

Güzel sanatlarda başarı; bütün inkılapların
başarılı olduğunun en kesin delilidir.

K. Atatürk

Yayımlayan / Published
Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

**Güzel Sanatlar Fakültesi
Adına Sahibi**
Prof. Dr. Mustafa BULAT

**Yayın Kurulu
Başkan / Editör**
Doç. Dr. Yunus BERKLİ

**İngilizce Editörü /
Foreign Language Editör**
Dr. Öğr. Üyesi Sezgin TOSKA

Yayın Kurulu/Editorial Board
Prof. Dr. M. Hanefi PALABIYIK
Prof. Dr. Pınar ARAS
Doç. Dr. Yunus BERKLİ
Doç. Dr. A. Selim DOĞAN
Doç. Dr. Yasin TOPALOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi M. Lütfü KINDİĞİLİ
Dr. Öğr. Üyesi Safiye SARI
Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz KAHYAOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz ŞEN
Dr. Öğr. Üyesi Ferruh HAŞILOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE

Yazı İşleri / Editorial Secretary
Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK

**Kapak ve Sayfa Tasarımı /
Cover and Page Design**
Hilal EREN
Mehmet YILDIRIM

Baskı/Press
ZAFER MEDYA
Yenikapı Cad. Eski Ceza Evi Karşısı
Kadioğlu Sok. No:1
Yakutiye / ERZURUM
0442 234 22 85

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL
SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT DERGİSİ
"Ulusal Bilimsel Hakemli Bir Dergidir"
Nisan ve Ekim Aylarında Olmak Üzere
Yılda İki Sayı Olarak Yayımlanır.

Makalelerin bilim ve dil sorumluluğu
yazarlarına aittir.

ERZURUM-2018

İÇİNDEKİLER

Dr. Öğr. Üyesi Ozan BİLGİNER Sanat Eseri 'Üretmeye' Son Vermek: Son Avangard - Sitüasyonist Enternasyonal	06
Ömür MERT Dr. Öğr. Üyesi Ülkü GEZER İstanbul Marmaray Raylı İstasyonlarının Bilgilendirme Tasarımlarının Kullanıcı Görüşleri Açısından Değerlendirilmesi	17
Doç. Dr. Yunus BERKLİ Yasemin TEPE Erzurum Oyalarının Tarihi Gelişimi ve Sanatsal Açıdan İncelenmesi	32
Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK Haldun Taner'in Oyunlarının Üstünlük Kuramı Bağlamında İncelenmesi	43
Dr. Öğr. Üyesi Gülçin KARACA Prof. Dr. Rıdvan COŞKUN İlişkiler Yaratma Bağlamında Sanatta Portre	52
Şebnem YÜKSEL Rezonansın Yayılma Mesafesinin Sanat Yoluyla İncelenmesi: Disiplinler Arası Geçirgenlik Konulu Eser Çalışması	62
Dr. Öğr. Üyesi Uğur Köksal ODABAŞ Liberalizmin İlk Temsilcisi: John Locke	73
Doç. Dr. Makbule SARIKAYA Uzman Grafiker İlter SARIKAYA Bir Türk Çizgi Karakteri Olan Efruz Bey'in 1924'deki Devr-i Alem Seyahati	81
Aylin ÖZKAN Resim Yüzeylerinde Teknoloji Destekli Hazır Doku Kullanımı	107

Hakem Kurulu

Prof. Dr. Adnan TEPECİK
Prof. Dr. Ali UÇAN
Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ
Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN
Prof. Dr. Aydın AYAN
Prof. Dr. Basri ERDEM
Prof. Dr. Emel ŞÖLENAY
Prof. Dr. Emre BECER
Prof. Dr. Faruk TAŞKALE
Prof. Dr. Fatma ÖZTÜRK
Prof. Dr. Gönen BULUT
Prof. Dr. Güler AKALAN
Prof. Dr. Haldun ÖZKAN
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ
Prof. Dr. Lale ANDIÇ
Prof. Dr. M. Hanefi PALABIYIK
Prof. Dr. Mehmet IŞIKLI
Prof. Dr. Mustafa BULAT
Prof. Dr. Nesrin FEYZİOĞLU
Prof. Dr. Nesrin ÖNCÜ
Prof. Dr. Nuray YILMAZ
Prof. Dr. Nurettin ÖZTÜRK
Prof. Dr. Oğuz ADANIR
Prof. Dr. Pınar ARAS
Prof. Dr. Sabri YENER
Prof. Dr. Selçuk HÜNERLİ
Prof. Dr. Semih ÇELENK
Prof. Dr. Semiha AYDIN
Prof. Dr. Sitare TURAN BAKIR
Prof. Dr. Suat KARAASLAN

Prof. Dr. Tevfik Fikret UÇAR
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU
Prof. Mehmet KAVUKÇU
Prof. Reşat BAŞAR
Prof. Yasemin YAROL
Doç. Dr. Ahmet DALKILIÇ
Doç. Dr. Ayça ALPER AKÇAY
Doç. Dr. Erol KILIÇ
Doç. Dr. Esra SAĞLIK
Doç. Dr. Mehtap Aydiner UYGUN
Doç. Dr. Nevin AYDUSLU
Doç. Dr. Nurettin KARABULUT
Doç. Dr. Önder YAĞMUR
Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ
Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN
Doç. Dr. Yasin TOPALOĞLU
Doç. Dr. Yunus BERKLİ
Dr. Öğr. Üyesi Demet OKUYUCU YILMAZ
Dr. Öğr. Üyesi Duygu TOKSOY ÇEBER
Dr. Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE
Dr. Öğr. Üyesi Koray ÇELENK
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ
Dr. Öğr. Üyesi Murat Han ER
Dr. Öğr. Üyesi Safiye SARI
Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL
Dr. Öğr. Üyesi Tülay KAYABEKİR
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz ŞEN
Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz KAHYAOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Zafer LEHİMLER
Dr. Öğr. Üyesi Zerrin KÖŞKLÜ

Bu Sayıda Emeği Geçen Hakemler

Prof. Dr. Mustafa BULAT

Prof. Dr. Nesrin FEYZİOğLU

Doç. Dr. Ahmet Selim DOĞAN

Doç. Dr. Nevin AYDUSLU

Doç. Dr. Yunus BERKLİ

Dr. Öğr. Üyesi Cemile Didem ÖZİŐİK

Dr. Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE

Dr. Öğr. Üyesi M. Ferruh HAŞILOğLU

Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİğİLİ

Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL

Dr. Öğr. Üyesi Yavuz ŞEN

Dr. Öğr. Üyesi Zafer LEHİMLER

SANAT ESERİ 'ÜRETMEYE' SON VERMEK: SON AVANGARD - SİTÜASYONİST ENTERNASYONEL TO END 'PRODUCING' AN ART WORK: THE LAST AVANT-GARDE SITUATIONIST INTERNATIONAL

Dr. Öğr. Üyesi Ozan BİLGİNER

Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
ozanbilginer@gmail.com

Öz

Sanat, günümüz güzell sanatlar kategorisinin ortaya çıktığı modernizmden başlayan ve 2. Dünya Savaşı sonrası süreçte giderek hızlanan bir eleştiri ve özgürleşme alanı olarak tanımlanmaya başlanmıştır. Ancak I. Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ile birlikte sanatçılar, içinde yaşadıkları ve beslendikleri Batı kültürünü ve bu kültürün bir ürünü olan sanat kategorisini sorgulamaya başlamıştır. Onlara göre sanat, hayat ile olan bağlarından yapay bir şekilde koparılmış ve kurumsallaşmıştır. Dolayısıyla eleştirileri, sanatı gittikçe tahakküm altına alan sanat kurumu üzerine odaklanmıştır. Sanatı tekrar özgür kılmak için, sanat yapma eylemi politik bir strateji haline getirilmeli ve böylece sanat kurumuna karşı savaşıacak bir 'eser' üretilmelidir. İlk olarak Avangard sanatçılar ile başlayan bu düşünsel değişime karşın sanat kurumu kendisine karşı olan bütün eleştirileri, saldırıları sindirerek ders çıkarmış ve güçlenerek günümüze kadar gelmiştir. Kolaj ve montaj ile başlayan sanat eserinin yapısal bütünlüğüne olan avangard saldırı stratejisi yeni koşullarda sanat kurumunu eleştirme işlevini yerine getirememektedir. Toplum, Guy Debord'un kavramsallaştırmasıyla 'gösteri toplumu'na dönüşmüş, sanat ise gösteri haline gelmiştir. Sanat üretmeye devam etmek sadece sanat kurumunun işine yarayacaktır. Son Avangardlar olarak tanımlanabilecek Sitüasyonist Enternasyonel, tekrar sanat ile hayatın birleştirilmesi noktasından hareket etmişlerdir. Ancak bu sefer, kendinden önce gelen avangard sanatçıların deneyimlerini iyi bir şekilde tahlil etmişlerdir. Tüketilecek herhangi bir sanat nesnesi ortaya çıkarmaktan çekinmiş, bunun yerine 'durum'lar yaratma yöntemini benimsemişlerdir. Onlara göre sanatın özgürleşmesi için yapılacak tek (ve son) şey politik bir eylem olarak sanat eseri üretimine son verilmesidir.

Anahtar Kelimeler: Avangard, Eleştirelilik, Sanat Eseri Üretmemek, Sitüasyonist Enternasyonel, Politik Eylem

Abstract

Art began to be defined as a field of criticism and emancipation, which started from the emergence of contemporary fine arts category and accelerated in the post-World War-II period. However, with the outbreak of World War I, artists began to question the Western culture in which they live and feed and the category of art which is a product of this culture. According to them, art has been unnaturally broken from its ties with life and institutionalized. Critics have focused on art institutions, which is increasingly dominating art. In order to free the art again, the act of making art should be turned into a political strategy, and the art work must be produced to fight against the art institution. Despite this intellectual change first started with the Avangard artists, art authorities grew stronger by assimilating all the adverse criticism and attacks and got stronger day by day. The tactic of avant-garde attack on the structural integrity of the artwork, -started with collage and montage- cannot fulfill the function of criticism of art institutions in new conditions. According to the conceptualization of Guy Debord, society has become a 'society of spectacle' and art has become a show. Continuing to produce art will be of value to only art institutions. The Situation International, which can be defined as the last avant-gardes, has departed from the point of reunification of art and life. This time, however, they have thoroughly analyzed the experiences of avant-garde artists who are predecessor. They refused to reveal any art objects to be consumed, but instead adopted the method of creating situations. For them, the only (and last) thing to be done for the liberation of art is to end the production of art as a political action.

Key Words: Avant-garde, Criticism, Non-producing an Art Work, Situationist International, Political Act

GİRİŞ

Larry Shiner'in Sanatın İcadı başlıklı kitabı temel olarak sanatın zanaat ile olan bağlarından nasıl koptuğunu anlatmaktadır. Sanat, bir 'yapma' ediminden bir 'yaratma' edimine dönüşmüştür. Shiner kitabında bu değişimini modernizmin ile gerçekleşen bir değişim olduğunun altını çizmektedir. Zanaat ustalarının yerel localara kabul edilmek için yaptıkları 'ustalık eserlerinden', dehanın ortaya çıkardığı 'sanat eserine' doğru gerçekleşen bu geçiş ancak karmaşık bir sosyo-kültürel yapı üzerine, Foucault'nun deyişiyle, arkeolojik bir kazı yaparak anlaşılabilir. Örneğin 19. Yy. Paris'inde Charles Baudelaire'in ilham verici kişiliği etrafına toparlanan sanatçılar, sanatı modernist bir çerçeveye oturturlar, ancak 20. yüzyıl ikinci yarısından sonra sanatçılar adeta bu anlayışı yok etmek üzerine kurulu birtakım stratejiler geliştirirler. Yeni malzeme, mekân, teknoloji, kimlik gibi birçok başlık sanatın ilgi alanının içine girerken sanat hayattan soyutlanan bir 'yaratma'dan çok, 'üretim' olarak tanımlanmaya başlanır. Modernizm ile birlikte tanımlanan 'sanat eseri', postmodernizmin şafağında bir 'iş'e dönüşür. Kısaca, hayatın içindeki kolektif bir 'üretim' olan, toplumsal mübadelenin parçası olan sanat-zanaat, bir tek kişinin öznelliğini yansıtan 'yaratma' edimine döner. Son olarak 20. yüzyılın sonlarına doğru hayat ile bağını kurmaya çalışan sanatçıların elinde tekrar bir 'üretim'e dönüştürülmeye çalışılır. Ancak burada bir sorun ortaya çıkar; sanat hayat ile bir kere bağını koparmıştır ve artık sanat, bütün kurumları, bilgi birikimi, uzmanlığı, ekonomisi ile hayatın içine giremeyecek kadar büyümüştür. Dolayısıyla yeni durumla baş edebilmek için sanatçılar yeni taktikler bulmak zorunda kalmış ve en sonunda sanat üretimine bir son verilmesi gerektiği sonucuna varan fikirler ortaya atmışlardır.

Modernist sanatın eleştirisi Avangard sanatçılar ile başlamıştır. Onlara göre sanat eserinin politik yapısı vardır ve belli birtakım çıkarlar doğrultusunda aşırı değerli hale gelmiştir. Sanatı toplumsal mübadelenin bir parçası yapabilmek için aurasını özellikle yerle bir etmeye çalışırken, sanatçının gizemli 'yaratma' edimini gündelik bir 'üretim' edimi ile yer değiştirme taktiklerini kullanmışlardır. Son avangardlar olarak tanımlanabilecek Sitüasyonist Enternasyonel'de (S.E) ise bu edimin de işe yaramakta başarısız olduğu ileri sürülmüş ve sanat 'üretmenin' bile tamamen bırakılmasını savunarak eylemler ve 'durumlar' gerçekleştirmişlerdir. Bu makalede

öncelikle ilk avangardlar incelenerek bu düşünce tarzının en saf hali anlatılmaya çalışılacak ve daha sonra S.E. hakkında bilgi verilerek, özellikle politik bir eylem olarak sanat üretmenin bırakılması konusunun nedenleri üzerinde durulacaktır.

Modern sanat anlayışının en bilinen sanat eleştirmenlerinden Ernst Gombrich, sanat eserini, doğayı sanatçının imgesel prizmasından geçirdikten sonra saf biçimlere kadar soyutlayan sanatçının yaratımı olarak nitelemektedir. "Bir zamanlar bu adamlar renkli toprakla bir mağaranın duvarına kabaca bizon resimleri çiziktiriyordu; bugün de bazıları boya satın alıp duvar ya da tahta perdeleri resimliyor." diyen Gombrich'e göre sanat diye bir şey yoktur; yalnızca sanatçı vardır (Gombrich, 1997:18). Ona göre, yüksek sanat ile zanaat arasında bir ayırım vardır ve tamamlanmamış gibi görünen modern sanat eserlerini algılayabilmek kültürel birikim ile mümkündür.

20. yy. başlarında yaşamış avangard sanatçılara göre modern sanat felsefesinde sorunlar vardır ve bu yüzden sanatın hayat ile olan bağlarının koparılıp, politik bir çıkar doğrultusunda yeniden tanımlanmasının önünü açan bu düşünce tarzına karşı çıkmışlardır. Sanat eseri yaratma mantığının sorgulanması 1. Dünya Savaşı sırasında başlamış, 2. Dünya Savaşı'ndan sonra giderek ivme kazanarak günümüzde bildiğimiz çağdaş sanat dillerinin (video sanatı, enstalasyonlar, performans sanatı, kamusal alanda sanat vs.) ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Avangardlara göre artık, örneğin, Realizm ve Romantizm arasındaki öncüllük ardıllık ilişkisi gibi hem felsefi, hem sosyolojik bir organik geçiş yoktur. Sanat, sanat kurumlarının istila ettiği bir alan olarak, organik sürecinden sıyrılmış ve sanat eserinin kendisi politik bir nesne haline gelmiştir. Modern sanat tarihi boyunca sanatın, kendinden önce gelen düşünce akımlarına, '-izm'lere ya da sanatçılara karşı önemli bir eleştirellik barındırdığı muhakkaktır. Sanatın bir metinler-arası ilişki yumağı olduğu düşünüldüğünde, her yeni metnin kendinden önce gelen metinler ile birlikte anlaşılması gerekmektedir. Ancak, değişen toplum ve siyasal politikalar, avangard sanatçıları modern sanat tarihinin bir zinciri olmaktan alı koymuştur.

Bu makalenin konusu olan S.E.'nin sanat konusunda ürettiği fikirleri anlatmadan önce avangard sanatçıların ne gibi eleştiriler ürettiğini açıklamak gerekmektedir. Dolayısıyla ikinci bölümde kısaca bu konuya değinilecektir.

Sanatı ilk kez, avangard sanatçılar bir kurumsal yapı olarak karşılına almış ve bu yapının elindeki gücü ortaya koymuşlardır. Avangard sanatçıların açtığı yol sayesinde daha radikal bakış açıları da kendilerine zemin bulma şansı edinmiştir. S.E.'nin incelendiği bölüm, avangard sonrası dönemden post-modern döneme geçişte sanatçıların sanat kurumuna olan bakışlarının aslında değişmediğini, onunla baş etme yöntemlerinin değiştiğini göstermektedir. Ancak yeni yöntemler deneyen sanatçılar anarşist bir çizgide örgütlenmiş sanatçılardır ve kendileri dâhil, işe yarayacak ya da tekrarlanabilecek hiçbir bilgi olmadığını savunmuşlardır. En sonunda kendilerini tasfiye ederek belki de sanatta modernist anlamda eleştirelilik döneminin sonuna gelindiğini, eleştirelilik mefhumu gerçekleştirebilecek hiçbir aygıt ve yöntem kalmadığını ilan etmişlerdir.

S.E.'ye bakıldığında sanatı özgürleştirmeye olan tutkularının onları nasıl daha az sanat üretmeye doğru yönlendirdiği görülmektedir. Dönemin fikirleri, kendi tarihselliği içerisinde devrimsel bir duruşu bize göstermektedir ancak güncel sanata uygulayabileceğimiz bir şablon olduğunu söylemek doğru olmaz. Diğer taraftan, sanatçıları sanat üretimine son vermeye yönelten sürecin günümüzde sanatçıların ve sanat eğitimi alan öğrencilerin göz önünde bulundurmaları gereken önemli bir kaynak olduğu düşünülmektedir.

1. Avangardist Başkaldırı

2. Dünya Savaşı sonrasında iyice alevlenen, modern sanata karşı başkaldırının kavramsal temelleri 1916 yılında, İsviçre'nin Zürih şehrinde Huga Ball ve eşi Emmy Hennings tarafından açılan Caberet Voltaire'de atılmıştı. Bu kabare Tristan Tzara, Jean Arp, Marcel Janco gibi isimleri bir araya getirmiş ve Dada grubunun oluşmasının yoluna açmıştı. Peter Bürger, Avangard Kuramı başlıklı kitabında, modernist geleneğin ortaya koyduğu bir kategorik tanım olarak ortaya çıkan sanata başkaldıran ve bu dönemde yaşayan sanatçıların oluşturduğu grubu tarihsel avangard hareketi olarak tanımlamıştı. Tarihsel avangardlar, sanatı Hegelci anlamda ortadan kaldırmak için yola çıkmışlardı. Fikirleri, büyük bir küresel katastrof ile neticelenen modernizmin doruk noktasında, 1. Dünya Savaşı'nın ortasında biçimlenmişti. Yıkım, sömürü, acı ve adaletsizlik getiren sistemi ve onun kültürel ürünlerini eleştirmişlerdi. Sanat da, sistemin ürettiği ve kendisini besleyen bu kültürel ürünlerden biri olduğu için, diğer bütün konular gibi eleştiri oklarının odağında kalmıştı.



Görsel 1. Birinci Uluslararası Dada Fuarı, 1920.

Wall Street Journals. Erişim 15.07.2018. <https://www.wsj.com/articles/dada-100-years-later-1453223133>

Avangardın başkaldırısı, felsefi bir çizgide başlamıştır. Hedef aldıkları şey sanatın kendisi değil, sanat kurumudur. Bu kurum, sanatı hayatın içinden kopararak özerk bir alan haline dönüştürmüştür. Larry Shiner, Sanatın İcadı adlı kitabında, modernist anlayışın sanatın tanımını tarihsel gelişim içinde nasıl değiştirdiğini anlatır. Sanat elitist bir uğraş haline gelmiş ve sanat eseri aşırı değerli bir metaya dönüşmüştür. Avangardlar bu değişimi tersine çevirerek, sanatı ait olduğu yere; hayata geri döndürmek istemişlerdir. Bu politik bir oyundur ve ancak politik bir karşı duruş ile baş edilebilir. Sanat, politik bir amaç için

ortadan kaldırılacak, toplumsal işbölümü içinde tekrar hayat bulacak ve yaşam içindeki yerine geri dönecek, toplumsal kültürel yapının içinde eriyecektir.

Avangard teriminin ilk kez ütopyacı sosyalist Saint-Simon cemaatinde dolaşıma girdiğini hatırlayacak olursak, tarihsel avangard hareketinin felsefi temelinin önemli bir kısmını ütopyacı düşüncenin işgal ettiği anlaşılabilir. Bu cemaat, uyum içinde bir toplum hayali kurarken, kendilerini, ütopyik toplumlarının önüne çıkacak her türlü zorlukların önüne atılacak, bilinmedik topraklara cesaretle gidecek ve geriden gelenlere yol açacak bir öncü kuvvet olarak görmüşlerdir. Avangardlar, bu düşünceyi sanata devşirerek, sanatta henüz keşfedilmemiş alanları cesaretle keşfedecek ve bu yolda her türlü bedeli ödemeyi göze alacak bir grup olarak ortaya çıkmışlardır.

Tarihsel avangard hareketi, eleştirel yaklaşımlarını ortaya koyarken, sanat ve hayat arasındaki bağa gönderme yapacak kavramsal bir yaklaşım benimsemişlerdir: sanatçının-dehanın izini sanat eserinden silmek. Julien Torma'nın aforizmalarında belirttiği gibi "Deha hamlığı ilan eder" (Duranay, 2014:166). Amaçlarına ulaşabilmek için birtakım yöntemler/taktikler geliştirmişlerdir. Bunlardan ilki olan kolaj, hayatın içinden alınmış bir fragman olan gazete parçalarını yada iki boyutlu nesnelere resme taşıyarak, resmin organik bütünlüğünü kırmak için, kübistler tarafından geliştirilmiş ve avangardlar tarafından sıkça kullanılmıştır. Kolaj, sanat için 'üretilmemiş' bir endüstriyel ürünün, sanat eseri içinde, sanat ile bağdaşmaz bir gerilim oluşturmayı amaçlayan düşünce tarzının geliştirdiği yöntemlerden biridir.

Bir diğer yöntem olan hazır-nesne ise bu işi bir adım daha ileriye götürerek, sanatçının bireyselliğinin izini taşıyan modernist anlamdaki sanatsal yaratıcılığa hiçbir şekilde gönderme yapmayacak bir anlayış ortaya koymaktadır. Hazır-nesneyi icat eden Duchamp, sanat eseri 'yaratmak' peşinde değildir. Sanat eserini eleştirmek amacıyla, sanat yapmak için üretilmemiş bir nesnenin bağlamını değiştirme yolunu tercih etmiştir. Sanat kurumunun, sanat eseri üzerinde tahakkümünü kırmanın en doğal yolu, sanatçının bireysel dehasına gönderme yapacak her türlü izi, sanat eseri yaratım sürecinden silmektir. Sanat eserinin ortaya çıkış sürecini tamamen reddetmek ve sanatçı tarafından üretilmemiş bir nesneyi sanatın aleyhine kullanmak atılacak en doğru adım olarak düşünülmüştür.



Görsel 2. Man Ray, 1958 (1921 replikası), Hediye/ Gift

Modern Sanatlar Müzesi. Erişim: 16.07.2018. <https://www.moma.org/collection/works/81212>

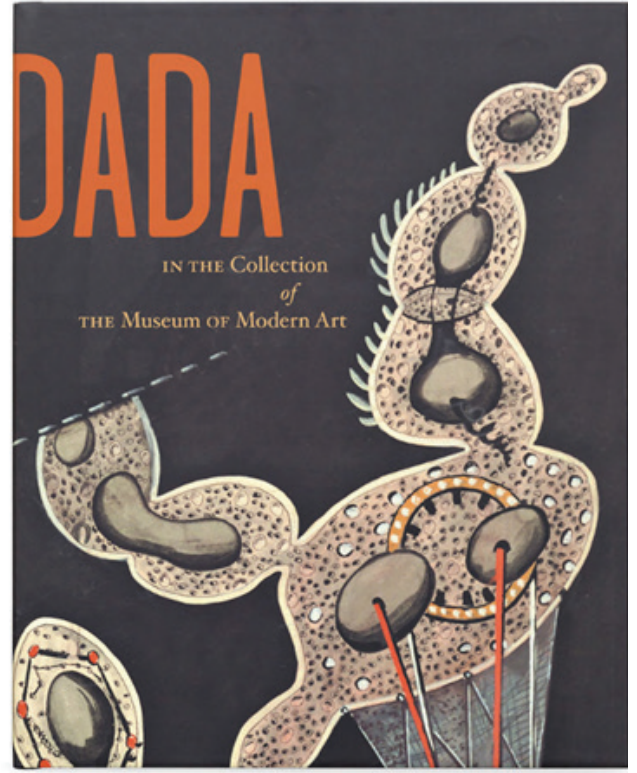
Duchamp'ın, sanat kurumuna karşı felsefi eleştirisi olan, sanatçının bireysel izini taşımayan ve kendisi tarafından 'üretilmemiş' hazır nesnesi çok büyük bir etki yaratmıştır. 2. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan hemen hemen bütün sanat akımları, hazır nesnenin ortaya koyduğu eleştirel bakış açısını dikkate almıştır. Örneğin Minimalistlerden Donald Judd, spesifik nesne kavramını ortaya atmıştır. Antmen'e göre Judd resim ya da heykel olmayan üç-boyutlu yapılara 'spesifik nesne' diyerek getirdiği tanım ile Minimalist yapıtları resim ve heykelden ayırmıştır;

Resmin duvara asılan bir dikdörtgen yüzey olarak başlı başına bir şekil oluşturduğunu ve bu şeklin sanatsal ifadeyi sınırladığını öne süren Judd'a göre, 1950 öncesi resimde dikdörtgenin uçları bir sınır oluşturmuş, ressam da bu sınırları gözeterek kompozisyonunu tasarlamış, kompozisyon içindeki ayrı ayrı öğelerin dengesini, renk ve biçim ilişkilerini gözeterek kurmuştur (Antmen, 2013:182).

Ancak, tarihsel avangard sonrası bütün sanat akımlarının, hazır-nesnenin ürettiği eleştirelilik seviyesine çıktığını söylemek doğru olmaz. Duchamp, sanatı eleştirmek için geliştirdiği bir kavram olan hazır nesnenin kendisini estetik bulan Minimalistlerin, tarihsel avangard hareketi ile aynı düşünceyi paylaşmadıklarını belirtmiştir

(Antmen, 2013:184). Hazır nesne, özünde estetik olanı yok etmek için kurgulanmıştır; endüstriyel olarak üretilmiş nesnelerin olanaklarını, sanata karşı kullanmak için bir bağlam kayması yaratmayı önermektedir. Aynı fikirleri Peter Bürger de paylaşmaktadır. Bürger, “Avangardistlerin gelenekten kopuşunu ikinci kez sahneleyen neo-avangard, anlamdan yoksun olduğu için her türlü anlamın yüklenmesine izin veren bir gösteriye dönüşür.” derken neo-avangard akımlar olarak nitelediği tarihsel avangard hareketin ardılı olan sanatsal yaklaşımların büyük kısmının benzer bir eleştirelilik seviyesine gelmekte zorluk çektiğini ileri sürmüştür (Bürger, 2003:124).

Belki de neo-avangard sanat akımları için en büyük düş kırıklığı, bu kadar devrimci ve eleştirel düşünceler ile yola çıkmış sanatçıların ve eserlerinin sistem tarafından nasıl tüketildiğini görmeleri olmuştur. Dada için hazırlanan retrospektif sergiler, bir anlamda sanatın ortadan kalkması ve tekrar hayata dâhil edilmesi ütopyasının yok olması anlamına gelmektedir. Sanat kurumu öyle kapsayıcıdır ki sanatı referans alan her düşünceyi, bu referans ona saldırmak için alınmış olsa bile, kendi içinde sindirmekte ve ‘yapıt’a dönüştürmektedir.



Görsel 3. “Dada MoMA Koleksiyonunda” Sergisi Afişi,

Modern Sanatlar Müzesi. Erişim 16.07.2018.
https://store.moma.org/books/books/dada-in-the-collection-of-the-museum-of-modern-art-hc/668-668.html?_ga=2.255213320.1854591043.1531687886-1923728875.1531687886

2. Sitüasyonist Enternasyonel Ve Sanat 'Üretme-Me' Mantiği

Sitüasyonist Enternasyonel (S.E.), sanat tarihi içinde ortaya çıkmış en devrimci gruplardan biridir. 1957-72 yılları arasında faaliyet gösteren grup, 1968 Fransız ayaklanmalarının tam ortasında bulunmuş, eylemler yapmış, kurumsallaşmış sanatın karşısında durarak anarşist bir çizgide örgütlenmiştir. S.E., akademik ve modernist sanat anlayışına saldıran onu yok etmeye çalışmıştır.

S.E. tarih sahnesine, avangard hareketlerin hazin hikâyesini incelemiş ve sanat kurumunun kapsayıcı mantığından dersler çıkarmış bir grup olarak ortaya çıkar. S.E., üç grubun birleşmesi ile meydana gelmiştir; Letrist Enternasyonel, International Movement for an Imaginist Bauhaus (Hayalperest bir Bauhaus için Uluslararası Hareket) ve Cobra. İsimlerinden de anlaşılacağı gibi enternasyonalizm bu grubu bir araya getiren ana öğedir. Ana eksenleri, ütopyik anlamlar yükledikleri çağdaş sanat ve bilinçli kışkırtmalar, provokasyonlar ile bezeli radikal politikadır. Aynı zamanda, kent adaleti ve kentli üzerine güncel antropologların başucu kitaplarından bazılarını yazmış olan Henri Lefebvre ile çok sıkı ilişkiler kurmuşlardır. S.E., insana yaşam hakkı tanımayan şehirlerde, kendi oyunlarının ve sanat anlayışlarının bir uzantısı olarak, kolektif bir şekilde oluşturulmuş hayat anı üzerine çalışmıştır. Bir sitüasyonist bu durumların inşa edilmesi için teorik ve politik düzeyde uğraşan kişidir. Bu grubun en kışkırtıcı doktrini işte tam burada ortaya çıkar; durumlar yaratmaya odaklanarak aslında üretken bir belirsizlik ortaya çıkarmak.



Görsel 4. Letrist Enternasyonal, Sağdan Sola:

Wolman, Dahou, Debord, Chtcheglov. Not Bored.
Erişim:16.07.2018, <http://www.notbored.org/LI.html>



Görsel 5. Isidore Isou, Letrist Çizim, 1964,
İsimsiz/ Untitled

Wiki Art. Erişim: 16.07.2018, <https://www.wikiart.org/en/isidore-isou/untitled-1964>

Belirsizlik, pasif ve edilgen anlamda düşünülmemiş, tam tersi üretken bir 'belirsizlik' peşinden gidilmiştir. Mevcut gerçekliğin aldatıcı olması onun tekrarlanabilir, ondan ders çıkarılabilir olmasını engellemektedir. Dolayısıyla, bu gerçeklikten edinilen deneyim sahte bir deneyim olacaktır. Belirsiz durumlar, sahte olanı göz önüne getirmekte ve onunla oyun oynamakta büyük bir işlev görmektedir. Üretken belirsizlik, sadece S.E.'nin yarattığı durumlar için değil aynı zamanda kendisi için de geçerlidir: Sitüasyonistler'e göre sitüasyonizm diye bir şey yoktur. Öğrenilebilecek veya tekrarlanabilecek her türlü dogmanın karşısındadırlar.

S.E. üzerine yazılmış, Altı kırkbeş Yayınevi tarafından çevrilen ve internet ortamında da ücretsiz olarak paylaşılan^{1**} Sitüasyonist

^{1**} Sitüasyonist Enternasyonel, 13.03.2018 tarihinde <https://tr.scribd.com/document/23030993/Situasyonist-Enternasyonal-ag-adresinden-erisildi>.

Enternasyonel kitabında grubun felsefesi: “...üniter bir çevrenin ve olayların bir oyununun kolektif bir örgütü tarafından somut ve kasıtlı bir şekilde inşa edilen bir hayat anı” olarak tanımlanan durumların yaratılması olarak açıklanır (Bodson, G., Brown, B., Debord, G., Knabb, K., Matthews, J. D., 2008:34).

Durumlar üretmek için birçok insanın aynı anda çalışmasına ve işbirliğine ihtiyaç vardır. S.E.’nin kurucularından olan ve 1972 yılında dağılana kadar grubun daimi üyelerinden biri olan Guy Debord ve durumcular, bu işbirliğinin hangi çerçeve içinde olacağını en baştan açık seçik yazmıştır. Durumun bir tane planlayıcısı, yani sanatçısı yoktur. Durumda sergilenen şey sanat eseri değil, anarşist yok oluşu imleyecek, gösteri toplumunun gündelik hayat akışını köreltecek bir anti-sanat yapma eylemidir, sanat üretme-me pratiğidir.

S.E.’ye göre sanat adeta cüzzamlı bir el gibi dokunduğu her şeye hastalık bulaştırmaktadır. Öncelikle sanat ile ilgili olan her şeyi yok etmek gerekmektedir. Belirledikleri yöntem, seçkin sanat anlayışının ürünü olan tekil sanat eserinin otoritesini yıkabilmek için sanat kurumunun tüketemeyeceği bir üretmeme durumunu planlamaktır. Sitüasyonist Enternasyonel kitabında şöyle ifade edilmiştir;

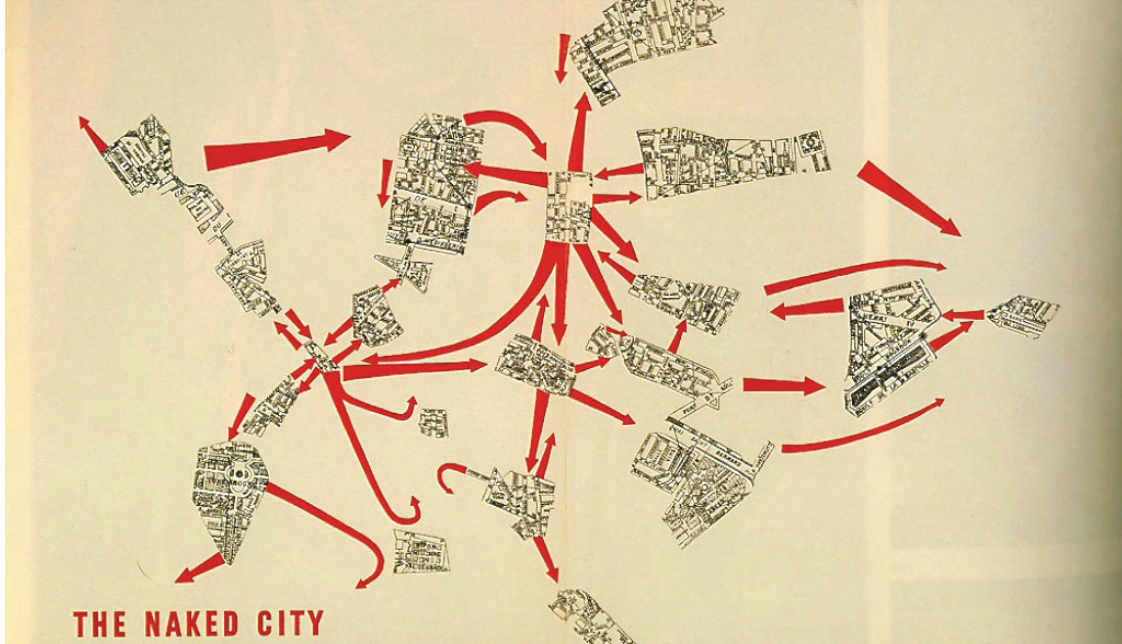
S.E.’nin problemi, II. Dünya Savaşı’ndan yaklaşık on yıl sonra, modern sanatın ve radikal politikanın mevcut ya da geleneksel biçimlerinin çok azının (eğer varsa) telafi edilemez şekilde yozlaşmış ve tükenmiş olmaları, ya da dev şirketlerle, Nazizm ve Stalinizmle işbirliği içerisinde olmalarıdır(ydı). Nereden bakılırsa – hem pro-kapitalist siyasi partilerde hem de boş vakitlerde- elitler, gerçeküstü liderler ve muazzam, gayri şahsi bürokrasiler giderek bireylerin hayatlarını daha fazla egemenliği altına almakta(lıyor), denetlemekte(iyor) ve mahvetmektedir(iyordu). Ütopya tam anlamıyla hiçbir yerdedir(ydi). (Bodson, G. vd., 2008:17).

Her ütopyacı devrimci grup gibi S.E. de burjuvanın çöküş döneminde olduğunu düşünmektedir. Ancak kendinden önce gelen devrimci sanatçı ve filozoflardan ders almışlar ve günün koşullarını benzer bir çerçevede okumalarına karşın, farklı bir eylemlilik yolu seçmişlerdir. Edindikleri deneyimi burjuvanın sanata yaklaşımı üzerinde odaklayarak, avangard sanatı tekrar canlandırabilmeki için kullanmışlardır. Burjuva, sanatsal tasarımların kurumsallığına, soyut ilkelerine saygı göstermektedir, ancak

yeni fikirleri ve tasarımları ilk ortaya çıktıkları zamanda eleştirmekte, dışlamakta, en sonunda ise bu bilgiyi kendi çıkarına kullanabilecek şekilde sömürmektedir. Tarihsel avangard hareketlerin başına gelen tam olarak budur.

S.E.’ye göre hazır-nesnenin önerdiği, sanatı yok etmek için endüstriyel nesnelere bağlamını değiştirerek sanat nesnesi üretmeye çalışmak mantığı artık geçersiz bir yöntemdir. Hazır-nesne, sanatçının yaratma rolünü ele geçirmeye çalışsa da, son tahlilde ortaya çıkan nesne, estetik bir nesne olarak tanımlanmaya açıktır. Neo-avangardlar ise, radikal politika ile uğraşmak yerine, estetik nesne ile hesaplaşmaya ve böylelikle sanat kurumunun tüketebileceği ‘sanat eserleri’ üretmekle sonuçlanan düşünsel bir yola girmişlerdir. S.E. bu kapıyı da kapatabilmek için bu makalede sanat üretme-me olarak tanımlanan şeyi yaparak, durumlar oluşturma yolunu seçmiştir.

Durumlar üretebilmek için Durumcuların elinde belli yöntemler vardır; Psikojeografi, Derive (türetme, sapma; drift) ve Detourment (saptırma). Bu yöntemler durumların yaratılmasında önemli birer belirleyicidir. Fikirlerinin çoğu şehircilik üzerine odaklanır. Çünkü S.E.’ye göre bütüncü sanat ancak şehircilik düzeyinde gerçekleşir.



Görsel 6. Guy Debord, 1968-72, Çıplak Şehir- Psikojeografik Harita/ Naked City- Psycho-Geographical Map
AnInternationalCritique.Erişim:07.06.2018.<https://internationalcritique.wordpress.com/2014/04/15/psychogeography-introducing-the-inner-space-of-the-outer-existence/>



Görsel 7. Anonim. S.E. Detourment Örneği
Erişim: 08.06.2018. <https://www.widewalls.ch/situationism-influence-history/>

Artist dergisi, 2004 yılında S.E. için hazırladığı sayısında Alexander Brener ve Barbara Schurz'a bir mektup yazar ve kendileri ile röportaj yapıp yapamayacaklarını sorar. Mektuba verilen cevapta bunun kesinlikle mümkün olmadığı belirtilir ve şöyle devam edilir;

Sanat sistemi tarafından ellenince bütün entelektüel ve duygusal coşkunluk toza dönüşüyor. Ne harika bir yazgı! Sitüasyonistlerin ilan ettiği gibi: Güncel sanat felç olmuş bir karnaval. Başka bir deyişle gösteriş ve ölü zaman... Ve sanat sistemi S.I.'nın fikirlerini rekupere etmeye çalıştığında onların devrimci anlamlarını öldürmeyi amaçlar. Güncel sanat çevresiyle S.I.'i birleştirmek işte bu yüzden olanaksız. Her anlamda olanaksız! S.I.'in hazırlanış şekli şöyleydi: kültürel, politik, ekonomik ve sosyal her cephede planlı taciz. Debord'un dediği gibi: güncel sanatçılar Çernobil'den bile daha kötü. Şimdi bu taciz stratejisine her zamankinden daha çok ihtiyaç var. Fakat bunu yapabilecek sanatçılar nerede? Yok böyle birileri. Bu yüzden S.I hakkında bir sanat dergisi sayısı hazırlamak saçmalık. Size tavsiye edeceğimiz tek şey derginizi devrimci bir teorik silaha çevirmek, eğer yapabilirseniz. O zaman S.I.'in fikirleriyle çalışabilirsiniz. (Art-ist no 1, 2004:10).

Avangard sanatçılar, sanatı bir kurumsal yapı olarak anladılar ve sanat eseri yaratma pratiğinin arkasına gizlenen kodları deşifre etmeye çalıştılar. Sanatçının saf duygularla ortaya çıkardığı sanat eseri, kurumsal bir yapı tarafından deforme ediliyor, içi boşaltılıyor ve başka bir takım çıkarlar için kullanılıyordu. Artık sanat kavramı üzerine konuşulduğunda, tekil sanat eserlerinin içeriğinden ya da bu eserleri ortaya çıkaran sanatsal bilgiden değil, politik oyunların oynandığı kurumsal bir yapıdan bahsedilmekteydi. Daha çok sanatsal içerik ve biçim ortaya çıkarmak, sanatçıların değil sanat kurumlarının işine yaramaktaydı.

Gregory Sholette Karanlık Madde isimli kitabında bu konuya farklı bir açıdan yaklaşarak, sanat piyasasındaki 'ihtiyaç fazlası üretkenlik'ten bahseder. Kitapta Sholette, Chicago'daki Columbia Üniversitesi tarafından 2012 yılında yapılan bir çalışmayı aktarır ve sözlerine şöyle devam eder:

Resmi ve resmi olmayan yaratıcı uygulamacılar keskin bir bölünme oluşturmak yerine, ücretli ve ücretsiz sanatsal emeğin yarı sabit ve çoğunlukla değişen kalıplarıyla sürekli bir konumlar aralığı biçimlendirir. Araştırma göz

ardı edilebilir, ama bulduğu dinamik temel bir değişime uğrar. John Roberts, bunu profesyonel merdivende "yukarı çıkan" amatörün ve "aşağı inen" profesyonel sanatçının, "vefasızlaşma" gözetiminde bulunduğu bir yakınsama olarak açıklar... amatör başlıca dijital görüntüleme teknolojilerinin yeni biçimleri sayesinde bir üst sınıfa yükselirken, profesyonelin amatörle merkezde bileşmesi üzerine çoğunlukla tüm ilgilileri öfkeliendirecek biçimde onu aşağıya yönlendirme görülür. Yani, herkes yaratıcı ağ ekonomisinin girişimci avukatlarını bekler. (Sholette, 2013:86)

Sanat piyasası devamlı yinelenen bir aşağıdan yukarıya doğru basınç ve yukarıdan aşağıya kayma sistemine dönüşür. Bütün sistemi ayakta tutan şey temelde budur, amatörlerin yukarıya olan basıncı hiç kesmemesi, devamlı üretim halinde olması gerekmektedir. Tersten düşünüldüğünde, bütün aktörlerin üretmeyi durdurması sistemin işlemlerini sekteye uğratacaktır.

