelliğini sürdürmektedir.

Kavramsal sanatta önemli olan kavramdır! Tüm var olan ya da var edilecek olan malzeme ya da bitmiş ürünler sanatçı düşüncesinin ifade aracı olabilir. Burada hiçbir kısıtlama söz konusu değildir. Ancak seramik sanatçısının seramik olgusunu çok iyi tanınması ona büyük farklılık yaratma olanağı sağlayabilir. Dolayısı ile seramik sanatçısı mümkün olduğunca seramik bağlamında farklılığının altını çizebilecek fikirler üretmenin endişesi içinde olmalıdır diye düşünüyorum. Yapıtta kullanılan seramik nesnenin yerini başka hiçbir nesne alamıyorsa, onu kaldırdığınızda kavram sekteye uğruyorsa, seramik kullanmak daha bir anlam kazanacaktır. Seramik nesne söyle bir meydan okuma içinde olmalıdır: “Sadece ben burada olduğum için bu kavram ifade edilebilmektedir!” Seramik sanatçısının bu bağlamda yaratıcılığını zorlaması onu sıradan bir kavramsal sanat ya da yerleştirme öykünmeciliğinden alıkoyacağı gibi ciddi bir farklılık yaratarak kavramsal sanata da çeşitlilik katacaktır! Tabii bu durum daha güçlü bir beyin jimnastiğini gerektirmektedir. Ama ancak o zaman seramik ve seramik sanatçısı misyonunu yerine getirmiş ve farklılığının altını çizmiş olacaktır.¹ (Güner, 2015)

5- 2017 yılında dünyanın en önemli tasarım yarışmalarından biri olan, Uluslararası “A’Design Award” tasarım yarışmasında “Türk Kahvesi Fincanı” ile “Gold Award” prestij ödülü aldınız. Sloganı “Çömlekçi Tezgahından CNC Tezgahına” olan bu tasarımınızdan yol çıkarak, çömlekçi tezgahı gibi geleneksel yöntemler ile yeni dijital tekniklerin seramik sanatında olan birlikteliği hakkında görüşlerinizi alabilir miyiz?

Sanat bir oyundur! Oyun nedir? Deneme, bulma, yapma, bozma, yeniden deneme vb. Oyun oynamak gibi bir sabrınız yada alışkanlığınız yoksa yaptığımız işler yavan kalabilir.

1 Daha fazla bilgi için: Güner, G. (2015). Seramik Olgusu ile Kavramsal Sanat ve Bağlamında Yerleştirme ama Nasıl ve Ne Zaman?, 2. İstanbul Seramik Sanat Günleri Konferansı, 2015.



Resim 2. Türk Kahvesi Fincanı, Güngör Güner.
(<http://www.seramikturkiye.net/?p=4254>)

Çömlekçi tezgâhı size sabrı, malzemeyle, (kille) onun kendi kuralları ile tanışmanızı, onunla söyleşmenizi, onunla bir şeyler söylemenizi sağlar. Dolayısı ile kilin kendi ruhuna uygun olarak sınırsız bir oyun alanı olduğu da söylenebilir. MÜGSF’ de ben öğrencilerime çömlekçi tezgâhında çekilmiş elementlerle soyut ve somut olmak üzere gerçekleştirmeleri için iki ödev verirdim. Bu araştırma ya da bu oyun süreci öğrencilere kendi imzalarını bir anlamda kendi kişiliklerini bulmalarını sağladı. Burada yakaladıkları ipuçları daha sonra gerçekleştirdikleri yapıtlarında da çoğunlukla okunabilir olurdu.

Tabii ki çömlekçi tezgâhı bizim seramik olgumuzun önemli unsurlarından birisi ancak bunun yanı sıra bizim serbest elle biçimlendirmemiz, alçı tornasında biçimlendirdiğimiz kalıplarla döküm yoluyla biçimlendirmemiz, ürünleri fırınlamamız, sırlayıp yeniden pişirmemiz gibi daha bir çok unsurumuz var. Açıkçası biz zaten oldukça varlıklarıyız. Dijital dünyaya tabii ki sonuna kadar açık olacağız. O bizim var olan birikimimize varlık katacak ek, yeni ve çok değerli bir unsurdur. Bize düşen dijital dünyaya kapımızı açarken elimizde var olanı ıskalamamaktır!

Sanıyorum siz Seramik Türkiye dergisinde benim konuyla ilgili yazımı okudunuz. Ben orada seramiğin ruhuna ihanet etmeden dijital

ortamın ve CNC tezgâhının, çömlekçi tezgâhında gerçekleştirmiş olduğum “Türk Kahvesi Fincanı” vb. tasarımlarıma katkılarını deneyimledim ve dijitalin getirilerini somut olarak ortaya koydum. Ancak fincan tasarımımın felsefesine burada değinmeden geçmeyeceğim: Fincanın üzerinde ki bulut motifi Osmanlı, geometrik kulp biçimi Selçuklu Kültürünü, silindir formu ise her iki kültürü bugüne taşıyan Cumhuriyetimizi simgelemektedir!