SONUÇ

Avangard sanatçılar, bilinçli olarak sanatın yüceliğini, biricikliğini, değerini ön plana çıkaran sanat yapma bağlamlarını terk ederek, bir bakıma, kurumların istila ettiği ve hayatın içinden koparılarak yalıtılan sanatı, hayatın içine tekrar katma yolunu izlemişlerdir. Bu yolda ilerlerken, sanat eserinin politik içeriklerini görünür kılacak ve izleyiciyi kışkırtacak yöntemler geliştirmişlerdir. Günümüzde 'sanat' kavramının içeriğini, sanat eserleri, sanat emekçileri, sanatçılar, belediyeler, özel sermaye gibi pek çok bileşenin oluşturduğu 'sanat kurumu' işgal etmektedir. Bu yapıyı avangard sanatçılar görünür hale getirmiş ve sadece sanat kurumunu hedef alan bir sanat yapma mantığının ilk örneklerini vermişlerdir.

Sanat kurumu ise, kendisine yönelik saldırıları hazmetmekte oldukça başarılıdır. Avangard sanatçıların fikirleri büyük bir etki yaratmış ancak özlem duydukları ütopyik toplum hayata geçmemiştir. 2. Dünya Savaşı sonrası hızlanarak yayılan küreselleşme ve küresel ekonomi, zengin ile fakir arasındaki gelir dağılımı eşitsizliğini iyice belirginleştirmiş ve daha güçlü kurumlar ortaya çıkarmıştır. Avangard sanatçılar, modernizmin kültürel, politik, ekonomik mantığını karşılığında almıştır. Ancak yeni durumda modernizm kabuk değiştirmeye ve yeni küresel ağlar inşa etmeye ve daha da güçlenmeye başlamıştır.

S.E., avangard hareketin başından geçen yeniden-soylulaştırma sürecinden dersler çıkarmış bir grup olarak tarih sahnesine çıkar. S.E. ile birlikte, sanatçının bireyselliği ortadan kaldırılmış, grup halinde üretilen durumlar üzerinde çalışma yöntemi benimsenmiştir. Bu bilinçli sanat üretmeyi bırakma süreci artık topyekün sanata karşı bir saldırdır. Eskiye nazaran daha etkili aygıtlar bulunan bir yapıya karşı daha radikal bir karşı duruş gerekmiştir.

Makalenin genelinde, avangard sanatçılardan başlayan ve sanatı politik bir kurgu olarak gören eleştirelilik mantığının, S.E. ile ne gibi bir seviyeye geldiği konusu irdelenmeye çalışılmıştır. Hazır nesne ile başlayan süreç sanat eseri üretmeyi bırakma pratiğinin başlangıcı olarak nitelendirilerek 1915-72 arası sanatı özgürleştirmeyi hedefleyen eylemlerin, bu kavram ışığında okunması önerilmektedir. Sınırlandırılan tarihsel süreç dünyada politik, sosyolojik ve ekonomik değişimlerin yaşandığı ve toplumda derin izler bıraktığı yıllardır. Özellikle, fikir hayatındaki değişimler sonucu ortaya çıkan bilgiler ve sanatsal tavırlar, giderek sanatın özerk alanı içinde tanımlanmak isteme-

yen, bu yüzden de sanat üretimini bir yana koymaya çalışan sanatçı gruplarını ortaya çıkarmıştır.

1968 yılı ile birlikte ortaya çıkan ve bütün dünyada yankı bulan özgürlük ve barış söylemi ile birlikte bu sanatçılar arzu ettikleri devrimci ortamı bulmuşlardır. Ancak, bastırılan öğrenci ayaklanmaları ve evcilleştirilen işçi sendikaları arasında, 1972 yılında S.E. kendini feshederken belki de modernizmden beri süregelen 'devrimci sanatçı' çağının bittiğini bize göstermektedir. Aşırı değerli bir meta olan sanatı üretmemeyi seçmek en sonunda üretmeme pratiği olarak nitelendirilebilecek bir düşüncel yapıya dönüşmüş ve grup sanatçıları tarafından sanat tarihi sayfalarına hiç girmemesi sağlanmaya çalışılmıştır.

S.E.'den günümüze, sanat üretme-pratiğini benimsemiş başka bir sanatçı grubu ortaya çıkmamıştır. Eğer avangard sanat, bu makalede çizilen çerçeve içerisinde, giderek sanat eseri üretmeme yönüne evrilen bir süreç olarak ele alınırsa, günümüzde avangard sanatın devamı olabilecek bir sanatsal yaklaşımın olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Sanat eseri üretmeme pratiğinin günümüzde sanat kurumunun eleştirisi için bir yöntem olarak kullanılıp kullanılmayacağı da ayrı bir tartışma konusudur. Guy Debord, gösteri toplumunu tanımlarken böyle bir eleştirelilik mefhumunun kendi çağlarında sanat üreterek olamayacağını iddia etmiş ve bu yüzden S.E.'nin programı durumlar yaratma üzerine odaklanmıştır. S.E., 1960'ların Avrupası'nda, içinde hala devrimci düşünceleri barındıran sosyo-politik bir fikir iklimi içinde oluşmuştur. Buna karşın, o zamandan günümüze geçen yıllar Hal Foster'in deyimiyle 'yeni kötü günler'in habercisi gibi görünmektedir. Çok hızlı ilerleyen bilgi çağı ve teknolojik değişimler bilgiyi daha 'katılaşmadan buharlaştırmaktadır'. Dolayısıyla günümüzde sanatçıların yeni bir takım direnç noktaları ve taktikler icat etmesi kaçınılmazdır.

Öyle görünüyor ki, avangardın içinde barındırdığı öncü olma, önde olma, kendini feda etme gibi anlamlar günümüz sanatının ilgi alanı dışında kalmaktadır. Avangard sanatın kültürel altyapısının günümüz post-modern felsefesi ile tam olarak örtüştüğünü söyleyemeyiz. Ancak avangard sanatçıları sanat üretmemeye götüren çelişkiler, form değiştirerek de olsa, günümüzde hala varlığını sürdürmektedir ve bu sanatçıların deneyimleri kendilerinden sonra gelen sanatçılar için her zaman önemli bir bilgi kaynağı olarak kalamaya devam edecektir.

**KAYNAKÇA**

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul Sel: Yayıncılık.
- Bodson, G., Brown, B., Debord, G., Knabb, K., Matthews, J. D. (2008). *Situasyonist Enternasyonel* (Ed: Ş. Erdoğan). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Burger, P. (2003). *Avangard Kuramı* (Çev: E. Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Debord, G. (2006). *Gösteri Toplumu* (Çev: A. Ekmekçi, O. Taşkent). İstanbul: Ayrıntı.
- Duranay, H. (2014). *Dada Bakire Bir Mikroptur*. Kocaeli: Kült İletişim.
- Foster, H. (2016). *Yeni Kötü Günler. Sanat, Eleştiri, Acil Durum* (Çev: F. Burak Aydar). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı* (Çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sholette, G. (2013). *Karanlık Madde* (Çev: M. Şaşzade). İstanbul: Doruk Yayınları.
- _____, (2004). "Situasyonist Enternasyonel", *Art-İst*, Sayı 1, Haziran, s. 10.

İSTANBUL MARMARAY RAYLI İSTASYONLARININ BİLGİLENDİRME TASARIMLARININ KULLANICI GÖRÜŞLERİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ*

EVALUATION OF THE INFORMATION DESIGN OF ISTANBUL MARMARAY RAIL STATIONS IN TERMS OF USER OPINIONS

Ömür MERT

DSÜ, Beykent Üniversitesi
omurmert25@gmail.com

Dr. Öğr. Üyesi Ülkü GEZER

Haliç Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü
ulkugezer@gmail.com

Öz

Şehirlerin büyümesi ve gelişmesi ile ulaşım daha karmaşık bir yapı haline gelmektedir. Büyüyen şehirlerde toplu taşıma araçlarını kullanmak ve bir yerden başka bir yere ulaşmak önemli bir hale geldikçe, gidilecek yer ve mevcut alan içinde bilgi ihtiyacı bir o kadar önemli bir hale gelmektedir. Bilgilendirme tasarımları bu karmaşık bilgi yığınlarını daha anlaşılır ve bilgi verici özellikleri açısından önemli bir konum haline gelmektedir. Grafik tasarım alanı haricinde birçok disiplini içinde barındıran bilgilendirme tasarımları, toplu taşıma araçlarını kullananlar açısından bir hayli önem arz etmektedir. Bu çalışmada bilgilendirme uygulama alanlarından biri olan Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımının (Wayfinding&Signage Design) ülkemizde bulunan raylı sistem hatlarındaki önemine dikkat çekmek amaçlanmıştır. Bu araştırma, İstanbul raylı sistem hatlarından birisi olan Marmaray istasyonlarında yer alan bilgilendirme tasarımı ürünlerini kapsamaktadır. Bu bağlamda Marmaray istasyonlarında yer alan bilgilendirme tasarımlarının günümüz durumlarını ortaya çıkarmak ve değerlendirmek amacı ile 16 soruluk bir anket yapılmıştır. Yapılan anket 350 (üç yüz elli) kullanıcıya ulaşarak değerlendirilmiştir, yüzde ve frekansları alınarak konu hakkında yorumlar yapılmıştır. Araştırmanın sonucunda yapılan anket sonuçları değerlendirilerek Marmaray istasyonları içerisinde bulunan bilgilendirme tasarımlarının kurumsal kimlik kapsamında olması gerektiği öneri olarak sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Grafik Tasarım, Görsel İletişim, Bilgilendirme Tasarımı, Yönlendirme ve İşaretleme Tasarımı.

*"İstanbul Marmaray Raylı Sistem İstasyonlarının, Bilgilendirme Tasarımları Açısından Değerlendirilmesi" Yüksek Lisans tezinden yararlanılmıştır.

Abstract

With the growth and development of cities, transportation is becoming a more complex structure. As public transport is becoming more important in growing cities and reaching from one place to another, the need for information in the destination and the available space is becoming more important. Informative designs are becoming an important location for these more complex and informative features. Apart from the graphic design field, information designs that involve many disciplines are of great importance in terms of those who use public transport. In this study, it is aimed to draw attention to the importance of Wayfinding & Signage Design which is one of the information application areas in the rail system lines in our country. This research covers the information design products included in the Marmaray surveys, which is one of the Istanbul rail system lines. In this context, a 16-question questionnaire was conducted in order to reveal and evaluate the current status of information designs in Marmaray stations. The questionnaire was evaluated by reaching 350 (three hundred and fifty) users, and the percentages and frequencies were evaluated and comments were made. As a result of the research, the results of the survey were evaluated and presented as a suggestion that the information designs within the Marmaray stations should be within the scope of corporate identity.

Key Words: Graphic Design, Visual Communication, Information Design, Orientation and Marking Design

CİRİŞ

Kentler geliştikçe farklı sebeplerden oluşan demografik hareketlilik, türlü aktivitelerin oluşması, sosyal sorunları ve fiziki alan problemlerini de ortaya çıkarmıştır. Bu problemlerin başında ulaşım gelmektedir. Ulaşım sorunu demografik hareketliliği ile yeni sorunların oluşmasına sebep olmuş ve sorunların çözümü aşamasında türlü disiplinleri harekete geçirmiştir.

“Şehirleri, ekonomik, toplumsal, kültürel özellikleri açısından belli bir büyüklükte olan, ulaşımdan iletişime, enerjiden suya karmaşık hizmet (altyapı) ağlarının söz konusu olduğu yerleşme birimi olarak tanımlanabilir. Her kent, karakteristik özellikleri bakımından türlü yönlerden bakılırsa, kendine özgüdür; bununla birlikte işlevsel ve biçimsel açıdan değerlendirdiğimizde tüm şehirler birbirine benzer” (Duru ve Alkan, 2002: 55).

Tasarım tüm alanlarda olduğu gibi kent yaşantısında yönlendirme ve bilgilendirme tasarımları ile yeni ve gelişime açık bir alan olarak tüm toplu ulaşım ağlarında görülebilmektedir. Ulaşım ağlarının artmasıyla yön bulma ve bilgi sahibi olma ihtiyacı, grafik tasarımın kent mimarisini ve şehir kültürüne uygun biçimde toplu taşıma araçlarında bilgilendirme tasarımını zorunlu hale getirmiştir.

Her alanda olduğu gibi grafik tasarım alanında da bilginin kullanımı önemlidir. Bir logonun ne anlattığından bir afişin ne anlatmak istediğine kadar birçok grafik tasarım öğeleri içerisinde sistematik şekilde bilginin sınıflandırılması gerekmektedir. Grafik tasarım; bir mesajı iletmek, bir görseli geliştirmek veya bir düşünceyi görselleştirmek için metnin ve görsellerin algılanabilir ve görülebilir bir düzlemde, iki boyutlu veya üç boyutlu olarak organize edilmesini içeren yaratıcı bir süreçtir. Grafik tasarım: “bir mesajın açık, ekonomik ve estetik yolla iletilmesidir” (Aktaran: Şahin, Keskin, Köse, 2016: 48-55).

Bilim, teknoloji ve sanat, çoğu zaman birbirleriyle etkileşim içinde gelişmişlerdir. Teknolojik gelişmeler sanata ve sanatçıya getirdiği kolaylıklar ve yeniliklerle sanatın icrasını ve üretim sürecini olumlu yönde etkilemektedir (Mefa, Şahin, Bilirdönmez, 2017: 55-59). Teknolojik imkânlar aynı zamanda şehir yaşantısının dinamik yapısını kolay ve anlaşılır bir biçimde insanların gitmek istedikleri yerlere hızlı, güvenli şekilde ulaştırmayı sağlamıştır. Gün içerisindeki gidiş gelişlerin daha

rahat hale gelebilmesi grafik tasarım sanatçılarının teknolojiyi de kullanarak ortaya çıkarmış oldukları yönlendirme ve bilgilendirme tasarımlarının ulaşım ağlarında etkinliğini artırması ile önemli bir hal almıştır. İnsanların gideceği yeri belirlemede görsel, metin ve hareketli görüntüler vasıtasıyla kitleleri yönlendirmiştir.

Teknolojik imkânlar şehir yaşantısının dinamik yapısını kolay ve anlaşılır bir biçimde insanların gitmek istedikleri yerlere hızlı, güvenli şekilde ulaştırmayı sağlamıştır. Gün içerisindeki gidiş gelişlerin daha rahat hale gelebilmesi yönlendirme ve bilgilendirme tasarımlarının ulaşım ağlarında etkinliğini artırması ile önemli bir hal almıştır. İnsanların gideceği yeri belirlemede görsel, metin ve hareketli görüntüler vasıtasıyla kitleleri yönlendirmiştir.

Bilgi, Latince “informatio” kökünden gelmiş olup, şekillendirme, biçim verme, bilgi veya haber verme eylemi olarak tanımlanmaktadır. Diğer yaygın ifadesi ise bilgi, enformasyon veya haber verme anlamı taşımaktadır (Balay, 2004: 66). Bilgi, mantıklı bir yargı ya da deneysel bir sonuç sunan, başkalarına sistemli bir iletişim aracıyla ulaştırılan, olgulara ya da düşüncelere ilişkin düzenli ifadeler dizisidir (Bell, 1973: 175). Türk Dil Kurumu sözlüğünde ise bilgi “İnsan aklının erebileceği olgu, gerçek ve ilkelerin bütünü, bili, malumat.” olarak tanımlanmıştır. Bu tanımlara bakıldığında bilginin birçok farklı tanımlarla ifade edildiği görülmektedir. Bilgi çok karmaşık bir yapı arz ettiğinden ötürü farklı bağlamlarda, farklı anlamlarda kullanılabilir (Balcılar, 2008: 4). Bu karmaşık yapının sınıflandırılması ve anlamlandırılması gerekmektedir.

Bilgilendirme tasarımı ile grafik tasarım arasındaki ortak dil, grafik tasarım için tanımlanan “mesajın içeriğini belirlemek ve hedef kitleye göre görselleştirmek” olarak kullanılırken, bu tanım bilgilendirme tasarımının amaçlarından birisi olarak görülmektedir. Bilgilendirme tasarımında en önemli konulardan biri grafik tasarımın temel unsuru olan renktir. Renklerin insan psikolojisini olumlu ya da olumsuz bir şekilde etkilemektedir. Dolayısıyla grafik tasarımcının rengin insanlar üzerinde bıraktığı etki hakkında bilgi sahibi olması ve bilgilendirme tasarımlarında bu konu üzerinde özellikle dikkatli bir şekilde durmalıdır. Renklerin insanları nasıl yönlendireceğini ve kullanılan objenin veya figürün akılda nasıl daha kalıcı olabileceğini bilmeden yapılan tasarımlar in-

sanlar üzerinde olumsuz bir etki oluşturabileceği gibi yönlendirme tasarımlarının da amacına uygun hareket etmesini engelleyecektir (Dinek, Arı, Şahin ve Bilirdönmez, 2017: 257-271).

Bilgilendirme tasarımcısının niteliklerinden de anlaşılabilir olduğu üzere, grafik tasarımcılar bilgilendirme tasarımı kavramını kurumsallaştıran ve ayrı bir dal olarak tanınmasında emeği geçen kişilerdir. Pek çok grafik tasarım çalışması çeşitli miktarda bilgi taşıırken bu çalışmaların bir bölümü yoğun bir şekilde bilgi içerir (Öktem, 2012: 101). Artan bilgi yoğunluğundan dolayı grafik tasarım ürünleri bilgilendirme tasarımı ürünlerine dönüşmektedir. Bilgilendirme tasarımı, grafik tasarımın özünde var olan bilgilendirmeyi bir ileri adıma taşır. Bu nedenle günümüzde bilgilendirme tasarımcılarının çekirdek ekibi grafik tasarımcılardır.

Gelişen raylı sistem ağları kitleleri ulaşmak istedikleri bölgelere daha hızlı ve güvenli şekilde ulaştırırken, yön bulma ve bilgi edinme ihtiyaçları da artmaktadır. Bu bağlamda bilgilendirme tasarımları ulaşımın tüm alanlarında olduğu gibi raylı sistem hatlarında da önemini zorunlu hale getirmiştir. Bilgilendirme tasarımı ise bu karmaşık yapının anlaşılır ve güvenilir bilgi sağlama açısından toplu taşıma araçlarını kullananlar tarafından bir ihtiyaç haline gelebilmektedir.

Çalışmanın amacı İstanbul büyükşehir içinde yer alan önemli taşıma araçlarından biri olan Marmaray'ın mevcut durumunu, kullanıcılar tarafından nasıl algılandığını ve bilgilendirme tasarımı ile ilişkilendirerek değerlendirilmektedir. Çalışma sonucunda kullanıcıların görüşleri değerlendirilerek kullanılan tren istasyonlarındaki bilgilendirme tasarımları hakkında çıkarım yapılmaktadır. Çalışma, bilgilendirme tasarımı konusunda emsal başlıkları arasında özgün bir araştırma sunmaktadır.

YÖNTEM

Araştırmanın, genel amaçlar ve alt amaçlar kapsamında İstanbul ilinde yaşayıp Marmaray treni ve istasyonlarını kullanan kullanıcıların görüşlerinin istatistiksel teknikler yardımı ile değerlendirilmesi hakkında bilgi verilmiştir. Araştırmada, evren ve örneklem kullanımı, veri toplama ve veri toplama araçları ve analiz sonuçları gibi istatistiksel teknikler hakkında bilgi verilmiştir.

Araştırma Modeli

Bu çalışmada, İstanbul ilinde faaliyet gösteren toplu taşıma parçalarından birisi olan Marmaray'ın içerisinde yer alan istasyonların bilgilendirme tasarımlarının hangi düzeyde olduğu hakkındaki görüşler 350 kullanıcının katılımı ile ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Araştırma, mevcut olan bir durumu var olduğu koşullarıyla birlikte aktardığı için betimsel yöntem tercih edilmiştir. Dolayısıyla araştırma amacına ve konuya uygunluğu nedeniyle tarama modeli tercih edilmiştir. Araştırmada bilgi toplama aracı olarak anket kullanılmıştır.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın çalışma evreni, İstanbul ili içerisinde bulunan Marmaray istasyonlarını kullanan kullanıcılardan oluşmaktadır. 2016 yılı Kasım ve Aralık ayları içerisinde toplamda 350 (Üç yüz elli) kullanıcıya ulaşılmıştır. Kullanıcılar içerisinde herhangi bir fark gözetmeksizin sadece istasyonları kullanma kıstası içerisinde hareket edilmiştir.

Verilerin Toplanması

Araştırmada verilerin toplanması amacıyla, dört genel amaç altında on altı (16) alt probleme yönelik anket soruları hazırlanmıştır. Bu sorular, Marmaray istasyonunu kullanan ziyaretçilerin istasyon içerisinde karşılaşacakları tüm bilgilendirme tasarımlarının durumu hakkında bilgi edilecek nitelikte sorulardır. Sorular hazırlanmasında, meslek grupları, cinsiyet, yaş aralıkları ve eğitim durumları gözetilmeden Marmaray istasyonlarını kullanan bütün kullanıcıların görüşleri beşli likert cevap yöntemi ile elde edilmiştir. Veriler toplamda bir buçuk aylık süre içerisinde tamamlanmıştır. Kullanıcıların görüşlerini daha hızlı ve kolay bir biçimde alabilmek için, çevrimiçi yanıtlayacakları ortam olan Google Form tercih edilerek İstanbul ili içinde özellikle Marmaray kullanıcıları ile sınırlandırılarak yapılmıştır.

Verilerin Analizi

Elde edilen veriler bilgisayar üzerinden SPSS (The Statistical Packet for the Social Sciences) programı ile tanımlanmıştır. SPSS programına, veriler girilerek anahtarlar oluşturulmuştur. Oluşturulan bu anahtarlar anket içerisinde bulunan tüm soru ve cevapları kapsamaktadır. Anket içerisinde bulunan tüm soru ve cevaplara sayısal karşılıklar vererek yorumsal bir ifade için ön hazırlık yapılmıştır. Sayısal ifadeler, SPSS programında frekans ve yüzdeleri ile hesaplanmıştır.

BULGULAR

Araştırma bulgular ve bu bulgulara dayalı olarak yapılan yorumlara yer verilmiştir. Öncelikli olarak 350 kişiye uygulanan anketin güvenilirlik analizi yapılmıştır. Güvenilirlik analizi, ankete katılımcılar tarafından verilen cevapların tutarlılığını test etmeye yarayan bir analizdir.

Tablo 1: Anketin güvenilirlik analizi

Cronbach's Alpha	Madde Sayısı
0,885	16

Toplamda 16 adet 5 sınıflı likert tipi soruya uygulanan güvenilirlik analizi sonucunda anketin güvenilirliğinin %88 (0,88) olduğu tespit edilmiştir (Tablo 1). Dolayısıyla oluşturulan anketin yüksek derecede güvenilir olduğu görülmektedir.

Yapılan ankette, Marmaray istasyonlarını kullanan ziyaretçilerin demografik bilgileri tablo 2'de gösterilmiştir.

Güvenilirlik analizlerinde en çok kullanılan yöntemlerden bir tanesi ölçekte yer alan k maddenin varyansları toplamının genel varyansa oranlanması ile bulunan bir ağırlıklı standart değişim ortalaması olan Cronbach Alfa Katsayısı'dır. SPSS 23™ paket programı aracılığı ile elde edilen güvenilirlik analizi sonucu aşağıdaki tablo 4.'de gösterilmiştir. Cronbach Alfa'da $0,60 \leq \alpha < 0,80$ arası ölçek oldukça güvenilir kabul edilirken, $0,80 \leq \alpha < 1,00$ ise ölçek yüksel derecede güvenilir demektir.

Tablo 2'de yer alan demografik veriler incelendiğinde; erkek katılımcıların sayısı kadın katılımcıların sayısına göre daha fazladır. Erkek katılımcılar katılımcıların % 51,1'ini oluştururken, kadın katılımcılar ise % 48,9'unu oluşturmaktadır.

Ankete katılanların eğitim durumu incelendiğinde, % 4,3'ü ilköğretim mezunu, % 4,6'sı doktora mezunu, % 6,9'u ortaokul mezunu, 10,6'sı yüksek lisans mezunu ve % 13,7'si lise mezunu olarak belirlenmiştir. Ankete katılanların eğitim durumu incelendiğinde lise mezunu olan katılımcıların ağırlıklı olduğu görülmektedir.

Yaş aralıkları incelendiğinde, en fazla katılım % 36,6'lık oranla 25-34 yaş aralığı olmuştur. İkinci sırada % 35,7 oran ile 18-27 yaş aralığı yer alırken; daha sonra sırasıyla % 16,9 oranla 35-44 yaş aralığı, % 8,9 oranla 45 yaş üstünü ve son olarak %2 oranla 18 yaş altı yer almıştır.

Tablo 2: Ankete katılanların Demografik bilgileri

Demografi	Sayı	Oran(%)	
Cinsiyet	Erkek	179	51,1
	Kadın	171	48,9
Eğitim Durumu	Doktora	16	4,6
	İlköğretim	15	4,3
	Lise	48	13,7
	Ortaokul	24	6,9
	Üniversite	210	60
	Yüksek Lisans	37	10,6
Yaş Grupları	18 yaş altı	7	2
	18-24	125	35,7
	25-34	128	36,6
	35-44	59	16,9
	45 yaş ve üstü	31	8,9

Meslek			
	Ev Kadını	18	5,1
	İşsiz	6	1,7
	Kamu-Kamu Emeklisi	83	23,7
	Öğrenci	110	31,4
	Özel Sektör	133	38

Ankete katılanların meslek durumu incelendiğinde, % 38 özel sektör çalışanı, % 31,4'ü öğrenci, %23,7'si kamuda çalışan veya kamu emeklisi, % 5,1 ev kadını ve % 1,7'si ise işsizdir.

Marmaray İstasyonu Anketinin Genel Amaçlarına İlişkin Bulgular

Araştırma anketinde dört genel amaç üzerinde anket incelenmiştir. Bu genel amaçlar aşağıdaki hipotezler şeklindedir:

H₁: Marmaray istasyonlarında kullanılan renkler ile ilgili kullanıcı görüşlerinin değerlendirilmesi

H₂: Marmaray istasyonlarında kullanılan metin, yazı tipleri ve yazı büyüklerinin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi

H₃: Marmaray istasyonlarındaki bilgilendirme tasarımlarının işlevselliğinin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi

H₄: Marmaray istasyonlarında kullanılan bilgilendirme tasarımlarındaki, şekillerin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi

Genel amaçlar doğrultusunda Tablo 3 incelendiğinde, dört genel amacın ortalaması ve standart sapması gösterilmiştir.

Marmaray istasyonlarında kullanılan renklerin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi amacının ortalaması 3,2040, Marmaray istasyonlarında kullanılan metinler, yazı tipleri ve yazı büyüklerinin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi amacının ortalaması 3,3500, Marmaray istasyonlarındaki bilgilendirme tasarımlarının işlevselliğinin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi amacının ortalaması 3,4093, Marmaray istasyonlarında kullanılan bilgilendirme tasarımlarında şekillerin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi ortalaması 3,0057 olarak gösterilmektedir.

Tablo 3: Anketin genel amaçları ortalama ve standart sapması*

Genel Amaçlar	Sayı	Ortalama	Standart Sapma
Marmaray istasyonlarında kullanılan renklerin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi	350	3,2040	,80847
Marmaray istasyonlarında kullanılan metinler, yazı tipleri ve yazı büyüklerinin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi	350	3,3500	,85520

Marmaray istasyonlarındaki bilgilendirme tasarımlarının işlevselliğinin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi	350	3,4093	,87456
---	-----	--------	--------

Marmaray istasyonlarında kullanılan bilgilendirme tasarımlarındaki şekillerin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi	350	3,0057	1,02622
---	-----	--------	---------

***Ortalama:** Genel amacı oluşturan alt amaçların ortalamasıdır.

Genel amaçlara katılım oranları baz alındığında 1'den 5'e doğru çıktıkça katılım oranının fazla olduğu, 1'den 5'e inildikçe katılım oranının düşük olduğunu göstermektedir.

Marmaray istasyonlarında kullanılan renklerin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi genel amacı incelendiğinde erkek katılımcıların ortalaması 3.25 olurken, kadın katılımcıların ortalaması 3.15 olduğu görülmektedir.

Marmaray istasyonlarında kullanılan renklerin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi genel amacı incelendiğinde, erkek kullanıcılar 3,42 ortalamaya sahipken kadın kullanıcıların ortalaması 3,15 olduğu görülmektedir.

Marmaray istasyonlarındaki bilgilendirme tasarımlarının işlevselliğinin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi genel amacı içerisinde ortalamalar değerlendirildiğinde, erkek kullanıcıların ortalaması 3,51 olurken, kadın kullanıcıların ortalaması 3,30 olduğu görülmektedir.

Marmaray istasyonlarında kullanılan bilgilendirme tasarımlarında grafik tasarım öğelerinin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi incelendiğinde erkek ortalaması 3.07 olurken, kadın ortalaması 2,93 olduğu görülmüştür.

Tablo 4: Genel Amaçların Cinsiyete göre dağılımı

Genel Amaçlar	Cinsiyet	
	Erkek	Kadın
	Ortalama	Ortalama
Marmaray istasyonlarında kullanılan renklerin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi	3,25	3,15
Marmaray istasyonlarında kullanılan metinler, yazı tipleri ve yazı büyüklüklerinin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi	3,42	3,27
Marmaray istasyonlarındaki bilgilendirme tasarımlarının işlevselliğinin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi	3,51	3,30
Marmaray istasyonlarında kullanılan bilgilendirme tasarımlarındaki şekillerin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi	3,07	2,93

Tablo 5 incelendiğinde ise ankete katılan katılımcılara sorulan soruların genel amaçlarının eğitime

göre dağılımı görülmektedir. Tablo 5'te ilköğretim, ortaokul, lise, üniversite, yüksek lisans ve doktora derecelerindeki dağılımlarını içermektedir.

Marmaray istasyonlarında kullanılan renklerin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi genel amacının eğitim durumu incelendiğinde, eğitim durumu ilköğretim olan katılımcıların oranı 3,59, eğitim durumu doktora olan katılımcıların oranı 3,41, eğitim durumu lise olan katılımcıların oranı 3,36, eğitim durumu yüksek lisans olan katılımcıların oranı 3,35, eğitim durumu üniversite olan katılımcıların oranı 3,14, eğitim durumu ortaokul olan katılımcıların oranı ise 2,81 olarak gösterilmektedir.

Marmaray istasyonlarında kullanılan renkler ile ilgili anket sorularına en fazla cevap veren ilköğretim eğitim durumu olan katılımcılar cevaplarırken, aynı sorulara en az katılımı ortaokul mezunu olan katılımcılar cevaplamıştır.

Marmaray istasyonlarında kullanılan metinler, yazı tipleri ve yazı büyüklüklerinin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi genel amacı incelendiğinde, 3,64 oranı ile doktora mezunları en fazla katılımı sağlamıştır. Eğitim durumu üniversite olan katılımcıların katılım oranı 3,40, eğitim durumu ilköğretim olan katılımcıların katılım oranı ise 3,38, eğitim durumu yüksek lisans olan katılımcıların oranı 3,28, eğitim durumu lise olan katılımcıların oranı 3,20, eğitim durumu ortaokul olan katılımcıların 3,10 oranında katılım sağlamıştır. Bu durumda Marmaray istasyonlarında kullanılan metin, yazı tipleri ve yazı büyüklüğü ile ilgili olan sorulara en fazla katılımı ilköğretim mezunları olmuştur. En az katılımı ise ortaokul mezunları olarak görülmektedir.

Marmaray istasyonlarındaki bilgilendirme tasarımlarının işlevselliği ile ilgili sorulara cevap veren katılımcıların eğitim durumu incelendiğinde, eğitim durumu doktora olan katılımcılar 3,53 oranında katılım sağlamıştır. Eğitim durumu üniversite olan katılımcılar 3,48 oranında katılım sağlamıştır. Eğitim durumu lise olan katılımcıların oranı 3,32, eğitim durumu ilköğretim olan katılımcıların oranı 3,27, eğitim durumu yüksek lisan olan katılımcıların oranı 3,25, eğitim durumu ortaokul olan katılımcılar ise 3,21 oranında katılım sağlamıştır. Bu durumda Marmaray istasyonlarındaki bilgilendirme tasarımlarının işlevselliği ile ilgili sorulara en fazla cevap verenlerin doktora mezunu olduğu görülmektedir. Bu sorulara en az cevap verenler ise ortaokul mezunu olan katılımcılardır.

Tablo 5: Genel Amaçların eğitim durumuna göre ortalaması

Genel Amaçlar	Eğitim Durumu					
	Doktora	İlköğretim	Lise	Ortaokul	Üniversite	Yüksek Lisans
	Ortalama	Ortalama	Ortalama	Ortalama	Ortalama	Ortalama
Marmaray istasyonlarında kullanılan renklerin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi	3,41	3,59	3,36	2,81	3,14	3,35
Marmaray istasyonlarında kullanılan metinler, yazı tipleri ve yazı büyüklüklerinin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi	3,64	3,38	3,20	3,10	3,40	3,28

Marmaray istasyonlarındaki bilgilendirme tasarımlarının işlevselliğinin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi	3,53	3,27	3,32	3,21	3,48	3,25
Marmaray istasyonlarında kullanılan bilgilendirme tasarımlarında şekillerin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi	2,79	3,40	2,85	2,92	3,02	3,13

Marmaray istasyonlarında kullanılan bilgilendirme tasarımlarındaki şekiller ile ilgili sorulara cevap veren katılımcıların eğitim durumu incelendiğinde, eğitim durumu ilköğretim olan katılımcıların oranı 3,40, eğitim durumu yüksek lisans olan katılımcıların oranı 3,13, eğitim durumu üniversite olan katılımcıların oranı 3,02, eğitim durumu ortaokul olan katılımcıların oranı 2,92, eğitim durumu lise olan katılımcıların oranı ise 2,85 olarak görülmektedir. Marmaray istasyonlarında yer alan bilgilendirme tasarımlarındaki şekillerin değerlendirilmesi için sorulan sorulara en fazla cevap veren katılımcılar ilköğretim mezunu olurken, bu sorulara en az cevap veren katılımcılar ise lise mezunu olduğu görülmektedir.

Marmaray İstasyonlarında Kullanılan Renklerin Kullanıcı Görüşleri Açısından Değerlendirmesine İlişkin Bulgular

Tablo 6 incelendiğinde, Marmaray İstasyonlarında kullanılan renkler dikkat çekicidir maddesinde, yanıtların % 35,7 katılıyorum, % 22,6 kararsızım, % 22, 3 katılmıyorum, % 12 kesinlikle katılıyorum yanıtı verilirken, % 7,4 kesinlikle katılmıyorum yanıtı verilmiştir.

Tablo 6: Marmaray istasyonlarında kullanılan renklerin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesi

Soru	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
	Sayı	%	Sayı	%	Sayı	%	Sayı	%	Sayı	%
Marmaray İstasyonlarında kullanılan renkler dikkat çekicidir?	226	77,4%	778	222,3%	779	222,6%	1125	335,7%	442	112,0%
Marmaray İstasyonlarında yer alan duraklar birbirinden farklı renklindedir?	331	88,9%	771	220,3%	1115	332,9%	990	225,7%	443	112,3%
Marmaray İstasyonlarında kullanılan renkler, İstanbul Metro istasyonlarında kullanılan renklere farklıdır?	228	88,0%	669	119,7%	885	224,3%	1111	331,7%	557	116,3%

Marmaray İstasyonlarında kullanılan renklerden hangi durakta olduğumu anlayabiliyorum?	444	112,6%	994	226,9%	1100	228,6%	667	119,1%	445	112,9%
Marmaray İstasyonlarında yer alan yönlendirme oklarında kullanılan renklerle gitmek istediğim yere ulaşabiliyorum	224	66,9%	554	115,4%	776	221,7%	1130	337,1%	666	118,9%

Bu sonuçlar doğrultusunda kullanıcılar, Marmaray istasyonlarında kullanılan renklerin dikkat çekici bulmaktadır. Tablo 6 incelendiğinde, Marmaray İstasyonlarında yer alan duraklar birbirinden farklı renklere sahiptir sorusuna katılımcılar, % 32,9 kararsızım, % 25,7 katılıyorum, % 20,3 katılmıyorum, % 12,3 kesinlikle katılıyorum, % 8,9 kesinlikle katılmıyorum yanıtları verilmiştir. Marmaray istasyonlarında yer alan durakların birbirinden farklı renkte olduğu maddesine ilişkin yanıtlar değerlendirildiğinde kullanıcıların kararsız kalırken önemli bir çoğunluğu istasyonların farklı renkte olduğu görüşündedir.

Tablo 6 incelendiğinde, Marmaray İstasyonlarında kullanılan renklerin, İstanbul Metro İstasyonlarında kullanılan renklerden farklıdır sorusuna katılımcıların, % 31,7 katılıyorum, % 24,3 kararsızım, % 19,7 katılmıyorum, % 16,3 kesinlikle katılıyorum, % 8 kesinlikle katılmıyorum olarak bu maddeyi yanıtlamışlardır. Bu maddeye verilen yanıtlar incelendiğinde, Marmaray istasyonlarında kullanılan renklerin, İstanbul Metro İstasyonlarında kullanılan renklerden farklıdır görüşü bulunmaktadır.

Tablo 6 incelendiğinde, Marmaray İstasyonlarında kullanılan renklerden hangi durakta olduğumu anlayabiliyorum maddesine ilişkin verilen yanıtlar % 28,6 kararsızım, % 26,9 katılmıyorum, % 19,1 katılıyorum, % 12,9 kesinlikle katılıyorum, % 12,6 kesinlikle katılmıyorum yanıtları verilmiştir. Marmaray kullanıcılarının çoğunluğu istasyonların renklerinden hangi durakta olduğunu bilmiyor görüşü bulunmaktadır.

Tablo 6 incelendiğinde, Marmaray İstasyonlarında yer alan yönlendirme oklarında kullanılan renklerle gitmek istediğim yere ulaşabiliyorum sorusuna katılımcılar, % 37,1 katılıyorum, % 21,7 kararsızım, % 18,9 kesinlikle katılıyorum, % 15,4 katılmıyorum, % 6,9 kesinlikle katılmıyorum yanıtları verilmiştir. Marmaray istasyonlarında yer alan yönlendirme oklarında kullanılan renklerle gitmek istedikleri yere ulaşabildikleri anlaşılmaktadır.

Marmaray İstasyonlarında Kullanılan Metinler, Yazı Tipleri Ve Yazı Büyüklüklerinin Kullanıcı Görüşleri Açısından Değerlendirilmesi

Marmaray İstasyonlarında Kullanılan Metinler, Yazı Tipleri Ve Yazı Büyüklüklerinin Kullanıcı Görüşleri Açısından Değerlendirilmesi

Tablo 7 incelendiğinde, Marmaray duraklarında yer alan metinler açık ve anlaşılabilir sorusuna katılımcılar, % 40,9 katılıyorum, % 20,6 kesinlikle katılıyorum, % 20,3 kararsızım, % 13,7 katılmıyorum, % 4,6 kesinlikle katılmıyorum yanıtları verilmiştir. Katılımcılar duraklardaki metinlerin açık ve anlaşılır olması hakkında olumsuz açıdan değerlendirmemiştir. Marmaray'ı kullanan kullanıcıların duraklarda yer alan metinleri açık ve anlaşılır olarak gördüğü anlaşılmaktadır.

Tablo 7 incelendiğinde, Marmaray duraklarında kullanılan yazı tipi ve yazı büyüklüğü, durak isimlerinin okunmasında kolaylık sağlıyor sorusuna katılımcılar, % 41,1 katılıyorum, % 20,9 kararsızım, % 15,4 katılmıyorum, % 15,1 kesinlikle katılıyorum, % 7,4 kesinlikle katılmıyorum yanıtları verilmiştir. Katılımcılar, Marmaray duraklarında kullanılan yazı tipi ve yazı büyüklüğünün durak isimlerini okumada kolaylık sağladığı görüşüne olumsuz açıdan değerlendirmemiştir. Dolayısıyla duraklarda kullanılan yazı tipi ve yazı büyüklüğünün, durak isimlerini okumada kolaylık sağladığı anlaşılmaktadır.

Tablo 7 incelendiğinde, Marmaray İstasyonlarında her durak isimliği için kullanılan yazı tipi farklı olduğu için hangi durakta olduğumu anlayabiliyorum sorusuna katılımcılar, % 29,4 kararsızım, % 27,1 katılmıyorum, % 22,6 katılıyorum, % 12,6 kesinlikle katılmıyorum, % 8,3 kesinlikle katılmıyorum yanıtları verilmiştir.

lıyorum yanıtı verilmiştir. Marmaray istasyonlarında her durak isimliği için kullanılan yazı tipi farklı olduğu ve bu yazı tipi sayesinde hangi durakta olduğumu anlayabiliyorum görüşüne katılımcılar olumsuz açıdan değerlendirmiştir. Dolayısıyla Marmara durak isimliği için kullanılan yazı tipinin farklı olup olmaması kullanıcılar tarafından anlaşılmamıştır.

Tablo 7 incelendiğinde, Marmaray İstasyonlarında kullanılan metinler sayesinde diğer ulaşım noktalarına (İstanbul Metrosu, Marmaray, Vapur) rahatlıkla geçiş sağlıyorum sorusuna katılımcılar, % 41,1 katılıyorum, % 19,1 kararsızım, % 18,9 kesinlikle katılıyorum, % 15,7 katılmıyorum, % 5,1 kesinlikle katılmıyorum yanıtı verilmiştir. Marmaray istasyonundan bir başka ulaşım noktalarına ulaşmada metinlerin kullanımı ile ilgili katılımcılar olumsuz değerlendirmede bulunmamıştır. Marmaray istasyonlarında kullanılan metinler sayesinde diğer ulaşım noktalarına katılımcılar rahatlıkla geçiş sağlayabilmektedir.

Tablo 7: Marmaray istasyonlarında yer alan metin, yazı tipleri ve yazı büyüklüklerinin kullanıcı görüşleri dağılımı

Soru	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
	Sayı	%	Sayı	%	Sayı	%	Sayı	%	Sayı	%
Marmaray duraklarında yer alan metinler açık ve anlaşılardır	116	44,6%	448	113,7%	771	220,3%	1143	440,9%	772	220,6%
Marmaray duraklarında kullanılan yazı tipi ve yazı büyüklüğü, durak isimlerinin okunmasında kolaylık sağlıyor.	226	77,4%	554	115,4%	773	220,9%	1144	441,1%	553	115,1%
Marmaray İstasyonlarında her durak isimliği için kullanılan yazı tipi farklı olduğu için hangi durakta olduğumu anlayabiliyorum.	444	112,6%	995	227,1%	1103	229,4%	779	222,6%	229	88,3%
Marmaray İstasyonlarında kullanılan metinler sayesinde diğer ulaşım noktalarına (İstanbul Metrosu, Marmaray, Vapur) rahatlıkla geçiş sağlıyorum.	118	55,1%	555	115,7%	667	119,1%	1144	441,1%	666	118,9%

Marmaray İstasyonlarındaki Bilgilendirme Tasarımlarının İşlevselliğinin Kullanıcı Görüşleri Açısından Değerlendirilmesi

Tablo 8 incelendiğinde, Marmaray Duraklarında yer alan bilgilendirme panolarını incelediğimde gitmek istediğim yeri bulurum sorusuna katılımcılar, % 43,7 katılıyorum, % 21,1 kararsızım, % 16,9 kesinlikle katılıyorum, % 12,9 katılmıyorum, % 5,4 kesinlikle katılmıyorum yanıtı verilmiştir. Kullanıcılar, Marmaray duraklarında yer alan bilgilendirme panolarını incelediğinde gitmek istedikleri yeri kolaylıkla bulmaktadır. Bilgilendirme panoları hakkında kullanıcılar olumsuz bir değerlendirmede bulunmamıştır.

Tablo 8: Marmaray istasyonlarında bilgilendirme tasarımlarının işlevselliğinin kullanıcı görüşleri dağılımı

	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
	Sayı	%	Sayı	%	Sayı	%	Sayı	%	Sayı	%
Marmaray Duraklarında yer alan bilgilendirme panolarını incelediğimde gitmek istediğim yeri bulurum	19	5,4%	45	12,9%	74	21,1%	153	43,7%	59	16,9%
Marmaray İstasyonlarında yer alan semboller, yazı ve renkler engelli insanların ulaşmak istedikleri yer ile ilgili yeterli bilgilendirme sağlar	19	5,4%	55	15,7%	92	26,3%	133	38,0%	51	14,6%
Yönlendirme ve bilgilendirme tasarımları sayesinde diğer toplu taşıma araçlarına geçiş hakkında yeterli bilgi edinebiliyorum	20	5,7%	66	18,9%	76	21,7%	139	39,7%	49	14,0%
Durak turnikelerine geçişlerde, yer grafikleri, yön levhaları ve bilgilendirme panoları (haritalar, durak haritası) yeterli bilgi vermektedir	28	8,0%	52	14,9%	93	26,6%	134	38,3%	43	2,3%

Tablo 8 incelendiğinde, Marmaray İstasyonlarında yer alan semboller (yer grafikleri, asansör işaretleri, turnike işaretleri, çıkış işaretleri vb.), yazı (durak isimleri, durak levhaları) ve renkler (turnike geçişleri, asansörler) engelli insanlara ulaşmak istedikleri yer ile ilgili yeterli bilgilendirme sağlar soruna verilen yanıtlar, % 38 katılıyorum, % 26,2 kararsızım, % 15,7 katılmıyorum, % 14,6 kesinlikle katılıyorum, % 5,4 kesinlikle katılmıyorum şeklindedir. Marmaray istasyonlarını kullananlar, istasyonlarda yer alan semboller, yazı ve renklerin engelli insanların ulaşmak istediği yer ile ilgili yeterli bilgilendirme sağladığı görüşüne ilişkin olumsuz bir değerlendirmede bulunmamaktadır. Bu bilgilendirmelerin engelli insanların ulaşmak istediği yerler hakkında yeterli olduğu değerlendirilmesi yapılabilir.

Tablo 8 incelendiğinde, yönlendirme ve bilgilendirme tasarımları sayesinde diğer toplu taşıma araçlarına geçiş hakkında yeterli bilgi edinebiliyorum sorusuna ilişkin katılımcılar maddeye % 39,7 katılıyorum, % 21,7 kararsızım, % 18,9 katılmıyorum, % 14 kesinlikle katılıyorum, % 5,7 kesinlikle katılmıyorum şeklinde yanıt vermiştir. Marmaray'ı kullanan katılımcılar, yönlendirme (durak okları, aktarma okları ve durak levhaları) ve bilgilendirme tasarımı (duraklar, panolar, durak haritaları, istasyon haritaları) sayesinde deniz otobüsü, otobüs, metro ve metrobüs gibi toplu taşıma araçlarına geçiş hakkında yeterli bilgi edinebildiği görüşündedir.

Tablo 8 incelendiğinde, durak turnikelerine geçişlerde, yer grafikleri, yön levhaları ve bilgilendirme panoları (haritalar, durak haritası) yeterli bilgi vermektedir sorusuna katılımcılar % 38,3 katılıyorum, % 26,6 kararsızım, % 18,9 katılmıyorum, % 14 kesinlikle katılıyorum, % 5,7 kesinlikle katılmıyorum yanıtı vermiştir. Marmara'yı kullanan katılımcılar, durak turnikelerine geçişlerde, yer grafikleri (durakları gösteren oklar), yön levhaları (duraklar, aktarma noktaları, cadde ve sokak isimleri) ve bilgilendirme panoları (haritalar, durak haritası) yeterli bilgi verildiği değerlendirilmesi yapılabilir.

Marmaray İstasyonlarında Kullanılan Bilgilendirme Tasarımlarındaki Şekillerin Kullanıcı Görüşleri Açısından Değerlendirilmesi

Tablo 9 incelendiğinde, Marmaray istasyonlarındaki görsel tasarımlar estetikdir (güzel) sorusuna ilişkin katılımcılar maddeye % 29,1 kararsızım, % 26,6 katılıyorum, % 19,4 katılmıyorum, % 14 kesinlikle katılıyorum, % 10,9 kesinlikle katılmıyorum şeklinde yanıtlamıştır. Marmara'yı kullananların, istasyonlardaki görsel tasarımları güzel bulduğu görüşü kararsız olarak değerlendirilebilmektedir. Fakat istasyondaki gör-

sel tasarımların estetik olduğu görüşüne ilişkin olumlu değerlendirme yapılabilir.

Tablo 9 incelendiğinde, Marmaray istasyonlarında bulunan grafikler kendine özgüdür sorusuna ilişkin katılımcılar maddeye % 28,9 kararsızım, % 25,7 katılıyorum, % 22,3 katılmıyorum, % 14 kesinlikle katılmıyorum, % 9,1 kesinlikle katılıyorum şeklinde yanıt vermiştir. Katılımcılar, Marmaray istasyonlarında bulunan grafiklerin kendine özgü olduğuna net biçimde ifade etmemişlerdir. Bu açıdan olumlu değerlendirenler ile olumsuz değerlendirenler arasında çok küçük fark vardır.

Tablo 9 incelendiğinde, tüm duraklarda kullanılan semboller (asansör işaretleri, turnike işaretleri, çıkış işaretleri vb.), yazı (durak isimleri, durak levhaları) ve renkler (turnike geçişleri, asansörler) dikkat çekici tasarımlar içermektedir sorusuna katılımcılar % 29,1 kararsızım, 24,9 katılıyorum, % 24 katılmıyorum, % 12,6 kesinlikle katılmıyorum, % 9,4 kesinlikle katılıyorum şeklinde yanıt vermiştir. Katılımcılar, bütün duraklarda kullanılan semboller (asansör işaretleri, turnike işaretleri, çıkış işaretleri vb.), yazı (durak isimleri, durak levhaları) ve renkler (turnike geçişleri, asansörler) dikkat çekici tasarımlar olduğu konusunda kararsızdır. Olumlu ve olumsuz görüşler arasında çok küçük farklar olsa bile sembollerin, yazı ve renklerin dikkat çekici tasarımlar olduğu kullanıcılar tarafından olumlu şekilde değerlendirilmiştir. Katılımcılar, Marmaray istasyonlarında kullanılan bilgilendirme tasarımlarındaki şekillerin kullanıcı görüşleri değerlendirildiğinde, beş istasyonu kullanan katılımcılar istasyonlardaki şekiller için kararsız kalmışlardır. Ağırlıklı olarak kararsızım yaklaşımı görülmektedir. Bilgilendirme tasarımındaki şekiller için katılımcılar özgünlük ve dikkat çekicilik yanıtlarına olumlu yaklaşmadıklarını belirtmek gerekebilir.

Tablo 9: Marmaray istasyonlarında kullanılan bilgilendirme tasarımlarındaki şekillerin kullanıcı görüşleri dağılımı

	Kesinlikle Katılmıyorum		Katılmıyorum		Kararsızım		Katılıyorum		Kesinlikle Katılıyorum	
	Sayı	%	Sayı	%	Sayı	%	Sayı	%	Sayı	%
Marmaray istasyonlarındaki görsel tasarımlar estetikdir (güzelidir)	38	10,9%	68	19,4%	102	9,1%	993	26,6%	449	114,0%
Marmaray istasyonlarında bulunan grafikler kendine özgüdür	49	14,0%	78	22,3%	101	28,9%	90	25,7%	32	9,1%
Tüm duraklarda kullanılan semboller (asansör işaretleri, turnike işaretleri, çıkış işaretleri vb.), yazı (durak isimleri, durak levhaları) ve renkler (turnike geçişleri, asansörler) dikkat çekici tasarımlar içermektedir	44	12,6%	84	24,0%	102	29,1%	87	24,9%	33	9,4%

SONUÇ

Bu bölümde, İstanbul'da bulunan Marmaray istasyonlarındaki bilgilendirme tasarımlarının incelenmesini amaçlayan bu araştırmada elde edilen bulgulara göre tartışma, sonuçlar ve bu sonuçlara ilişkin öneriler yer almaktadır.

Marmaray Logosunun değerlendirilmesine ilişkin sonuçlar;

Katılımcılar, Marmaray istasyonlarındaki görsel tasarımların güzelliği açısından kararsız bir yaklaşımda bulunmaktadır.

Ziyaretçiler, Marmaray logosunu tren dışında ve sadece istasyon girişlerinde karşılaşıyor. Diğer bilgilendirme tasarımı elemanları içerisinde Marmaray logosunu ağırlıklı olarak görülmemektedir. Marmaray logosunda kullanılan üç rengin (mavi, yeşil, kırmızı) trenlerde ve istasyonlarda ağırlık olarak kullanılması görsel açıdan faydalı olacaktır.

Marmaray istasyonlarında kullanılan renkler ile ilgili kullanıcı görüşlerinin değerlendirilmesine ilişkin sonuçlar;

Katılımcılar, Marmaray istasyonlarında kullanılan renklerin genel olarak dikkat çekici olduğu görüşündedir. İstasyonlarda yer alan durakların birbirinden farklı renkte olması ise katılımcılar tarafından olumlu görülmektedir. Katılımcılar, Marmaray istasyonlarında kullanılan renkler, İstanbul Metro istasyonlarında kullanılan renklerden farklı olduğu görüşündedir. Kullanıcılar Marmaray istasyonlarındaki renklerden hangi durakta olduğunu bilmemektedir. Marmaray istasyonlarında yer alan yönlendirme oklarında kullanılan renkler ile katılımcılar, gitmek istedikleri yere rahatlıkla ulaşabilmektedir.

Marmaray istasyonlarında kullanılan metin, yazı tipleri ve yazı büyüklüklerinin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesine ilişkin sonuçlar;

Marmaray istasyonlarında kullanılan metin, yazı tipleri ve yazı büyüklüklerinin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirmesi sonuçlarında, katılımcılar tarafından, Marmaray duraklarında yer alan metinlerin açık ve anlaşılır olduğu değerlendirilmiştir. Marmaray duraklarında kullanılan yazı tipi ve yazı büyüklüğü, durak isimlerinin okunmasında kolaylık sağlıyor sorusuna ilişkin sonuçlar değerlendirdiğinde duraklarda kullanılan yazı tipi ve yazı büyüklüğünün, durak isimlerini oku-

makta kolaylık sağladığı anlaşılmaktadır. Katılımcılar, Marmaray istasyonlarında her durak isimliği için kullanılan yazı tipi farklı olduğu ve bu yazı tipi sayesinde hangi durakta olduğumu anlayabiliyorum görüşüne olumsuz yanıt vermiştir. Bu soruya ilişkin sonuçlar değerlendirildiğinde katılımcılar, durak levhaları için kullanılan yazı tipi farklı olduğu ve bu yazı tipi sayesinde hangi durakta olduğunu anlayabiliyorum görüşüne çoğunlukla katılmıyorlar. Marmaray İstasyonlarında kullanılan metinler sayesinde diğer ulaşım noktalarına (İstanbul Metrosu, Marmaray, Vapur) katılımcılar rahatlıkla geçiş sağlayabilmektedir.

Marmaray istasyonlarındaki bilgilendirme tasarımlarının işlevselliğinin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesine ilişkin bulgular;

Katılımcılar, Marmaray duraklarında yer alan bilgilendirme panolarını incelediğinde gitmek istedikleri yeri kolaylıkla bulmaktadır. Katılımcılar, Marmaray İstasyonlarında yer alan sembollerin (yer grafikleri, asansör işaretleri, turnike işaretleri, çıkış işaretleri vb.), yazı (durak isimleri, durak levhaları) ve renkler (turnike geçişleri, asansörler) engelli insanlara ulaşmak istedikleri yer ile ilgili yeterli bilgilendirme sağladığı görüşündedir. Katılımcılar yönlendirme (durak okları, aktarma okları ve durak levhaları) ve bilgilendirme tasarımları (duraklar, panolar, durak haritaları, istasyon haritaları) sayesinde deniz otobüsü, otobüs, metro ve metrobüs gibi toplu taşıma araçlarına geçiş hakkında yeterli bilgi edinebildiği görüşündedir. Katılımcılar, durak turnikelerine geçişlerde, yer grafikleri (durakları gösteren oklar), yön levhaları (duraklar, aktarma noktaları, cadde ve sokak isimleri) ve bilgilendirme panoları (haritalar, durak haritası) yeterli bilgi verildiği görüşü olumlu değerlendirilmiştir.

Marmaray istasyonlarında kullanılan bilgilendirme tasarımlarındaki şekillerin kullanıcı görüşleri açısından değerlendirilmesine ilişkin sonuçlar;

Kullanıcılar, Marmaray istasyonlarındaki görsel tasarımların güzel olduğu görüşüne kararsız yaklaşmıştır. Fakat bu ifadeye kararsız olan katılımcılar haricinde istasyonlardaki görsel tasarımın güzel olduğu görüşü fazladır. Katılımcılar, Marmaray istasyonlarında bulunan grafikler kendine özgüdür görüşüne kararsız yaklaşmıştır. Bu görüşe olumlu veya olumsuz yaklaşan katılımcılar arasında küçük farklar olsa bile istasyonlarda yer

alan grafiklerin kendine özgü olduğu görüşündedir. Katılımcılar, bütün duraklarda kullanılan semboller (asansör işaretleri, turnike işaretleri, çıkış işaretleri vb.), yazı (durak isimleri, durak levhaları) ve renkler (turnike geçişleri, asansörler) dikkat çekici tasarımlar olduğu görüşüne kararsız yaklaşmaktadır. Bu görüşe katılanlar ile katılmayanlar birbirine yakın olsa bile sembollerin, yazı ve renklerin dikkat çekici olduğu görüşündedir.

Bu dört genel amaç ve alt problemleri değerlendirildiğinde katılımcılar, Marmaray istasyonlarında kullanılan renkler ile ilgili olumlu yaklaşımlarda bulunmaktadır. Marmaray istasyonlarında kullanılan metin, yazı tipleri ve yazı büyüklüklerine ilişkin sonuçlar değerlendirdiğinde katılımcılar çoğunlukla olumlu yaklaşmaktadır; fakat durak isimliğinde kullanılan yazı tiplerinin farklılığı sayesinde buldukları durağı anlamakta zorluk çekmektedir. Katılımcılar çoğunlukla, Marmaray istasyonlarındaki bilgilendirme tasarımlarının işlevsel olduğu görüşündedir. Bazı turnike önü piktogram ve şekillerin beş durakta görsel devamlılığı sağladığı görülmemektedir. Sirkeci durağı turnike girişlerinde engelli vatandaşların ve diğer geçiş sağlayacak olan ziyaretçilerini giriş yönü hakkında herhangi bir şekil yer almazken diğer üç duraklarda bu şekillerin doğru olarak gösterildiği görülmektedir. İstasyon içi yer şekillerinde de farklılıklar olduğu görülmektedir. Yenikapı ve Üsküdar için kullanılan yer şekilleri tüm özellikleri diğer istasyonlarda görülmemektedir. Bu durumda istasyonu kullanan ziyaretçiler açısından görsel devamlılık algısını tam sağlamamaktadır. Marmaray istasyonlarında kullanılan bilgilendirme tasarımlarındaki şekiller hakkındaki görüşleri çoğunlukla kararsız yaklaşımda bulunmaktadır.

Bu araştırmanın verileri ve bulguları ele alındığında ortaya çıkan sonuçlar doğrultusunda uygulayıcılara önerilerde bulunulmuştur.

Bilgilendirme tasarımları özellikle toplu taşıma noktalarında bilgilendirme, bilgi verme ve yönlendirme gibi unsurları içerisinde barındırdığı için ziyaretçiler açısından önemli bir durumdur. Marmaray istasyonlarında kullanıcılarla daha iyi iletişim kurabilmek için bilgilendirme tasarımlarına gereksinim duyulmaktadır. Eğer bilgilendirme tasarımı yerinde uygulanmış ise istasyonu kullananların gitmek istedikleri yerlere daha rahatlıkla ulaşılması sağlanırken, hatlar içerisindeki yönlendirmeler rahatlıkla anlaşılır. Bu araştırma

sonucunda genellikle katılımcıların durak isimlerde kullanılan yazı tipleri ve istasyon içerisinde kullanılan renkler dolayı sorun yaşadığı görülmüştür. Marmaray istasyonlarında kullanılan yazı tiplerinin görsel bir bütünlük içerisinde kurumsal kimliği yansıtması gerekir. Dolayısıyla Marmaray istasyonlarında kurumsal kimlik unsurlarının belli bir dengede olması gerekmektedir. Kullanılan renklerin de görsel bütünlük açısından değerlendirilmesi ve kurumsal kimlik çizgisinde tüm duraklara uygulanması doğrudur. Kullanıcılar genellikle istasyon içerisindeki grafik tasarım öğeleri hakkında kararsız bir tutum sergilemektedir. Bu tutum doğrultusunda istasyonlarda kullanılan tüm şekillerin daha özgün, daha anlaşılır, daha bütünsel bir tasarım anlayışı ile çalışılmış olması gerekmektedir. Görsel bütünlüğün devamı tüm istasyonlar için geçerli olacak renk, şekil, piktogramlar ve yazılarla sağlanmalıdır. Engelli vatandaşlar için gösterilen piktogramların uluslararası standart olması gerekmektedir. Bu piktogramların tüm istasyon turnike girişleri ve turnike girişlerini gösteren yön okları ve renkler ile uygun şekilde gösterilmesi gerekmektedir. Yer şekillerindeki kullanımların tüm istasyonlarda da uygun görsel devamlılığın sağlanması ile ilgili gereken şekil düzenlemelerinin yapılması gerekmektedir. Marmaray logo için kullanılan renklerin tüm duraklarda özellikle vurgulanması gereklidir. Trenlerin içerisinde de bu görsel devamlılığın sağlanması gerekir. İstasyon ve trenlerde kurumsal kimliğin yansıtılması ziyaretçiler açısından bütünleştirici ve kolaylaştırıcı olacaktır.

KAYNAKÇA

- Balcılar, H. (2008). *Türkiye'nin Bilgi Toplumu Olma Yolunda Bilgi Teknolojilerinin Kullanılması*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Balay, R. (2004). "Küreselleşme, Bilgi Toplumu ve Eğitim" *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*. Cilt: 37 sayı: 2. 61-82.
- Bell, D. (1973). *The Coming of Post-Industrial Society: A Venture in Social Forecasting*. New York: Basic Books.
- Becer, E. (2013). *İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: Dost Kitabevi.
- Duru B. ve Alkan, B. (2002). *20. Yüzyılda Kent ve Kentsel Düşünce*. Ankara: İmge Yayınevi.
- Dinek, Ö., Arı, T., Şahin, C., Bilirdönmez, K. (2017). "Tasarımda Renk ve Subliminal Mesajların Etkileri" 2. *Uluslararası Basım Teknolojisi Sempozyumu*. 11-12 Ekim 2017, 257-271.
- Mefa, A., Şahin, C., Bilirdönmez, K. (2017). "Teknolojik Gelişmelerin Sanata ve Sanatçıya Etkileri" *II. Uluslararası Akdeniz'de Güzel Sanatlar Sempozyumu ve Kültür Çalıştayı*, 29 Nisan- 1 Mayıs 2017, 55-59.
- Şahin, C., Keskin, B., Köse, E. (2016). "Meslek Yüksekokulları Grafik Tasarımı Ders Programlarında Matbaa Derslerinin Yeri: İstanbul Örneği". *Ejovoc (Electronic Journal of Vocational Colleges)*, 6 (1), 48-55.
- Öktem, E. (2012). *Grafik Tasarım Dersi Alan Öğrencilerin, Grafik Tasarım ve Bilgilendirme Tasarımı Hakkındaki Görüşlerinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

ERZURUM OYALARININ TARİHİ GELİŞİMİ VE SANATSAL AÇIDAN İNCELENMESİ*

HISTORICAL DEVELOPMENT OF THE ERZURUM OYAS AND ITS ARTISTIC INVESTIGATION

Doç. Dr. Yunus BERKLİ

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Anasanat Dalı
yberkli@atauni.edu.tr

Yasemin TEPE

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Temel Eğitim Anasanat Dalı Doktora Öğrencisi
yasemengsf@gmail.com

Öz

Teknolojinin ilerlemesiyle beraber el sanatlarına olan rağbet yok olma boyutuna gelmiş, eskiden her evde yaşatılan ve el sanatlarının bir parçası olan araçlar-gereçler, yerini sanayi ürünlerine teslim etmiştir. Tüm bu olumsuzluklara rağmen Anadolu kadını, elinden geldiğince kültürünü yaşatmaya çalışmış, farklı şehir, ilçe ve köylerde sanata katkı sağlamaya devam etmiştir. Anadolu kadını, sustuğu zaman sanat dile gelir, acıyı, hüznü, sevinci, kederi, aşkı, yaşamı, ölümü ya da anlatmak istediği ne varsa onu eseriyle konuşturur. El sanatları içerisinde biri vardır ki ince, rengârenk ve naziktir, bu sanat Oya'dır. Oya birçok yörede örüldüğü gibi Erzurum'da da farklı teknik ve materyallerle örülür. Erzurum'da Oya, annelerin kızlarına ve hatta ninelerin torunlarına bıraktığı bir miras niteliği taşır. Bu miras bize ne kadar köklü bir sanatımızın olduğunu gösterir. Ele aldığımız makalede; Oya'nın tanımı, Erzurum'da örülen Oyalarda hangi materyallerin kullanıldığı, Oyalarda kullanılan terimlerin neler olduğu, Oyaların dili ve nasıl yapıldıkları anlatılarak resmedilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Oya, Erzurum, el sanatı, teknik, kültür

Abstract

With the advancement of technology, the craftsmanship of the handicrafts, which was used as a part of the handicrafts, has been replaced with the industrial products. Despite all these negativities, the Anatolian women tried to keep their culture alive as much as they could and continued to contribute to the arts in different cities, towns and villages. The Anatolian woman expresses pain, sadness, joy, sorrow, love, life, death or whatever she wants to tell through her work. There is one in the handicraft that is thin, colorful and gentle, this art is the Oya. As seen in many regions, Oya is made with different techniques and materials in Erzurum. In Erzurum, it is an inheritance left by Oya, mothers' daughters and even grandchildren of grandmothers. This inheritance shows us how deeply rooted our art is. In the article we discussed: The definition of Oya, the materials used in Oya of Erzurum, the terms used, the language of Oya and how they are made have been illustrated in the present study.

Keywords: Oya, Erzurum, handicrafts, technical, culture

*Bu çalışma "Erzurum'da Farklı Teknik ve Materyallerle Yapılan Oya Sanatı" başlıklı Yüksek Lisans tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

GİRİŞ

Örme: İpliklerin birbirine geçmesiyle oluşturulmuş gerek bir materyal yardımıyla gerekse tezgâhta örülen kumaştır (Arseven, 1966:1580). Buna paralel olarak Örgü: Birbirine kenetlenmiş şeritlerden oluşan bezeme ögesidir (Eczacıbaşı, 1997:1409). Örucülük ise örmenin yapıldığı iştir. “Örgü tekniğinin doğadaki sarmaşıkların birbiri içinden geçmesinden esinlenerek oluşturulduğu düşünülmektedir” (Salman, 2011:157).

Çeşitli ihtiyaçlardan doğarak estetik bir hal alan örücülük sanatının diğer sanatlar gibi bir tarihi bulunmaktadır. Tam tarihi bilinmemekle beraber örücülük sanatının M.Ö. 3-5. yüzyıllar arasında Orta Asya, Çin ve Mısır’da ortaya çıktığı görüşü yaygındır. Aslında insan örtünme ihtiyacı hissettiği andan itibaren örme sanatı doğmuş, örme işi zamanla zevk, beğeni ve yaratıcılığını artırarak gelişme potansiyeline girmiştir. Örme sanatının Türklere ait ilk örneklerine, Orta Asya’da yapılan kazılar sonucu rastlandığı bilinmekte, bu tarihte yaklaşık M.Ö. 7 ve 8. yüzyıllara tekabül etmektedir (Aktaran: Onuk, 2005:5).

Değişik araçlarla yapılan örme sanatında, iğne ile yapılan örgülerin 12. yüzyılda Anadolu’dan Balkanlara oradan da İtalya’ya yayıldığı, tiğ ile yapılan örgülerin ise İspanya’da kurulan Endülüs Emevileri’nin bölgeye öğrettiği yapılan araştırmalar arasındadır (Eker ve Devrim vd., 1994:98).

Türkler için, Orta Asya’dan başlayan örme sanatımız diğer sanatlarla birlikte, Türklerin gittiği coğrafyaların her bir yerine yayılmış, Anadolu’da bu sanatın başlaması, Malazgirt savaşı sonrasında rastlamıştır.

Türkler, 1071 Malazgirt Savaşı ile Anadolu’ya girdiklerinde, Orta Asya’dan uygarlık ve kültürlerini de beraberlerinde getirmiş, getirdikleri bu sanat anlayışını Anadolu’da bulunan mevcut sanat yapısıyla bağdaştırarak yepyeni bir Türk üslubu oluşturmuşlardır. Bu sanatlardan biri de örücülük sanatı olmuştur (Aktaran: Yenisoy, 2014:16).

Osmanlı İmparatorluğu’nda, el sanatları için özel atölyeler kurulmuş, Loncalarda yetiştirilen çıraklar usta olabilmek için belli bir sınava tabi tutulup ardından komisyondan geçmeleri istenmiştir. Bu sınavlarda bere, kazak, çorap gibi ürünler örerak kişilerin kendine özgün motifleri ortaya koymaları istenirdi. Sarayda kültürlerarası geçişi sağlayan sanat eserleri yapılarak Avrupa’ya ihraç edilen Osmanlı İmparatorluğu’nda her dönem -saray içi ve dışında- geleneksel sanatlara önem verilmiş, Oya sanatı da bu sanatlar içerisinde ayrı-

ca yer almıştır (Aktaran: Onuk, 2005:5; Gümüş ve Uray, 2018:356-357).

Cumhuriyet döneminde, diğer sanatlarda olduğu gibi Oya sanatında da gerileme söz konusudur. Oya sanatını, halkın kendisi bu günlere taşımıştır. Günümüzde, çeyizlik olarak genellikle kızların sandıklarında yazma kenarlarını süsleyen Oyalar, farklı amaçlar doğrultusunda da yapılarak kendisinin yok olmadığını bize gösterir.

Avrupa ülkelerine geldiğinde ise Avrupa, Oya ile 16. yüzyılda tanışmış, 1594 yılında dantel olarak Fransız Akademi lügatine girmiş olan oya, batı dillerinde bu isimle anılmaya başlamıştır. Bu örgülerin kökeni ve meydana gelmesinde örgü adlarının Ege masallarından geçtiği tespit edilmiştir (Kahveci ve Bahşıoğlu, 2001a:7).

Örucülüğün geliştiği tarihlerde Avrupa ‘da meslek bölümleri kurulmuş bu bölümlere girmek isteyenler belli süre ustalara çıraklık etmiştir, ayrıca farklı örgü tekniklerini öğrenmek ve üretkenliğini geliştirmek isteyen kişiler, yabancı ülkelere seyahat ederek kendilerini geliştirmiştir (Gümüş ve Uray, 2018:356).

MATERYAL VE METOT

Araştırmanın Modeli

Ele aldığımız makalede, kaynak tarama ve araştırma-inceleme modeli birlikte kullanılmıştır. Çalışma, konu başlığının belirlenmesi sonucu gerekli materyallerin toplanması ve bu materyallerin bizzat incelenmesiyle başlamakta, konuyla ilgili bilgilerin verilmesiyle geliştirilip, değerlendirme kısmıyla son bulmaktadır.

Araştırmada Kullanılan Materyaller

Ele aldığımız makale için Atatürk Üniversitesi merkezi kütüphanesinden ilgili kitaplara bakılmış, Google akademiden akademik makaleler aranmış, Ulusal Tez Merkezi’nden konuyu kapsayan tezlerin olup olmadığı incelenmiş ve taranmıştır. Ayrıca yörede yapılan Oyaların kimler tarafından yapıp ne isim verilerek hikayeleştirildiği bizzat tarafımda incelenmiştir. Bu işlemlerin ardından yeterli sayıda doküman ve veri kaynağına ulaşıldığı kanısına varılarak makale kaleme alınmıştır.

Araştırma verilerinin toplanması

Bu çalışmada, Erzurum’da kadınlar tarafından bir süsleme unsuru olarak yapılan farklı renk, çeşit ve materyaldeki “Oya sanatı” ele alınmıştır.

Oya ve Erzurum'da Yapılan Oya Sanatında Kullanılan Materyaller

Oyanın tanımı

El sanatlarının en zarif örneklerinden biri olan Oya, kızların annelerinden öğrenip çocukken yapmaya başladığı zevkli bir uğraş alanıdır. Oya, kadın çamaşır ve esvapları (giyimler, giyilecek şeyler) gibi bazı ürünlerin (boy yemenilerinin, çevrelerinin) kenarlarına: iğne, mekik, firkete, tığ ya da farklı bir materyal ile yapılan zarif oymalı işlemedir (Özbağcı vd., 2009:3). "Bu sanata "Oya" denilmesi, ipliklerin örgülerle, ilmiklerle, aralarında oyuklar bırakacak biçimde işlenmesinden dolayıdır" (Oygar, 1983:2583)

Bütün sanatlar gibi el sanatları da bir milletin kültürel kişiliğinin en canlı belgeleri arasındadır. Dolayısıyla el sanatları içerisinde yer alan Oya'nın da çok eski bir geçmişi vardır (Anonim, 1969:5).

Oya sözcüğünün öteki dillerde bir karşılığının bulunmaması nedeniyle Anadolu'ya ve Anadolu kadınına ait bir sanat olduğu yani Türk sanatına özgü olduğu söylenebilir. Buna mukabil oyalarda tarihteki yerine, gelişimine bakıldığında dantel işleri ile aynı teknikte birleştiği sonucuna varılabilmektedir (Aktaran: Akpınarlı ve Karabacak 2017: 1881; Gümüş ve Uray, 2018:356).

Tığ

Tığ, Farsça kılıç anlamına gelir (Akbaş vd., 1991:9), tığın üst kısmı kancalı olduğu için ipliği tutar, orta kısmı ele kolay gelebilmesi için bombelidir. Alüminyum, çelik, fildişi ya da mikadan yapılmış tığın, şuanda metal olanları tercih edilmektedir (Fotoğraf 1).



Fotoğraf 1. Tığ

İğne

İğne, bir ucu sivri kök kısmında ipin geçmesi için deliği bulunan, dikiş dikmeye ve nakış yapmaya yarayan kaygan, genel itibariyle metalden yapılmış araçtır (Fotoğraf 2).



Fotoğraf 2. İğne

Mekik

Mekik; kemik, mika, tahta, fildişi ve plastikten yapılmış, genellikle 2 cm eninde 4-5 cm boyunda, ortasındaki ip sarılan birleşme noktası ise 5 mm civarında olan bir örgü aracıdır (Onuk, 2005:11), (Fotoğraf 3).



Fotoğraf 3. Mekik

Filkete

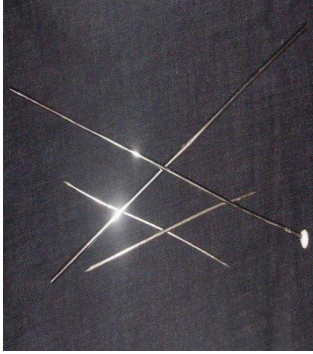
Filkete, çengelli iğnedir (Demiray vd., 2005:705). Metal sert bir aracın "U" şeklinde eğilmesiyle oluşturulmuş filketenin, uç kısmına bazen kapansın diye çengel yapılıp, iplik rahat hareket etsin diye üzeri kaygan ve cilalıdır (Fotoğraf 4).



Fotoğraf 4. Filkete

Cağ

Cağ, farklı uzunluk ve enlerde olup, üzeri kaygan olsun diye cilalanmış, çelik, alüminyum ve ya metalden yapılmış örgü örme aracıdır (Tepe, 2003:27), (Fotoğraf 5).



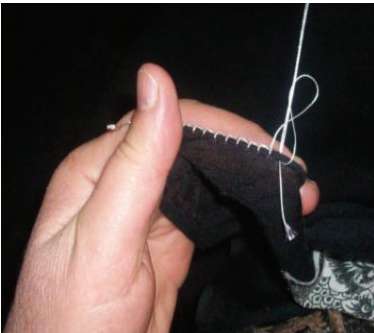
Fotoğraf 5. Cağ (Tepe, 2003:27)

Erzurum'da Oya yapımı genel itibariyle yuvarıkta belirttiğimiz materyallerin yardımıyla yapılmakta ve Oya, yapıldığı materyalin ismiyle anılmaktadır. Oyaların yapımında bazen bir materyal kullanılırken bazen de birkaç materyal birlikte kullanılır. Birlikte kullanılan iki materyal örneğine filkete ya da cağ oyalarını verebiliriz, filkete ya da cağ oyası tiğ yardımıyla ipliğin, gerekli materyale geçirilmesiyle oluşturulur. Oya yapımında ipliğin içerisine konulan pul, halka, boncuk vb. şeyler Oyaya ayrı bir tat katar ayrıca oya bittikten sonra desen kurdele ve ya farklı bir unsurla daha gösterişli hale getirilebilir.

Erzurum Oyasının Yapımında Kullanılan Terimler

Zürafa

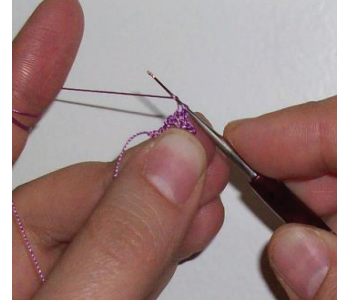
Zürafa, Tülbent (yazma, yemeni) kenarına oyayı sabitleştirmek için yapılan ilk sıra dikiştir (Çomaklı, 2008:80). Bu dikiş, oyanın kumaşa rahat bir şekilde iliştilmesini sağlar (Fotoğraf 6).



Fotoğraf 6. Zürafa (Tepe: 2013:28)

İlmek (İlmik)

İlmek, ip ile yapılacak şekle halka görüntüsü verilerek uygulanan düğümlerdir (Ayverdi, 2006:1391). Oya sanatında ilmek iğne, tiğ veya mekikle, ipliklerin düğümlenmesi ya da birbiri içine getirilmesiyle oluşturulur (Tepe, 2013:31; Vanlı, 2008:477), (Fotoğraf 7).



Fotoğraf 7. İlmek (Tepe: 2013:31)

Zincir

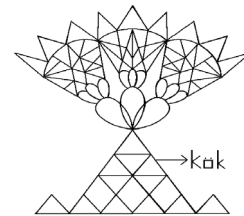
Zincir, bir dizi halkanın birbirine geçirilmesiyle oluşturulmuş halkalardır (Demiray, 1990:913). Oya sanatında da ilmeklerin bir araya gelmesiyle örülen uzun şeritlerdir (Fotoğraf 8).



Fotoğraf 8. Zincir (Tepe: 2013:32)

Kök

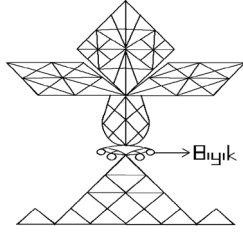
Kök, bir şeyin çıkış yeri ve ya temel noktasıdır (Ayverdi, 2006:1760). Ana motifte kök ile başlar (Onuk, 2005:19). Ana motifle kumaş arasındaki bağlantıyı kurmaya yardımcı olur. Zürafa üzerine üçgen ve kare şeklinde yapılır (Tepe, 2013:28), (Çizim 1).



Çizim 1. Kök (Tepe: 2013:28)

Bıyık

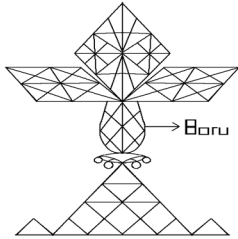
Bıyık, kök ile ana motifi birbirine bağlayan boru ögesinin dibinde yapılmış, motifi dolgun gösteren minik bombelerdir (Çizim 2).



Çizim 2. Bıyık (Tepe: 2013:29)

Boru

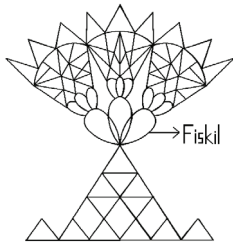
Boru, oyanın kök kısmıyla motif kısmını birbirine bağlayan uzunlamasına yapılmış bağlantı ögesidir (Çizim 3).



Çizim 3. Boru (Tepe: 2013:29)

Fiskil

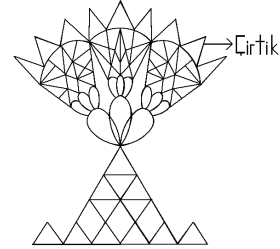
Fiskil, kök ile ana motifi birbirine bağlamaya yarayan, ipliklerin bol bırakılarak motif kısımlarının üzerine yapıldığı bölümdür. Ana motifler fiskil üzerine yapıldığı için, fiskillerin genişlik ve uzunluklarının istenilen ebatta olmasına özen gösterilir. Fiskillerin yapıldığı diğer yerler ise, motif uçları veya motif aralarıdır (Tepe, 2013:30), (Çizim 4).



Çizim 4. Fiskil (Tepe: 2013:30)

Çirtik

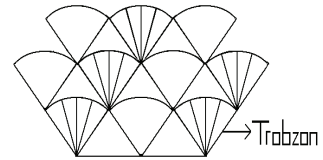
Çirtik, oyalarda kenarlarına yapılan basamak şeklindeki kısımdır (Çağbayır,2007: 1009). Tüm oyalarda yapılmamakla birlikte dilimli bazı motiflerin bittiği bölümleri birbirine bağlamak için kullanılır (Çizim 5).



Çizim 5. Çirtik (Tepe: 2013:30)

Trabzan

Trabzan, geometrik şekilli tiğ ya da iğne ile yapılan oyalarda zürafa ile ana ögeyi birleştiren kısma verilen isimdir (Çizim 6).



Çizim 6. Trabzan (Tepe: 2013:31)

Örümcek

Örümcek, genelde tiğla yapılan tiğdaki ilmeklerin istenilen boyda uzatılıp kısaltılması işlemidir (Çomaklı, 2008:80). Örümcek yapımında ilmekler, istenilen genişlik ve uzunlukta tutulduktan sonra yapımı bozulmayıp sağlam olsun diye tiğ ikinci kez ilmeğin dibine atılıp sıkıştırılır (Fotoğraf 9).



Fotoğraf 9. Örümcek (Tepe: 2013:32)

Sık İğne

Sık iğne, tığ ile yapılan oyalarda, tığın motive ipliksiz batırılmış halidir. (Çomaklı, 2008:80) (Fotoğraf 10).



Fotoğraf 10. Sık İğne (Tepe: 2013:69)

Dolgu

Dolgu, doldurma işine verilen isimdir (Rado, 1980:293). Genelde tığ oylarında zeminde ayrılan bir kısma kullanılan materyalin üzerine iplik alınarak o kısmın alacağı kadar doldurulması işidir (Fotoğraf 11).



Fotoğraf 11. Dolgu (Tepe: 2013:55)

Köprü

Köprü; iki nesne arasındaki bağlantıyı sağlayan unsurdur (Türk Dil Kurumu, 2005:1232). Köprü bazı oyalarda kullanılan motifi zürafaya bağlayan unsurdur. Dolgu, zincir ya da zürafalarla yapılabilen köprü büyük oyların yapımında daha çok tercih edilir, oyayı iri ve geniş tutar (Fotoğraf 12).



Fotoğraf 12. Köprü (Dip kısım) (Tepe: 2013:32)

Piko

Piko, iğne oyasında farklı şekillerin oluşturulmasında kullanılan bir süsleme unsurudur. Piko zürafaya benzer, zürafa düğümlerinin üç dört kat bir araya gelmesiyle oluşturulur (Köklü, 2002:217). Günümüzde, teknolojinin ilerlemesiyle birlikte dikiş-nakış makineleriyle yapılan piko, kumaş kısmının içe bükülmesiyle kenarına gidilen değişik şekillerdeki ince örgü olmuştur (Fotoğraf 13).



Fotoğraf 13. Piko

Erzurum'da Farklı Materyallerle Yapılmış Oya Örnekleri

Tiğ Oyası Örnekleri



Fotoğraf 14. Örümcekli



Fotoğraf 15. Üç göz



Fotoğraf 16. Kınalı Parmaklar (Tepe: 2013:59)

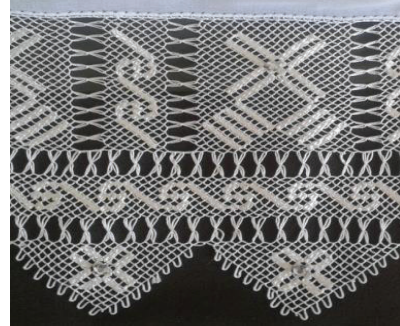
İğne Oyası Örnekleri



Fotoğraf 17. Takma Kirpikler

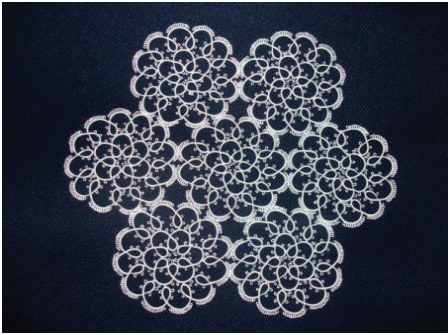


Fotoğraf 18. İkiz kardeşler



Fotoğraf 19. Sonsuzluk

h

Mekik Oyası Örnekleri**Fotoğraf 20.** Gelin Tacı**Fotoğraf 21.** Dantel (Tepe: 2013:22)**Fotoğraf 22.** Papatya (Tepe: 2013:107)**Filkete ve Cağ Oyası Örnekleri****Fotoğraf 23.** Mısır Püskülü (Tepe: 2013:142)**Fotoğraf 24.** Sümbül (Tepe: 2013:144)**Fotoğraf 25.** Yalpaze (Tepe: 2013:145)

Erzurum Oyası'nın Dili

Türk sanatının estetik yapıya sahip en güzel ve en kibar el sanatları örneklerinden biri olan Oyalar, diğer el sanatları gibi "süslenmek ve süslemek ihtiyacıyla yapılan ve tekniği örgü olan bir sanattır" (Özbel, 1945:4). El sanatlarında bazı şeyler imgedir dolayısıyla söz ile söylenmez, malzemeye aktararak anlatılır.

Giysilerin bir parçası haline gelmiş Oyalar, her yörede yapıldığı gibi Erzurum'da da çokça yapılmaktadır. Erzurum kadını iç dünyasına olan saygıyı, mevcut durumu, kişilik özelliklerini, özgünlüğünü, hislerini oyaya aktararak ona göz nurunu dökmüştür. Oyalar; insanların duygu, düşünce, adet, gelenek, görenek ve inançlarını yansıtarak; doğayı, çiçekleri, böcekleri, yaprakları, kısaca somut maddeleri ve soyut araçları kendi bakış açısına göre farklı üslup ve içerikle sergilemesi için örülür (Tepe, 2003:19). Motif, karşı tarafa kendini anlatan bir nameye bürünür. Bu namelerin Erzurum'da belirttiği mesajlar şöyledir: Gül oyları, sonsuz sevgiyi ve mutluluğu; kızılıcak oyları, hayatından memnun olmayan, mutsuz olan kadınları; badem çiçeği oyları, sevdiği ile evlenecek genç kızları; beyaz, mor ve pembe sümbül oyları, nişanlı ve âşık olan genç kızları; biber oyları, eşi ile arası açık olan kadınları; sarı nergis oyları, aşkından sararıp solan genç kızları; müjde oyları, bebek bekleyen gelinleri; üzüm ya da dut oyları, ömür boyu tatlılığı ve huzuru; sarmaşık oyları, gelinin kaynanasına duyduğu sevgiyi ve muhabbeti; çiçek oyları, sevinç ve müjdeyi; karanfil oyları, güzelliği, hoşluğu, memnuniyeti; çayır-çimen ve kaynana dili oyları, kaynanası ile arası bozuk olan gelinleri; elti eltiye darıldı oyları, dargın olan eltileri ifade etmektedir (Çomaklı, 2008:11).