Sonuç, seramik alt yapısı bir zenginliktir. Dijital dünyada kuşkusuz bir zenginliktir. İkisinin birlikteliği daha insancıl bir zenginliktir!

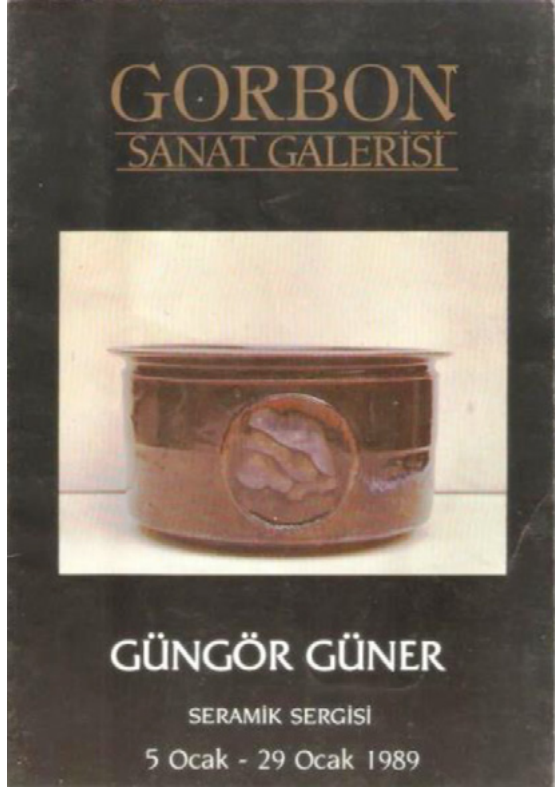


Resim 3. Türk Kahvesi Fincanı, Güngör Güner
(<http://www.seramikturkiye.net/?p=4254>)

Biz yaşlı kuşağın dijital ortamla tanışması ve onu içselleştirmesi çok önemlidir! Bizler eski oyun alanından geldiğimiz için eski ile yeni harmanlamamız çok daha kolay ve doğal olabilir. Sizler gibi doğrudan dijital ortama düşmüş gençler için durum biraz tek düzeleşebilir. Bu güne dek 3D yöntemiyle tasarlanan işlerin hepsinin aynı elden çıktığı hissine kapılıyorum. Sanki düş gücü rafa kaldırılarak, dijital ortamın verileriyle yetiniliyormuş gibi bir durum ortaya çıkıyor. Onun işlerimizi kolaylaştıracak, düş gücümüze zenginlik katması gereken bir araç olduğunu unutmamamız gerekir.

6- Yine “Türk Kahvesi Fincanı” tasarımınızdan yola çıkarak, başka bir soru sormak istiyorum. Bu tasarımınızda Selçuklu, Osmanlı ve Cumhuriyet döneminden yansımalar görülebiliyor. Anadolu’nun geçmişine dair imgeleri yeni bir anlayışla ele alarak, özgün bir tasarım oluşturma fikrini çok değerli buluyorum. Buradan yola çıkarak, özellikle Türkiye’ de seramik eğitimi alan öğrencilere katkıda bulunması adına, bu konu hakkındaki görüşlerinizi bizimle paylaşabilir misiniz?

Seramik sanat yaşamımda ya da genel olarak çok önemseyemediğim bir olay kim olduğumun hangi kültürün sonucu olduğumun okunabilir olmasıdır! Ama yanlış anlamayın hangi kültürün kopyası olduğum değil!



Resim 4. *Güngör Güner Seramik Sergisi Broşürü. (Güngör Güner Arşivi)*

1980 yıllarının sonunda Kınıklı çömlekçilerden öğrendiğim astar akıtma tekniği ile ve bizim silindirik eski bakır tencere formunu anımsatan, sonucu da içime sinen bir çanak yapmıştım. Gorbun Seramik Sanat galerisinde açtığım bir sergide bu çanak sergi broşürümün kapak resmi idi. 1990 yılında Japon Vakfının bursu ile Japonya'ya gitmiştim. Ziyaret ettiğim bir okulda beni karşılayan hocaya kartvizit

yerine bu broşürümü verdim. O broşürüme bakıp şöyle dedi: "Siz söylemeseniz de ben sizin bu işinize bakıp sizin ön Asya'dan geldiğinizi söyleyebilirdim" dedi! Bu benim hayatımda duymak istediğim en güzel övgü idi...! ²