Anadolu kültüründe farklı yörelerde farklı baş bağlama tarzları vardır. Erzurum'da da bu böyledir. Baş bağlamayı, örtülen yazma veya yazmadaki oylar anlamlı kılar.

Oyaların kişilere verdiği mesajlar da bir o kadar ilginç ve anlamlıdır. Örneğin, eskiden genç kızlar, sevdiklerine oyalı mendilleri verirken bu durumu değişlerle zenginleştirirlerdi. Erkekler de sevdiği kızlara, değişlerle karşılık verirdi. Erzurum'da ve farklı yörelerde karşılıklı söylenen değişlerde de oyalara sıkça yer verilmiştir. Sevdiği kişinin askere gittiğini anlatan bir deyişte oya ile ilgili şunlar dile getirilir:

Erzurum bir diktedir

Yazmalarım yüktedir

Ele bir yar sevdim ki

Üçüncü bölüktedir (Çomaklı, 2008:25)

Sümbül oyası takan kıza sevdiğinin söylediği deyiş:

Yar sümbülü sümbülü

Bir gülü bir sümbülü

Başına yazma örtmüştü

Kenarında sümbülü (Çomaklı, 2008:18).

Üzüm ve dut oylarını başlarına bağlayan kızların söylediği mani veya değişlerde de yine anlatılmak istenenler kısa ve net mesajlarla şu şekilde ifade edilmiştir:

Asmadan üzüm aldım

Salkımı uzun aldım

Ben yarimin yoluna

Ölümü göze aldım (Kahveci ve Bahşıoğlu, 2001b:184)

Erzurum'da başına iğne oyası takmış bir kız için genel itibariyle söylenen deyiş şöyledir.

Yonca biçerim yonca

Yanakları al gonca

Başındaki yazmanın

Kenarı iğne oya (Çomaklı, 2008:20).

Erzurum'da yapılan oylarla ilgili daha birçok deyiş dile getirilir. Yukarıda bulunan örnekler Erzurum kadınının en saf halini anlatan değişlerden birkaçıdır.

Erzurum'da da Oyların isimlendirilmesi ise şöyle yapılır: Bazı oylar adını doğadan alırken bazı oylar soyutlaştırılmış ya da stilize edilmiştir. Doğadaki nesnelere benzeyen oyalara herhangi bir anlam yüklenmez isimleriyle anılırlar, soyutlaştırılmış ya da stilize edilmiş oylar ise yapıcısına bağlı olarak birçok anlamı içinde barındırmaktadır.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

İpliklerin örülmesi ya da birbirleriyle iliştilmesi sonucunda farklı oyukların meydana gelmesiyle adlandırılmış Oya, Türk sanatının en nazik ve en kibar örgülerindedir. Çeşitli materyal ve tekniklerle yapılan Oyalar, anlatıcısına hazırlanmış birer name niteliği taşır.

Türk kültür ve medeniyetinin taşınabilir unsurlarından olan oyalar, hemen her yörede yapılabilen ve çantaya koyup kolayca taşınabilen, neneden toruna kalan bir mirastır.

Teknolojinin gelişmesi diğer el sanatlarını etkilediği gibi oyayı da etkilemiş, el emeği göz nuru olan sanatlarımız yerini makine örücülüğüne bırakmak zorunda kalmıştır.

Erzurum kadını yazma, mevlid örtüsü, kıyafet, mendil ve havlularının ucunu oyalarla süsler. Daha sonra bu süslemeye danteller dâhil olur. Oya yapıldığı zaman ilmekler dile gelir, verilmek istenen mesajı aktarır. Oyalar ve oyayı oluşturan terimler sadece somut bir olayı anlatmazlar, bazı doğa olaylarını soyutlayarak ya da stilize ederek de anlatabilirler. Örneğin oya yapımındaki ilk sıra dikiş olan zürafa, ismini doğadaki bir hayvanın boynundan alır, örümcek terimi de örümceğin bacaklarının uzunluğundan, mecazlaştırılıp aktarılmıştır. Aynı şekilde çarkıfelek motifi Türklerin Orta Asya'da ürettikleri insanoğlunun güneşle olan bağını ortaya koyan kozmoloji üslubunun oyaya yansımış bir parçasıdır.

Erzurum kadın barlarına gelince, dadaş kızları folklor ekibinde başlarına örttükleri yazmayı iğne oyasına süslemişlerdir. Dolayısıyla oyanın Erzurum'da yaşama içiçe olduğu kaçınılmaz bir sonuç olmaktadır.

Yapılan bu çalışmadan da anlaşılmaktadır ki sanat ileriki nesillere aktarıldıkça geçmiş daha iyi anlaşılacak, insanların köklerine sahip çıkması daha kolay olacaktır.

KAYNAKÇA

- Akbaş, M., Öztekin, V., Tansı, Ü., Taşkapılıoğlu, M., (1991). *Tezhip sanatında Tiğ*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınevi.
- Akpınarlı, F. ve Karabacak C. Ş. (2017). "Oyalardaki Bitkisel Bezemelerin İncelenmesi" *İdil Dergisi*. c. 6, s. 34, s.1879-1892.
- Arseven, C.,E., (1966). *Sanat Ansiklopedisi c.3, f.14*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Ayverdi, İ., (2006). *Misalli Büyük Türkçe Sözlük c.2*. İstanbul: İmge Kitapevi.
- Çağbayır, Y., (2007). *Ötüken Türkçe Sözlük*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Çomaklı, Z., (2008). *Anam Başka Bağlar Bacım Bir Başka Erzurum Oyaları*. Erzurum: Aktif Yayınevi.
- Demiray, K., (1990). *Temel Türkçe Sözlük*, İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Eker, A., Devrim,D., Savcı, H., Miroğlu, İ., Yavuz, K., ve diğerleri. (1994). "Oya" *Yeni Rehber Ansiklopedisi c.16*. İstanbul: Türkiye Gazetesi Yayınevi.
- Eczacıbaşı, N., (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi c.3*. İstanbul: Yapı Endüstrisi Merkezi Yayınları.
- Gümüş D., Uray G., (2018). "Oya El Sanatı Üzerine Bir İnceleme" *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, c.11, S.55, s.355-369.
- Kahveci, M., Bahşıoğlu, A., (2001a). *Türk Oyaları Kataloğu Boncuk Oyaları c. 1*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları,
- Kahveci, M., Bahşıoğlu, A., (2001b). *Türk Oyaları Kataloğu İğne Oyaları c. 2*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Köklü H., (2002). *El İşlemeleri*, İstanbul: Ya-Pa Yayıncılık.
- Onuk, T., (2005). *Osmanlı'dan Günümüze Oyalar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Oygar, İ.,H., (1983). "Oya" *Yeni Hayat Ansiklopedisi*. İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları. c.16 s.2583.
- Özbağcı, T., Ülger, N., Kurt, G., Toktaş, P., (2009). *Anadolu Üniversitesi Halkbilim Araştırma Merkezi Koleksiyonundan El Sanatları Örnekleri II Dokümanlar ve Örgüler*. Eskişehir: Halkbilim Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- Özbel ,K., (1945). *El Sanatları II Oya ve Oya Çeşitleri*, Ankara: CHP Halkevleri Yayıncılık.
- Rado Ş., (1980). *Büyük Türk Sözlüğü*. İstanbul: Hayat Yayınları.
- Salman, F., (2011). *Türk Kumaş Sanatı*. Erzurum: Zafer Ofset.
- Tepe, Y., (2013). *Erzurum'da Farkı Teknik ve Materyallerle Yapılan Oya Sanatı*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk El Sanatları*.(1969). İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.
- Vanlı, A.,Y., (2008). *Balıkesir İli Gönen İlçesi İğne Oyaları ve Halk Eğitimi Merkezinin İğne Oyacılığına Katkısı*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- Yenisoy, S., (2014). *Bolu İli Mudurnu İlçesi İğne Oyalarının Değerlendirilmesi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.

HALDUN TANER'İN OYUNLARININ ÜSTÜNLÜK KURAMI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ*

EXAMINATION OF HALDUN TANER'S THEATER PLAYS BY SUPERIORITY MODEL

Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü
nergiz.demir@atauni.edu.tr

Öz

Haldun Taner'in oyunlarının en önemli özelliği yazdığı tüm eserlerinde kendini gösteren mizah anlayışıdır. Oyunlarında farklı kurgular oluşturan ve tiyatro alanında modern denemeler yapan Taner'in komik ve gülmeyi tek bir yolla sağladığını söylemek doğru olmaz. Her oyun ele aldığı mesele ve karakterlerin kuruluş biçimiyle komiği oluşturan öğeler bakımından farklı yoğunluklar içermektedir. Bu açıdan bakıldığında yazarın güldürü elde etme biçimleri arasında mizah teorilerinin önemli bir işleve sahip olduğu görülür.

Mizah teorileri; üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlatma olmak üzere üç temel başlıktan oluşur. Üstünlük kuramı, bizim başımıza gelmediği için kendimizi üstün hissederek güldüğümüz durumları açıklar. Bu kuram ilk olarak Platon ve Aristoteles'in düşüncelerinde karşılığını bulması bakımından mizah teorileri arasında bilinen en eski kuram olma özelliğini taşır.

Bu çalışma, üstünlük kuramının Haldun Taner'in tiyatro oyunları üzerinde nasıl görünür kılındığı düşüncesinden yola çıkılarak hazırlanmıştır. Yazarın benzetmeci ve epik-göstermeci türde yazdığı oyunlar üstünlük kuramının özellikleri bağlamında incelenerek oyunlardaki mizahi unsurlar ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Haldun Taner, üstünlük kuramı, tiyatro

Abstract

The most important feature of Haldun Taner's pieces is the sense of humor which can be seen in all of them. Taner made modern essays in his pieces by planning different fictions and didn't create humor by only one way. All pieces show different specifications by their themes, characters and elements which create humor. By this aspect we see that the writer use various humor theory and choose the one which is more suitable for making humor.

Humor theories are composed by three principal title; superiority, inharmoniousness and relaxation. Superiority model reveal certain situation which make us laugh with the sense of superiority that we didn't experience. This model is the most ancient model which origin first of all from Platon and Aristoteles.

In this study we focused on how superiority model is exercised in Haldun Taner's pieces. We tried to examine Taner's pieces which are written in genre of simulator and epic-exhibitionist in order to determine humorous characteristic of the pieces by superiority model qualifications.

Key Words: Haldun Taner, Superiority Model, Theatre

*Bu çalışma "Haldun Taner'in Oyunlarında Mizahi Unsurlar" adlı yüksek lisans tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

CİRİŞ

Mizah, yaşanan çağın sosyal politik meselelerinden, düşünce, kültür dünyasından ve insanın kendisine mesele ettiği diğer konulardan ayrı düşünülemez. Bununla birlikte evrenseli yakalayabilen mizahi eserler, her dönem güncelliklerini korumayı başarırlar. Usta bir tiyatro yazarı olan Haldun Taner de oyunlarında insanların ve toplumların hep var olacak kusurlarını, hayallerini, olması gerekenle olan arasındaki farkları ve temel çatışmalarını işler. Onun oyunları, klasikleşmiş ifadeyle güldürürken düşündürülen ve yıkmak yerine sorgulamayı teşvik eden eserlerdir.

Mizah, günümüzde çok geniş bir kullanım alanına sahiptir. Bu durum kavram hakkında tek bir tanım yapmanın olanaksızlığını ortaya koyar. Çeşitli mizah tanımlarına bakacak olursak mizah öncelikle, “Alay, şaka, gülmece” ya da “Olay, olgu, kişi, davranış ve durumların komik, gülünç yanlarını ve özelliklerini kaba kaçmayacak şekilde estetik bir üslupla ortaya koymak” şeklinde karşımıza çıkar (Karataş, 2001: 291), (2004: 400). Mizah üzerine çalışan çeşitli düşünürler kavramın anlam dünyasını çeşitlendirerek farklı tanımlamalarda bulunurlar. John Morreall mizahı; “uyumsuz bir durumdan kaynaklanan gülme” olarak tanımlarken Escarpit için mizah; “bir var olma sanatı”dır (Morreall, 1997: 90), (Escarpit, 2016: 155). Baughman’a göre mizah; bir “felsefe” olarak görülürken Stephen Leacock’un mizah hakkındaki görüşü, “yaşamı yorumlamanın bir şekli.” olduğu yönündedir (Güler ve Ufuk Güler, 2010: 189), (Öğüt Eker, 2009: 169). Kierkegaard ise mizahın temelinde aykırılık ve çelişki olduğunu ifade eder (Güler ve Ufuk Güler, 2010: 245).

Her ne kadar insanın neye, nasıl ve neden güldüğü, çeşitli kuramlar ve tekniklerle belli ölçülerde izah edilmeye çalışılmış olsa da her kavram ve tanım kendi sınırlılığını beraberinde getirmektedir. Aziz Nesin’in deyişiyle her tanım aynı zamanda tanımladığı şeyi sınırlamaktadır (Nesin, 1973:16). Buna gülme durumlarının sonsuz sayıda oluşunu da ekleyecek olursak çember iyice genişler. İlk Çağlardan başlayarak günümüze gelene kadar mizah düşüncesinin gelişiminde düşünürler, gülme ve komik öğelerin nedeni, oluşumu, ortaya çıkışı ve hayata yansımaları üzerine çeşitli fikirler ortaya koymuşlardır. Bu görüşlerin sistemli hâle getirilmiş olanlarından en yaygınları üstünlük, uyumsuzluk ve rahatlama kuramları olarak bilinmektedir. Üstünlük kuramı adının da işaret ettiği gibi, kişinin okuduğu

veya izlediği olaylara dışarıdan bakan bir kişi olarak bu olayların kendi başına gelmemesi nedeniyle keyif alması ve kendini üstün görmesi durumudur. Uyumsuzluk kuramına göre ise olayların beklenilenin dışında gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan beklenmedik durum, yani umulan ile bulunan arasındaki uyumsuzluk insanların gülmesine neden olmaktadır (Özünü, 2000: 21). Bastırılmış duyguların gülme yoluyla ortaya çıkmasına dayanan rahatlama kuramı ise “organizmadaki sıkıştırılmış/bastırılmış enerjinin boşaltılması esası”nı temel almaktadır (Öğüt Eker, 2009: 143). Bu kuramlar birbirleriyle çelişmezler, aksine her kuram gülmenin diğer bir yönünü açıklayarak birbirlerini tamamlarlar.

Üstünlük Kuramı

Kişinin kendini başkalarından üstün görmesine dayanan bu kuram, ilk olarak Platon ve Aristoteles’in düşüncelerinde karşılığını bulması bakımından mizah teorileri arasında bilinen en eski kuram olma özelliğini taşır. “Kurama göre, herhangi bir gülmece öğesini, ya da fıkrayı okuyan, ya da duyan, ya da seyreden bir kimse, olay kahramanının yaptığı yanlışlığı kendisinin yapmayacağından emin olarak, kendisini gülmece kahramanından daha üstün hisseder, bir rahatlama duyar, bu durumu hoşuna gider ve güler.” (Özünü, 2000: 21)

Platon, sanat ve edebiyata ahlaki bakımdan karşı çıkan düşüncelere sahiptir. Platon’a göre kurulacak ideal bir toplumda bireylerden duygularını dizginlemesi beklenirken sanat ve edebiyat, dizginlemek bir tarafa onları coşturduğu için zararlı bir işleve sahiptir.¹ Bu açıdan trajedi ve komedi de insanın en yüce olana ulaşmasının önünde bir engeldir. “Kişinin başkasında gördüğü ama kendisinde görmeye utanacağı gülünç durumlardan zevk alması, aklın özerkliğini ve ciddiyetini zedelemektedir. İnsanın aşırı sevinç ve acıdan kaçınması, asil davranışlardan uzaklaşmaması gerekmektedir. Eserlerinden anlaşıldığı kadarıyla Platon, gülmenin nesnesinin aptallık, budalalık ve kötülük olduğunu düşünmektedir. İnsanı gülünç yapan, kendini bilmemesi, kendine karşı kayıtsız olmasıdır.” (Şentürk, 2016: 47). Bunun yanı sıra gülmede dikkat, daha çok kusur üzerine odaklandığından, Platon gülmenin beslenmemesi gerektiğini öğütler. Yoksa bu yolla kusurların gülen kişiye bulaşma ihtimali belirecektir (Morreall, 1997: 9). Platon, bir anlamda “gülme komşuna gelir başına” atasözünü özetlenebilecek ahlaki bir

¹ Ayrıntılı bilgi için bkz: (Moran, 2012: 26-27)

duyarlılık temelinde ele aldığı komedi ve gülme öğelerinin ancak ciddi bir sansürle insanların karşısına çıkması gerektiğini savunur.

Aristoteles; sanatın işlevi, etkileri, yararları ve zararları konusunda Platon'dan farklı düşünüyor olsa da hocasının gülme konusundaki fikirlerini paylaşmaktadır.² Morreall, Aristoteles'in gülmenin aslında alayın bir türü olduğu konusunda Platon ile aynı görüşleri dile getirdiğini ifade eder (Morreall, 1997: 9). Buna ilave olarak Aristoteles, gülerken aşağılık olan şeye ilgi gösterdiğimiz için, aşırı gülmenin iyi bir yaşamla uyuşmayacağını ayrıca şakacı tutumun insanı önemli şeylere karşı gayriciddi yapması nedeniyle kişinin karakterine zarar verebileceğini söyler.

Gülme ve mizah konusu üzerine 'üstünlük' ekseninde düşünenlerden biri de Thomas Hobbes'tur. Ona göre gülme, "her şeye karşı olan bu savaşta, kendimizi bir başkasından ya da daha önceki durumumuzdan daha iyi görme duygusu"ndan kaynaklanmaktadır (Morreall, 1997: 11). Hobbes, üstünlük düşüncesine birdenbirelik özelliğini de ilave eder. Onun kuramında "ani zafer duygusu" (sudden glory) önemli bir yer tutar. Gülmenin gerçekleşmesi için üstünlük duygusu ansızın oluşmalıdır (Şentürk, 2016: 51). Ayrıca Hobbes'a göre, "En fazla gülen insanlar, kimliklerini kendi başarıları değil, daha çok başkalarının hataları üzerine kurgulayanlardır." (Şentürk, 2016: 51)

Gülmeyi saldırganlık tutumuyla birlikte değerlendiren yorumlar da söz konusudur. Bunlardan Konrad Lorenz, "gülmeyi kontrol altına alınmış bir saldırganlık durumu olarak görür" (Morreall, 1997: 11-12). Bu konuda diğer bir isim Anthony Ludovici'dir. "Gülen kişi kendisini, kendisine meydan okuyan bir düşmanın yerine koyar." diyen Ludovici için gülme, "eylediği fiziksel biçime girer, otuz iki dişin birden görünmesi gibi, çünkü temelinde gülme, bir düşmana fiziksel bir meydan okuma ya da bir gözdağıdır. Gülerken dişlerin böyle görünmesi, köpeklerin saldırgan davranışlarında olduğu gibi, bir kişinin fiziksel cesaretini kanıtlama yoludur." (Morreall, 1997: 12).

Morreall, üstünlük kuramı hakkında şunları söyler:

"Üstünlük kuramına göre, kendilerine karşı fiziksel cesaret zekâ ya da bir başka insani özellik konusunda üstünlük duyduğumuz kişilere güleriz, bu ise onları alaya almaktır; bu anlamda, üstünlük

² "Aristoteles, edebiyatın bir çeşit bilgi kazandırdığına ve tragedyanın da arınma sağladığına inandığı için sanatın yararlı bir işlevi olduğunu söylüyordu." (Moran, 2012: 36)

duygusu bizi, o insanlara karşı davranışlarımızda, hor gören bir saygısız durumuna düşürür. Bu açıdan bir kişinin ya da kişi olarak ele aldığımız herhangi bir şeyin dışındaki hiçbir şeye gülmemiz olanaklı değildir; bunun nedeni de, kendimizi ancak kendi türümüzden varlıklarla, yani diğer kişilerle karşılaştırabilir ve böylece üstünlük duyabilir olmamızdır. Cansız nesnelere ya da durumlarla alay etmeyiz." (1997: 22)

Gülin Ögüt Eker'e göre ise üstünlük kuramının temelinde, "rakibi saf dışı bırakmaktan duyulan keyif, bir başkasını dezavantajlı duruma getirmenin verdiği haz, öteki konumundaki kişinin düştüğü kötü durumdan duyulan mutluluk, başkalarının talihsizliklerinden ve acılarından alınan zevk, bedensel çirkinlik veya bozuklukların kendi bedeninden olmamasından duyulan memnuniyet ile mantıksız hareket ve eylemlere gülme" bulunmaktadır (2009: 142).

Gülmeyi diğer insanlar üzerinde hissedilen üstünlük duygusunun ifadesi olarak özetleyebileceğimiz bu kuramda kişi, izlediği/seyrettiği olaydaki şeyi kendisinin yapmayacağını düşünerek üstünlük fikrinden kaynaklanan bir haz duyar. Ancak yine de üstünlük durumunu içermeyen gülme durumları da söz konusudur ve bu kuramın tüm gülme durumlarını kapsayacak genişlikte olmaması onu tek başına yeterli bir gülme kuramı olmaktan uzaklaştırmaktadır.

Haldun Taner'in Oyunlarında Üstünlük Kuramının Kullanımı

Haldun Taner'in mizah anlayışının temelinde kişinin kendi kendisiyle alay edebilmesi, kendi kusurlarına karşı belli bir mesafeden bakarak bu yolla ruhunu olgunluğa erişirme düşüncesi yer almaktadır. Taner, mizahın yapıcı gücüne inanarak herkesi bu ortak paydada toplanmaya davet etmektedir. "Mizahı geniş memlekette öç, kin, kardeş kavgası gibi kompleksler dikiş tutturamaz. Bir kahkaha, sisleri dağıtır; yanlış insanları hizaya getirir; toplumu adam ediverir. Aman mizahı boğmayalım beyler. Bilakis, elimizdeki bu yaman devadan alabildiğine faydalanmaya bakalım." (Taner, 2015: 40).

Yazarın üslubunun en temel özelliklerinden biri olan bu mizahi yaklaşım biçimi diğer bir deyişle ince alay, her oyununda farklı bir kurguyla karşımıza çıkar. Yazarın havayla şişirilmiş, yükselen ancak içi boş olan balon metaforuyla karşıladığı bu durumlar, âdeta bir iğne görevi gören mizah aracılığıyla delinirler diyebiliriz. Haldun Taner'in mizahı, daha çok üstünlük kuramının

argümanlarıyla değerlendirdiğini söylemek yerinde olacaktır.

“Zaten dikkat edersek gerek yazınsal çalışmalarda, edebiyat olarak yapılanlarda, gerek mizah çabalarında okuyucuya, deyim yerindeyse bir yağ çekme vardır. Yani okuyucu bir üstünlük duygusu alırsa çok fazla zevk alır bir şeyden. Edebiyatta ben bu adamla aynı fikirdeyim, ben bunu anladım. Bunu söylediğim zaman duyduğu öğüntüyü komedi olarak komedi tiyatrosunda, fars tiyatrosunda ben bu görüntüyü anladım esprisi izler. Ve bu öğüntüdür, bu üstünlük duygusudur, her zaman aşağılanmaya alışmış, her zaman kompleksler içinde kalan seyirciyi ya da okuyucuyu birden ferahlatıp böbürlendiren. Mizahta bu daha fazla vardır. Mizahta en güzel espriler, en fazla öğünlüen espriler, bütün salonun algılamayıp da otuz kişinin algılayabildiği esprilerdir. Ve dikkat ederseniz tiyatro salonunda bu tip esprileri algılayanlar normalin dışında ha ha ha’larla “Ben anladım siz anlamadınız” gibisinden büyük bir övünçle tepki gösterirler. Şu halde mizah, kestirmeci olduğu için, rahat olduğu için, taze bir açı verdiği için, bir de üstünlük duygusu verdiği için çok makbul sayılıyor. Özellikle kısa olduğu için.” (Taner, 1985: 27)

Haldun Taner’in güldürüyü yapılandırma biçimi ile geleneksel tiyatrodaki ortaya çıkan güldürünün oluşumu benzerlik gösterir. Metin And, Karagöz ve Ortaoyunu’nda ortaya çıkan mizahın nedenlerinden biri olarak “gülmenin, yani seyircinin tepkisinin bir üstünlük duygusundan gelmesi”ni gösterir. Seyircinin üstünlüğünün yanı sıra “sahnedeki kişilerin kimi olaylar, kişiler karşısında gözlerinin bağlılığı, yanılmaları” da buna eklenir (And, 1985: 498). Haldun Taner’de de gördüğümüz bu iki özellik yazarın oyunlarında yer alan üstünlük kuramının etkilerini gösterir. Bununla birlikte Haldun Taner’in mizah yapma şekilleri olarak karşımıza çıkan: nükte, ironi, beklenti yaratma, beklenti bozma, yanlış anlama, uyumsuzlukları bir arada kullanma gibi teknikler, geleneksel seyirlik oyunlarının güldürme tekniklerinden yararlandığını göstermektedir. Sevda Şener, Haldun Taner’in bu hünerlerini “hem seyirlik oyunlarında olduğu gibi seyirciyi eğlendirmek, hem epik tiyatrodaki olduğu gibi toplum sorunlarını gündeme getirmek için kullandığı”ni ifade eder (2007: 141).

Haldun Taner’in oyunlarında üstünlük teorisi iki boyutuyla karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan birincisi, seyirci-oyuncu arasında diğeri ise oyun kişilerinin kendi arasında gerçekleşmektedir. İlkinde seyirci, komik olaylar başkalarının başına

geldiği ve kendisi yalnızca izleyen konumunda olduğu için üstünlük duygusu içindedir. Bununla birlikte seyircinin olayları, oyun kişilerinden daha önceden bildiği durumlar da üstünlük duygusuyla açıklanabilmektedir. İkincisinde ise oyun kişilerinin kendi arasındaki sınıfsal veya mesleki olarak hiyerarşik konumları ya da kusura dayalı özellikleri veya davranışları bakımından birbirlerine karşı üstün olma durumları söz konusudur. Bu çalışma kapsamında Taner’in *Huzur Çıkmazı*, *Günün Adamı*, *Zilli Zarife*, *Eşeğin Gölgesi*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Ayıışığında Şamata adlı* oyunları üstünlük kuramı çerçevesinde değerlendirilecektir.

Huzur Çıkmazı adlı oyunda Memnun, kendi halinde, son derece iyimser, eşinin şüphe uyandıracak davranışlarını bile sorgulamayacak kadar rahat ve bu rahatlığı etrafındakileri rahatsız edecek boyutlara varan sıradışı bir kişidir. Memnun’un karısı tarafından aldatıldığı, birinci perdeden itibaren seyirci tarafından bilinen bir gerçektir. Bu açıdan seyircinin bilincinde Memnun’a karşı bir üstünlük duygusu hâkimdir ve seyirci kendisinin bildiği bu gerçeğin açığa çıkmasını merakla beklemektedir. Nitekim oyunun ilerleyen bölümlerinde bu durum gerçekleştiğinde Memnun’un vereceği tepki, oyunun seyri açısından oldukça belirleyici olacaktır.

Sevda Şener, tiyatrodaki ironinin seyirciyi üstün konuma getirdiğini söyler (2006: 159). *Huzur Çıkmazı* oyununda Memnun’un karısı tarafından aldatıldığı seyirci tarafından bilinmektedir. Buna karşın Memnun’un her şeyden habersiz bir şekilde karısının notları arasında bulduğu romantik cümleleri kendi üzerine alınması ve bunu da şaka yollu anlamazlıktan gelmesi dramatik ironiyi ortaya çıkarmaktadır. Burada seyirci, oyun kişisinden daha fazla bilgiye sahip olduğu için üstün konumdadır.

Oyun trajik bir sonla bitmeye müsaitken Memnun’un karısının kendisini aldatmakta olduğu itirafını bir şaka olarak görmesi, bir anlamda gerçeği kabullenmemek için her yola başvurması oyunun yönünü komiğe çevirir. Yine de bu kahkahayla güldüren bir komik değildir. Beliz Güçbilmez’in ironik anlatım için ifade ettiği gibi gerginlik çözülür ancak ortada bir kahkaha değil buruk bir gülümseyiş vardır. Tam manasıyla bir rahatlama duygusu uyandırılmaz (Güçbilmez, 2003: 114).

Üstünlüğün bir diğer boyutu ise komedinin yapısı gereği bir kusura dayanmasıdır. Kusurlu kişinin kendisi değil de bir başkası olduğunu bilen seyirci, oyun kişisine karşı kendisini üstün görür. Bu duruma yine *Huzur Çıkmazı* adlı oyundan örnek

verecek olursak seyirci Memnun'la bir özdeşleşme kurmadığı gibi izlediklerinin kendi başına gelmediği düşüncesiyle rahattır. Komedinin ve mizahın olaylara belli bir uzaklıktan bakması seyirciyi rahatlatan güvenli bir yerden oyunu izlemesini sağlar. Sonunda ise izlediklerinden bir ders çıkarması kendine kalsa da Haldun Taner geleneksel tiyatronun bu işlevini ve epik biçimin düşündürme sorgulama unsurlarını eserlerine katarak, oyunun bazı yerlerinde doğrudan sözü ele alır. Seyircinin eleştirel düşünebilmesini sağlamak amacıyla onu yönlendirir.

“Mennan : Ben bu oyunun anlatıcısıyım. Siz sadece oyun kişileri. Elbet sizden iyi bilirim bazı şeyleri. (Abida'ya) Ne bakıyorsun devam et. (Taner, ? :35)”

(...)

“Mennan: Epik piyesi duygusallaştırmayalım. Devam. (Taner, ? :35)”

Konuya örnek teşkil eden bir diğer oyun, *Cünün Adamı*'dir. Oyunda milletvekili adayı olması için teklif götürülen bir Profesör'ün bu teklifi kabul etmesi durumunda neler yaşayacağını rüya yoluyla deneyimlemesi anlatılır. Aile çevresi kendi menfaatleri nedeniyle Profesör'ü desteklerken aynı zamanda öğrencisi de olan Doçent ise buna karşı çıkar. Oyunda, seyircinin bilgi düzeyi oyun kişileriyle paralel bir gelişim çizgisi içindedir. Ancak oyunun en sonunda Doçent'in, karşı partinin hesabına çalışan biri olduğunun ortaya çıkması, oyun kişilerinin bilmediği bu durumu yalnızca seyircinin biliyor olması bakımından seyirciyi üstün kılar. Diğer yandan oyun boyunca gerçekleşen tüm olayların bir düş olması ve bu durumun finalde açığa çıkması seyirciyi şaşırtmakta, bu sefer de oyun kişisi olarak bu durumdan haberi olabilecek tek kişi olan Profesör'ü seyirci karşısında üstün kılmaktadır.

“Profesör: Alo genel sekreter mi? Hayır kardeşim. Maalesef adaylığı kabul edemeyeceğim. Teveccühüne çok teşekkür. Ama beni mazur gör. Ne mi düşündüm? Çok şey düşündüm. Telefonda anlatamam. Bilirsin hastalıklı muhayyilem var. Kuruntu olabilir. Mümkün, izan etmişimdir. Fakat affet. Olmayacak.” (Taner, 2007:99)

(...)

“Profesör: (Elini gözlerine götürerek) Çok büyük bir kabus geçirdim ben çocuklar.” (Taner, 2007:99)

Zilli Zarife adlı oyunda, ünlü iş adamı Hurşit (Cemşit) güzel ahlak derneği başkanı olan Dürdane ile evli olmasına karşın aşkı ve

huzuru genelev işleten Zarife'de bulur. Ondan bir de çocuğu vardır. Hurşit'in intiharıyla birlikte ortaya çıkan vasiyetiyle oyun başlar. Hurşit'in gerçekte ölmediğinin anlaşılmasıyla da biter. Seyirci, Hurşit'in akıbetine dair yorum yapabilse de Hurşit'in yaşadığını oyun kişileriyle eş zamanlı olarak öğrenir. Bu yönüyle oyunda, seyircinin bir üstünlüğü söz konusu değildir. Oyunun girizgâh bölümünde sahnede bulunan iki oyuncu, gelen seyirciler hakkında konuşmakta ve onların ikiyüzlü durumları üzerine ironik diyebileceğimiz eleştirilerde bulunmaktadır. Her ne kadar bu tespitler kurgunun bir parçası olsa da üstünlük duygusu içinde olan tarafın, seyircilerin ipliğini pazara çıkararak oyuncuları olduğunu söyleyebiliriz.

“Turgut: (Soldan birini fark etmiştir) Merhaba Abüzüddin bey.

Gülriiz: Hangi Abüziddin bey?

Turgut: Tiyatro münekkidi canım,

Gülriiz: O ilk gece gelmemiş miydi?

Turgut: O gece muvazzaf gelmişti. Bugün izinli gelmiş.

Gülriiz: Nerden anladın?

Turgut: Baksana pişmiş kelle paça gibi sırtıyor.

Gülriiz: İlk gece gelmedi miydi?

Turgut: Çok gülse ertesi gün temsili kötüyemez. Üstelik arkadaşları Abüzüddin halk tipi oyunu beğendi diye küçümserler. Gülmeye bir daha bedava davetiye vermeyiz. İki ortada ikına sıkına fitik illetine tutulacak fakir.

(...)

Turgut: Üç kişi var ya yan yana oturan. Onların biri trafik polisidir, biri vergi polisi öbürü de ahlak polisi.

Gülriiz: İlk ikisini ben de tanıyorum ama üçüncüyü nerden tanıyorsun?

Turgut: Tanımaz olur muyum? Geçen gece evinde açık film seyrettik.”(Taner, ? : 3)

Diğer yandan oyun, göstermeci bir yapıda olduğu için oyun kişileriyle özdeşleşilmesi istenmeyen bir durum olmakla birlikte seyircinin payına düşen bu ibret perdesini³ seyreyerek oyunda tartışılan konular üzerine düşünmesidir. Dolayısıyla beş farklı haberin aralarında ilişki kurulup birleştirilerek oyun olarak sahnelenmesi, bu kurgunun seyircinin gözü önünde yapılması yani seyircinin pişen yemekle birlikte mutfağı da

“Koro: Bak ne suret gösterir seyreyle ibret perdesi”, (Taner, ? : 6)

görmesi, bir uzaklık yaratması bakımından seyirciye üstünlük duygusu vermektedir. Bu durumu Bergson'un ipli kukla tekniğiyle ilişkilendirmek mümkündür. "Güldürülerde nice sahne vardır ki karakterlerden biri, kendi özgür iradesiyle konuşup davrandığını ve dolayısıyla önemli şeylerin kontrolü altında olduğunu sanır fakat bir başka açıdan bakıldığında onunla eğlenen bir başkasının elindeki basit bir kukla gibi görünür." (Bergson, 2015: 53). Bu açıdan bakıldığında oyunda her şey adeta anlatıcı olan Dr. Mennan'ın kontrol ve idaresindedir. Hurşit'e de ne zaman ortaya çıkması gerektiğini o söylemiştir. Oyunun süresine müdahale eder, oyunun söylem düzeyinde varacağı yeri tayin eder. Kısacası oyunun ipleri onun elindedir.

Haldun Taner'in göstermecî oyunlarında eserlerin yanılısamayı kıran yapısından ötürü seyirci her şeyin farkındadır. *Eşeğin Gölgesi* oyunu saçma bir dava konusu üzerinden (kiralanmış bir eşeğin gölgesi de ayrıca ücrete tabi olmalı mıdır?) detaylıca işlenmiş uzun bir hukuk sistemi parodisidir diyebiliriz. Saçma bir dava konusu zamanla öyle büyür ki tüm ülke gündemini işgal eden manasız bir kutuplaşmanın tetikleyicisi olur. Bu durumun tek kazananı ise halkın bu bölünmüşlüğü sayesinde rahatlıkla haksız kazançlarını artıran sermaye sahipleri olur. *Eşeğin Gölgesi* oyununda, Şaban'la Mestan, eşeğin gölgesi münakaşası üzerinden giriştikleri davada neye alet olduklarını ancak oyunun sonunda fark edebilirlerken hukuk, din ve siyaset alanlarında davanın onları aşan boyutlarda çıkar ilişkilerini açığa çıkardığını seyirci çok önceden görür. Dolayısıyla seyirci, tarafların niyetlerini de bilerek tüm sahneleri izlediği için oyun kişilerinin olayların gerçek seyrinden habersiz yaptıkları girişimlere saflıklarından ötürü -keyifle- güler.

"Kara Köse: (Şarkı) İkame edilen dava geri alınmaz.

Matlup: Bu bir mülkiyet davası.

Mansur: Medeniyet davası.

Kambur Ese: Bir kere harekete geçti adalet mekanizması.

Matlup: Vatan, millet, mukaddesat hepsi bu davaya bağlı.

Hepsi: (Koro halinde) Olamaz olmaz, vazgeçemezsiniz.

Kambur Ese: Siz vazgeçseniz de sürer

âmme davası.

Kara Köse: (Şarkı) Vazgeçerseniz bütün zarar ziyarı size ödetiriz." (Taner, 2007: 46)

Gözlerimi Kapatırım Vazifemi Yaparım adlı oyunda, zıt karakter özelliklerine sahip Vicdani ve Efruz hep birbirinin zıddı durumlarla karşılaşır. Vicdani ve Efruz'un doğdukları sokağın adı yaşanan tarihî ve siyasi olaylara koşut olarak değişir. Aynı mekânın değişen iktidar ve tarihsel şartlara göre yeniden tanımlanması oyunda komiği oluşturur. Sokağın adı II. Abdülhamit devrinde, padişahın jurnalcisi Fehim Paşa'nın adına sahipken 1908 sonrasında 10 Temmuz Sokağı, 1. Dünya Savaşı'na müteakiben Limon Von Sanders Sokağı, Mütareke devrinde Damat Ferit Sokağı, Cumhuriyet'in ilanıyla Refet Paşa Sokağı, İsmet İnönü devrinde Refik Saydam Sokağı, 2. Dünya Savaşı sonrasında Harry Truman Sokağı, Demokrat Parti iktidarında 14 Mayıs Sokağı olarak değişir. Oyunda, sokakla birlikte Efruz'un siyasi görüşleri de değişmektedir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında antiemperyalist ve yabancı sermaye düşmanı olarak meydanlarda konuşmalar yapan Efruz, aynı inandırıcılıkla ileride Marshall yardımlarını savunacaktır. Efruz'un geçmiş söylemlerini çok iyi bilen seyirci, üstünlük kuramı uyarınca Efruz'un dönüşümlerini ve ikiyüzlülüklerini mukayese edebildiği için bu duruma güler tepki verecektir.

Vicdani ve Efruz, pek çok açıdan Karagöz ve Hacivat'a benzemektedir. Gittikleri mahalle mektebinde hocanın Efruz ve Cemalifer'i yaptıkları haylazlıklar için her dövmek isteyişinde, onların eğilmeleri üzerine suçsuz olan Vicdani'ye tokat atması ve bunun üç kez tekrarlanması hem harekete ve tekrara dayalı bir komedinin oluşmasını sağlar hem de Vicdani-Efruz ikilisinin arasındaki ilişkinin temel dinamiğinin ne olacağını seyirciye henüz oyunun başlangıcında göstermiş olur. Oyunun ilk kısmında yer alan bu sahne aracılığıyla seyircinin Efruz'un her türlü günahının cezasını Vicdani'nin çekecek olacağını önceden fark etmiş olması çok önemlidir. Bu farkındalık, Vicdani'nin ancak yaşadıkça öğreneceği türlü türlü bahtsızlıkları seyircinin henüz gerçekleşmeden önce bilmesini ve bu üstünlüğünden ötürü Vicdani'nin mağduriyetlerine rahatça gülebilmesini sağlayacaktır.

Taner'in bir diğer oyunu olan *Ayışığında*

Şamata'da ise olay örgüsü değişmese de karakterlerin seyirci istekleri doğrultusunda tam tersi özelliklerle ikinci perdede tekrar oynanması, oyunun tersine çevrildiğinde nasıl bir tablo oluşacağına ilişkin bir yaklaşımı yansıtır. İlk perdede kötümser bir şekilde çizilen tiplerin hepsi gerek kişilik özellikleri gerekse ağızlarına pelesenk ettikleri kalıp ifadeler bakımından tersine çevrilerek iyimser kişilere dönüştürülür. İlk perdenin iyileri de kötü olurlar. Örneğin birinci perdede, içinde buldukları toplumsal sınıfın kültürel kodlarına uygun hareket eden mahallenin bekçileri, ikinci perdede, puro ve pipo içip oldukça nazik bir şekilde konuşup hareket ederler (Taner, 2016: 53). İlk perdede Bekçi Zülfikar: "(...uzaktan bir küçük çocuk ağlaması.) Sayme'nin piçi olacak." şeklinde konuşurken ikinci perdede aynı sahne bu sefer "(uzakta bir ağlama sesi) Saime Hanım'ın yavrusu olacak bu ağlayan. (Şefkatle) Evladım bir de şeker ki!" şeklinde oynanır (Taner, 2016: 16, 53).

Yaptığı kürtaajlarla sosyetik çevrelerin en popüler doktoru olan Epkem ise tam tersine çocuk doğurtmaya can atan birine dönüşür. "Anlatan: Şimdi de yaş günü partisinin davetlilerini tanıtalım. Şu pastanın çevresinde doygun dolaşan beyaz saçlı adam, kürtaajdan zengin olan bazılarına hiç benzemez. Dr. Epkem Cangetir, soyadından da belli olmuyor mu, akli fikri çocuk doğurtmak. Türkiye'nin ancak nüfus artışı ile kalkınacağına iman etmiştir. Doğum kontrol haplarına, kürtaaja karşı savaştan iki derneğin fahri başkanı. Çok da ciddi adamdır. Doğum sırasında şiir filan okumaz. Boş vakitlerinde hep susar." (Taner, 2016: 57).

Oyunun ikinci perdesindeki tüm mizahi öğeler seyircilerin çok kısa süre önce asıl kişilik özelliklerine uygun olarak izledikleri oyuncuların birdenbire olduklarının tam zıddı bir hâle bürünmelerinin yarattığı komiğe dayalıdır. İlk perdede asıl hâlleri gösterilmemiş olsaydı bu kadar etkili bir parodiye dönüşmeyecek olan oyunda seyirci, ilk perdeyi izlemiş olmanın getirdiği bilgiye dayalı üstünlük aracılığıyla ikinci perdede gülmektedir. Karakterlerin bir perde önce nasıl davranıp, neler söylediğini oldukça taze olarak bilen seyirci, hatırladıklarının nasıl değiştirildiğini gördükçe/keşfettikçe zekâsını okşayan bir üstünlük duygusuyla gülmektedir diyebiliriz.

SONUÇ

Üstünlük kuramı, bir başkasının başına gelen istenmeyen durumlara karşı verdiğimiz gülme tepkisini açıklamaktadır. Gülen kişi üstünlük duygusuna bağlı olarak bu durumdan haz duymaktadır. Haldun Taner, *Huzur Çıkmazı*, *Günün Adamı*, *Zilli Zarife*, *Eşeğin Gölgesi*, *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım* ve *Ayıışığında Şamata* adlı oyunlarında bu dengeyi başarılı bir biçimde kurarak mizahını ortaya koyar. Söz konusu oyunlarda, gülmeyi sağlayan bir unsur olarak karşımıza çıkan üstünlük kavramı, gerek seyircinin oyunu izlerken kapıldığı gülmeceyi yaratan bir his gerek oyun kişilerinin birbirlerine karşı konumlarını belirleyen bir ilişki biçimi olarak ele alınmıştır. Yazar, Memnun'un saflığı, Vicdani'nin şanssızlığı, Hurşit'in yanlışlıkları, Mestan ve Şaban'ın aptallıklarını abartılı bir biçimde belirginleştirerek gülmenin temel mekanizmalarından birini işletir demek yanlış olmaz.

Mizah kuramları açısından bakıldığında Haldun Taner'in oyunlarının üstünlük kuramıyla açıklanmaya uygun bir yapıda olduğu söylenebilir. Bunun temelinde yazarın mizah anlayışını da yansıtan çelişkili durumlar, karşıtlıkların birlikte var olması, olayların veya kişilerin görmeye alışık olduğumuzun dışında verilmesiyle yaratılan aykırı ve sürpriz sonlara dayalı farklı düşünme biçimlerinin yattığını söylemek mümkündür.

**KAYNAKÇA**

- And, M. (1985). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Bergson, H. (2015). *Gülme -Komiğin Anlamı Üstüne Deneme-*. (Çev: Yaşar Avunç). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demir Solak, N. (2018). *Haldun Taner'in Oyunlarında Mizahi Unsurlar*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Escarpit, R. (2016). *Mizah*, (Çev: Mehmet Yalçın). Ankara: İmge Kitabevi.
- Güçbilmez, B. (2003). "Antik Yunan Tiyatrosunda İroni", *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, (2).
- Güler, Ç. ve Bilge Ufuk Güler. (2010). *Mizah, Gülme ve Gülme Bilimi*. İstanbul: Yazıt Yayıncılık.
- Karataş, T. (2001). "Mizah", *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Perşembe Kitapları.
- Mizah. (2004). *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü 4. Cilt*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Moran, B. (2012). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*. İstanbul: İris Yayıncılık.
- Nesin, A. (1973). *Cumhuriyet Dönemi Türk Mizahı*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Öğüt Eker, G. (2009). *İnsan Kültür Mizah -Eğlence Endüstrisinde Tüketim Nesnesi Olarak Mizah-*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Özünü, Ü. (2000). *Gülmecenin Dilleri*, Ankara: Doruk Yayınları.
- Şener, S. (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- (2007). *Oyunlar ve Gerçekler*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Şentürk, R. (2016). *Gülme Teorileri*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Taner, H. (1985). "Mizahçılar Tartışıyor-III" *Hürriyet Gösteri*. (Mayıs).
- (2007). *Eşeğin Gölgesi*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- (2007). *Günün Adamı / Dışardakiler*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- (2015). *Gözlerimi Kaparım Vazifemi Yaparım*. YKY. İstanbul.
- (2015). *Haldun Taner 100 Yaşında*. İstanbul: YKY.
- (2016). *Ayışığında Şamata*. İstanbul: YKY.
- *Huzur Çıkmazı*. Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu.
- *Zilli Zarife*. Devlet Tiyatroları Dramaturgi Bürosu.

İLİŞKİLER YARATMA BAĞLAMINDA SANATTA PORTRÉ*

PORTRAITS IN ART IN THE CONTEXT OF CREATING RELATIONS

Dr. Öğr. Üyesi Gülçin KARACA

Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi,
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü
gkaraca@mehmetakif.edu.tr

Prof. Dr. Rıdvan COŞKUN

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü
rcoskun@anadolu.edu.tr

Öz

Portre, kişinin duygularını ifade eden, insan-
da en karakteristik bölge olan yüzü ele alan bir
konudur ve yüzyıllardır sanatın en önemli anlatım
dillerinden biri olmuştur. Bu makale de; gelenek-
sel sanatta da önemli bir konu olan portrenin, iliş-
kisellik ve kamusal alan yaratabilme sorunsalına
odaklanmıştır. Makalede, kişilerin katılımcıya dö-
nüştüğü, etkileşim ve empati ile diyalog kurmaya
yönelik, tarihsel ve güncel ifadeler içeren portre
çalışmaları incelenmiştir. Sonuç olarak, ilişkiler ya-
ratmayı ve diğer insanları içine alarak bir farkında-
lık yaratmayı amaç edinen pek çok örnek olduğu,
bu şekilde sanatçı-izleyici-sanat ilişkisi ekseninde,
portre konusunun bir faktör olarak kullanılabil-
diği ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Diyalog, kamusal, in-
san, farkındalık, yüz.

Abstract

The portrait has been an important part
of the art for centuries, in that people, who can
express their emotions, handle the face which is
the most distinguishable region of their own. The
purpose of this essay is to examine the question
of whether a publicity can be created through
portraits. In this direction, the main areas of por-
trait are examined from the artistic examples of
the world in which people turn into participants
and establish dialogue. Thus, with portraits, it is
revealed that there are many examples that aim
to create an awareness by creating relationships
and involving other people. As a result, it has
been observed that portraits can be used as a fa-
ctor to create relationship between artist-viewer-
art work

Key Words: Dialogue, publicness, human,
awareness, face.

*Bu çalışma, birinci yazarın ikinci yazar danışmanlığında hazırladığı “Toplum Sanat İlişkisi ve Süreç” adlı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir. Bu Tez Çalışması AÜBAP tarafından desteklenmiştir. Proje No: 080522.

GİRİŞ

Portreyi ele alarak ilişkiler yaratmayı amaç edinen sanatçılar, konu olarak neden portreyi tercih etmişlerdir? İnsanın en doğrudan ve en karakteristik yönü olan yüzü içerdiği için olabilir mi? Portrenin Orta Çağ'da yeniden üretmek anlamına gelen *protraho* sözcüğünden gelmesi (Eczacıbaşı, 2008: 1277), muhtemelen insan yüzünün suretini yeniden üretmek anlamında kullanılmıştır. Peki, bu özellik portrenin ilişkiler üretebilmesi gibi bir yönünü de vurguluyor olabilir mi?

İnsan yüzünün ve yüz ifadesinin betimlenmesi ile oluşturulan eser olan portrenin, edebiyatta, resimde ya da fotoğrafıta, genellikle yaşamın belli bir anını ya da sürecini temsil ettiği kabul edilebilir. Tarih başından itibaren portreler hep bir şeylerin sembolü olagelmış ve gerek kamusal mekânlarda, gerek kişiyle birlikte defnedilip konan mezarlarda, hep insanı ve yaşamı vurgulamışlardır. Yapılan portreler gerçek bir yüzü canlandırmaya yetmeyecektir ama yine de ölümsüzlüğe meydan okumanın anlık ya da bir sürelik yollarından biri olarak düşünülmektedir. Antik Mısır'da ölümden sonraki yaşama gönderme yapan Fayyum portreleri buna örnektir. 4. yüzyıl civarında, portrenin idealize edilmiş biçimlerde betimlenmeye başladığı belirtilmektedir.

Avrupa'da ise gerçekçi portre anlayışının Orta Çağ'ın sonlarında gerçekleştiği söylenebilir. Erken Rönesans dönemi portre sanatında, betimlenen kişiyi gerçeğe uygun bir biçimde yansıtmaya endişesi söz konusudur. Psikolojik durumun ya da ruh halinin yansıtılmadığı bu örneklerden sonra Rönesans'la birlikte Batı Sanatında portrenin büyük önem kazandığı ve en çok ilgi gören türlerinden biri olduğu görülmektedir. Bunun yanı sıra, daha erken dönemlerde örnekleri olmasına rağmen, portrenin yaygın kullanımı şüphesiz Rönesans'la tarihlendirilebilir. Batıda portrenin uygulamalarına çoğu zaman aynı yerde rastlanmasına rağmen, farklı sanatsal tarihler ve farklı ülkelerdeki sosyal ve politik gelişmeler, popülerliğin boyutu ve kullanımını etkilemiş, portrelerin çeşitli tarzlarda çalışmasını sağlamıştır. Batı Avrupa Rönesans'ı bireysel farkındalığın arttığı bir dönemdir. Böylece portrelerde "eşsiz bireysel kimlik düşüncesi" ifade edilebilmeye başlanmıştır (Uysal, 2009: 107-108). 17. ve 18. Yüzyılda ise portre resimler daha çok bir fotoğraf işlevi görür ve soylu ve varlıklı ailelerin bireylerinin yüzlerini ölümsüzleştirmek için ressamlara yaptırılır. 19. Yüzyılda ise, fotoğrafın bulunuşu ayrı bir alan olarak portre fo-

toğrafçılığı şeklinde oluşmuş, aynı zamanda diğer sanat alanlarını da etkilemiştir.

1. İletişim Kurmaya Dayalı Portre Örnekleri

21. yüzyılda ise aristokratların veya varlıklı ailelerin bireylerinin yüzlerini belgelemek ya da biçimsel amaçlı portre resimlerinin oluşturulmalarından farklı olarak, ilişkiler kurmaya ve bir farkındalık yaratmaya odaklanan, farklı tarzlarda pek çok çalışma bulunduğu görülmektedir. Özellikle 1980'li yıllardan sonra kentte beraber yaşama, farklılıkları kabullenme, farklı fikirlerin bir arada bulunabilmesi açısından ele alınan güncel bir konu olan kamusal alan kavramı sanata da yansımıştır. Böylelikle iki boyutlu bir yüzeyde oluşan portre çalışmalarıyla, kamusal alanın, ilişkiler kurmak, karşılıklı etkileşim sağlamak, karşındakini kabullenmek, bir araya getirmek gibi özelliklerini oluşturmak mümkün müdür sorusu akla gelebilir. İncelendiğinde bu soruyu sorarak çalışmalarını oluşturan pek çok sanatçı bulunduğu görülebilir. Çinli sanatçı Bai Yiluo bu doğrultuda örnek verilebilir. *People No 1* (İnsanlar Numara 1) çalışması, aileleri ve toplulukları birleştiren ince bağları hatırlatmak isteyerek, birbirine diktiği bin altı yüz vesikalık fotoğrafın kanaviçesinden oluşmaktadır (Clark, web, 2012). (Görsel 1). Ranciere çalışmayı şu sözlerle anlatır:

"Plastik formlar yaratmak yerine doğrudan ilişki biçimleri sanatın yaptırdığı kısa devre, kendini öngörülen sonucun gerçekleşmesi olarak sunan bir yapının kısa devresidir. Nasıl bu sanatçı eskiden stüdyoda çalışan biri olarak çektiği fotoğrafları birbirine dikmişse, sanattan da insanları birleştirmesini beklemektedir. Fotoğrafların bir araya getirilmesi, nesnesi ve hedefi olan insan topluluğunu burada ve şimdi mevcut hale getiren anıtsal bir heykel işlevi üstlenmektedir (Ranciere, 2010: 68)."



Görsel 1. Bai Yiluo, İnsanlar No: 1 (People No. 1), photogram 2, 50 x 500 cm, 2001.

Yiluo'nun çalışmasından anıtsal bir heykel olarak bahsedilirken, onun geleneksel kamusal sanattaki anıtsal heykellerde rastlanan mekânsal ve nesnel özelliğini vurgulamaktan öte, ilişkilerin heykeller yerine geçebildiğinden bahsedilmektedir. Bu durum Beuys'un Sosyal Heykeli'yle ilişkilendirilebilir.

Şehirde yer alan heykeller genellikle kamusal alanların oluşumuna zemin hazırlayan meydanlarda bulunmaktadır. Hangi ölçekte olursa olsun bir kent meydanının temel işlevi, insanlara bir araya gelmeleri, karşılıklı iletişim kurarak sosyalleşmeleri, çevredeki karmaşık trafik akışından korunarak yaya olarak özgür olmaları için kentsel bir açıklık ve güvenli bir mekân sağlamaktır. Meydanın sadece bir boşluk mu yoksa insanların davranışlarını düzenleyecek bütüncül bir kentsel mekân mı olduğunu belirleyecek olan ise meydana gelen öğelerdir. Bunlar; çevredeki yapıların formlarıyla kurulan ilişki, bu yapıların düzenliliği veya çeşitliliği, yine bu yapıların açık alanın eni ve boyuyla olan üç boyutlu oransal dengesi, açık alana girişlerin açıları ve heykel ya da çeşme gibi üç boyutlu elemanların yerleri gibi faktörlerdir (Aygün Öztürk, 2009: 16).

Türk kültüründe de çeşmelerin bulunduğu yerler 'planlanmamış' kendiliğinden gelişmiş semt ve mahalle ölçeğinde küçük meydanlardır (Güngör, 2008). Geleneksel kamusal sanat örneklerinde olduğu gibi, Crown Ailesi tarafından finanse edilen, basit olarak tanımlanırsa, meydana gelen bir çeşme olan 'Taç Çeşmesi (Crown Fountain)' de kullandığı teknolojiyle klasik çeşmelerden farklı olsa da bir meydana insanlar arasında ilişkiler yaratmayı amaçlar (Görsel 2). Bu çalışma Chicago'da bulunan Milenium Parkında yer almak üzere

re yapılan bir yarışma sonucunda birinci gelerek, parkta yerini almıştır. Taç Çeşme, bulunduğu yer olan Şikago'daki meydandan ve çevresinde yaşayan insanların portrelerinden oluşmaktadır. İspanyol heykeltıraş Jaume Plensa tarafından tasarlanmış, Krueck ve Sexton tarafından hazırlanan çalışmanın, aynı zamanda, bir meydana fiziksel olarak toplumun buluşmasını sağlayarak, kamusal bir mekân yarattığı kabul edilebilir (Plensa, web, 2004). Çalışma bir çeşmedir ve böylelikle geleneksel Türk kültüründe de bulunan çeşme başı muhabbetleri gibi deyimlere de yol açan, meydanlardaki çeşmelerden yola çıkılmıştır. Eskiden bir iletişim alanına dönüşebilen çeşmelerin 21. Yüzyıla uyarlanmış hali olarak bile kabul edilebilir



Görsel 2. Jaume Plensa, Taç Çeşmesi (Crown Fountain), 2004, Şikago.

Sanatçı JR'ın Ters-Yüz (Inside-Out) Projesi ise, amatör bir fotoğraf makinesiyle Paris şehrinin arka sokaklarında yaşayan arkadaşlarının fotoğraflarını çekmesi ve bu fotoğrafları Paris'in sokaklarına büyük posterler haline getirerek asmaya başlamasıdır. İlk başlarda astığı afişler çıkarılsa da, zaman geçtikçe Parisli burjuvalar her şeyin medyanın anlattığı gibi olmadığını, gettolarda yaşayan insanların da canavar olmadıklarının farkına varmaya başlamışlardır. Bir yıl sonra Paris Belediyesi JR'ın fotoğraflarını belediye binasının duvarlarında sergilemeyi önermiştir. Böylelikle kabul edilebilir ki, JR sanat galerileri ya da magazin dergilerinde değil, sokaklarda sergilemiş olduğu sanatıyla insanların ilgisini çekmeyi başarmıştır. Bu gelişmeler ışığında Inside Out (Ters Yüz Et) organizasyonunu kurmuştur. Bu proje, JR'ın kişisel çabasıyla başlamış olsa da, kolektif bilinci içine alan global bir sanat projesine dönüşmüş ve hala devam etmektedir (Maya, web, 2014).

JR ve ekibinin çalışmalarından örnek olarak New Yorklular ve şehre gelen misafirleri, kendi portre fotoğraflarını çekmek üzere davet ettikleri çalışmalarından bahsedilebilir (Görsel 3). Çalışma esas olarak 'burada' bulunma ve 'bu anda' olma ile ilgilidir. Times Meydanında bulunan kişilerden fotoğraflarını çekmek için izin istenir. Fotoğrafi çekilen kişilerin portrelerinin baskısı bir kaç dakika içinde katılımcılara verilerek, yine katılımcılar tarafından Times Meydanı'nın zeminine yapıştırılmıştır. Projenin amacı, her bir portre sahibinin kendi yüzüyle dünyaya mesaj vermesidir. Görselde ele alınan ve sanat çalışmasını gösteren fotoğrafın alındığı internet sitesi, görselde en önde duran kadının blog sayfasıdır (Görsel 4). Çalışmaya katılımcı olarak katılan kadının fotoğrafının altında yazan yazı "Times Meydanı'nın bir parçası oldum" şeklindedir. Projenin, katılımcıların her birinin görünür olarak, bir bütünün parçası haline getirmesini sağladığı, bu sözlerden de anlaşılabilir (Zimmer, 2013).



Görsel 3. JR, New York Şehrinin Ters yüzü (Inside Out New York City), 22Nisan-10 Mayıs, 2013.



Görsel 4. JR, New York Şehrinin Ters yüzü (Inside Out New York City), 22Nisan-10 Mayıs, 2013.

JR, Ters Yüz Projesini sadece New York'ta değil, dünyanın pek çok farklı yerinde gerçekleştirmiştir. Proje, Times Meydanı'nda başlasa da, sonraki duraklar olarak, New York'un Sandy Kasırgasından etkilenen Staten Adaları kıyısındaki mahalleler olmuştur. Sokaktaki sanatın gücünü keşfeden genç sanatçı, çalışmalarını Orta Doğu ülkeleri başta olmak üzere 120 farklı ülkede, farklı sosyal konuları (eğitim, şiddet, sefalet, eşitsizlik, aids gibi) ele alarak devam ettirmiştir. Inside Out (Ters Yüz) Projesinin süreci bir kitapta toplanmıştır (Thompson ve Remnant, 2015). Proje dâhilindeki çalışmalardan biri olarak Kilimandjaro yakınlarındaki küçük bir köy okulunda gerçekleştirdiği çalışmadan bahsedilebilir (Görsel 5). 24 okul öğrencisinin eğlenme, merak, şaşırma gibi farklı duygularının ifadelerini yansıtmaya çalışmıştır. Bu portreler, kökenleri veya durumları ne olursa olsun, tüm çocukların eğitim kalitesi hakkındaki haklarını simgelemektedir (JR, web, 2014). Bu gücü başka insanların da keşfetmesini ve dertleri her ne ise kendi fotoğraflarını çekip, kendi sokaklarında anlatmalarını istiyordu.



Görsel 5. JR, Kilimanjaro'da Eğitimin Önemi (24 portre, 2014), Kilimanjoro

Vik Muniz de doğum yeri olan Rio'da, bir çöplükte çalışanlarla 'Çöplüğün Resimleri' adında bir çalışma yapmıştır. Çalışmada, beraber çalıştığı çöpleri ayrıştıran kişilerin portrelerini, geleneksel ünlü sanat yapıtlarıyla birleştirmiştir. Bu çalışmayı kurgulayan Muniz olsa da, resimleri yapan ve resimlerde yer alanlar çöplükte çalışan insanlardır (Görsel 6). Onların hayatında bir yer eden bu çalışma sayesinde, çalışmadan sonra, eski işlerine ve günlerine dönseler bile artık, sanatın insanlar üzerinde etki bırakan özelliğini yaşayan insanlar olarak kalacaklardır. Çöplüğün Resimleri çok büyük boyutlu çalışmalar olarak yapılmıştır (Görsel 7). Süreç sonunda açılan sergide ise, büyük boyutlu çalışmaların fotoğrafları yer alır. Sergideki bütün fotoğraflar satılarak, geliri

ise portrelere hayat veren ve portreleri oluşturarak katkı sağlayan çöplükte çalışanlara bağışlanmıştır. Aynı zamanda, çalışma süreci ve sonucu, çalışmanın, katılımcılar üzerindeki etkisini gözler önüne seren Wasteland (Çöplük) adında Yönetmenliğini Lucy Walker'ın yaptığı bir belgesel filmle belgelenmiştir ("Waste Land", 2010).



Görsel 6. Vik Muniz, Çöplerin Resimleri serisi çalışma süreci ve çalışmaya katılanlar, 2009, Rio.



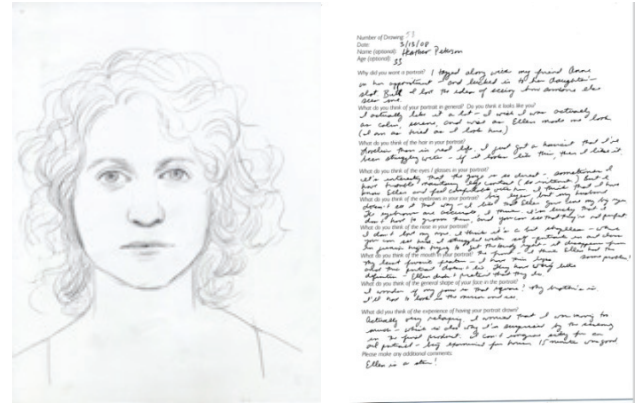
Görsel 7. Vik Muniz, Çöplerin Resimleri serisinden, 2009, Rio.

Amerikalı sanatçı Helen Harvey de, 2008 yılındaki Whitney Bienal'inde 15 dakikalık seanslar boyunca, toplamda 100 ziyaretçinin portresini çizmiş, aynı zamanda da oluşturduğu sorulara, ziyaretçilerin kendi el yazılarıyla, cevaplar vermesini sağlamıştır (Görsel 8, 9). Sorularda, kişisel bilgilere dayalı sorular olmasıyla birlikte, kişinin portresini beğenip beğenmediğini, portresi çizilirken sıkılıp sıkılmadığı gibi sorular bulunmaktadır. Portre ve soru-cevaplar Park Avenue Armory'de sergilen-

miştir, süreç sonunda da, portreler katılımcılara verilmiştir (Harvey, web, 2008).



Görsel 8. Helen Harvey, Çizim Projesi, 2008, Whitney Müzesi.



Görsel 9. Ellen Harvey'in çizdiği bir katılımcının portresiyle birlikte sorular ve katılımcının cevapları.

Tania Bruguera'nın oluşturduğu, Göçmen Hareketi (Immigrant Movement) Projesi kapsamında çalışan Meksikalı ressam Aliza Nisenbaum da, resimlerinde portrelere odaklanmaktadır. Genellikle, kayıt altında olmayan göçmenlerin bir araya geldiği Göçmen Hareketindeki insanların portrelerini yapan Nisenbaum, onları resim yoluyla kayıt ettiğini belirtmektedir (Indrisek, web, 2017). Nisenbaum resimlerini oluştururken göçmen çocukların, yanına gelerek, parmaklarını boyalara sürmelerinden, boyaları hangi renk boyalarla karıştırdığını sormalarından, onunla iletişim kurmalarından ve o çalışırken, onların da gözlem yapmalarından mutluluk duyduğunu belirtmektedir. Resim yaparken, yüz yüze olmak, insanların birbirlerine açılmaları için iyi bir yoldur şeklinde de görüşlerini belirtir. Bu bağlamda, pek çok göçmen kişiyle çalışan sanatçının, ilk modeli olan ve

ailesiyle beraber de resimlediği Vera, kendi resmi yapılırken, gurur duyduğunu ve çoğu zaman aitlik hissetmediği bir yerde, resim yoluyla dünyaya ve yaşadığı yere ait hissettiğini belirtmiştir (Forster, film, 2015) (Görsel 10, 11).



Görsel 10. Aliza Nisenbaum ve Modeli Vera, 2010, Cöçmen Hareketi Binası, Havana, Küba.



Görsel 11. Vera, Resimlenirken kendini nasıl hissettiğini anlatırken, 2010, Havana, Küba

Çizimi, iletişim kurmak için kullanan bir diğer sanatçı, Marieke Zwart'tır. Hollandalı sanatçı, kendi mekânlarında ve evlerinde, kişileri resmederek, resimleri çizdiği kişilere hediye eder. Bu sayede, hem toplumdaki bireylerle ilişki kurmayı amaçlar hem de resim sanatıyla ilişkisi olmayan, evlerinde hiç resim çalışması bulunmayan bireylere, kendileriyle ilişkilendirebilecekleri resimler hediye ederek, resim sanatını yaşamların bir parçası haline getirebilmektedir (Zwart ile yüz yüze görüşme, Ağustos 2014) (Görsel 12).



Görsel 12. Marieke Zwart, Elly'nin portresi, 2013, Amsterdam.

Portreleri kullanarak iletişim ortamı sağlamaya çalışılan son örnek olarak, aynı zamanda bu tez çalışmasının yazarı olan Gülçin Karaca'nın bir çalışması ele alınmıştır. Çalışma, Almanya'nın küçük bir kasabası olan Beelitz'de gerçekleşen ve organizasyonunu Rietveld Akademi öğretim üyelerinden Harry Heijk'in yaptığı bir sanat çalışmayı olan, 14. EEA (European Exchange Academy) Değişim Programı kapsamında gerçekleşmiştir. Program dâhilinde, Marieke Zwart'ın yaptığı bir haftalık Çizim Çalıştayı sonrası, Karaca'nın final projesi, 'Beelitz'de Bulundum' çalışması oluşmuştur. 'Beelitz'de Bulundum'; Beelitz sokaklarında spontane olarak karşılaşılan kişilerin portrelerinin çizilmesini (Görsel 13) içermesi haricinde, Beelitz Sally-Bein Gmnasium (Lisesi) 10. Sınıf öğrencilerinden oluşan bir sınıfta, sunum yapılmasını ve öğrencilerden, sunumdaki izlenimlerle, araştırmacının portresinin çizilmesini içerir (Görsel 14). Final sergisinde de, araştırmacı, sergiye gelen ziyaretçilere, çalışmayı bizzat sunarak, çalışmayı anlatır. Böylelikle, çizim yapmanın, sunuma, konuşmaya, bir mekânda bulunmaya, sebep ve araç olması sağlanmıştır (Karaca, 2015: 312-315).



Görsel 13. Gülçin Karaca, Reineke'nin



Görsel 14. Öğrencilerden biri tarafından çizilen portresi kağıt üzerine marker, A4, 2014. 'Gülçin'in portresi', kağıt üzerine marker, A4, 2014.

2013 yılında başlayan ve 2016 yılında tamamlanan, Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Komisyonunca desteklenen Toplum Sanat ilişkisi ve Süreç tez projesinin uygulama kısmı olan "Kamusal Alanda Diyalog Sergisi" de portreleri konu edinerek bir kamusalılık yaratmanın olasılığını sorgular (Görsel 15, 16). Danışmanlığını Prof. Rıdvan Coşkun'un, araştırmacılığını Arş. Gör. Gülçin Karaca'nın gerçekleştirdiği tez projesinin genelinde, sanatçı-izleyici ve sanat çalışması üçgeni bağlantısındaki fikirler ve uygulamalar ele alınmıştır. Proje kapsamında, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü öğ-

rencileri ve öğretim elemanlarından oluşan 19 kişi, Eskişehir'de yaşayan, şehre katkı sağlamış ve bir şekilde Eskişehir'e mal olmuş olan 24 kişinin portre resimlerini yapmış, portrelerden oluşan bir sergi hazırlanmış ve sergi sonunda portreler asıl sahipleri olan, portreleri yapılan kişilere hediye edilmiştir. Buradaki asıl önemli konunun ise, bütün bir sürecin aslında birer nesne olan tuval resimlerine odaklanması değil, resim sanatı aracılığıyla ilişkiler yaratılmasına odaklanması olarak tanımlanmaktadır.



Görsel 15. Portreleri çalışan 19 kişi ve portreleri çalışılan 24 kişinin portre fotoğraflarının yer aldığı Kamusal Alanda Diyalog Sergisi Katalog Kapağı, **Tasarım:** Utku Tan Çağlan.



Görsel 16. Anadolu Üniversitesi GSF Resim Bölümü 4. Sınıf Öğrencisi Güneş Koç ve portresini yaptığı Eskişehir'de yaşayan En Eski Lületaş Usta-sı Besim Aktaş, Kamusal Alanda Diyalog Sergisi, Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, 3 Haziran 2015.

SONUÇ

Bu araştırmada ele alınan sanat çalışmaları, sanatın, iki boyut üzerinde olsa bile, iletişimin temellerini atıcı bir hale dönüşebileceğinin örnekleri olarak gösterilebilir. Niyet olarak, resmin, çizimin, fotoğrafın, insanlar arası iletişim kurmaya yönelmesinin, kamusal alanın oluşumunu tetiklemek, karşılıklı etkileşim oluşturmak, farklılıkları birleştirmek, insanların hem kendilerinin hem de diğerlerinin farkına varmasını sağlamak gibi durumları açtığı kabul edilebilir. Bu tip çalışmalar, sanatçı ve izleyici arasındaki diyalogu beslemekte olup, geleneksel yollar kullanılsa bile, alternatif ve toplumu içine alan sanat çalışmaları üretilmesine katkıda bulunabilmektedir.

Böylelikle geleneksel sanatın da konusu olan portrenin, ilişkiler yaratma bağlamında ele alınabileceği görülmüştür. 21. Yüzyılda ayırıcılık, savaş gibi farklılıkları daha çok öne çıkaran olumsuz dünya bakışı sanatla kırılabilir. Bunun için insanların bir araya gelmesi ve birbirlerini anlamaya çalışması bağlamında kamusal alanlar yaratılması için sanatın bütün konularının fayda sağlayabileceği düşünülmektedir. Sanatın evrensel ve barışçıl dili, toplum sorunlarına farkındalık sağlamak için iyi bir yol olabilir.

Bu doğrultuda, ilişkiler yaratmayı amaç edinen sanat çalışmalarının üretiminin çoğalması, toplum temelli projeler yapılması, sanat eğitiminde de, yaşamın içinden mekânlar, olaylar ve kişileri kapsayan sanat uygulamalarının yapılması önerilmektedir. Sanat ve sanat eğitimi ortamında sadece geleneksel çalışmalara odaklanmak yerine, postmodern, ilişkileri dayalı çalışmalara odaklanılmasının, 21. Yüzyıl dünya sanat ortamını anlamayı kolaylaştıracağı vurgulanmak istenmektedir.

KAYNAKÇA

- Aygün Öztürk, A. (2009). *Kentsel Kamusal Alan Olarak Meydanlar: Mekân Ve Yaşamla Kurduğu İlişki*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı.
- Aynsley, A. (Yapımcı), ve Walker, L. (2010). *Waste Land* (film), Brezilya: Midas Filmes.
- Clark, G. (2012). Bai Yiluo, Song of The System is Bai's new two-part Show, <http://www.timeoutbeijing.com/features/Art/14475/Bai-Yiluo.html> (Erişim Tarihi: 07.10.2017).
- Eczacıbaşı, Ş. (2008). *Eczacı Başı Sanat Ansiklopedisi (3. Cilt)*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Forster, I. (2015). Tania Bruguera: "Immigrant Movement International"(film) | ART21 "Exclusive", <https://www.youtube.com/watch?v=9puLh5MClqk> , 19 Haziran 2015. (Erişim Tarihi: 07.10.2017).
- Indrisek, S. (2017). Aliza Nisenbaum on Why Her Intimate Portraits of Immigrants Aren't about Empathy, 27 Eylül 2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-aliza-nisenbaum-intimate-portraits-immigrants-empathy> (Erişim Tarihi: 07.10.2017).
- Gökgür, P. (2008). *Kentsel Mekânlarda Kamusal Alanın Yeri*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Harvey, H. (2008). 100 Visitors To The Biennial Immortalized, 2008. http://www.ellenharvey.info/Projects/free_portraits102.html . (Erişim Tarihi: 07.10.2017).
- Jr (2014). The Importance Of Education In Kılımanjaro, <http://www.insideoutproject.net/en/group-actions/tanzania-moshi-0> (Erişim Tarihi: 07.10.2017).
- Karaca, G. (2015). Kamusal ALanda Diyaloğu Sağlayan Bir Sanat Çalışması: "I have been in Beelitz/ Beelitz'de Bulundum, ressjournal, Sayı: 4, 312-325., Ocak 2015.
- Maya, D. (2014). Gülümseyince Hepimiz Aynıyız, Şalom Gazetesi,05/02/2014, http://www.salom.com.tr/haber-89926-gulumseyince_hepimiz_ayniyiz.html (Erişim Tarihi: 07.10.2017).
- Plensa, (2004). The Crown Fountain, <http://jaumeplensa.com/works-and-projects/public-space/the-crown-fountain-2004>
- Ranciere, J. (2008). *Estetiğin Siyaseti, Sanat/Siyaset*, (Ed: A. Artun). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Thompson , N., Remnant J. (2015), *JR. Can Art Change tha World?*, Phaidon Press.
- Uysal, A. (2009). Yüzün ötesi - portre kurmak üzerine. Sanat ve Tasarım Dergisi, 4 (117). http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/4_arzu.pdf adresinden erişildi. (Erişim Tarihi: 07.10.2017).
- Zimmer, L. (2013). Art Nerd Does Jr's InsideOutNyc, Art Nerd New York, <http://art-nerd.com/newyork/art-nerd-does-jrs-insideoutnyc/> 10 Mayıs 2013 (Erişim Tarihi: 13.07.2017).

Görseller Listesi

Görsel 1. Bai Yiluo, İnsanlar No: 1 (People No. 1), photogram 2, 50 x 500 cm, 2001.

Kaynak: http://www.artlinkart.com/en/artist/wrk_sr/4c3but/69abtB

Görsel 2. Jaume Plensa, Taç Çeşmesi (Crown Fountain), 2004, Şikago.

Kaynak: http://www.flickr.com/photos/kqed_arts/2809064573

Görsel 3. JR, New York Şehrinin Ters yüzü (Inside Out New York City), 22Nisan-10 Mayıs, 2013.

Kaynak: <http://art-nerd.com/newyork/art-nerd-does-jrs-insideoutnyc/> Görsel 4. JR, New York Şehrinin Ters yüzü (Inside Out New York City), 22Nisan-10 Mayıs, 2013.

Kaynak: <http://www.jr-art.net/fr/news/inside-out-new-york-city?page=214>

Görsel 5. JR, Kilimanjaro'da Eğitimin Önemi (24 portre, 2014), Kilimanjaro

Kaynak: <http://www.insideoutproject.net/en/group-actions/tanzania-moshi-0>

Görsel 6. Vik Muniz, Çöplerin Resimleri serisinden, 2009, Rio.

Kaynak: <http://thematerialcollective.org/collecting-material/>

Görsel 7. Vik Muniz, Çöplerin Resimleri serisinden, 2009, Rio.

Kaynak: <http://thematerialcollective.org/collecting-material/>

Görsel 8. Helen Harvey, Çizim Projesi, 2008, Whitney Müzesi.

Kaynak: http://www.ellenharvey.info/Projects/free_portraits102.html

Görsel 9. Ellen Harvey'in çizdiği bir katılımcının portresiyle birlikte sorular ve katılımcının cevapları.

Kaynak: <http://www.ellenharvey.info/Projects/102pages/102portrait58.html>

Görsel 10. Aliza Nisenbaum ve Modeli Vera, 2010, Göçmen Hareketi Binası, Havana, Küba.

Kaynak: <http://www.art21.org/artists/tania-bruguera>

Görsel 11. Vera, Resimlenirken kendini nasıl hissettiğini anlatırken, 2010, Havana, Küba.

Kaynak: <http://www.art21.org/artists/tania-bruguera>

Görsel 12. Marieke Zwart, Elly'nin portresi, 2013, Amsterdam.

Kaynak: <http://mariekezwart.nl/index.php?sculpture/elly/>

Görsel 13. Gülçin Karaca, Reineke'nin portresi, Kağıt üzerine marker, A4, 2014.

Fotoğraf: Gülçin Karaca.

Görsel 14. Öğrencilerden biri tarafından çizilen 'Gülçin'in portresi', Kağıt üzerine marker, A4x 2014.

Fotoğraf: Gülçin Karaca

Görsel 15. Portreleri çalışan 19 kişi ve portreleri çalışılan 24 kişinin portre fotoğraflarının yer aldığı Kamusal Alanda Diyalog Sergisi Katalog Kapağı.

Tasarım: Utku Tan Çağlan.

Görsel 16. Anadolu Üniversitesi GSF Resim Bölümü 4. Sınıf Öğrencisi Güneş Koç ve portresini yaptığı Eskişehir'de yaşayan En Eski Lületaşı Ustası Besim Aktaş, Kamusal Alanda Diyalog Sergisi, Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, 3 Haziran 2015.

REZONANSIN YAYILMA MESAFESİNİN SANAT YOLUYLA İNCELENMESİ: DİSİPLİNLER ARASI GEÇİRGENLİK KONULU ESER ÇALIŞMASI

RESEARCH ON THE TRANSMISSION DISTANCE OF RESONANCE THROUGH ART:ART
THE ARTWORK CALLED "INTERDISCIPLINARY TRANSMISSIVITY"

Şebnem YÜKSEL

sebyuksel@gmail.com

Öz

İnsanların kendilerine ait olan ve kalbi kuşatarak bedeninin dışına doğru yayılan rezonans alanı, 1990'lı yıllarda yapılan araştırmalarla birlikte kanıtlanarak bilimsel olarak kabul görmeye başlamıştır. "Disiplinler Arası Geçirgenlik" konulu eser çalışması, rezonans alanının kapsama ve yayılma mesafesini, sanat yoluyla gözlemlemek üzere tasarlanmıştır. Rezonans Kanunu, Skinner Releasing Tekniği ve Intermodal Sanat Terapisi'nin ışığında oluşturulan çalışmada, dans disiplinindeki kök eserin enerji sinyallerinin kapsadığı alan incelenmiştir. Çalışmaya resim, mimari, müzik, öykü dallarından sanatçılar davet edilmiş, konu zincirleme düzende eser üretme yöntemiyle araştırılmıştır. Çalışma tamamlandığında, kök eserin temel özelliklerinin diğer dallardaki eserlere tek tek geçiş yaptığı görülmüştür. Yapılan değerlendirmelerle, aktarımların gerçekleşmesini sağlayan ortak titreşim ve bütünsel enerji alanının, sanatçının, diğer sanatçılarla etkileşime geçen kendi rezonans alanı tarafından oluşturulduğu anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Rezonans, Sanat Terapisi, Yaratım Süreci, Disiplinler Arası Sanat

Abstract

The "resonance field" which determines the people's own energy zone and that is surrounded by the heart and expands out through the body, began to be recognised by the arena of science together with the studies practiced in 1990s. The artwork called "Interdisciplinary Transmissivity" is designed to observe the transmission distance and expansion area of the resonance field through art. The work is formed in the light of Resonance Theory, Skinner Releasing Technique and Intermodal Art Therapy and the areal range of the energy signals of initiative dance GREY is examined. In order to explore the intention, an "artwork creation chain" is formed by inviting 4 artists from painting, literature, music and architecture disciplines. When the creation process came to an end, it was seen that the core elements of the initiative dance performance is transmitted to other artworks on an individual basis. Through researches, it was understood that the common factor that made the transferences possible was the artist's own resonance field which interacted with all other artists' fields of their own.

Key Words: Resonance, Art Therapy, Creation Process, Interdisciplinary Art

GİRİŞ

1993 yılında 'Institute of Heart-Math' tarafından, kalp ve duygusal psikoloji ilişkisi üzerine yapılan araştırmalar esnasında, kalbin yaklaşık 2,5 metre çapında geniş, güçlü bir enerji alanı ile kaplanmış olduğu açıklanmıştır. Kalbimizin merkezinden açılarak tüm vücudumuzu saran ve bedenimizin 2m kadar dışına kadar taşan bu elektromanyetik enerji alanı, *rezonans alanı* olarak tanımlanmaktadır. Kalbin manyetik alanı insan vücudu tarafından üretilen en kuvvetli ritmik alandır ve sinyalleri vücudumuz yoluyla tüm dış dünya ile bağlantıdadır. Kişinin kalbinden yayılan bu enerji alanı, kendi frekansına uygun her şeyle etkileşime girerek insanların, düşüncelerin ve diğer her şeyin kendine çekilmesini sağlar. Etkileşim içinde bulunan frekansın uzaklığının hiçbir önemi yoktur. (Franckh, 2014: 12-15)

"*Saf enerji, sanatın gerçek içeriğidir.*" Mondrian (Carmean, 1979: 66)

Uygulamacı sanatçı Şebnem Yüksel'in "Disiplinler Arası Geçirgenlik" konulu eser çalışmasında, sanat aracılığıyla, rezonansın yansıma alanı ve yayılan etkisinin incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışmada, kök bilginin; farklı sanat dallarından geçişleri esnasında nasıl dönüştüğü, değiştiği, çeşitlendiği ya da korunduğu gözlemlenmiştir. Araştırmanın tasarımı aşamasında Skinner Releasing (Serbest bırakma) Tekniği, Rezonans Kanunu ve İntermodal Sanat Terapisi olmak üzere üç ana başlıktan yararlanılmıştır.

Rezonans Kanunu

Rezonans kelimesinin Türkçe karşılığı "titreşim" dir. Rezonans kavramı, en temelde, evrendeki her şeyin birbirleriyle titreşimler aracılığı ile nasıl iletişim halinde olduğunu anlaşılır kılmaktadır (Franckh, 2014: 10).

Rupert Sheldrake bu bağlantı ve bilgi aktarım alanlarını, *morfik alanlar* diye adlandırmaktadır ve bir zihinsel eylem ile algının temelinde *morfik alanların* bulunduğunu söylemektedir. Belli bir sosyal gruba üye olan ya da aynı kayda sahip olan organizmalar, bu grubun morfik alanı sayesinde bağlantıda kalabilmektedir. Sheldrake'e göre, morfik alanlardaki bilgi, içeriği kaybolmadan ve değişmeden, sınırsız zaman ve mekan boyunca geçiş yapıp aktarılabilir (Sheldrake, 2004: 277).

Skinner Releasing (Saliverme/Serbest Bırakma) Tekniği

"*Ben, saf enerjiji, hücresel düzeydeki canlılığımız olarak düşünüyorum.*" Joan Skinner

(Dempster, 1995)

Skinner Releasing (Saliverme/Serbest Bırakma) Tekniği (SRT), Joan Skinner tarafından 1960'lı yılların başlarında geliştirilmiş, kinestetik deneyime dayalı bir öğrenme sürecidir. Teknikte insan organizması, beden-zihin ikilemi olarak değil, enerjinin dinamik ağı olarak ele alınmakta ve saf enerjinin kendine has organik biçimi ile ilgilenilmektedir. Saliverme deneyiminin, bilimin hiç bir zaman açıklayamadığı, şifresel rezonansı, Skinner Releasing (Saliverme/Serbest Bırakma) Tekniği (SRT)'nin çalışmanın ana ilham kaynağı olmasını sağlamıştır. (Skinner, Davis, Davidson, Wheeler, MEetcal, 2008)

İntermodal Sanat Terapisi

İntermodal sanat terapisi kişiyi, ortaya çıkan imgeyle farklı sanat dalları kanalıyla buluşturarak imgeyle tekrar tekrar rezonans olunmasını sağlamaktadır. Yaratıcısını imge içinde derinleştirilmesi sebebiyle eser çalışmasının esin kaynağı olan bu disiplinler arası yöntem, imgeyi, çok katmanlaşmaya, çok boyuta ulaşmaya, derinlik ve hacim kazanmaya doğru ilerletmektedir. Böylece, "Minstrels of Soul" kitabında 'bir his ya da düşüncenin en ideal açıklığa ulaşmasına doğru yol alması olarak açıklanan *billurlaşma* sağlanmaktadır. (Knill, Barba, Fuchs, 1995: 31)

1. YÖNTEM

Çalışmanın yöntemi karma yöntemdir. Çalışma kontrol grupsuz tek desenli deney grubu olarak tasarlanmış ve veriler nitel yolla toplanmıştır. Çalışma dört temel üzerinde edebiyat, resim, müzik, mimari/sahne tasarımı ve dans olarak disiplinler arası uygulama ile ortaya koyulmuştur. Farklı duyarların uyarılarak hayal gücünün ve dikkatin uyanık kalması amaçlandığından, eser çalışması için; görsel modaliteyle iletişim kuran görsel sanatlar dalı, resim; işitsel modaliteyle iletişime geçen ve bir sahne sanatları dalı olan müzik; yazılı dille iletişim kuran edebiyat ve dokunma yoluyla iletişime geçen bir sanat olan mimari/sahne tasarımı; seçilmiştir. (Knill, Barba, Fuchs, 1995: 44)

Araştırmanın kulaktan kulağa oyunu gibi, zincirleme bir yaratım düzeninde uygulanması tercih edilmiştir. Kurgulanan düzende, bir sanat eserinden ilham almak kaydıyla diğer sanat eseri üretilmiştir. Çalışma "ana aktarım zinciri" ve "yan zincir" oluşturma yoluyla tasarlanmıştır. (Şemal)

1. Ana Aktarım

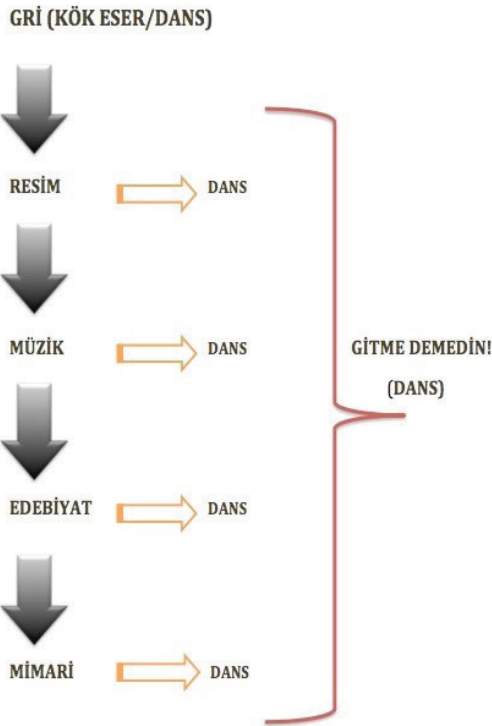
Eser çalışması, GRİ isimli dans dalındaki kök eser başlamıştır. Kök eserden ilham alınarak yaratılan resim dalındaki eser ve sırasıyla, kendinden

bir önceki eserden ilham alarak yaratılan müzik, edebiyat ve mimari dallarından eserler ile “ana aktarım zinciri” oluşturulmuştur.