Eski motifleri ya da biçimleri olduğu gibi alıp kopyalamak kuşkusuz bir ustalıktır ancak ne bir tasarım, ne de bir sanat yapıtıdır. Akademik ortamda yetişen bizlerin ise kültürümüzü tanımak onu içselleştirmek görevimizdir! Bu kuşkusuz uzun, zahmetli ve titizlik isteyen bir süreçtir. Kültürümüzü öğrenip içselleştirdikten sonra, belleğimizdeki birikimlerin, yaşadığımız çağda yadsımsızın, özel süzgecimizden geçirerek tasarımlarımıza yansiyabilmesi benim kişisel olarak önemseyemediğim bir konudur. Bunu hepimizin önemsemesini öneririm. Ancak herkesin buna yatkın olamayacağı da bir geçektir; ama denenmelidir belki başarılabilir...

7- Son bir söz olarak, Türkiye'de seramik sanatına yeni adım atmış olan öğrenciler ile ilgili görüşlerinizi alabilir miyiz? Onlara tavsiyeleriniz nelerdir?

Yukarıdaki sorunuzun yanıtında da değindim. Bir seramikçi sadece seramik eğitimiyle yetinmemeli! Resim, Fotoğraf, Tekstil, Grafik, dijital ortamla ciddi olarak ilgilenmeli ve bir yabancı dili mutlaka öğrenmelidir.

² Daha fazla bilgi için: Güner, G. (2010). "Seramik Eğitiminde İskaladığımız bir Değerimiz Çini", 3. Uluslararası Kütahya Çini sempozyumu ve 1. Avrasya Seramik Kongresi 6-8 Ekim 2010 bildiriler kitabı, Dumlupınar Üniversitesi Kütahya.

VEFAT

M. Semih İRTEŞ CAHİDE KESKİNER HAYATI (1931 - 2018)

Cahide KESKİNER (1931-2018)

1931 yılında İstanbul Kuruçeşme’de dünyaya geldi. 1953 yılında Topkapı Sarayı Nakkaşhanesi’nde Süheyl Ünver Hoca ile başlayan tezyinat eğitimi haftada bir gün olmak üzere 1957 senesine kadar kesintisiz devam etmiştir. Cahide Hoca bu yıllarda hocası Süheyl Ünver ile birlikte Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesindeki yazma eserlerin tezhip, minyatür ve cilt kapaklarındaki desenleri yakından inceleme ve çalışma fırsatı bulmuş, bu yıllar tezhip sanatı eğitimi ile dolu dolu geçmiştir. Farklı üslup ve okulların üretimleri olan eserleri hocası ile birlikte tetkik etmesi Cahide Hocanın tezyini sanatlardaki bilgi ve görgüsünü hızla artırmasını sağlamıştır.

1957 yılında Orhan Keskiner Beyefendi ile evlenmiş, 1958 yılında sevgili kızları Ferda dünyaya gelmiştir.

1957-1961 yılları arasında Salı günleri Topkapı Sarayı Cuma günleri İstanbul Üniversitesi Merkez Binadaki Süheyl Ünver Beyin derslerine devam ederken o dönemde Süheyl hocanın misafirleri Yahya Kemal Beyatlı, Halil Ethem, Rektör İsmail Gürkan, Tahsin Öz, İbnülemin Mahmut Kemal gibi devrin âlim ve sanatkâr kişilerinin katılımları ile eğitici sohbetlerden -kendi ifadesiyle- çok feyz almıştır.

1965 yılında İstanbul Yıldız Porselen Fabrikası’na Türk Süsleme Sanatları uzmanı olarak atanmış, nakışlı porselenlerin tasarımlarını hazırlamıştır. 8 yıl görev yaptığı bu işletmede Hocası Süheyl Bey ile

süsleme sanatları arşivini kurmuş aynı zamanda porselen tekniğinin alt yapısını da öğrenmiştir. Bu dönemde Tünel'de açmış olduğu seramik atölyesinde de minyatürlü, nakışlı pano ve evani parçalar üretmiş, ortaya koyduğu eserler dönemin aksesuar ve turistik mağazalarında en önemli ürünler olarak dikkat çekmiştir.

70'li yıllar Cahide Keskiner için tezyinat alanındaki kazanımlarını değerlendirdiği ve detayların çözümü üzerinde çalışmalar yaptığı yıllardır. Hoca sanatında 20 yılı geride bırakmış, yıllar içerisinde elde ettiği bilgi ve belgeleri konularına göre tasnif etmiş, kişisel arşivini oluşturmuştur. 1978 yılında Azade Akar'la birlikte hazırladıkları Türk Süsleme Sanatında Motif ve Desen kitabı bu konuda çalışanlar için önemli bir kaynak olmakla birlikte tezyinat yönlendiricisi özelliği taşır.