2. Yan Zincir

Eş zamanlı olarak, sanatçı “ana aktarım zinciri”nde ortaya çıkan yaratıların kinestetik yansımalarını kısa birer koreografiyle sunmuştur. Bunun sebebi; “ana aktarım zinciri” haricinde, sadece danstan oluşan bir “yan zincir” meydana getirerek kinestetik yansımanın süreçteki evrilişini izlemektir. Ana aktarım zincirindeki hiçbir eser (tablo, beste, öykü ya da sahne tasarımı) koreografilere dahil edilmemiştir. Dansların hepsinde, her bölüm için farklıimge kümeleri tasarlanmıştır ve imge kümelerinin mekanları belirlenmiştir. Hareketlerin çoğuve danstaki zamanlamalar; canlılığın sürekliliği için dansçının o andaki hisleriyle doğaçlamaya açık bırakılmıştır. Danslar, bundan sonraki kısımlarında “aktarım dansları” olarak isimlendirilecektir.

Zincirleme aktarımların sonunda, tüm yaratım sürecinin rezonansını içeren GİTME DEMEDİN! isimli bir dans eseri yaratılarak döngü tamamlanmıştır.



Şema 1: Zincirleme aktarımlar
Verilerin Toplandığı Grup

Araştırmaya, kendi sanat dalının sınırlarını zorlayabilecek profesyonel sanatçılar davet edil-

miştir. Toplam 4 sanatçının 2'si erkek ve 2'si kadındır. Çalışmada sanatçılar, cinsiyet farkını gözetmek için bir kadın, bir erkek sıralamasıyla art arda getirilmiştir.

Çalışma Verilerinin Toplanması ve Analizi

Veriler 12 sorudan oluşan görüşme formu ile toplanmıştır. Bu form hazırlanırken alanın uzmanlarından görüş alınıp gerekli düzenlemeler yapılmıştır. Aynı zamanda çalışma süreci, alan uzmanlarından oluşan 4 kişilik izleme heyeti tarafından gözlemlenmiştir.

A. ÇALIŞMANIN UYGULAMASI

Sanatçıların yalnızca eserin kendisi ile bağlantı kurmaları amaçlandığından; eserin ismi, eserin yaratıcısı gibi bilgiler gizli tutulmuştur. Ayrıca, her sanatçının sadece ilham alması beklenen eseri izlemesine izin verilmiştir.

Shaun McNiff'in, "Arts as Medicine" (1992: 121) isimli kitabında, zaman kısıtlamalarının odaklanmayı ve yaratım süreçlerindeki yoğunlaşmayı fazlaştıran yaratıcılığın tetiklendiğini belirtmesi eser çalışmasında dikkate alınmış, sanatçılara eserlerini üretmeleri için dört ila altı hafta arasında süre tanınmıştır.

Kök eser: GRİ

Eser çalışması, iki kişilik bir dans olan GRİ'nin yaratılmasıyla başlamıştır. Uygulamacı sanatçı, bu dansın yaratımında dansçı Emre Olcay ile çalışmıştır. GRİ'nin çıkış noktası, "iletişimsizliğin içinden çıkılamayan döngüsü ve buna bağlı oluşan sıkışmışlık hissi" dir.

Sadece, çeşitli form ve tempolarda uygulanan vals ritmindeki salınım hareketleriyle oluşan GRİ'nin yavaş ilerleyen ve kademeli gelişen süreci, eserde her bölümün, her hareketin ya da her motifinin birbiri ile benzer özellikler teşkil ettiği, homojen bir yapının ortaya çıkmasını sağlamıştır.



Fotoğraf 1: Kök eser GRİ

Yirmi dakika boyunca devam eden vals rit-

mi ile; zamanın, hem izleyicinin hem de dansçıların algısında genişletilerek; zamansızlık hissi yaratılması amaçlanmıştır. GRİ'de anlamı inşa eden, ritüeli çağrıştıran, bu süreçtir. GRİ'de, şekli çeşitlenerek görsel illüzyon yaratılan ve dansçılar arasındaki mesafesi hiç değişmeyen negatif mekan, sıkışmışlığın ve iletişimsizliğin bir ifadesi olarak yer almaktadır.

Eser, biçim, şekil, renk, çizgi, doku, desen, mekan, kompozisyon ve sürece odaklanan yapıyla soyut bir anlatıma sahiptir. Sahnede sadece, salınım hareketleri ile oluşan vals ritminin hissedilmesi istendiği için, dansa müzik ya da ses tasarımı kullanılmamıştır. GRİ eseri için bu ismin seçilmesinin sebebi; gri rengin, iki kutbun (siyah ve beyaz) arasını temsil etmesidir. Kök eser GRİ dört aylık bir çalışma sürecinin ardından, Şebnem Selışık Aksan Sahnesi'nin içinde, koridor şekli verilerek sınırlandırılmış bir alanda alanının uzmanı ressam Banu Birecikligil ve izleme heyetine sunulmuştur. (Fotoğraf 1)

Parçanın başlangıcında, mekanın derinliğini algıda çoğaltmak için ve gün doğuşu ile gün batışının arasında olma halini temsil etmesi üzere sarı tonlarında, sadece dans alanının arka duvar bölümünü aydınlatan, ters ışık kullanılmıştır. Daha sonra, ışık kademeli olarak yükselmiştir. Işık, dansın sonuna doğru başlangıçtaki ters ışığa geri dönmüş, parçanın finalindeki hareketlerle yavaşça söndürülmüştür. Kostüm olarak, siyah pantolonların üstüne; eserin ismiyle uyumlu, açık ve koyu gri tonlarında, uzun kollu t-shirtler seçilmiştir.

Eserlerin Sunumları

GRİ'nin gösteriminden 4 hafta sonra alan uzmanı ressam Banu Birecikligil, bu eserden aldığı ilhamla resmettiği tablosunu (Fotoğraf 2), 14x14m'lik simsiyah Şebnem Selışık Aksan Sahnesi'nde lokal ışıklandırma altında müzisyen alanının uzmanı müzisyen Can Çankaya, uygulamacı sanatçı ve izleme heyetine sunmuştur. Resmin sunumundan sonraki dört hafta, müzisyen bestesi üzerine yoğunlaşırken, uygulamacı sanatçı da "resmin aktarım dansı" üzerine çalışmıştır.



Fotoğraf 2: Tablo

Tablonun sunumundan 4 hafta sonra, müzisyen, tablodan aldığı ilhamla flüt, fagot, klarnet ve obua enstrümanları için bestelediği "Woodwind Quartet #1" isimli eserini, ressam Şebnem Selışık Aksan Sahnesi'ndeki canlı performansla izleme heyetine sunmuştur. (Fotoğraf 3)



Fotoğraf 3: Bestenin sunumu

Bestenin sunumundan hemen sonra aynı sahnede, uygulamacı sanatçının resimden ilham alarak oluşturduğu altı dakikalık kısa koreografi, yine aynı heyete sunulmuştur. (Fotoğraf 4) Daha sonra izleme heyeti uygulamacı sanatçıya yorumlarını sözel olarak aktarmıştır.



Fotoğraf 4: Resmin aktarım dansı

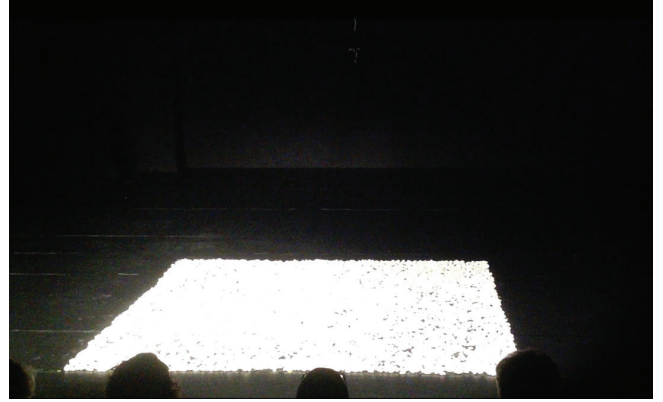
Beste, sunum esnasında kaydedilmiş ve ülke dışındaki alanının uzmanı yazar Defne Suman'a gönderilmiştir. Yazar, besteden alımladığı hisler doğrultusunda "Öğle Uykusu" ismini verdiği bir kısa öykü yazmıştır. Öykü, alanının uzmanı mimar Kerem Özel, uygulamacı sanatçı ve izleme heyetine e posta yoluyla gönderilmiştir.

Uygulamacı sanatçı, besteden ilham alarak yaratacağı kısa dans için yazar ile eş zamanlı çalışmıştır. Bu dans, bestenin sunumundan 4 hafta sonra Şebnem Selışık Aksan Sahnesi'nde izleme heyetine sunulmuştur. Daha sonra izleme heyeti uygulamacı sanatçı ya görüşlerini bildirmiştir. Bunun üzerine uygulamacı sanatçı 3-4 hafta daha çalışmış 8 dakikalık yeni bir dans hazırlayıp sunmuştur. (Fotoğraf 5) İkinci sunum sonrası izleme heyeti sanatçıya olumlu görüşlerini bildirmiştir.



Fotoğraf 5: Müziğin aktarım dansı

Yazarın paylaşımından 4 hafta sonra mimar Kerem Özel, kısa öyküden aldığı ilhamla, dere çakıllarını kullanarak bir sahne tasarımı oluşturmuştur. Özel, 4x4m'lik bir kare formunda yerleştirdiği eserini, 14x14 m'lik simsiyah Şebnem Selışık Aksan Sahnesi'nin tam ortasına konumlandırılmış, ön ve arka sahne ışıklarının eşliğinde uygulamacı sanatçı ve izleme heyetine sunmuştur. (Fotoğraf 6)



Fotoğraf 6: Sahne tasarımının sunumu

Sahne tasarımının sunumundan hemen sonra sanatçı öyküden aldığı ilhamla tasarladığı on dakikalık dansın gösterimini Şebnem Selışık Aksan Sahnesi'nin yan tarafında bulunan stüdyoda gerçekleştirmiştir. (Fotoğraf 7) Bu dans gün ışığı tercih edilmiştir. Sunum, izleme heyetinin kağıtlara basılıp dağıtılan öyküyü okumasıyla başlamıştır. Okuma kısmından sonra dansın performansı gerçekleştirilmiştir. Performansı takiben izleme heyeti sanatçıya görüşlerini bildirmiştir.



Fotoğraf 7: Öykünün aktarım dansı

Daha sonra uygulamacı sanatçı, sahne tasarımından aldığı ilhamla oluşturacağı dans üzerine çalışmıştır. On bir dakikalık "sahne tasarımının aktarım dansı" diğerlerine göre daha uzun sürmüş ve altı ayda tamamlamıştır. Bu koreografi Şebnem Selışık Aksan Sahnesi'nin yan tarafında bulunan stüdyoda ve gün ışığında izleme heyetine sunulmuştur. (Fotoğraf 8) Performansın ardından izleme heyeti sanatçıya yorumlarını bildirmiştir.



Fotoğraf 8: Sahne tasarımının aktarım dansı

Gitme Demedin



Fotoğraf 9: Son eser Gitme Demedin!

Zincirler tamamlandığında, eserler arasında geçiş yapan aktarımların yansımaları olacak koreografinin hazırlanmasına başlanmıştır. Bu koreografide uygulamacı sanatçı, dansçılar Gizem Aksu ve Ayhan Karaağaç ile çalışmaya karar vermiştir. Her provanın başlangıcında, Skinner Releasing (Serbest Bırakma) Tekniğinin hayal gücünü devreye sokan uygulamalarından faydalanılarak dansçıların rezonans olması istenilen kavramlarla derinden iletişime geçmeleri ve bağ kurmaları amaçlanmıştır. Dansta, gergin bir hüznün hissinin, iki kişinin bedenleri aracılığı ile seyirciye yansıtılması amaçlanmıştır. Bunun için hissetme kavramının beden zihin ruh kademelerindeki iz düşümleri araştırılmıştır.

GİTME DEMEDİN! anlam temelli ve duygulara dair bir danstır. Dansın içerdiği bütün duygular ve hareket kaliteleri, ilk 5 dakikada seyirciye sunulmakta, daha sonra geliştirilerek eserin bütünlüğe ulaşması sağlanmaktadır. Koreografide sadece; mekanlar, ilişki biçimleri, durumlar ve durumların genel hareket kaliteleri belirlenmesiyle eserin performansı sırasında doğaçlamaya yer verilmiştir. GİTME DEMEDİN!, GRI'nin aksine, sahne mekanı-

nın tümüne yayılmış bir danstır. Dans, tamamen açık sahneleme mekanında "sınırlanmış akış" kalitesiyle kurgulanmıştır.

Hareketlerin doğaçlamaya açılması sebebiyle, dansçılar dansın hiçbir anında birebir hareket etmemektedirler. Bunun yanında dansçılar birbirlerine ve seyirciye doğrudan göz kontağı ile yaklaşmakta, birbirleriyle fiziksel temasa ve iletişime geçmektedirler. Farklı hareket kalitelerinin oluşturduğu iç ritmin öne çıkması ve dansın genelinde oluşturulmak istenen gerginliğin, sessizlik içinde hareket eden dansçıların nefes sesleri yoluyla seyirciye yansıtılması istenmiş, koreografide müzik ya da ses tasarımı kullanılmamıştır.

Kostüm olarak, siyah pantolonlar üstüne; Şebnem Yüksel için duyguların yoğunluğunu yansıtan, bordo ve koyu yeşil renkte gömlekler tercih edilmiştir. Zincirleme aktarımların tüm sürecini bedende bir araya getirerek zincirinin döngüsünü tamamlayan otuz beş dakikalık bu koreografi, yedi aylık bir çalışma süreci içerisinde tamamlanmış, Şebnem Selçuk Aksan Sahnesi'nde sunulmuştur.

Performansın Sunumu

"Disiplinler Arası Geçirgenlik" konulu eser çalışması çerçevesinde bir senelik yaratım süreci boyunca üretilen on beş eser 11.06.2014 tarihinde MSGSÜ Bomonti Kampüsü Çağdaş Dans Anasanat Dalı'nda iki buçuk saatlik bir gösteriyle seyirciye sunulmuştur. Gösteri, tüm eserlerin yaratım ve sunum sürecini gözlemleyen izleme heyeti dışında ilgili bir seyirci kitlesine de açılmıştır. Seyirciye eser çalışması sürecini anlatan bir kitapçık dağıtılmıştır. Eserlerin her biri bahsedilen mekanın farklı noktalarına yerleştirilmiştir ve seyirci gösteriyi gezerek izlemiştir. Gösteri kök eser GRI ile başlamıştır. Seyirci, Şebnem Selçuk Aksan Sahnesi'nin yanındaki stüdyoda oturarak sahneyi yanlamasına bir koridor şeklinde bölen dansı izlemiştir. Daha sonra seyirci sırasıyla tablonun, bestenin canlı performansının, öykünün ses kaydının (sanatçı, bu son gösteri için öykünün yazar tarafından okunup ses kaydı alınmasına ve ses kaydının izleyiciye dinletilmesine karar vermiştir) ve sahne tasarımının bulunduğu mekanlara görevlendirilmiş kişiler tarafından yönlendirilmiştir. Kinestetik yansıma olan her kısa dans ana zincirdeki eserlerin bulunduğu mekanlarda videodan projeksiyonla duvar ya da perdelerle yansıtılarak sunulmuştur. Kısa danslar, bu gösterim için özel olarak videoya çekilmiş ve sanatçının kendisi tarafından montajlanmıştır. İzleyiciler, aktarım zincirini tamamlayan son dans Gitme Demedin'in

performansını seyretmek için tekrar Şebnem Selışık Aksan Sahnesi'ne geri dönmüşlerdir. Böylece seyiciler tüm aktarım zincirinin sürecini, kendileri de fiziksel olarak bir çemberi tamamlayarak izlemişlerdir.

BULGULAR

Uygulamacı sanatçı, alanında uzman sanat terapistlerini araştırma sürecine davet ederek projeye dahil olan sanatçıların eser aktarım, üretim ve paylaşım anlarının değerlendirilmesi için bir gözlem formu hazırlamasını istemiştir.

Sanatçılar ve uygulamacı sanatçı Yüksel, formlara yaratım süreçlerinin sonunda yazılı ya da sözlü röportaj şeklinde cevap vermiştir. Tüm formlar uygulamacı sanatçı tarafından, GİTME DEMEDİN! dahil olmak üzere, zincir sürecinin en sonunda incelenmiştir. Sanatçıların, gözlem formlarındaki sorulara verdiği cevapların makele konusu ile ilgili olanlarına aşağıda yer verilmiştir.

Eser Aktarım Anı

1. Sizinle paylaşılan sanat eserini ilk izlediğiniz anda eserde dikkatinizi çeken özellikler nelerdi?

Gri Üzerine

B.B: İlk olarak parçanın yapısı, kompozisyonu ve müziksiz oluşu dikkatimi çekti. Dansın bütününde dalgalı bir dinginlik vardı. Enerjisi dalgalar halinde çıkıp iniyordu. Dinamik çok etkileyiciydi. Çok arkaik geldi.

Tablo Üzerine

ÇÇ: Renkler ve derinlik dikkatimi çekti.

ŞY: Renkler: Kadınla karganın bulunduğu mekanın gri olması, kullanılan mavinin gri renge yakın tonu, koyuluğu ve hepsinin birleşiminin yoğunluğu dikkatimi çekti. Karganın kollarının yana açık olması ve duruşu bana GRI'de de bulunan teslimiyet temasını hatırlattı.

Beste Üzerine

DS: Kasveti ilk aklıma gelen his ya da kelime. Bir yerden çıkamama hissi, bir zamana, bir duruma, bir yaşa bir hale sıkışmışlık hissi geldi içime.

ŞY: Armoni, değişik ritmik denemeler ve yoğunluğu Öykü Üzerine

K.Ö: Çok betimleyici bir metindi. Hikayedeki olaylar, mekanlar ve karakterler en ince ayrıntısına kadar anlatılmıştı.

ŞY: Samimiyeti. Kısa bir zaman dilimini, iç içe geçmiş farklı hikayelerle sararak anlatması, katmanları, canlılığı, sürprizliliği ve kadına dair

oluşu dikkatimi çekti.

Sahne Tasarımı Üzerine

ŞY: Ufak, şekilleri değişken ve düzensiz dere çakıllarının uzaktan bakınca, pürüzsüz bir düzen oluşturarak adeta yere serilmiş bir halı izlenimini yaratması dikkatimi çekti.

2. Sizinle paylaşılan sanat eserini ilk izlediğiniz anda ne/neler hissettiniz?

Gri Üzerine

B.B: İki kutup arasında mknatis gibi bir gerilim hissediliyordu. Varoluşsal bir şey, bir sorgulama.

Tablo Üzerine

ÇÇ: Özellikle boyutu ve derinlik benim ilgimi çekti.

ŞY: Çok çarpıcı ve yoğun buldum. Ressamın, soyut bir eser olan GRI'yi izleyip duygu dolu bir yorumla sığrama yapmış olmasından etkilendim.

Beste Üzerine

DS: Birisi bir yerden çıkmak istiyor sanki, bir zamana hapsolmuş gibi.

ŞY: Heyecanlandım, Ormanda; çalılıklar arasındaki bir böceği kovalıyormuş ya da hızla uçan bir kuşa bakıyormuş gibi; hissettim.

Öykü Üzerine

K.Ö: Tedirginlik, huzursuzluk, endişe, sıkıntı, sıkışmışlık, korku, kaçma- kurtulma hissi.

ŞY: Öyküdeki çocuğun içindeki huzursuzluğu hissettim. Bu hızlı geçişlerin oluşturduğu gidış gelişler, GRI'deki salınım hareketini çağırıyordu. Ayrıca, öykünün sonuna doğru, çocuğun annesine duyduğu kırgınlıktan bahseden iki üç cümle, bana göre öykünün genelindeki duyguya dair kuvvetli bir fikir oluşturuyordu.

Sahne Tasarımı Üzerine

ŞY: Eserin, hacminin ötesinde, sergilendiği tüm alanda varlığını hissettirmesinden etkilendim. Yerden yukarıya doğru yayılan fakat gözle görünmeyen gergin bir enerji hissettim.

3. Sizinle paylaşılan sanat eserini ilk izlediğiniz anda ne/neler düşündünüz?

Gri Üzerine

B.B: İki temel öge arasında bir oyun olduğunu düşündüm. Dişi- erkek, karanlık- aydınlık arasında bir oyun.

Tablo Üzerine

ÇÇ: Tabloya objektif bir şekilde baktım ve bir yapıtın aktarımı, bir şeyin parçası olarak gördüm.

ŞY: Resimdeki karga karakterinin kolları yana açık duruşunun; GRİ'deki duruma teslim olma haliyle birebir örtüştüğünü düşündüm. Ayrıca kadının takma kolu, yara almış olduğunun bir göstergesiydi benim için.

Beste Üzerine

DS: Zamana hapsolmayı çocuklukta nasıl yaşarız sorusu üzerine düşündüm. Her şey yavaş çekimde olduğunu. İçinde yalnızlık olduğunu. ŞY: Resmin aktarım dansında üzerine çalıştığım ve dansı inşa ettiğim öğelerin müzikte birebir olarak karşıma çıktığını düşündüm.

Öykü Üzerine

KÖ: Yazarın sadece üç sayfada ne kadar kapsamlı bir dünya yaratabildiğini. Metnin erkekleri potansiyel düşman olarak algıladığını; feminist bir metin olduğunu.

ŞY: Geçmeyen bir zaman dilimini, hafif ve keyifli bir şekilde anlatarak zamanı hızlandırdığını düşündüm. Ayrıca, üç sayfa ve kısacık zaman dilimine ne kadar çok detayın sığabildiği dikkat çekiciydi.

Sahne Tasarımı Üzerine

ŞY: Tek form, tek malzeme ile minimal bakış açısının, GRİ ile ne kadar çok benzediğini, eserler arası aktarımın gerçekleştiğini ve zincirin döngüsünün tamamlandığını düşündüm. Uzaktan beyaz, yumuşak ve davetkar gibi gözükken bir nesnenin, yakınına gidip ona dokunduğumda, sert ve vücudu oldukça acıtan bir nesne olmasının; siyah ile beyazın zıtlığı ile örtüştüğünü gördüm.

4. Bir iki kelime ile sizinle paylaşılan eserin özünü tanımlar mısınız?

Gri Üzerine

BB: İkiliğin iletişimi. İki temel ögenin dansı. Uyumlu. Tablo Üzerine

CÇ: Resmi iyi, kötü, güzel, çirkin gibi kavramları dışarıda tutarak tabloyu ve zincirin içindeki yerini anlamaya, hissetmeye çalıştım.

ŞY: İki karakter arasında kalan küçük boş mekandaki; gerginlikle karışık hassaslık. Karanlık. Göğüs bölgesindeki acı, sıkışmışlık.

Beste Üzerine

DS: Kasvet, sıkışmışlık, özgürlük arzusu, durağanlık. Kendini, karanlık bir şeyleri ifade ediş. Bir gölge belki. Bir çığlık, bir feryat.

Ş.Y: Diyalog, kaçma, kovalama, derinlik Öykü Üzerine

KÖ: Tehlike. Şefkat. Masumiyet.

Ş.Y: Değişken duygu durumları arasında git

gelli haller. Sınırlı özgürlük, can sıkıntısı, rahatsızlık.

Sahne Tasarımı Üzerine

ŞY: Görünmez olanı görünür kılan, yayılan, biriken, siyah beyaz.

Eser Üretim Anı:

1. Sizinle paylaşılan sanat eserini izledikten sonra, kendi eserinizi üretmeye yönelik attığınız ilk adım nedir?

Gri Üzerine

BB: Hareketteki dalgalanma kuş, kargayı hatırlattı. Şamanistik bir dönüşüm. Hem hayvan-insan arasındaki dönüşüm, metamorfoz; hem de dişi erkek arasındaki iletişim; git gel.

Tablo Üzerine

CÇ: Tabloya bakarak bir şey yapmadım. Benim için orda, resmi yapan kişi değil, sadece

Şebnem ve tablo vardı. Onların sonucunu çıkarabilmek için de onları devreden çıkardım.

ŞY: Önce resmin içindekilerin sessizce bedenime aktarılmasına izin verdim. Sonra hareketin kendiliğinden ortaya çıkmasına alan açtım ve hareketi takip ettim. Dansın temel imge ve hareketleri bu ilk doğaçlama esnasında ortaya çıktı.

Beste Üzerine

DS: Şunu dedim kendime; "Ben bu hissi başka nerden tanıyorum? Yavaş, bitmesini istediğim zaman dilimi diye bakarken; çiğ öğleden sonra ışığı, deniz kenarı, çok sıcak gibi imgeler belirlemeye başladı. Ordan hikaye başladı.

ŞY: Müziği tekrar tekrar dinlemek ve zihnimde beliren imgeleri kağıda dökmek. Aldığım notlar Kovalama /yakalama, keşfetme, heyecan, hayvansı, koyu yeşil, sürprizli, ormanda gezen yaratık, saklanma.

Öykü Üzerine

KÖ: Düşünmek ve ilk aklıma gelen malzeme olan taşların olabilirliğini araştırmak.

Ş.Y: Beni etkileyen noktayı bulmak için bir kaç kez daha okumam gerekti. Aldığım notlar: Gizlilik, yakalanma korkusu, tedirginlik, saçlar, sıkıntı, derin karanlık, değişken duygu durumları arasında bulunmak, sınırlı özgürlük, kadınlar, kırkıdama.

Sahne Tasarımı Üzerine

Ş.Y: İzlemek ve bir şey düşünmeden, sadece bedenimin hissetmesine izin vermek. Sunumun hemen akabinde çakılların üzerinde, çakıllara dokunarak zaman geçirmek.

Aldığım notlar: Potansiyel enerji: sıkışık, açılması bekleniyor, sallanan kavanoz, sessiz çılgılık

2. Eserinizi ne kadar sürede tamamladınız?

Gri Üzerine BB: Bir ay Tablo Üzerine CÇ: Bir ay ŞY: 4 hafta Beste Üzerine DS: Bir saat

ŞY: Toplam 2 ay sürdü. Öykü Üzerine

KÖ: Fikir aşaması yaklaşık beş dakika. Tasarım aşaması, bir hafta. Uygulama aşaması, bir buçuk saat.

ŞY: 4 hafta. Resimden sonra en rahat yaratılan eserd. Sahne Tasarımı Üzerine

ŞY: Eserin ilk iki sunumunda izleme heyeti biraz daha çalışmamı önerdi. Aradan belli bir süre geçtikten sonra parçaya tekrar eğilerek esas yansıtmak istediğim şeyi oluşturmanın yolunu buldum. Aradaki bekleme zamanı ile birlikte, toplam 6 ay aldı.

3. Eserinizin özelliklerini nasıl tanımlarsınız?

Gri Üzerine

BB: Dönüşüm, birbirini tanıma, kendini tanıma Tablo Üzerine

CÇ: Zaman diyelim. Benim için en önemlisi akıcılık ve fakat bu akıcılığın keskin olmaması, homojen gerçekleşmesi.

ŞY: İmgelerin art arda gelmesi ile oluşan bu dansa, baş, ayak ve el jestleri yoğunluklu olarak kullanılmıştır. Seyirciyi performans dahil eden kompozisyon; sınırlı mekan ve hareket akışı ile tasarlanmıştır. Dansın kavramsal özellikleri; hedef gösterme, suçlama, teslim olma ve göğüs bölgesinin önemi şeklinde sıralanabilir.

Beste Üzerine

DS: Yavaş, ağır, masum, kısa hikaye, öykü, biraz otobiyografik, kadınlığa ilişkin, çocukluğa ilişkin, duygulara dair.

ŞY: Hareket çıkış noktaları; izleme, izlenme, kaçma, kovalama, yakalama, yakalanma; imgelelidir. Farklı seviyeler ve enerji kalitelerine bir arada yer verilmiştir. Koreografide tüm sahne genişçe kullanılmaktadır. Seyirciyle direkt temas kurulmaz.

Öykü Üzerine

KÖ: Soyut. Tekinsiz, öngörülemez, göz kamaştırıcı, davetkar.

ŞY: Güzel başlayıp acılaştan, acıdan sonra rahatlayan, rahatlıktan rahatsızlığa geçen; git gelli durum ve hallerin sahneye yansıdığı bir dans. Direkt göz teması kurarak seyirciyi dansa dahil eden bir koreografi. Öyküdeki değişik ve birbirinden zıt

ruh durumları, hareketlerde değişik dinamik kullanımları olarak sahneye yansımıştır.

Sahne Tasarımı Üzerine

ŞY: Sessiz ama bağırın. Zaman, süreç bazlı bir parça. Tek hareket malzemesi ile üretilmiştir.

4. Eserinize bir isim verdiyseniz onu paylaşın lütfen. Bir ismi yoksa bir iki kelime ile eserin özünü ifade edebilir misiniz?

Gri Üzerine

BB: İsim vermedim. Özünü, dönüşüm olarak tanımlardım. Tablo Üzerine

CÇ: İsmi, Woodwind Quartet #1. Öz olarak; homojen bir akış veya renkler olabilir, hepsi var. ŞY: İsmi: Koyu Karanlık. Eserin özü olarak, suçlama, acı ve istemsiz teslimiyet, sayılabilir. Beste Üzerine

DS: Öykünün ismi, Öğle Uykusu.

ŞY: Eserin ismi, Ormanda. Eserin özü: toprağın altındaki karşılaşmalar olarak tanımlanabilir. Öykü Üzerine

KÖ: İsim vermedim. Özü, tekinsiz çekicilik.

ŞY: Eserin ismi, "Saçlarımda"dır. Eserin özünü; dalgalı, tekinsiz kelimeleriyle ifade edebilirim.

Sahne Tasarımı Üzerine

ŞY: Eserin ismi, Soğuk Beyaz; özü, sıkışmışlıktır.

SONUÇ

"Disiplinler Arası Geçirgenlik" konulu eser çalışması, Skinner Releasing (Serbest Bırakma/Saliverme) Tekniği derslerindeki, holografik enerji yayılımından alınan ilhamla tasarlanmıştır. Özünde, rezonansın gözlemlenmesinin amaçlandığı bu çalışmada, kök bilginin; farklı ifade biçimlerinden geçişleri esnasında nasıl dönüştüğü, değiştiği, çeşitlendiği ya da korunduğu incelenmiştir.

Görüşme ve Gözlem formundaki cevaplar birbirleriyle ilişkilendirilerek değerlendirildiğinde bulgular, "ana aktarım zinciri"nde, eserler arasında zincirleme olarak geçiş yapan bir ögeye rastlanmadığını göstermiştir. Fakat, kök eser GRİ'yi oluşturan; dönüşüm, sıkışmışlık hissi, zamanlama ve zıtlık kavramlarının eserlere teker teker geçiş yaptığı görülmüştür. Burada, kök eserin bir kaynak işlevi görerek rezonansını "ana aktarım zinciri"ndeki tüm eserlere ve GİTME DEMEDİN!'e yansıtması olduğu fark edilmektedir. Sadece ressamın kök eseri izlediği düzende, her sanatçının kök eserdeki temel bir özelliği, kendi eserinin temel özelliği yapacak kadar yakından hissetmesi; SRT derslerinde hissedilen rezonans kanunu ve morfik alan teorisi ile açıklığa kavuşmaktadır. Rezonans Kanunu, bağlantının ve bilgi aktarım alanının, aslında, sanatçıların eser çalışmasına dahil olmayı kabul ettikleri anda kurulmuş olduğunu göstermektedir. Çünkü ilke, kişinin bireysel rezonans alanının her zaman, kendisiyle aynı frekansa sahip diğer rezonans alanlarıyla bağlantıya geçeceğini söylemektedir. (Franckh, 2014: 19-20) Bu açıdan bakıldığında, ortak bir kayda sahip olduğu görülen beş sanatçı arasındaki rezonans alanının, titreşimini, sürecin en başından itibaren yayarak eserlerdeki benzerliklerin açığa vurulmasını sağladığı fark edilmektedir. Ayrıca, morfik alanlardaki bilginin; içeriği kaybolmadan ve değişmeden; sınırsız zaman ve mekan boyunca geçiş yapabilmesi, buradaki kavram aktarımlarını anlaşılır kılmaktadır. (Sheldrake, 2004: 277)

"Yan zincir"de gerçekleşen aktarımlar incelendiğinde ise, sıkışmışlık hissinin hareketli karşılığı olan titreşim hareketinin ve iletişimin bir ifadesi olan göz odağının, zincirleme bir biçimde dört adet aktarım dansında ve GİTME DEMEDİN!'de çeşitli içeriklerle kullanıldığına, burgu baş, mimik, jest ve ses kullanımı ile kukla imajının ise, resim, müzik ve öykü olmak üzere, art arda üç adet aktarım dansında ve GİTME DEMEDİN!'de farklı içeriklerle tekrar edildiğine şahit olunmuştur. Bu zincirleme aktarımlara, algılama süreci anlam kazandırmaktadır. Algılama sürecinin pa-

radoksal örgüsüne bakıldığında, sanatçıların kendilerine sunulan eserleri, iç ve dış dünyalarının karışımıyla algıladığı ve kendi eserlerini de, yine, iç ve dış dünyalarının karışımıyla yaratmakta olduğu anlaşılmaktadır. (Marleau-Ponty, 1948: 14, 28, 50-51)

Bu karmaşık yapı dikkate alındığında, zincirleme aktarımları sağlayan etkenin, uygulamacı sanatçının iç ve dış dünyasının karışımıyla biçimlenen, bireysel algısı olduğu fark edilmiştir. Böylece, uygulamacı sanatçının algısının, eserlerle karşılaştığında, diğer sanatçıların iç dünyasındaki imgeler ve dışa vurumlarla birleşerek; her eserde farklı biçimlerde, farklıçeşitlemeler ve içeriklerle ortaya çıksa dahi; esas kavramların sürekliliğini sağlamış olduğu görülmüştür.

Uygulamacı sanatçının bahsedilen kinestetik öğelerle tekrar tekrar karşılaşması, öğelerin, her bir dansla berraklaşmasını ve anlamlarını dışa yansıtmasını sağlamıştır. Bununla birlikte imgelerin katman, boyut, derinlik ve hacim kazanma sürecine girilmiş, böylece, duygulanım paleti genişlemeye başlamıştır. Süreç sonunda, GİTME DEMEDİN! ile, içe dönük kök eser GRİ'den çok daha farklı olarak, duyguların açıklıkla dışa vurulduğu bir dans ortaya çıkmıştır.

İmgelerin, her kullanımda billurlaşarak daha fazla iç görü açığa çıkartmasıyla eser çalışması, sanatın sağaltıcı yönünü de ortaya koymuştur. Sürece İntermodal Sanat Terapisi yoluyla bakıldığında, GRİ'nin, "merkezlenerek" sorunu fark etme aşamasını; aktarım danslarının, içine sıkışılmış durumdan bir yaratı oluşturma yoluyla arınma aşaması olan "ifade ve katharsis"i; GİTME DEMEDİN!'in, katarsis aşamasından sonraki "toplama ve belgeleme" aşamasını; eser metni yazımının, bir önceki aşamalarda ortaya çıkanları anlamlandıran "anlam ve duyu yapımı" aşamasını; zincir sürecinin sahnelenmesinin ve eser metninin ise "iletişim ve paylaşım" aşamasını oluşturduğu ayrımsanmıştır. (Knill, Barba, Fuchs, 1995: 47-52)

"Tanımlama, entellektüel bir girişimdir... ruh, hayal etmeyi tercih eder." (Moore, 1992: giriş)

Eser metni yazım sürecindeki incelemelerde, algının bahsedilen paradoksal örgüsü içerisinde, öznel, taraflı ve hayal gücüne dair (sübjektif) bir dal olan sanat ve sanatla ilgili bir çok şeyin, tam olarak objektif bir bakış açısıyla ele alınmasının mümkün olmadığı anlaşılmıştır.

**KAYNAKLAR**

- Carmean, E.A (1979), *Mondrian: The Diamond Compositions*, National Gallery of Art, US.
- Dempster, E. (1995). "The Releasing Aesthetic: Joan Skinner Interview", *Writings on Dance* 14: 17-26.
- Franckh, Peter (2014), *The DNA Field and the Law of Resonance: Creating Reality through Conscious Thought*, Destiny Books, Canada
- Knill, Paolo J., Barba, H.N., Fuchs, M. N. (1995), *Minstrels of Soul, Intermodal Expressive Art Therapy*. Palmerston Press, Toronto.
- Marleau-Ponty, Maurice (1948), *Algılanan Dünya* (Çev.Ömer Aygün), Metis Yayınları, 2005, İstanbul.
- Mcniff, Shaun (1992), *Arts as Medicine*, Shambhala Publications, Inc.
- Boston MOORE, T (1992), *Care of the Soul*, Harper Collins, New York. Sheldrake, Rupert (2004) *The Sense Of Being Stared At: And Other Aspects of the Extended Mind*, Arrow Books, London.
- Skinner J., Davis B., Davidson R., Wheeler K., Metcalf S. (2008). "Skinner Releasing Technique: Imagery and its Application to Movement Training", Seattle: Skinner Releasing Institute.



LİBERALİZMİN İLK TEMSİLCİSİ: JOHN LOCKE
FIRST REPRESENTATIVE OF LIBERALISM: JOHN LOCKE

Dr. Öğr. Üyesi Uğur Köksal ODABAŞ
Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü
uodabas@atauni.edu.tr

Öz

John Locke, yaklaşımlarıyla döneminin ve felsefe tarihinin en önemli düşünürleri arasında yer almış bir isimdir. Varlık, bilgi gibi temel felsefi disiplinlere yönelik ileri sürmüş olduğu düşüncelerin yanı sıra siyaset felsefesiyle ilgili yaklaşımlarıyla da önemli bir yer edinmiştir. Yaşamış olduğu dönemde temellendirmiş olduğu bireycilik ve özgürlük vurgusu, temel insan hakları, güçler ayrılığı prensibi, sınırlı devlet anlayışı ile düşünce tarihinde liberalizmin öncüsü olarak kabul edilmiştir. Çalışmamızda bu önemli filozofun liberal düşüncenin ilk örneğini verdiği düşünceleri ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bireycilik, liberalizm, özgürlük, hak.

Abstract

John Locke is one of the most important thinkers of his time and history of philosophy with his approaches. In addition to the ideas he has put forth for basic philosophical disciplines such as being, knowledge, he has also gained an important place with his approaches about political philosophy. He has been accepted as the pioneer of liberalism in the history of thought with the emphasis on individualism and freedom, basic human rights, the principle of separation of powers, understanding of limited state that he has grounded during the period he lived. In our study, the thoughts which this important philosopher has given the first example of liberal thought were discussed.

Key Words: Individualism, liberalism, freedom, right.

GİRİŞ

Kanunun sustuğu yerde istibdat ve zulüm başlar

J. Locke

29 Ağustos 1632 yılında Wrington'da doğan ve 28 Ekim 1704'te Oates'ta ölen J. Locke, ömrünün büyük bir kısmını 17. yüzyılda geçirmesine rağmen, ortaya koyduğu fikirlerle, ileriye sürdüğü düşüncelerle, Aydınlanma Felsefesi içerisinde değerlendirilebilecek bir İngiliz filozofudur. Epistemolojik açıdan ampirist olarak niteleyebileceğimiz Locke'un, özellikle siyaset felsefesi alanında ortaya koymuş olduğu düşüncelerin, düşünce tarihinde derin izler bıraktığını söyleyebiliriz. Bu bakımdan biz bu yazımızda J. Locke'un daha ziyade siyaset felsefesi ile ilgili düşüncelerini ve bu düşüncelerin liberalizmin doğuşuna nasıl zemin hazırladığını ele almak istiyoruz.

"Locke bütün hayatı boyunca zamanının politika hayatı ile ve zamanının düşünceleriyle çok yakından temas hâlinindedir. 17. yüzyılın sonunda İngiliz politika hayatı, kurumları ve görevleri üzerinde az kimsenin Locke kadar geniş bir bilgiyi ve derin felsefi kültürü vardır" (Akarsu, 1961:72). Birinci İngiliz Devrimi'nin 1640'ta gerçekleştiği göz önüne alınırsa Locke'un daha çocuk yaşında ne derece hareketli bir politik ortamda büyüdüğü kolayca anlaşılabilir. Lord Shaftesbury ile tanışması ve yakın dostluk ilişkisine girmesi sebebiyle, lordun başbakanlıktan düşmesi ve İngiltere'den ayrılmak zorunda kalışıyla kendisi de İngiltere'den ayrılmış ve Hollanda'ya göçmüştür. Beş yıl kadar kaldığı Hollanda'da kendini çalışmaya veren Locke, **Two Treatises of Civil Government**" adlı eserini de bu esnada yazmıştır. 1690'da yayınlanan bu eserin Locke'un siyaset felsefesini ortaya koyması bakımından (özellikle ikinci inceleme) önemi büyüktür. Yaşadığı dönemde İngiltere'deki Whiglerle Toryler arasındaki büyük çekişmede Whiglerin yanında yer alan Locke, siyaset felsefesini de Torylere karşı oluş içerisinde kaleme almış ve Whiglerin önde gelen düşünürlerinden biri olmuştur (Whiglerin daha sonra Liberal Partiyi, Torylerin de Muhafazakâr Partiyi oluşturdukları gözden uzak tutulmamalıdır).

Uygar Yönetim Üstüne İki İnceleme'nin birincisinde daha ziyade Sir Robert Filmer'in Patriarcha adlı eserinde ortaya koyduğu düşünceleri

* Eserin adı çeşitli şekillerde Türkçeye çevrilmesine rağmen biz daha ziyade M. Tunçay'ın "Uygar Yönetim Üstüne İki İnceleme" şeklindeki çevirisini tercih ettik. Bkz. Batı'da Siyasal Düşünceler Tarihi-Seçilmiş Yazılar II: Yeni Çağ, Der. Mete Tunçay, A. Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları, No:288, Ankara, 1969, s.165.

tenkit eden Locke, esas olarak ikinci incelemede görüşlerini ortaya koymuştur. Locke'a göre Filmer kralın mutlak otoritesini kabul ederken, "...kralın mutlak ve tanrısal hukuku, teolojik temellere dayanılarak haklı gösterilmeye çalışılmış, kralın gücü Tanrı'nın doğrudan doğruya Adem'e verdiği babalık erkine (patriarkal güce) geri götürülmek istenmiştir" (Akarsu, 1961:73). İşte böyle bir anlayış Locke tarafından hiçbir şekilde kabul görmemiş ve hayatı boyunca hep bu patriarkal görüşle mücadele etmiştir. O hâlde yönetimin kaynağı nasıl izah edilecektir? Neye dayandırılacaktır? Politik iktidarın temellerini ne oluşturacaktır? Siyasal erk nasıl tanımlanacaktır?

J. Locke'un Siyaset Felsefesi

Yukarıdaki ve benzeri sorulara cevap arayan Locke, ikinci incelemesinde özellikle bu konular üzerinde durmuştur. O "...siyasal erki: mülkiyeti düzenlemek ve korumak için ölüm cezası ve dolaşısıyla haydi haydi bundan daha az şiddetli cezalar verebilen yasalar koymak, bu yasaları uygulamak ve devleti yabancıların işleyeceği zararlardan esirgemek için topluluğun gücünü kullanmak, bütün bunları da yalnızca kamunun iyiliği uğruna yapmak hakkı..." (Tunçay, 1969:165) olarak görürken, bunun doğru anlaşılabilmesi için de bütün insanların doğada ne durumda olduklarının iyi değerlendirilmesi gerektiğine dikkat çeker.

J. Locke'a göre doğa durumu bir özgürlük ve eşitlik durumudur. Kimsenin kimse üzerinde bir egemenliğinin olmadığı (tabii ki izin vermedikçe), her türlü güç ve yargı hakkının karşılıklı olarak ve kimsenin elinde diğerinden fazla kullanmamak şartıyla eşit olarak kullanıldığı bir **eşitlik** durumuyla, insanların kimseden izin almadan ve başka birinin iradesine kendi iradesini teslim etmeden, doğa yasaları çerçevesinde her türlü davranışı yapma ve malları ile kişiliğini uygun bulduğu şekilde kullanma anlamındaki **özgürlük** durumu doğa durumunun iki temel değeri olarak karşımıza çıkmaktadır. "Bu bir özgürlük durumudur, ama bir başıboşluk durumu değildir; bu durumda insanın kendi kişiliğini ve mallarını kullanmakta denetlenmez bir özgürlüğü olmakla birlikte, yine de onun yalnızca korunmasından daha soylu bir gerek olmadıkça, kendini ya da elinde bulunan herhangi bir yaratığı ortadan kaldırma özgürlüğü yoktur. Doğa durumunu yöneten ve herkesi bağlayan bir doğa yasası vardır; bu yasadaki başka bir şey olmayan akıl, ona danışan bütün insanlığa, eşit ve özgür olduklarından, kimsenin başkasının yaşamına, sağlığına, özgürlüğüne ve mallarına zarar vermemesi gerektiğini öğretir." (Tunçay,

1969:168). Dikkat edilirse, Locke akli doğa yasasının kendisi olarak görmekte, bir tür rasyonalist bir tavır sergilemektedir. Ancak Locke'un bu anlayışının genel felsefesi içerisinde bir çelişki yaratacağı kanaatinde değiliz. Ampirist bir tavırla epistemolojik problemlere yaklaşması ile aklın insan tabiatını tanıma konusunda veya yasanın kendisi olarak (daha doğrusu yasa oluşturabilme gücü olarak) deneyden vazgeçebilmesi imkânı olmadığını söylememiz mümkündür. Bu bakımdan Sayın A. Şenel'e katılmamız ve Locke'un genel felsefesiyle siyaset felsefesi arasında bir çelişki görmemiz (Şenel, 1995:338) pek mümkün değildir. Çünkü burada Locke'un akılda doğuştan birtakım yasaların varlığını kabul ettiğini söylemek yerine, aklın yasalar üretebilecek güce sahip olduğunu, bunu yaparken de deneyden istifade ettiğini söylemenin daha uygun olacağı kanaatindeyiz.

Locke'un bir özgürlük ve eşitlik, dolayısıyla mutluluk dönemi olarak gördüğü doğa durumu, esasında insanların henüz uygar bir toplum düzenine geçmeden önceki bir durumu ifade etmektedir. İnsan eylemlerinin temel gayesi olarak mutluluğu alırsak, doğa durumunda özgür, eşit, kısaca mutlu yaşayan insanların bu durumdan vazgeçerek uygar bir yönetimi, uygar bir toplumu oluşturmalarına ne gerek vardı veya hangi gereklerle bunu gerçekleştirmeye yöneldiler? Ve bunu nasıl başardılar? Locke'un kendi ifadeleriyle söylersek: "İnsan, doğa durumunda söylenildiği kadar özgürse, kendi kişiliğinin ve mallarının mutlak efendisiyse, en büyüğe eşitse ve hiç kimsenin uyruğu değilse, özgürlüğünden niçin ayrılınsın? Niçin egemenliğini bıraksın? Kendisini herhangi bir başka erkin egemenlik ve denetiminin altına niçin soksun?" (Tunçay, 1969:176-177).

"Bütün bu soruların cevabı, insanın, her şeye rağmen, tabiat halinde güvenlikten uzak olması, başkalarının saldırılarına uğrama ihtimalinin bulunmasıdır. Burada Locke'un insan tabiatı hakkında kısmen kötümser bir kanaat belirterek önceki söyleminden bir ölçüde saptığı görülmektedir." (Yayla, 1998:35). Sayın Yayla'nın bu tespitine katılmamız pek mümkün gözüküyor. Çünkü felsefi antropolojinin de ortaya koyduğu gibi insan disarmonik bir doğaya sahiptir. Onda bu çift kutupluluk zaman içinde kutuplardan birinin hâkim rol oynamasıyla açığa çıkabilir. Zaman zaman müşfik olan insan, zaman zaman da zalim olabilir. Onda insanlarla barış içinde yaşama güdüsü olduğu kadar, birbirinin kurdu olma güdüsü de vardır. T. Hobbes'un insanı tek kutuplu gören anlayışına zıt olarak Locke'un bu çift kutupluluktan hareket et-

tiğini ve belli bir dönem kutuplardan biri hâkim rol oynarken, çeşitli faktörlerden dolayı, belli dönemlerde de ikinci kutup hakim rol oynayabilir. Herkesin özgür, eşit ve birbiriyle olan ilişkilerinde adaletli hareket ettiği doğal durumdan çıkıp uygar toplumu oluşturmak isteyen insanın birçok haklı gerekçesi vardır. Locke'a göre, "insanların devletlerde birleşmeleri ve kendilerini yönetim altına koymalarının asıl ve ana amacı, mülkiyetlerinin korunmasıdır. Doğa durumunda ise bu konuda pek çok şey eksiktir" (Locke, 2016:132). Diğer bir ifadeyle doğa durumundaki insan; hayat, özgürlük ve mallarını sürekli olarak koruyamadığı içindir ki uygar toplumu oluşturmaya yönelmiştir, ama bu acizliğin sebebi nedir? Niçin insan doğa durumunu muhafaza edememiştir? Bu konuda Locke şunları söylemektedir:

"Bundan dolayı, insanların devletlerde birleşmelerinin ve kendilerini yönetimlerin altına sokmalarının asıl amacı, mülkiyetlerinin korunmasıdır; doğa durumunda ise bundan pek çok şey eksiktir.

Bir kere; doğru ve yanlışın ayrı ve aralarındaki bütün anlaşmazlıkları karara bağlayan genel ölçü olarak, yapılmış, kurulmuş, tanınmış ve genel onaylamayla geçerlik izini alınmış bir yasa yoktur. Çünkü doğa yasasının bütün insanlar için açık ve anlaşılır olmasına rağmen, insanlar bunu incelemek gereği üstünde bilgisiz oldukları kadar, çıkarlarına da yöneldiklerinden, özel olaylara uygulanmasında kendilerini bağlayıcı bir yasa olarak ona izin verme eğiliminde değillerdir.

İkinci olarak: doğa durumunda kurulu yasa uygun olarak bütün ayrılıkları saptamaya yetkili tanınan ve taraf tutmayan bir yargıç yoktur. Çünkü, herkes o durumda doğa yasasının hem yargıç hem de yürütücüsü olduğundan ve insanların kendi taraflarını tutmalarından ötürü, tutku ve öç onların çok ileri gitmelerine elverişlidir. Bu yüzden, kendi davalarında çok fazla ateşle, başkalarınınkilerde kusurlu olacak kadar savsaklayıcılık ve ilgisizlikle davranırlar.

Üçüncü olarak: doğa durumunda, doğru olduğu zaman yargıyı destekleyecek, koruyacak ve ona gerektirdiği yürütmeyi sağlayacak erk çoğu kere yoktur. Herhangi bir haksızlık yaparak zarar verenlerin ellerinden geldikçe haksızlıklarını zorla iyi saydırmaktan geri kalmaları pek az görülür. Böyle direnmeler, cezalandırmayı çok kere tehlikeli kılar ve buna kalkışanlar için sık sık yıkıcı olur.

Bundan ötürü, insanlık doğa durumunun bütün ayrılıklarına rağmen, doğa durumu için-

de kaldıkça kötü koşullar altında olduğundan, çabucak topluma yönelir.” (Tunçay, 1969:177-178),

Topluma yönelen insan da kendisinin ve başkalarının korunmasına uygun bulduğu her şeyi yapma hakkını kısmen, yasaya karşı işlenmiş suçları cezalandırma yetkisini de tamamen topluma ve dolayısıyla devlete bırakır. (Tunçay, 1969:178). Ancak bu bırakmada ferdi rızanın ve bir sözleşmenin olduğu gözden uzak tutulmamalıdır. Çünkü toplum/devlet fertlerin bir sözleşme neticesi kurmuş oldukları bir örgütlenme biçimidir. Öte yandan şurası da unutulmamalıdır ki insanların bu sözleşmeyi yapmış olması, temel haklarından bütünüyle ve sonsuza dek vazgeçtikleri anlamına gelmez. Çünkü hakların kaynağı bizzat insanın kendisidir. Haklar devlet tarafından belirlenme değil, tescil edilme durumdadırlar. “İnsan hakları, en geniş anlamda, siyasal meşruluğun bir ölçütüdür; hükümetler ve onların uygulamaları, insan haklarını korudukları ölçüde meşrudurlar.” (Donnelly, 1995:25). Bu bakımdan devlet tarafından tanınan (bildirilen) haklardan değil, insanın insan olmasından dolayı sahip olduğu haklardan bahsetmek ve devlete de bu hakları korumak ve geliştirmek görevinin yüklendiği bir anlayışı sergilemek daha yerinde olacaktır. Locke’a göre de oluşturulan toplumun/devletin asli görevi insanın mülkiyet hakkını korumaktır.

J. Locke’un mülkiyet hakkını değerlendirirken kavrama ne gibi manalar yüklediğini izah etmeden evvel, insanların rızasıyla bir sözleşme neticesinde oluşturulan devletin oluşumunu sağlayan sözleşmenin birli mi yoksa ikili bir sözleşme mi olduğu konusuna kısaca değinmekte fayda vardır.

A. Şenel’e göre “Locke’un sözleşme kuramının... tek sözleşmeli mi, çift sözleşmeli mi olduğu belirsizdir. Bir yerde:

“Bu insanların toplum hâlinde birleşmelerine yol açan ‘ilk aşama’dır. Bu yalnızca siyasal toplum şeklinde birleşme yolunda bir aşamadır. Bu anlaşma devlete katılan kişiler arasında olur, ya da olması gerekir”

(Uygar Yönetim Üstüne İkinci İnceleme, VII, 99)

Bu ifadelerden, ilk aşamada topluma katılma yolunda bir toplumsal sözleşmenin yapıldığını, sonra da bunu siyasal erkin, yargılama ve cezalandırma hakkının devredileceği bir başka sözleşmenin izleyeceğini düşündüğü çıkarılabilir. Ama ikinci sözleşmeyle ilgili konuya bir daha değinmez, sorun belirsiz kalır (Şenel, 1995:34). Diğer taraftan “...ileri sürülmüştür ki, Locke’un poli-

tik kuramı iki bağit (anlaşma) ya da sözleşmeye izin vermektedir, biri politik toplumun oluşmasını sağlayan, öteki bir hükümetin kurulmasını sağlamak üzere. Aslında açık bir biçimde iki bağittan (anlaşmadan) söz edilmemektedir, ama Locke’un örtük olarak iki bağit varsaydığı ileri sürülmüştür. İlk bağit yoluyla bir insan belli bir toplumun üyesi olmakta ve kendini çoğunluğun kararlarını kabul etme yükümlülüğünü altına koymaktadır. İkinci bağit yoluyla ise yeni kurulan toplumun üyelerinin çoğunluğu (ya da tümü) ya hükümeti kendileri sürdürme ya kalıtsal veya seçimle gelen bir oligarşi ya da monarşi kurma konusunda anlaşmaktadırlar.” (Copleston, 1991:189). İkili sözleşmenin Locke’ta bulunduğu anlayışının, insan iradesine ve özgürlüğüne verdiği önem de düşünülürse, daha gerçekçi bir yaklaşım olacağını söylemek kanaatimizce yerinde olacaktır.

“Locke’ta hayat, hürriyet ve mülkiyet hakları iç içedir ve aslında bunları birbirinden ayırmanın imkânı yoktur. Öncelikle bir noktayı tekrar vurgulamak gereklidir: Hakların, dolayısıyla mülkiyet hakkının kaynağı devlet değildir. Locke, Pufendorf ve Grotius gibi doğal hukukçu düşünürlerden farklı olarak mülkiyet hakkının kaynağını sözleşme veya anlaşmaya dayandırmaz, tabii hukukta arar” (Yayla, 1998:39). Bu bakımdan “...doğa durumundaki insanın mülkiyet hakkı iki yerden kaynaklanır. Emegini, dolayısıyla kendisinin bir parçasını nesneye katmasından ve yaşamak için sahip olmak zorunda olmasından” (Yayla,1998:40). Öyle ki;

“Yeryüzü ve diğer bütün ast yaratıklar insanların tümüne ortaklaşa biçimde ait olmasına rağmen, (...) insan bedeninin emeği ve elinin işi tam anlamıyla kendisindedir. Şu halde, insanın, doğanın kendisine verdiği ve onda bıraktığı şeyleri, emegini katarak ve kendi özüne ait olan şeyleri karıştırarak bu durumun içinden çıkarması, bu şeyleri kişinin mülkiyeti yapar. Bu şey, içine emek eklenerek ortak doğa durumundan çıkarıldığından, diğer insanların müşterek hakkı bu şeyden dışlanmış olmaktadır” (Kuyurtar, 2017:244).

Locke’un mülkiyet kavramına bu bakış tarzı çeşitli yorumlara (olumlu-olumsuz) sebep olmuş, bir kısım düşünür emek-değer ilişkisinden hareketle onun K. Marx’a öncülük ettiğini iddia ederken, bir kısım düşünür de (özellikle klasik liberalistler) değerlerin subjektifliğinden hareketle böyle bir yorumu haklı bulmamıştır. Çünkü “İşgücü tabiat halinde bir şeyin değerini bütünüyle yaratmaz, o daha çok değer yaratmanın değil, bir şeye sahip olmanın aracıdır. Mülkiyet hakkı hayat, vücut bütünlüğü, hürriyet hakkıyla başlar ve mad-

di varlıklara doğru genişler. “ Buradan hareketle Locke’un doğa durumundaki mülkiyet hakkının meşru gerekçesinin üç temel bileşeni olduğunu söyleyebiliriz: İlgili kimsenin -ürüne- emeğini katması veya karıştırması, kendisi için yeterince alması ve diğerleri için yeterince bırakması. Bu haliyle, siyasal iktidarı gerektirmeyen mülkiyet hakkı eşitlikçidir” (Kuyurtar, 2017:245). Bu yüzden mülkiyet hakkı da bireyin olan bir şeyle karıştırmaktan, bireyin hayatının, varlığının, özgürlüğünün bir parçası olan emeğiyle iç içe geçirilmesinden kaynaklanır” (Yayla, 1998:41). Böyle bir yaklaşımda mülkiyet kavramına son derece geniş bir anlamın yüklendiğini, kavramın içine, daha doğrusu yanına hayat ve özgürlük gibi değerlerin geldiğini görmekteyiz. “Locke, mülkiyet anlamına gelen **property** ve **estate** sözcüklerini kullanır. **Property** sözcüğü mülkiyetin yanı sıra yaşam ve özgürlüğü de içererek, bir insanın sahip olduğu ‘geniş anlamda mülkiyeti’ dile getirir. **Estate**’i ise bildiğimiz dar anlamda mülkiyet için kullanır” (Şenel, 1995:347). İşte devletin asli görevi olarak insanın mülkiyetini korumaktan bahsedilirken esas kastedilenin **property** anlamında mülkiyet olduğunu söyleyebiliriz. Ancak dar anlamda ele aldığımızda mülkiyetin (estate’in) veya mülkiyet hakkının bir sınırından bahsedebilir miyiz? Emekle, çalışmakla mülkiyet edinmeye bir sınır koyabilir miyiz?

“Drury’ye göre emekle mülkiyet edinmeye **doğal** ve **moral** sınırlar vardır. Doğal sınır şudur: Dünyanın ilk çağlarında, herkes herhangi bir şeyi diğerlerini zarara uğratmadan mülkiyetine alabilirdi. Locke’un örneğiyle, bir kimsenin bir nehrin bütün sularını içmesi-kullanması mümkün değildi, dolayısıyla bireyler doğal olarak diğerlerinin yaşama şanslarını azaltmadan, onlara zarar vermeden herhangi bir şeye sahip olabilirlerdi. Bu hem ‘meşe palamodu’, hem de toprak için, yani taşınabilir ve taşınmazlar için böyleydi. Çünkü, böyle olması hem dünyadaki insan nüfusunun azlığına, hem de işgücüyle mülkiyet edinme teorisinin temelinde paranın veya başkalarının kiralanan işgücünün bulunmamasının doğurduğu kaçınılmaz bir sonuçtu. Bir insanın kendi fizik gücüyle yapabileceği işler pek sınırlı olduğuna göre, hiç kimse çok büyük bir alana ve çok sayıda nesneye hakim (sahip) olamazdı. Fiziksel gücün bu sınırlılığı, mülkiyet hakkı üzerine doğal bir sınır koymakta ve bireyi, diğerleri için de yeterli miktarda kalmak üzere, yapabildiği her şeyi yapmakta serbest bırakmaktaydı” (Yayla, 1995:43).

Doğal hukuktan kaynaklanan bu doğal sınırın yanı sıra moral sınır da yine doğal hukuktan

kaynaklanmaktadır. Çünkü “...doğal hukuk, insana sadece kendi varlığının muhafazasıyla ilgilenmekle kalmamayı, diğer insanları da gözetmeyi görev olarak yüklemektedir. Öyleyse, mülkiyet hakkının hayat hakkını tehdit ettiği yerlerde, ilkinin ikinciyeye tabi olması moral bir zorunluluktur” (Yayla, 1995:44). Ancak herhangi bir insanın bir kimsenin mülkiyet hakkına bir saldırısı söz konusu olduğunda ise Locke’un saldırıya uğrayanın saldırıyı öldürmesini yasal gören bir anlayışta olduğunu da unutmamak gerekir. O, “Bu, bir kimsenin, ondan parasını ya da dilediği bir başka şeyi almak için zor kullanmak isteyen bir hırsız, bu adam kendisini hiç incitmemiş ve yaşamı üzerinde bundan daha ileri giden herhangi bir niyeti olduğunu açıklamamış olsa bile öldürmesini yasal kılar” (Şenel, 1995:348) derken bu hususa dikkat çekmektedir. Yönetici gücün bile, rızası olmaksızın kimsenin malına el koyamayacağını, tek bir parçasını bile alamayacağını kabul eden Locke için bu düşünceleri yadırgamamak gerekir.

Uygar yönetim, siyasal güç veya devlet bir sözleşmeyle kurulduğuna göre, temelinde kurulların rızası yatmaktadır. Bu gücün asli görevi, hatta varlık sebebi, insanın sahip olduğu temel haklar olarak hayat, özgürlük ve mülkiyeti (estate) korumak olduğuna göre, ne bu hakların ortadan kaldırılması düşünülebilir ne de onların ihlal edilmesi. Bunun ötesinde bu hakların hayata geçirilebilmesi ve korunması için gerekli düzenlemeleri yaparak tedbirler almak da siyasal gücün olmazsa olmaz şartlarındandır. Aksi takdirde söz konusu hakları ortadan kaldırmayı düşünen bir siyasal güç karşısında Locke’a göre sözleşme bozulmuş olduğundan halka direnme, hatta ayaklanma hakkı doğmaktadır. Ancak bu hakkı bireylerin tek başına kullanabilecekleri bir hak olarak algılamamalıdır. O hâlde söz konusu temel ve doğal hakların korunabilmesi için daha somut şeyler gereklidir. Bunun esasları da siyasal iktidarın sınırlarını belirlemekten, diğer bir ifadeyle bir devlette bulunan kanun koyucu kuvvetle yürütmeyi birbirinden ayırmaktan, kısaca kuvvetler ayrılığı ilkesinden geçer.

Locke, siyasal iktidarda üç kuvvetin bulunduğunu düşünür: yasama, yürütme ve federatif kuvvet dediği, dış ilişkilerin yürütülmesiyle ilgili kuvvet (Yayla, 1995:46-47). Bu kuvvetler içinde Locke’un en fazla önem verdiği yasama kuvveti, kanun koyucu kuvvet olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü yasama kuvvetinin yetki ve sınırları belirlenmediği takdirde diğer kuvvetlerin hakkıyla işleyebilmesi pek mümkün değildir. “İşte kanun ko-

yucu kuvvetin bağlı olduğu sınırlar Locke'a göre... 1.bu kuvvet ilan edilmiş değişmez kanunlara göre hareket etmek zorundadır, keyfi kararlar alamaz; 2.bu kanunların halkın iyiliğinden başka bir amacı olmaması gerekir; 3.bu kuvvet kimsenin malını kendi rızası olmadan elinden alamaz; 4.kanun koyucu kuvvet, kanun yapma gücünü kimseye aktaramaz" (Akarsu, 1961:81).

Locke'un söz konusu kuvvetlerle ilgili tanımlarının bugün için pek yerinde olduğunu söylemek güçtür. Fakat günümüzden 300 seneden fazla bir zaman öncesinde ortaya koydukları düşünülürse, çağına göre ne derece ileri adımlar ve görüşler olduğu kolayca anlaşılabilir. Bu görüşlerdeki asıl önemli taraf ise "...tabii hakların vazgeçilmezliğinin her insanın emeğinin ürünlerine sahip olma hakkı olduğu için siyasal otoritenin vatandaşların kanunlara aykırı olmayan faaliyetlerine müdahale edemeyeceğini; siyasi yönetimin yönetilenlerin rızasına dayanması gerektiğini; iki kademeli bir mukavele teorisiyle toplumun kurulmasını sağlayan anlaşmadan başka, yönetilenlerle yönetenler arasında tabi olma ilişkilerini düzenleyen bir **tâbi olma anlaşması** (Pactum subjectionis) yapıldığını ve bu anlaşmayla yönetenlerin halk tarafından kendilerine iktidar verilen bir güvenilir el (emanetçi) olduklarını vurgulamasıdır" (Yayla, 1995:47). Ancak bütün bunları teminat altına alan/alacak olan ve özü gereği müdahaleci olmaması (negatif bir kavram olarak) gereken hukuk "...kendi zorunlu yöntemi olan 'güç' kullanma yoluyla insanlara işgücünün istihdamını, eğitimin konu ve yönetimini veya dinsel bir inanç ve itikadı zorla dayatmaya kalktığı andan itibaren hukuk negatif olma özelliğini yitirir ve insanlar üzerinde pozitif (müdahaleci) bir eyleme dönüşür. Böyle bir hukuk anlayışıyla halk iradesi yerine kanun koyucunun iradesi hâkim duruma geçer. Bu durumda halk, ne tartışma ne seçenekler arasında tercih yapma ne de geleceği için plân yapma gereği duyar. Onun adına bütün bunları hukuk üstlenir. Artık düşünme melesesini kullanma zorunluluğu da kalmadığından halk, beşeri özelliklerini, kişiliğini ve mülkiyetini de yitirmiştir" (Bastiat, 1997:23).



SONUÇ

Kısaca siyaset felsefesi konusundaki düşüncelerini izah etmeye çalıştığımız J. Locke'un, hayat, özgürlük ve mülkiyet (estate) kavramlarını değerlendirme tarzıyla; toplum öncesi durumdan uygar yönetimi oluşturan bir değer olarak bireyi ele alış biçimiyle; günümüzde yapısı ve şekli değişmesine rağmen kuvvetler ayrılığı ilkesine (özellikle yasama kuvvetine) bakış açısıyla; mülkiyet kavramını son derece farklı yorumlamasıyla; hemen her konuyu ele alırken bireyi ve sahip olduğu doğa yasası olarak akli öne çıkarmasıyla, sınırsız bir iktidar anlayışını reddederek, çoğunluk yönetimini ön plâna alan yaklaşımıyla Aydınlanma Felsefesi içinde değerlendirilmesi gayet olumlu bir yaklaşım olarak, liberalizmin ilk temsilcilerinden olan bir düşünür olduğunu söyleyebiliriz.

**KAYNAKÇA**

- Akarsu, B. (1961). "John Locke'un Devlet Felsefesi" *Felsefe Arkivi*, Sayı:12.
- Bastiat, F. (1997). *Hukuk*. Çev. Yıldırım Arsan. Ankara: LTD Yayınları.
- Copleston, F. (1991). *Felsefe Tarihi*. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları.
- Donnelly, J. (1995). *İnsan Hakları*. Çev. Mustafa Erdoğan-Levent Korkut. Ankara: Yetkin Yayınları.
- Kuyurtar, E. (2017). John Locke, Ed. Ahu Tunçel. İçinde, *Siyaset Felsefesi Tarihi* (239-252) Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Locke, J. (2016). *Yönetim Üzerine İkinci İnceleme*. Çev. Fahri Bakırcı. Ankara: Eksi Kitaplar.
- Şenel, A. (1995). *Siyasal Düşünceler Tarihi*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Tunçay, M. (1969) (Der.). *Batı'da Siyasal Düşünceler Tarihi-Seçilmiş Yazılar II: Yeni Çağ*. Ankara: A. Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.
- Yayla, A. (1998). *Liberalizm*. Ankara: Liberte Yayınları.

BİR TÜRK ÇİZGİ KARAKTERİ OLAN EFRUZ BEY'İN 1924'DEKİ DEVR-İ ALEM SEYAHATI THE TRAVEL OF A TURKISH COMIC BOOK HERO EFRUZ BEY A ROUND THE WORLD IN 1924

Doç. Dr. Makbule SARIKAYA

Ardahan Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü
makbulesarikaya@ardahan.edu.tr

Uzman Grafiker İter SARIKAYA

Öz

Resimli Dünya, "Haftalık fenni, edebi, terbiyevi, mizahi çocuk gazetesidir" ibaresiyle yayınlanan bol resimli bir dergidir. İstanbul'da basılan ve haftalık olan derginin yayın müdürü Orhan Seyfi (Orhon) ve ressamı Cemal Nadir (Güler) idi. Resimli Dünya'nın Aralık 1924'deki ilk sayısından başlayan "Efruz Bey'in devri alem seyahati" derginin yayın hayatı boyunca sürmüştür. Dergide bant şeklinde ve alt yazılı çizilen öykünün kahramanı Efruz Bey, Cemal Nadir Bey'in yarattığı bir karakterdir. Resimli Dünya'nın yayın hayatında kesintisiz yer alan Efruz Bey karakteri dünyayı gezen, farklı kültürler ve insanlarla karşılaşırken komik anlar yaşayan orta yaşlı bir beydir. Siyah beyaz olmakla birlikte yeşil, kırmızı ve sarıyla renklendirilen ve 7-9 kutucukta resmedilen Efruz Bey'in gezileri okuyuculara dünyayı tanıtmayı amaçlamaktadır. Çalışmada derginin 1924-1925'deki tüm sayılarındaki Efruz Bey'in seyahatleri incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Resimli Dünya dergisi, Türk çizgi karakteri, Efruz Bey, Cemal Nadir (Güler)

Abstract

Resimli Dünya (Illustrated World) is a richly illustrated magazine which is published with the phrase of "Weekly scientific, literary, educational, humorous children's newspaper". The publishing manager of the weekly magazine published in Istanbul was Orhan Seyfi (Orhon), and its artist was Cemal Nadir (Güler). "The travel of Efruz Bey around the world" that began in the first issue of Resimli Dünya (Illustrated World) in December 1924 continued throughout the publication life of the magazine. The hero of the story Efruz Bey that is band-shaped and drawn with subtitles in the magazine is a character created by Cemal Nadir Bey. The character of Efruz Bey that continuously appeared in the publication life of Resimli Dünya (Illustrated World) is a middle-aged gentleman who travels around the world and had funny moments while encountering different cultures and people. The travels of Efruz Bey which are colored with green, red and yellow as well as black and white and are illustrated in 7-9 boxes aim to introduce the world to the readers. The travels of Efruz Bey in all issues of the magazine between 1924 and 1925 will be examined in the study.

Key Words: Resimli Dünya Magazine, Turkish cartoon, Efruz Bey, Cemal Nadir (Güler)

CİRİŞ

İlk sayısı 4 Aralık 1924'de çıkan Resimli Dünya "fenni, edebi, terbiyevi, mizahi çocuk gazetesidir" ibaresiyle İstanbul'da yayın hayatına başlamıştır.1 Haftalık çıkan dergi 21 sayı yayınlanmıştır. Yayın Müdürü Orhon Seyfi (Orhon) olan Resimli Dünya'nın çizeri Cemal Nadir (Güler) idi.2 Yayınlandığı süre boyunca çocuklara faydalı bilgiler vermeyi hedefleyen Resimli Dünya, onların hayal gücünü geliştirecek bilgileri resim, şiir, bulmaca, gezi yazısı, soru, haber, çizgi resim ve öykü şeklinde sunmuştur (Yıldırım, 2013: 42) (Süzcü, 2013: 35-36). Dergi, Cumhuriyetin ilk yıllarında gelecek neslin zekâ ve algısını geliştirecek, ülke ve dünya bilgisini arttıracak nitelikte örneklerle yer vermiştir. Derginin bu örneklerinden biri, tüm sayılarında yayınlanan "Efruz Bey'in Devri Alem Seyahati" başlıklı çizgi öyküsüdür. Cemal Nadir Bey'in yarattığı mizahi Efruz Bey karakteri, alt yazılı ve bant şeklinde çizilen heyecanlı ve komik bir hikâyenin her sayıda bölümler halinde verildiği bir çizgi dizidir. Bu resimli hikâye, çoğunlukla siyah beyaz olmakla birlikte turuncu, yeşil, kırmızı ve sarı ile de renklendirilmiştir. 7-9 kutucukla resmedilen Efruz Bey'in gezileri okuyuculara kısmen dünyayı tanıtmayı amaçlamaktadır. Bir önceki sayıda başlatılan ve okuyucuyu merakta bırakan çizgi bantlarda, sonraki bölüm benzer nitelikte sürdürülmüş ve oluşan zincirleme maceralar okuyucunun merak ve takip duygusunu arttırmıştır.

20. yüzyılın başlarında ilk çizgi bant çalışmalarının Batı dünyasında ortaya çıktığı (Yeşilot, 2013: 69), 1920'li yıllarda çizgi hikayelerin özellikle çocuk dergilerinde yaygın olarak kullanıldığı bilinmektedir. Çizgi romanların atası sayılan bu çizgi bantlar,³ birçok ülkede olduğu gibi Türkiye'de de çocuk dergilerinde

1 Resimli Dünya, I, 4 Kânunuevvel 1340.

2 Cemal Nadir, 1902'de Bursa'da doğdu. Kendi gayretiyle karikatür çalışmaları yaptı ve ilk karikatürü 1920'de Diken dergisinde yayınlandı. İstanbul'a geldi ve 1924'de Resimli Dünya ve bazı dergilerde karikatürler çizdi. Papağan, Karagöz, Koroğlu, Akbaba gibi dergiler ve Yeni Fikir Gazetesi, Akşam gazetesinde çizimlerine devam etti. Amca bey karakteri ile büyük ilgi toplayan sanatçı Dede İle Torun, Dalkavuk, Yeni Zengin, Ak ile Kara ve Salomon tipleriyle okuyucunun beğenisini kazandı. Karikatürde kendi üslubunu oluşturan sanatçı 1947'de öldü. Bkz. (Yavuz, 2002: 4-6)

3 Bant şeklindeki çizgi hikayeler ve karakterler, 1930'larda yeni bir sektör olarak gelişmeye başlayan çizgi romanların atası olarak kabul edilir. Popüler kültürün dünyaya yaydığı ilk ikonlardan olan Süpermen 1930'ların sonunda özellikle DC Comics ile çizgi roman sektörünün altın çağını yaşamasını sağladı. Kısa sürede bu yeni çizgi karakterler Amerika'nın dünyaya ihraç ettiği bir kültür unsuruna dönüştü. (Uçmak, 2007: 11, 25) (Seyhan, 2015: 2-4).

yer bulmuştur. Ancak Cumhuriyetin ilk yıllarında dışarıdan getirilip kültürel yozlaşmaya yol açabilecek bazı karakter, hikaye ve tip unsurlarından kaçınılmıştır. Bu anlayışla çizgi bantlardaki karakterlerin milli olmasına dikkat edilmiş ve terbiye amaçlı kullanılmıştır (Cantek, 2002: 26).

Roman ve hikayede yazıyla ifade edilen karakterler çizgi bantlarda çizgiyle görselleştirildiğinden Resimli Dünya'nın "Efruz Bey'in Devri Alem Seyahati"nde ana karakter olarak Efruz Bey yaratılmıştır (Yeşilot, 2013: 69). Efruz Bey; dünyayı gezen ve farklı kültür ve insanlarla karşılaşırken komik anlar yaşayan orta yaşlı bir beydir. Çok olağanüstü içeriği olmayan öykü için seçilen Efruz Bey karakteri de olağanüstü ve sıradışı biri olmayıp tamamen halktan biridir. Dönemin ruhuna uygun, bizden biri, alışılmış ve sıradan bir istanbul beyefendisi olan Efruz Bey, 40 yaşlarında emekli, Fransızca bilen, asri yaşamayı seven, boğazına düşkün, vefalı, dost canlısı, iyi niyetli, sakar, gözüpek, idealist ve cesur bir maceraperest; cepkeni, kravatı, fesi ve bastonu ile şık giyimli sempatik bir beydir. Efruz Bey, kıyafeti, konuşması ve hikayenin anlatım tarzıyla dönemini yansıtan bir çizgi bant örneğidir. Efruz Bey, farklı olaylarla karşılaşan ancak başına her ne gelirse gelsin kıyafetleri, fes ve baston gibi aksesuarları değişmeyen bir kişi olarak resmedilirken, Efruz Bey'in tutum, duygu ve tavırları da sağlam bir tutarlılıkta sunulmuştur. Ve karakterin, ince zekası, mücadeleci ruhu ve neşesi hikaye boyunca devam ettirilmiştir.

Çizgi hikayede resimler, konunun akışına uygun şekilde verilmiş ve resimler hikayeyi anlatır nitelikte çizilmiştir. Bu bağlamda dünya seyahati sırasında Efruz Bey'in takip ettiği deniz, kara ve demiryolları o dönemin etkin ulaşım araçları ve güzergahları olup, bunlar çizim, yazı ve haritayla gösterilmiştir. Örneğin Türkiye'den Avrupa'ya giderken ve oradan farklı yerlere geçerken o dönemin mevcut kara, demir ve deniz yolları ve limanları kullanmıştır. Örneğin Yunanistan'ın Pire limanından Venedik'e geçilmiş, Napoli ve Venedik maceralarında gondola binilmiş, oradan trenle Paris'e gidilmiş, Akdeniz'de İtalya, İsviçre, Fransa ve İspanya çevresinden gemiyle geçilmiştir.

Seyahat edilen ülkeler hakkında tanıtıcı nitelikte çok kısa bilgiler de verilmiştir. Örneğin Paris'in gürültülü ortamında Eyfel kulesine çıkan Efruz Bey'in, İtalya'da gondol sefasından, İsviçre'de yüksek ve karlı dağlardan ve Paris'te oluk gibi akan otomobillerin varlığından söz etmesi bu bağlamda değerlendirilebilir. Ayrıca çizgi

hikâyede, ülkelerin haritada yerlerinin gösterilmesi konunun anlaşılabilirliğini ve algılanışını arttırmıştır.

Çizgi hikaye veya çizgi roman çocukların en sevdikleri yazı türü olarak eğitimde etkin şekilde kullanılabilir bir unsurdur. Bu bağlamda 1920'lerde milli nitelikte olan çizgi tip ve karakterler çocuk dergilerinde eğitim ve terbiye aracı olarak kullanılmıştır. 1920'lerde çocukların merakını arttıran gezi ve seyahat bilgilerini, milli bir karakterin çizgi hikayesiyle nasıl alabildiklerine Efruz Bey karakteri bir örnektir. Hikâyeler merak uyandıran, zorluklar karşısında akıl ve cesaretiyle güçlükleri yenen, insanlarla hemen iletişim kuran, sıcakkanlı ve sevimli biri olan Efruz Bey, bir çocuk hikayesinde yer almaması gereken karamsarlık, şiddet ve nefret öğelerinden uzaktır. Bu yönüyle kahraman son derece insancıl ve gerçekçidir. Her ne kadar seçilen karakter çocukların kendileriyle özdeşim kurabildikleri bir yaş grubundan değil de onların baba veya dedeleri yaşındakilerden oluşturulmuş ise de Efruz Bey, okuyucuların ilgisini çeken, öykündüren ve çekicilik sağlayan güçlü yanlara sahiptir.

Ana karakter Efruz Bey'in yan karakterleri de (sürekli olmayan ve maceralarda değişebilen kişiler) benzer özelliklerdedir. Örneğin Efruz Bey karakteri, kıyafet ve kişisel nitelikleriyle 1920'ler Türkiye'sinin beyefendilerinden olup, dönemin güncel ve gerçek mekan ve zamanında yaşamış, milli olduğu kadar evrensel niteliklere sahip özgün bir tiptir.⁴ Ayrıca hikayenin kahramanı Efruz Bey günümüzdeki çizgi kahramanlarla kıyaslandığında sıradışı biridir. Çünkü bilindik bazı çizgi kahramanlar gibi süper adam, olağanüstü güç ve görünümde değildir ve özel sıfatlarla donatılmamıştır. Efruz Bey sıradan normal bir insandır.

Günümüzdeki çizgi kahramanlardan farklı olarak ve alışılmışın dışında şişman, göbekli, orta yaşlı, yakışıklı olmayan Efruz Bey, olağan duygu ve düşüncelere sahiptir. Efruz Bey, mücadeleci, zeki, iradeli, neşeli ve cesur biri olarak günümüzdeki çizgi kahramanlardan da farklıdır. O, sıradan insanları, süper güçlerle donatılmış insansılara öykündüren, hayal dünyasında tutan, iyi-kötünün savaşında hep iyilerin (güçlülerin hatta olağanüstü güçü olanların) kazandığı kahraman tiplerinden uzaktır. Ayrıca günümüzde hiçbir kültürle ilişkisi olmayan hatta milli kültürleri yok eden veya yeni anlamlar yükleyen (örneğin kızıldirililer), toplumları tek tiplendirerek küresel

⁴ Çizgi dünyasında evrensel karakterlerin genel ortak özellikleri için bakınız. (Yeşilot, 2013: 116-123)

köyde eğlenceye yönlendiren yeni satış stratejilerinin⁵ aksine millidir. Türkiye'nin iç dinamiklerine, beğeni ve eleştirilerine uygundur. Tüm bunların yanında halktan biri olan Efruz Bey'in son derece olağan gerçeklikteki serüvenleri fantastik olmayan ama merak uyandıran özelliktedir. O, seyahatinde denize düşen, haydutlarla karşılaşarak kurtulan, tuhaf araçlarla seyahat eden, farklı kültürden arkadaşlar edinen bir kişiliktir.

Günümüz çizgi bant ve çizgi romanlarındaki gibi konuşma balonları kullanılmayan Efruz Bey'in seyahatlerinde konu, alt yazı ile verilmiştir. Ayrıca mesajın görsel ve algısal olarak okuyucuya ulaşmasında grafik tasarıma dayalı çizgisel anlatım da başarılı şekilde kullanılmıştır. Bu yönüyle çizginin dili yazı kadar etkin yapılmış ve okuyucuya rahat bir okuma ve hikayeyi takip olanağı sağlanmıştır (Uçmak, 2007: 6).

Çizgi hikâyede, ilk sayıda emekli olduktan sonra yeni bir uğraş arayan Efruz Bey'in hayvan terbiye etmeye karar vermesiyle gelişen olaylar konu edinilmiştir. Hırsız yüzünden cesur köpeğini kaybeden ve yerine aslan terbiye etmeye karar veren Efruz Bey'in başına gelen daha büyük olaylar 2. Sayının konusunu oluşturmuştur. Büyüyüp zaptedilemeyen aslanının saldırısında heyecana gelen Efruz Bey'in arkadaşı Mahcup Bey'in aslanı öldürmesiyle hayvan terbiye merakından vazgeçen Efruz Bey'in yeni bir uğraş ararken dünya gezisine karar vermesiyle hikaye 3. Sayıdan itibaren yeni bir boyut kazanmış ve hikaye hep bu seyahat etrafında devam etmiştir. Yeterince parası olmadığı halde dünya seyahatine çıkan Efruz Bey'in ilk önce komşu ülke Yunanistan'a bir gemiyle gitme kararıyla başlayan macerası ilginç ve komik gelişmelerle devam etmiştir.

Avrupada birçok ülkeye tren ve gemiyle giderken yine ilginç maceraların yakasını bırakmadığı Efruz Bey yolda Cak adında kısa boylu bir arkadaş edinmiş ve seyahatin bir kısmı Cak ile devam etmiştir. Birlikte Akdeniz'deki bir gemi yolculuğunda geminin infilakı ile arkadaşını kay-

⁵Günümüzde bu türleri yayımlayan belli başlı Amerikan şirketlerinin eğitimden çok satış ve tüketim amaçlı bir piyasa yarattıkları bilinmektedir. Ayrıca Amerikan popüler kültürünün ihraç ürünü olan bu çizgi kahramanlar (batman, superman, demir adam) olağanüstü güçleri olmasına rağmen sıradan insanların küçük çaplı sorunlarını çözmeye veya görünmez yaratıklarla savaşmaya çalışmaktadırlar ve gerçek hayatta var olan siyasi, sosyal veya ekonomik sorunla uğraşmamaktadırlar. Bu kahramanlar, hükümete, tüccarlara ve sosyal adaletsizliğe neredeyse hiç değinmeyen beyaz hırıştıyanlardır. Bkz. (Yeşilot, 2013: 71-75). Ayrıca Amerikan popüler kültürünün Türk kültürünü aşındırmasında kullanılan çizgi kahraman öğeleri için bkz. (Ölçer, 2006: 53-55)

beden Efruz Bey tesadüfen tanıştığı Amerikalının tuhaf gemisinde seyahatini sürdürürken dev bir ahtapotun Amerikalıyı yemesiyle, balina şeklindeki bu tuhaf gemide iki gün iki gece sürüklemiş ve Efruz Bey sonunda sıcak bir yere gelmiş ve yeni bir maceraya başlamıştır. Neresi olduğu belirtilmeyen ama zencilerin yaşadığı bu yerde önce kaçmaya çalışan ve türlü sorunlardan canını zor kurtaran Efruz Bey'in sonunda bu kabileye reis olmasıyla hikaye bitirilmiştir.

SONUÇ

Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında düşünen, araştıran ve sorgulayan yaratıcı bireyler yetiştirmede çocukların öğrenme azmini arttırmak kadar hayal güçlerini geliştirmek de amaçlanmıştır. Bedensel ve zihinsel donanıma sahip gelecek kuşakların yetiştirilmesinde okulların dışında rol üstlenen süreli yayınlar da çocukların dikkatini çekecek niteliklerde çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu dergilerden biri olan Resimli Dünya, dönemin koşullarına uygun teknik, üslup ve sunumla çizgi hikayeler yayanlamıştır. Bunlardan biri olan ve Türk karikatür sanatının önemli isimlerinden Cemal Nadir Güler'in çizgileriyle hayat bulan Efruz Bey, milli Türk karakteridir.