1980 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından Topkapı Sarayı Müzesinde başlatılan Uygulamalı Türk Süsleme Sanatları Kursları'nda Eğitim ve Yönetim Kurulu Başkanlığı'na getirilmiştir. Osmanlı Türk Sanatının önemli bir yönetim merkezi olan Topkapı Sarayı Cahide Hocanın eğitime başladığı, yetiştiği ve yetiştirdiği yer olarak çok önemlidir. Topkapı Sarayı Nakışhanesinin mazideki sultanlara hizmet veren nakkaşlar topluluğunun üretimlerinden hız alan hocamız, hocasından öğrendiği bilgi ve becerileri kendi yorum ve katkıları ile talebelerine vermiştir. Bugün Topkapı Sarayı Süsleme Kursu tezyini sanatlar eğitimi açısından önemli bir merkezdir.

1982 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Geleneksel Türk Süsleme Sanatları Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak

çalışmalarını sürdürürken başka atölyelerde de eğitim faaliyetlerini devam ettirmiştir. Ayrıca kendisine ait olan Keskiner Tezhip ve Minyatür Atölyesinde eğitim ve sanatsal faaliyetlerini aksatmadan sürdürmüştür.

Yoğun eğitim ve arşiv çalışmalarının yanında özellikle minyatür çalışmalarının hocanın gönlüne daha çok yatkın olduğu bilinir. Bunda önemli faktör Hocanın geleneksel sanatlara başlamadan önce devam ettiği Ressam Şeref Akdik Bey'in etkisidir. Zira Şeref Akdik Bey'den aldığı çağdaş resim eğitimi ileriki yıllarda minyatür çalışmaları için iyi bir altyapı oluşturmuştur. Bu iki resim disiplininin sentezinin ortaya çıkardığı yorumlar Cahide Hocanın resim üslubunu meydana getirmiştir. Onun bu yorumlarında özellikle Anadolu kadınlarının yaşamlarından kesitler ön plandadır. Ayrıca Hz. Mevlana'ya olan sevgi ve bağlılığı Mevlana portreleri, semazenler, zikir sahneleri ve Mevlevi kültürü ile ilgili tablolar yapmasını sağlamıştır. Konulu olan resimlerinde sembolik ifadelerle anlatımı gerçekleştirmesi onun sanat gücünün büyüklüğündendir.

Türk Tezyini Sanatlarının ciddi bir envanterinin ve arşivinin yapılacağı, konusunda uzman kişilerin bir araya geleceği Türk Tezyini Sanatları Merkezi projesi hocanın en önemli hedeflerinden biriydi. 2004 yılında Milli Saraylara bağlı Şale Köşkünde kurulan bu merkez maalesef yetkili mercilerin projeyi basit bir kurs gibi düşünmelerinden dolayı istenilen hedefe ulaşamamıştır.

Tevazu, zerafet ve hizmetleriyle sarsılmaz bir sanat bütünlüğüne kavuşmuş 65 yıllık sanat yaşamını kısa başlıklar içinde

anlatmaya çalıştığım büyük üstadımız vefatına kadar birçok talebe yetiştirmiş ve pek çok eser üretmiştir. Minyatürlerini içeren albümü 2008 yılında Zeytinburnu Belediyesi tarafından “Sanatta Ellinci Yılı” vesilesiyle “Cahide Keskiner Minyatürler Kitabı” adıyla kitaplaştırılmıştır.

Yurt içi ve yurt dışında açmış olduğu kişisel ve karma sergilerin yanı sıra, tezyini sanatlarla ilgili birçok makale yazmış ve 5 adet kitabı yayınlanmıştır.

2002 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı Mevlana Büyük Ödülü, 2012 yılında Kültür ve Sanat Büyük Ödülü, 2016 yılında Yaşayan İnsan Hazinesi Ödülü başta olmak üzere sanat hayatı boyunca birçok ödüle layık görülen, Cahide Keskiner Hocamız 14 Kasım 2018’de 87 yaşında hayata veda etmiştir. Cenazesi 15.11.2018 günü Şakirin Camii’inde kılınan namazın ardından Karacaahmet Mezarlığına defnedilmiştir.

Eserleri

- Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif, Trecüman Sanat ve Kültür Yayınları, 1978.
- Türk Motifs, Turing ve Otomobil Kurumu, 1989.
- Çocuklar İçin Türk Motifleri ile Çizim ve Boyama Kitabı, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, 1990.
- Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler: Hatâi, T.C. Kültür Bakanlığı, 2000.

-Minyatür Sanatında Doğa Çizim ve Boyama Teknikleri, T.C. Kültür Bakanlığı, 2004.



Resim 1. Merhume Cahide KESKİNER Hanımefendi ile Semih İRTEŞ Beyefendi

Resim 2. Merhume Cahide KESKİNER Hanımefendi ile Semih İRTEŞ Beyefendi