Efruz Bey çizgi bantı, Resimli Dünya'nın daimi bölümlerinden biri olarak çocukların ilgisini çekmiştir. Her sayıda heyecanlı maceralara atılan Efruz Bey'in maceralarıyla çocuklara merak ederek dünyayı tanıma, eğlenerek öğrenme, bedii olduğu kadar zihinsel ve ruhsal terbiye vermek de hedeflenmiştir. Bant şeklindeki çizgi hikayede olağanüstü veya doğa üstü güçleri olmayan tersine, gerçek ve bizden biri olan Efruz Bey, her insanın başına gelebilecek gerçekçi maceralar yaşamaktadır. Bu maceralarında hikaye boyunca mücadeleci ruhu ve neşeli yapısıyla çocuklara örnek bir seyyah tipi çizilirken Türkiye'nin çevresindeki ülkeler bir bakıma dünya tanıtılmaktadır.

Çocukların ilgiyle takip ettiği çizgi hikaye, dönemin anlayışına uygun, milli ve gerçekçi bir karakter olan Efruz Bey ile çocuklara yılmamak, dürüstlük, pratik düşünce, yardımseverlik gibi duygular öğretilirken onların hayal kurmasına da yardım edilmektedir. Örneğin doğa üstü yetenekleri olmayan orta yaşlı, sakar ve sıradan bir adam olan Efruz Bey, gerçek bir insanın karşılaşılabileceği sıradışı maceralar yaşamaktadır.

Resimli Dünya'da her sayıda yer alan bu çizgi hikayenin tamamı şöyledir.

Sayı 1 (4 kanunevvel 1340/4 Aralık 1924)



Efruz Bey geçen sene tekaüt edilmiştir. Kırkından sonra asriliğe özenir. Hayatta birinci merakı hayvan terbiye etmektir. Bilhassa köpekleri terbiye edip alıştırmakda pek mahirdir. En kabiliyetsiz sokak finoları onun rahle-i tedrisinde birer parendebaz olur çıkarlar. Geçen ay aldığı bir köpeği öyle terbiye etmişti ki bir gece sırtında koca bir çuvalda damdan kaçan hırsızı yakalamıştı. Fakat aksi tesadüf...



Bir gece köpeğin feryadını duyan Efruz Bey derhal başında takkesiyle bağçeye fırlamış ve tam sırasında köpeğini arka bacaklarından yakalamıştı. Fedakar fino efendisine iyi bir hizmet etmiş olmak için hırsız olanca kuvvetiyle dişlerinin arasına almıştı. Fakat hırsız o kadar ağırdı ki: Zavallı fino efendisinin ve hırsızın mukavemetleri arasında uzamıştı. Ve nihayet cansız bir halde kiremitliğe serilmiş, hırsız da derhal kaçmıştı.



Efruz Bey iyi bir tesadüf imdadına yetmişmiş, bir gün sokakta kucağında bir arslan yavrusu satan bir Hintliye rast gelmişti. Derhal bedelini verip bu yeni yavruyu kucaklamıştı. Mini mini arslan öyle çapkın ve yaramazdı ki neler yapmış herkesi nasıl korkutmuştu. Efruz Bey küçük arslanı pek sevmiş Efruz Bey uzun burnu da yaramaz yavrunun çok huşuna gitmişti. (sonu gelecek nüshada)

Sayı 2 (11 kanun-u evvel 1340/11 Aralık 1924)



Fakat günler geçtikçe yavru öyle büyüyordu ki nihayet zincire vurdular. Efruz Bey onun önünde eğlenmek istedikçe arslan kuduruyordu. Bir gün arslanı gören dostu mahcup beyin ödü patlamıştı.



İşte o gün arslan bu yabancıdan çok ürkmüş ve hiddetle Efruz Bey'in etini dişlemiştir. Bunun üzerine Mahcup bey güç bela arslanı öldürmüştü. Artık ondan sonra Efruz Bey'in hayvan merakı sönmüş onun yerine içlerine saman doldurduğu sevgili dostlarının arasında kitap okumak kaim olmuştu.



Efruz Bey bir gün gazinoda otururken aklına dünyayı baştan başa dolaşmak arzusu geldi. Derhal ertesi sabah mütebaki ömrünü bilmediği memleketlerde geçirmek üzere bir vapura atladı. Lakin zavallı Efruz Bey'in cebinde para yoktu. Halbuki buradan Yunanistan'a gitmek için laakal iki gün lazımdı. (mabadi gelecek nüshada)

Sayı 3 (18 kanunuevvel 1340/18 Aralık 1924)



Akşama doğru Efruz Bey miydesinde açlık ıstırapları başladı. Geminin mükemmel büfesine rağmen Efruz Bey aç kalıyordu. Birkaç lokma ekmek bulmak için oraya buraya baş vurdu ise de hepsi boşa çıktı. Nihayet bir hava borusundan içeri girmeye karar verdi. Arpa ambarı aç tavuğun güzünü nasıl parlatırsa Efruz Bey de aşağıdan geminin kilerinden gelen pastırma kokusuyla serhoş olmuştu.



Allahtan olacak, Efruz Bey kilere atlarken kimse görmemişti. Efruz Bey atladığı boru ile kiler arasında beş altı metrelik mesafe vardı. Bu kadar yüksekte düşen ağır bir adamın kilerde çıkaracağı görüntüyü düşününüz. İşte bu sesi duyan bir miço derhal çarhçı başına haber verdi. Bir de kiler kapısını açıp baktılar ki şişman fesli bir adam hava borusunun altında hiç kıpırdamadan düşünüyor. Hatta nefes aldığı bile hissedilemiyordu.



Efruz Bey çarhçı başının suallerine hiç aldırmadı. Gittikleri yerde polise teslim etmek üzere Efruz Bey'i kilere kilitlediler. Açlık sofuluğu bile bozdurur derler. Efruz Bey beş dakikadan fazla duramadı. Etrafını tecessüse, yiyecek bir şey aramaya başlarken... Bu adres nazar-ı dikkatini celb etti. Hem bu cuvalın içinde de pastırmalar vardı. Uzun düşünmeye lüzüm görmeden... (mabadi gelecek nüshada)

Sayı 4 (25 kanunuevvel 1340/25 Aralık 1924)



Çuvalı açtı içindekileri kısmen başka bir yere kısmen miydesine yerleştirdikten sonra içine girdi. Karnını doyurunca gözleri parlamıştı. Efruz Bey Pire'ye muvasalatlarını hissederek etmez, diğer çuvaların arasına o suretle yuvarlandığı o çuvalda insan olduğunu kimse anlamazdı. İşte Efruz Bey'i polise vermek için muhafaza eden miço ile cahçıbaşı da sarhoşluğun tesiriyle bunu unutmuşlardı. Çok geçmeden komisyoncunun hamallarından biri geldi.



Bütün çuvaları birer birer adreslerine götürdü. Efruz Bey'in bulunduğu çuvala en son sıra geldi. Onu da el arabasına atarak bakkal Mihal'in mağazasına doğruldu. Bakkal Mihal çok zengin bir mağazanın sahibi idi hamalın getirdiği çuvalı kıvrıkcık bir kalfa karşılamış, fakat adresi Mihal'in namına olduğundan kendisine göndermişti. Hamalın getirdiği çuvalı görünce memnun oldu. Fakat çuvalı açtıkları zaman içinden Efruz Bey çıkınca fevkalade şaşırdılar.



Efruz Bey uzun burnu, yakasındaki çiçeği, sarkık göbeği, bakkal Mihal'in çok hoşuna gitmişti. Aynı zamanda Efruz Bey'in mükemmel Fransızcası da vardı. Zaten biraz da buna güveniyordu karşı karşıya oturdular. Efruz Bey macerasını anlattı. Mihal: "istersen burada kal veya memleketine avdet et" diyordu. Fakat Efruz Bey'in kararı kati idi. Bunun üzerine Mihal mağazasından bir sepet yiyecek ile şehrin en büyük elbise mağazasına bir mektup yazarak verdi. Efruz Bey mühim bir muvaffakiyet kazanmışlara mahsus beşşetle sepeti kolunda mektubu elinde sokağa çıktı. Arzusu gideceği mağazaya nam bir Frenk gibi gitmek idi. Öyle olursa belki suhulet görür ümidinde idi.

Sayı 5 (1 kanunusani 1341/1 Ocak 1925)



Efruz Bey henüz suhulete kavuşmadan yolda nelere maruz kaldı bilseniz!... Açık göz bir köpek sepetten sarkan sucukların kokusunu almış ve bir tanesinin dişlemişti. Sucuklar yekdiğerine bağlı bir köpek küçük olduğundan beş dakika sonra olduğu gibi köpeğin karnına yerleşmişti. Bu hali gören Efruz Bey'in kan beynine sıçradı. Derhal köpeğin ağzından ucu sarkan sucuklara yapıştı. Bütün kuvvetiyle çekti. Ne dersiniz, hepsi de olduğu gibi hiç noksansız çıkmasın mı?!

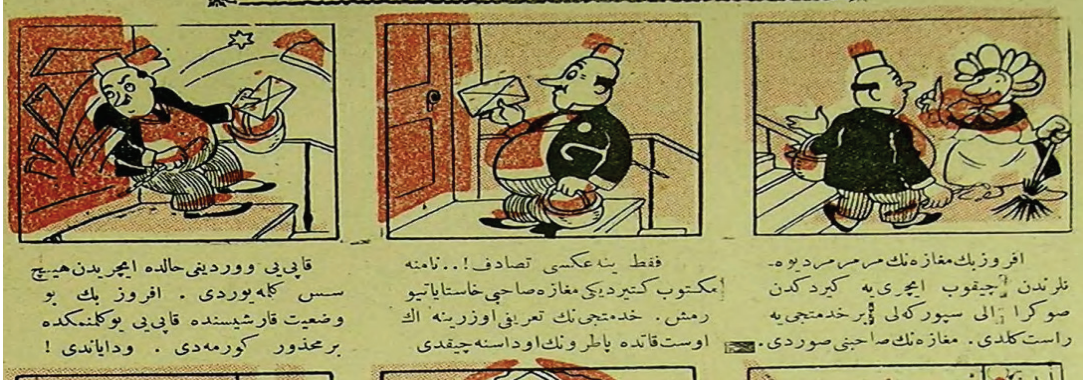


Efruz Bey mesruk sucukları istirdat edip sepete koyduktan sonra yol üzerindeki büyük binalar, görülecek şeyleri temaşa ede ede yürüyordu. Büyük, süslü bir vapur acentesini dalgın bir halde seyrediyordu ki, yanından yıldırım gibi bir motosiklet geçti. Zavallı Efruz Bey'in kolundaki sepete çarparak denize fırlattı gitti... Efruz Bey uzun düşünceye lüzum görmeden sepetin arkasından denize atladı!. Beş parasız kimsesiz bir adam böyle denize atılmakta elbette mazurdur değil mi?



Efruz Bey denize düşer düşmez maharetle kulaç atmaya başlamıştı, ilk işi sepeti koluna sucuğu vesaireyi çıplak başına yerleştirmek oldu. Denizde şişman bir adamın çırpındığını gören polisler derhal koşup başındaki sepetle yeniçeri ağalarına benzeyen bu acayıp adamı tutup denizden çıkardılar. Efruz Bey maksadının intihar filan gibi şeyler olmadığını polislere anlatabildikten sonra yola çıktı ve sora sora büyük bir mağazanın kapısına geldi.

Sayı 6 (8 kanunsani 1341/8 Ocak 1925)



Efruz Bey mağazanın mermer merdiveninden çıkıp içeriye girdikten sonra eli süpürgeli bir hizmetçiye rast geldi. Mağazanın sahibini sordu. Fakat yine aksi tesadüf!... Namına mektup getirdiği mağaza sahibi hastalanıvermiş. Hizmetçinin tarifi üzerine en üst katta patronun odasına çıktı. Kapıyı vurduğu halde içeriden hiç ses gelmiyordu. Efruz Bey bu vaziyet karşısında kapıyı yüklenmekte bir mahzur görmedi. Ve dayandı!



Kapının tahtaları bilamukavemet dağıldığı için Efruz Bey güçlük çekmedi. Odasının bir köşesinde bir ihtiyar yatıyordu. Gürültüden uyanmak şöyle dursun korkudan iyice sızmıştı. Efruz Bey hasta patrona biraz hava aldirmek için odanın tek penceresini açıp ihtiyarı kiremitliğe sarkıttı. Ve hakikaten ihtiyar temiz hava ile biraz açılır gibi oldu. Efruz Bey hastayı pencerede bırakıp odanın dört köşesini tetkikle meşgul oluyordu ki ihtiyar hasta muvazenesini kaybederek...



Dördüncü kattan aşağı yuvarlandı. Lakin ne dersiniz? Sanki nişanlanmış gibi duvar dibinde mağazanın yataklarını diken kadın işçinin tezgâhına düştü! Efruz bey hastaya bakmak için arkasına döndüğü zaman yerinde yeller estiğini görünce hastanın aşağıya düşmesinden ziyade mektubunu verememekten telaş ederek aşağıya bakındı. Patronu aşağıda gören Efruz Bey mektubu vermek için bilatereddüt aşağıya atladı. Zaten hasta da deminki sukut üzerine çoktan kendine gelmişti. (mabadı gelecek nüshada)

Sayı 7 (15 kanunusani 1341/15 Ocak 1925)



Mağazanın ihtiyar sahibi Efruz Bey'in getirdiği zarfı memnuniyetle aldı. Herkes gibi bu da Efruz Bey'den fevkalade hoşlanmıştı... Bakkal Andaladis tarafından yazılmış mektupta Efruz Bey'in baştan aşağı yeni elbise ile donatılması rica olunuyordu. Filhakika Efruz Bey mağazada yarım saatlik bir tevkiften sonra silindir şapkasıyla, temiz bonjuruyla tam bir avrupalı kıyafetinde çıkmıştı.



Efruz Bey mağazadan çıkar çıkmaz doğru rıhtıma koştu. Maksadı o gün Triste'ye giden vapurla Venedik'e çıkmaktı. Lakin ne çare ki... Rıhtıma geldiği zaman vapurun iki dakika evvel hareket etmiş olduğunu gördü. Efruz bey'in cüretini öteden beri bilirsiniz. Bu defa da vakit kaybetmeden denize atıldı! Elindeki parlak silindir şapkasıyla kocaman bir adamın dalgalar arasında vapura doğru yüzdüğünü gören tayfalar denize, telaşla bir tahlisiye atarak...



Boğulmak üzere bulunan bu şişman adamı çabucak yakalayıp elinde kamış bastonu, yiyecek sepeti ve parlak şapkasıyla ıslak bir bohça gibi yukarı çektiler. Vapur miçoları denizden çıkardıkları cismin dipdiri, sırttan çehresi karşısında şaşırıldılar. Tabi Efruz Bey'in parasızlığı onu yine güvertede bırakıyordu. Fakat o bu lütufa bile minnettardı. Hemen silindir şapkasını çıkarıp yere koydu ve iskemle gibi üstüne oturarak her şeyden evvel açlığını gidermeye başladı.

Sayı 8 (22 kanunusani 1341/22 Ocak 1925)



Efruz Bey karnını da doyurduktan sonra geminin küpeştesine yaslanarak Akdeniz'in geniş ufuklarını seyredirken... İrili ufaklı tayfalar, kamarotlar, bu acayip adamı temaşa ediyorlardı. Hatta içlerinden en ufağı Efruz Bey'le alakadar oldu ve tanıştı. ... İsmindeki bu küçük adam seyahata iştirak etmek için rica etti. Bu teklif geminin kaptanına da söylendikten sonra kabul edildi.



Tam bu esnada Efruz Bey'in başına bir kaza geldi. Efruz Bey kaptana cücenin arzusunu anlatırken nasılsa bastonu büyük bir hava borusuna dokunmuş ve devrilerek kafasına geçmişti. Bu kazayı da hafifçe geçirdikten sonra iki yeni arkadaş öteden beriden bahsederek akşamı ettiler. Fakat daha gün batmadan denizde müthiş bir fırtına başladı. Ömründe soğuk suya girmemiş olan zavallı Efruz Bey, gemi sağdan sola dalgalarla çarpıştıkça müteaddit defalar ıslanıyor, şaşkın bir halde mukadderata intizar ediyordu.



Bu suretle korku içinde geçen iki saatten sonra güneşle beraber fırtına da battı! Fakat Efruz Bey'in de mide bulantısından, baş dönmesinden etrafına bakacak hali kalmamıştı. Zavallının parası yoktu ki bir kamaraya iltica etsin! Yunanistan'a gelirken bulduğu çareyi tekrar hatırlayarak hava borularından birine evvela cüceyi, bilaahire... Kendisini atarak geceyi geçirecek bir yer hazırlamaya başladı. Hava borusundan uzanan pabuçları gören taifenin birinin ödü patlıyordu.

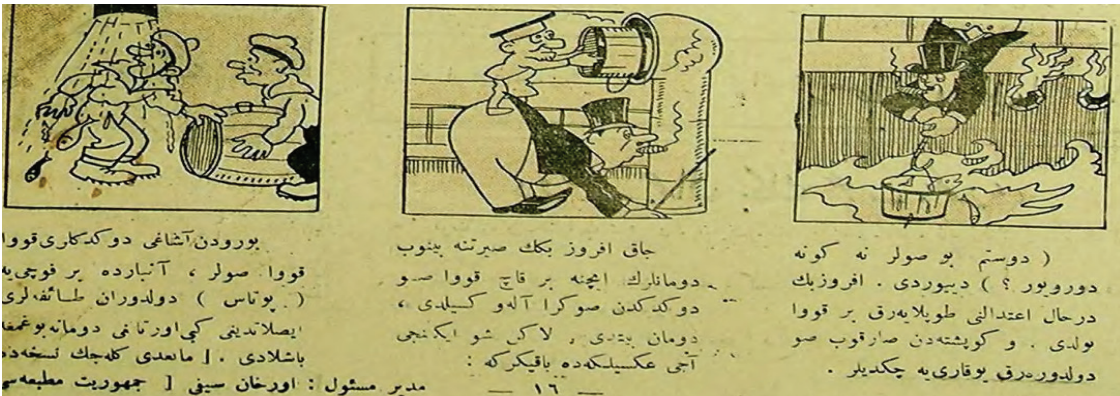
Sayı 9 (29 kanunusani 1341/29 Ocak 1925)



Efruz Bey'in arkadaşı (Cak) hava borusundan aşağı indikten sonra orada boş bir salıncak buldu. Bittabi balık ağına benzeyen bu salıncak gemi tayfalarından birine aitti. Her ne olursa olsun ikisi de içine yattılar. (Cak) bir yerden bulup getirdiği ambarın içi biraz aydınlanıyordu. Fakat Efruz Bey'in dalgınlığı neticesi olarak salıncağın ipi mumun alevinden yanıp koptu ve zavallı Efruz Bey tepe taklak oradaki kireç suyunun içine yuvarlandı.



Efruz Bey'in çıplak başı kireç suyundan epey haşlanmıştı. Bir parça tedaviden sonra güverteye açılan bir kapaktan dışarıya bakıyorlardı ki biraz ilerideki... Hava borusundan dumanla alevlerin çıktığını gördüler. Tabii ki bu bir yangın idi. Lakin aksiliğe bakınız ki alevler onların demin girdikleri ambardan çıkıyordu. Efruz Bey vaziyetin fecaatini düşünerek çılgın gibi olmuştu. (ne yapalım Cak! Ne yapalım?) diye bar bar bağırıp tepiniyordu. Fakat küçük Cak hiç aldırmıyordu bile!...



(Dostum bu sular ne duruyor?) diyordu. Efruz Bey derhal itidalini toplayarak bir kova buldu. Ve küpeşteden sarkıp su doldurarak yukarıya çektiler. Cak Efruz Bey'in sırtına binip dumanların içine birkaç kova su döktükten sonra alev kesildi, duman bitti, lakin şu ikinci aksiliğe de bakınız ki: Borudan aşağı döktükleri kova kova sular, ambardan bir fiçıya (potas) dolduran tayfaları ıslattığı gibi ortalığı dumana boğmaya başladı. (mabadi gelecek nüshada)

Sayı 10 (5 Şubat 1341/1925)



Vapurdaki yangın mukaddimesinden tam on saat sonra Efruz Bey'le Cak Venedik rıhtımına ayakbastılar. Yolcuğun bütün yorgunluklarına rağmen sapsağlam ve çeviktiler. Gidecekleri yer malum olmadığı için iki arkadaş lalettayın, diğer yolcularla beraber yürümeğe başladılar. Efruz Bey'in önünde Cak, arkasında şapkalı bir yolcu vardı. O aralık Efruz Bey'in aklına bir muziplik geldi: kendi elindeki nevale sepetini arkadaki yolcunun taşıdığı çanta ile tebdil etmek! Bittabi Efruz Bey'in bu hareketi yaramazlıktan başka bir şey değildi. Çanta ile sepet değişirken kimse farkında olmadı!



Fakat biraz gittikten sonra karşılarna yelpaze gibi şapkalı bir polis memuru çıktı. Memur bu fesli yolcudan pasaport istiyordu. Hâlbuki Efruz Bey'de pasaporta benzer bir şey yoktu. Memur (yok!) cevabını alınca kızdı, -O halde geriye dönünüz! Diye bağırды, az daha Efruz Bey'in ödü patlıyordu. Süratle geri dönüp kaçmağa başladılar Lakin Efruz Bey ilk adımını düz bir yola değil, acele ile denize doğru atmış ve Cak ile beraber sulara gömülmüşlerdi.



Beş dakikalık soğuk bir banyodan sonra güç hal ile kayık direklerinden birine tırmanabildiler. Zavallı Efruz Bey başlarına gelen bu ani vakadan oldukça şaşırılmıştı. Zar zor direğin tepesine tırmandılar. Polis memuru (Hah yakaladım!) diye sevinmesine payan yoktu. Derhal Efruz Bey'le Cak'ı yakalayıp rıhtıma aldı. Efruz Bey'in suda çırpınırken yuttuğu deniz suları midesini bulandırıyordu. Fazla dayanamayarak içinde irili ufaklı balıklar karışık suları salıverdi!

11. sayı (12 şubat 1341 /1925)



افروز بك اولانجه حزیله صیجاردی . اونده جاق تعقیب ایتدی . بو آنی
حرکتلردن پولیس و قایقچی آبدالاشلاردی . افروز بکک اونده دکلدی .
افروز بکک آتلادی قایق بالکنزنا پولی وندکده تصادف ایبدیلن (غوندول)
دهیلن غریب الشکل برتکته ایدی . افروز بکده بویه (غوندول) له برکزینتی قی،
سیاحته باشلانایلدن بیری آرزو ایتکده ایدی .

کوجوک جاق صیرصیقلام تیترده .
کن افروز بک پولیسک انندن یاقای
قورنارمای دوشونوبوزدی . نهایت
برچاره بولدی : تمام اوکلردن بر
قایق کچوردی که ...

Küçük Cak sırsıklam titrerken Efruz Bey polisin elinden yakayı kurtarmayı düşünüyordu. Nihayet bir çare buldu: tam önlerinden bir kayık geçiyordu ki... Efruz Bey olanca hızıyla sıçradı. Onu da Cak takip etti. Bu ani hareketlerden polis ve kayıkçı aptallaşmışlardı. Efruz Bey'in umurdan değildi. Efruz Bey'in atladığı kayık Napoli Venedik'te tesadüf edilen (Gondol) denilen garip eşkal bir tekne idi. Efruz Bey de böyle bir gondolla bir gezintiye seyahate başlıyalıdan beri arzu etmekteydi.



برسوده بورویه رک قاراکاق بر
منازه نیک قایسینه کلدیلر . افروز
بک هانه فادار کیرمه مک ایسته دی ایسه ده
بر آرز صراق و کورمک آرزوسیه له
ایچری کوردیلر .

افروز بکک جاق صیرت صیرته قایقچه برلشد کدن سوکرا قایقچینک آرزوسنه
کوره کیتیکه باشلادیلر . افروز بک هانه قدر فرنگجه ایله کولوب قونوشوبورسه ده
برنه نکه لدن قورتولوب باشقا برنه نکه له تصادف ایتکدن ای تلاش ایدیوردی . نه کم
اویله داولدی یا !... مئشوم قایقچی بر قولای بولوب افروز بکک : سن برسیاحه
بکزه یورسک ، کل سکا غریب شیلر کوسته ره م ! دهرک ایچینده بیاض فاره لر بوزنه ...

Efruz Bey'le Cak sırt sırta kayığa yerleştikten sonra kayıkçının arzusuna göre gitmeğe başladılar. Efruz Bey her ne kadar Frenkçe ile gülüp konuşuyorsa da bir engelden kurtulup başka bir engele tesadüf etmekten epey telaş ediyordu. Nitekim öyle de oldu ya!... Meşum kayıkçı bir kolayını bulup Efruz Bey'e - sen bir seyyaha benziyorsun, gel sana garip şeyler göstereyim! Diyerek içinde beyaz fareler yüzen... Bir suda yürüyerek karanlık bir mağaranın kapısına geldiler. Efruz Bey her ne kadar girmemek istediysen de biraz merak ve görmek arzusuyla içeriye girdiler.



آتیلاق بره یانیردیلر . فقط
افروز بک قولای قولای به نیله جک
کی ده کلدی . چیبلاق باشنده شاقیردایان
طلوقانلر ، استمداد سدالری قارانلق
دهلیزده قونوشمکسیر ، یاسوردی .

هر نه قدر حالی آکلانغه چلیشیدی
ایسه ده حیدودلردیکلمدی : «یاپارای ،
یا جانکی !» دبه باغیر لرلرکن افروز
بکک عقی باشندن کیدیوردی . نهایت
یچاره سیاحک اوزرینه وحشیلر کی ...

قایقچی افروز بکی بر حیدود
یانانغه دوشورمسنی ؟ زواللی سیاح
قارشینده سیاح قادار صاقالی حیدود
رئیس ؛ دیوارده یچاقلری کورونجه
تیتره مکه باشلادی .

Kayıkçı Efruz Bey'i haydut yatağına düşürmesin mi? Zavallı seyyah karşısında timsah kadar sakallı haydut reisini; duvarda bıçakları görünce titremeğe başladı. Her ne kadar halini anlatmaya çalıştı ise de haydutlar dinlemedi: "Ya parayı, ya canını!" diye bağırlarken Efruz Bey'in akli başından gidiyordu. Nihayet biçare seyyahın üzerine vahşiler gibi... Atılarak yere yatırdılar. Fakat Efruz Bey kolay kolay yenilecek gibi değildi. Çıplak başında şakırdayan tokatlar, istimdat sedaları karanlık dehlizde korkunç akisler yapıyordu.

Sayı 12 (19 Şubat 1341/1925)



Nihayet, iki haydut Efruz Bey'le başa çıkamadılar. Efruz Bey bunları kuvvetli kollarıyla oradan oraya savuruyordu. Hele o korkunç bakışlı ihtiyarı, bütün kuvvetiyle, süpürgeye benzeyen sakalından yakaladığı gibi... Dehlinin suları içine fırlattı! Haydutlar böyle müthiş bir akibete maruz kalacaklarını bilselerdi Efruz Bey'e dokunurlar mıydı hiç?



Zavallı seyyah, acemiliği yüzünden düştüğü bu inden dışarıya çıktığı zaman keyfine payan yoktu. Geniş bir nefes aldı. İleride mahut (gondol)un içinde ağlayan Cakcağızı görünce ikisi de deli bir birbirine atıldılar. Cak: Nerelere gittiğin Efruz Bey? diye bağıyordu. Kayığı bir direğe bağladıktan sonra sokakların birinde yürümeğe başladılar. Hava güzel ve güneşlikti. Seyyahlar etraflarına bakınırken taşların üstünde gezen güvercinleri gördüler.



Bunlar süt gibi beyaz, sevimli kuşlardı. Efruz Bey kamış bastonuyla onlarla oynarken hiç kaçmıyorlardı. O esnada arkalarındaki bir evin içerisinde kuşuna darı veren... Bir çocuğun elindeki sepet nasılsa baş aşağı devrildi. Ve içindeki darılar Efruz Bey'in ensesindeki saçların arasına doldu. Bunu gören güvercinler çırpınarak... Efruz Bey'in tepesine üşüştüler. Zavallı Efruz Bey şaşırmış, Cak aptallaşmıştı ki rıhtımda onları karşılayan polis yine göründü! Şimdi siz olsanız ne yaparsınız? Bakınız seyyahlar ne yaptı:

Sayı 13 (19 Şubat 1341/1925)



Polisle uzun uzadı konuşmadan Efruz Bey'le Cak rıhtım boyunca koşmaya başladılar. Zavallı Efruz Bey bu yabancı diyarda haksız yere bir felakete uğramaktan korkuyordu. Sırtında bir kene gibi yapışmış küçük Cak'la hem koşuyor hem nereye, kime iltica edeceğini, nereye dert anlatacağını düşünüyordu. Fakat (kul sıkılmadan Hızır yetişmez) derler. İşte Efruz Bey de mühim bir fırsattan derhal istifade ediyordu: On dakikadır koşuyorlardı ki ansızın önlerine büyük bir rıhtım vincinin kalın zincirlerine asılı demirden vagon çıktı. Seyyahlar hiç tereddüt etmeden kendisini ve sırtındakini bu kömür arabasına attılar.



Arabanın ağırlaştığını hisseden vinç memurları derhal zincirleri tahrik etti ve araba aşağıdan bakan polisin hayretleri önünde yükselerek başka tarafa... İlerideki kömür vagonları dizilmiş katarın üstüne kayd. Efruz Bey'le Cak hem şaşırılmışlar hem sevinmişlerdi. Fakat bu sevinç de uzun sürmedi... Maden kömürü dolu vagonların tam hizasına gelen araba kömür boşaltır gibi yükünü boşalttı. Ve zavallı seyyahlar tepetaklak siyah taşların içine döküldüler!



Tabi başa gelen çekilir! Efruz Bey'le Cak da kendilerini polisin elinden kurtaran bu iyi fakat gürültülü tesadüften hiç kederlenmediler. Asıl sevindikleri şey, bu katarın Paris'e, Fransa'nın merkezine gitmesi idi. Ve filhakika seyyahlar kömürlerin arasına yerleşirken kulakları yırtan bir düdüğü müteakip katar sarsıldı. Ve ilerledi. Üç dakika sonra yıldırım gibi rayların üstünde uçuyorlardı. (Birinci kısmın sonu)

Sayı 14 (5 Mart 1341/1925)



براشدن . باشه روزگار کئی
اوغرایوب کیدگری ایتالیا . ایسویچره ،
فرانسه داو بر اقرخی خاطر لایوردی !

افروز بکله جاق ، ونه یکندن
پارسه حرکتلرندن تام اون کون
سو کرا فرانسه نك غرب ساحلنده کی
(برهست) لیمانندن (بونس) ه
حرکت ایدهن بویوک بر کئی به یینشلر ،
و اولجه اولدوغی کئی بو دفعه ده
کوکرتنک بر کنارتنده برلشمشردی

Efruz Bey'le Cak, Venedik'ten Paris'e hareketlerinden tam on gün sonra Fransa'nın garp sahilindeki Brest limanından Bons'a hareket eden büyük bir gemiye binmişler ve evvelce olduğu gibi bu defa da güvertenin bir kenarında yerleşmişlerdi. Efruz bey Bahr-ı muhittin masmavi iflazına bakıp düşünüyorken... Bir baştan bir başa rüzgar gibi uğrayıp geçtikleri italya, İsviçre, Fransa topraklarını hatırlıyordu!



پارسندن ده ، جاده لرده اولوق
کئی آقان اوتوموبیلر ..

ایسویچره دن بویوک داغلر ،
قارلی تپه لر ..

ایتالیادان معهود غوندول
صفا سی (!) ..

İtalya'dan mahut gondol sefası! İsviçre'den yüksek dağlar, karlı tepeler... Paris'ten de caddelerde olur gibi akan otomobiller...



کئی ، داها ارتسی کون ،
آقنم اوزهری پورتکیزک مسگری
اولان (لیزبون) شهرینه ده اوغرا .
بویوک کیمش و بجرمیطک اوزاقلرینه
آچیلشدی که کیده آتسزین مدهش ،
کوکتری سارسان برانفلاق دو بولدی !

(برهست) دن حرکتلرندن
بگری سکز ساعت سو کرا (فاسقونیا)
کورفزیسک شه ن کین سولرینی کیمش
بولونویورلردی که کسکین بر بقیشله
اسپانییا طویراقلری افقده ایجه بر
دومان کئی کورونه بیلوردی .

تپه سندن اطراف تماشا ایستکاری
(عیفیل) قله سی و داها قارما
قاریشیق شیئر ، بر طاقم پیانو ،
پورازان ، شمندوفر سسلری تامیله
خارنده ایدی !

Tepesinden etrafı temaşa ettikleri Eyfel kulesi ve daha karmakarışık şeyler, birtakım piyano, borazan, şimendüfer sesleri tamamıyla hatırında idi! Brest'ten hareketlerinden yirmi sekiz saat sonra Gaskonya körfezinin engin sularını geçmiş bulunuyorlardı ki keskin bir bakışla İspanya toprakları ufukta ince bir duman gibi görünebiliyordu. Gemi, daha ertesi gün akşamüzeri Portekiz'in merkezi olan Lizbon şehrine de uğrayıp geçmiş ve Bahr-ı muhittin uzaklarına açılmıştı ki gemide ansızın müthiş gökleri sarsan bir infilak duyuldu!

Sayı 15 (12 Mart 1341/1925)



کوکرتهدن اطرافه ساورولان
آلهو ونجه پارچاری آراسنده افروز
بکده یازی تولو بر حالده ده کیزه
فیرلامشدی . د کیزه دوشهرکن
تولومک صوتوق ترلیخ دو کوبوردی .

ایچنده کی بوتون انسانلر برر
طرفه فیرلاوب کیتشلردی . بو آراده
زواللی کوچوک (جاق) ده برقوروشون
کی هوایه فیرلامش وکی دیره کینک
تا تیهسنه طاقلوب قالمشدی ! .

بو انفلاق کینک آتیارنده کی
بیزین فوجیلرینک آتیش آلماسندن
اولمشدی . قوجا کی ده کیزی صارسان
بو انفلاقله دارما داغین اولمش ..

Bu infilak geminin ambarındaki benzin fıçılarının ateş almasından olmuştu. Koca gemi denizi sarsan bu infilakla darmadağın olmuştu. İçindeki bütün insanlar birer tarafa fırlayıp gitmişlerdi. Bu arada zavallı küçük Cak da bir kurşun gibi havaya fırlamış ve gemi direğinin ta tepesine takılıp kalmıştı! Güverteden etrafa savrulan alev ve tahta parçaları arasında Efruz Bey de yarı ölü bir halde denize fırlamıştı. Denize düşerken ölümün soğuk terlerini döküyordu.



کندیش سیم سیاه معدنی بر جسمک سیرتنده بولدی .
آرتق بو حال قارشیسنده افروز بیک حیرته یابان یقدی .
بر قاج دقیقه بالهک باش طرفندن (پوف! . پوف! . پوف!)
دیه چیقان دوماناره ؟ ابری بارلاق کوزله باقرق نرهمده
بولوندوغی تمینله اوغراشیدی . او ائشاده بالهک تام سیرتنده
بو وارلاق برده لیک آتیلهرق ایچندن اوزامان ایکی انسان قولی
افروز بی ایچری چکدی ! .

فقط افروز بیک شو و یوکسک مستنا طامنه باقیکرکه بو
دفعهده محقق اولان شیخ بر تولومدن قور تولوبوردی . آسرفقا .
لیرک دتسک اک غریب طبعی آدملری اولدوغی طبیی
بیلر سکر . بوله غریب میلیترک بری ده طیبق (بالینا)
بالی شکنده بر کی ایلد بخر محیطه سیاحته چیمشدی .
کینک بو فلاکی انساننده اوراردن کیوردی . ایشته
افروز بیک کینک کوکرتهدن آتاشی دوشهر دوشمه ...

Fakat Efruz Bey'in şu yüksek talihiye bakınız ki bu defa da muhakkak olan feci bir ölümden kurtuluyordu. Amerikalıların dünyanın en garip tabiatlı adamları olduğunu tabi bilirsiniz. Böyle garip milyone-
rin biri de tıpkı balina balığı şeklinde bir gemi ile Bahr-ı muhitte seyahate çıkmıştı. Geminin bu felaketi
esnasında da oralardan geçiyordu. İşte Efruz Bey geminin güvertesinden aşağı düşer düşmez... Kendini
simsiyah madeni bir cismin sırtında buldu. Artık bu hal karşısında Efruz Bey'in hayretine payan yoktu.
Birkaç dakika balığın baş tarafından pof pof pof diye çıkan dumanlar, iri parlak gözlerle bakarak nerede
bulduğunu tayinle uğraştı. O esnada balığın tam sırtında yuvarlak bir delik açılarak içinden uzayan iki
insan kolu Efruz Bey'i içeri çekti!



اونی دیره کک تیهسندن آیدردی
ویجر محیطک نه نکیلرینه دوشرو کونورمکه
باشلادی . جاق اولدجه آغیردی . بوسیدین
بر آرسو کرافار تالک غاغانسندن قورتولان
جاق مدھش برسقوله ده کیزه بو وارلاندی !

قار تال ، جاقک بر چوق مدافعه لرینه
رغمأ اوزرینه آتیله قده دوام ایئدی .
و نهایت ! ! آه سه وکی او قوبوجیلر
نهایت جاقغیزی ابری بورسندن وحشته
قاورایان قائل قار تال ...

اصل تولوم بوتون چاعت و دهشتیله
یچاره (جاق) ک باشنه کلمشدی .
کی یانه دن اول دیره کک تیهسنده
شاشقین شاشقین باقینان جاق بردن بره
ایری بر قار تالله قارشیلشدی !

Asıl ölüm bütün fecaat ve dehşetiyle biçare Cak'ın başına gelmişti. Gemi batmadan evvel direğin te-
pesinde şaşkın şaşkın bakınan Cak birdenbire iri bir kartalla karşılaştı! Kartal Cak'ın birçok müdafaalarına
rağmen üzerine atılmaya devam etti. Ve nihayet! Ah sevgili okuyucular nihayet Cakcağızı iri burnundan
vahşetle kavrayan katil kartal... Onu direğin tepesinden ayırdı ve Bahr-ı muhittin enginlerine doğru götür-
meye başladı. Cak oldukça ağırdı bu sebepten biraz sonra karanlık gagasından kurtulan Cak müthiş bir
sukutla denize yuvarlandı.

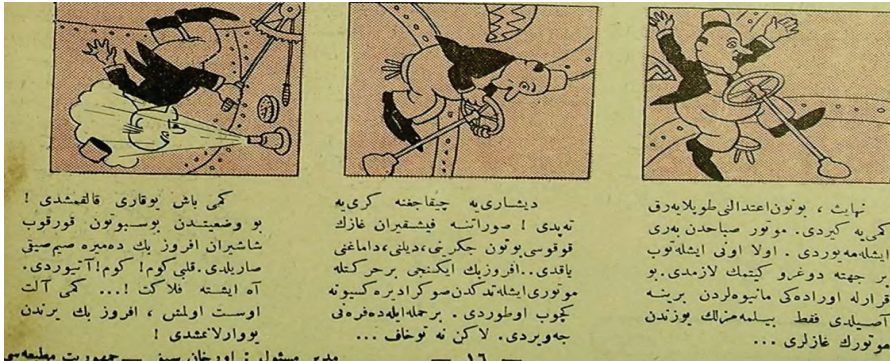
Sayı 16 (19 Mart 1341/1925)



Geminin sahibi Efruz Bey'i içeriye aldıktan sonra ona gemi hakkında bazı izahat veriyor: "tıpkı bir otomobil gibi direksiyonla idare olunur!" diyordu. Biri fesli, bir şapkalı olan bu çifte seyyahlar birkaç saatin içinde anlaştılar. Bahr-ı muhitte serseriyane geçen üç günden sonra bir sabah Amerikalı geminin üstünde oturmuş olta ile balık avlıyor, Efruz Bey de onu o gümüş gibi parlak denizi temaşa ediyordu. Fakat çok zaman geçmeden fil hortumu gibi birçok kolları olan kıpkırmızı bir ahtapot suları yarararak gemiye atılmış ve Amerikalının boğazına sarılmıştı!



Neye uğradığını bilemeyen Amerikalı hiç mukavemet edemeden canavarın kolları arasında kaldı. Efruz Bey ise bu feci hal karşısında müdafasız kalmamak için kamış bastonu ve iri pabuçlarıyla her ne kadar arkadaşını kurtarmak istedi ise de... Muvaffak olamadı. Amerikalının hasır şapkasını hortumuna takan ahtapot Efruz Bey'i selamlayarak sulara gömüldü. Gitti! Efruz Bey epey korktu ve düşündü! Öyle ya... Şimdi tek başına bu bilmediği gemide ne yapacaktı?



Nihayet, bütün itidalinin toplayarak gemiye girdi. Motor sabahtan beri işlemiyordu. Ewela onu işletip bir cihete doğru gitmek lazımdı. Bu kararlar oradaki manivelalardan birine asıldı fakat bilmemezlik yüzünden motorun gazları... Dışarı çıkacağına geriye tepti! Suratına fışkıran gazın kokusu bütün ciğerini, dilini, damağını yaktı. Efruz Bey ikinci bir hareketle motoru işlettikten sonra direksiyona geçip oturdu. Bir hamle ile de freni çevirdi. Lakin ne tuhaf... Gemi baş yukarı kalkmıştı! Bu vaziyetten büsbütün korkup şaşırان Efruz Bey demire sınımsıkı sarıldı. Kalbi güm güm atıyordu. Ah işte felaket! Gemi alt üst olmuş, Efruz Bey yerinden yuvarlanmıştı!

Sayı 17 (26 Mart 1341/1925)



Efruz Bey'le beraber iki gün iki gece denizde çalkanan gemi bir sabah müthiş bir müsademe ile parça parça oldu. Geminin kayalara çarpmasıyla Efruz Bey'in delikten kurşun gibi havaya fırlaması bir oldu. Geminin dalgalara tabi oluşundan beri zaten kendine malik olmayan bu zavallı seyyah bu ani gürültünün ne olduğunu anlayamadan sahilde birer iri hançere benzeyen dikenlerin çalılarının üstüne düştü.



Kendini kurtardığı zaman yüzüne gözüne saplanmış olan dikenlerden çok acı duyuyordu. Üstünü başını düzeltti. Gözlerini ovarak etrafına bakındı! Her taraf güneşin harareti altında cehennem gibiydi. Acaba nereye gelmişti! Etrafta ne bir ev ne bir çadır ne de bir ağaç olmadığı için malumat edinmek de mümkün değildi. Fazla düşünmektense bir çare aramaya karar vererek kum tepeleri üstüne koşmağa başladı. Belki iki saat, gayri ihtiyari koşup buram buram ter dökerek düz bir yere çıkmıştı ki biraz ilerde kumların üzerine geniş bir gölge yapan (tahta-i havale) gördü. Hiç olmazsa bu gölgede beş dakika oturup dinlenmek için...



Son bir gayretle o tarafa koştu! Çok şükür, kendisini güneşin hararetinden muhafaza edecek bir saye bulabilmişti. Şişman vücudunu çuval gibi kumların üstüne attı. Yayıldı, arkasına dayandı! Ooh! Yavaş yavaş kendine geldiğini duyuyordu. Fakat o ne? Sağında solunda çatırdayarak, iki duvar hâsil oluvermişti. Sıcak vadinin sessizliği içinde beyninde öten bu ani çatırtı ile Efruz Bey'in yüreği boğazına gelmiş, fevkalade korkmuştu. Tuhaf şey! demin dümdüz gördüğü bu duvar şimdi nasıl canlanıyordu?

Sayı 18 (2 Nisan 1341/1925)



Efruz Bey'in gölgesinde dinlenmek üzere oturduğu duvar, meğer yerli vahşilerin kurdukları bir tuzakmış! İki taraftaki duvarların canlandıktan sonra ani bir hareketle Efruz Bey'i ortalarına aldılar!. Bir müddet, zavallı seyyahı ellerindeki sopkalarla ıslatıp, hırpaladılar. Efruz Bey henüz izale edemediği yorgunluktan sonra maruz kaldığı bu işkenceden fekalade acı duyuyordu.

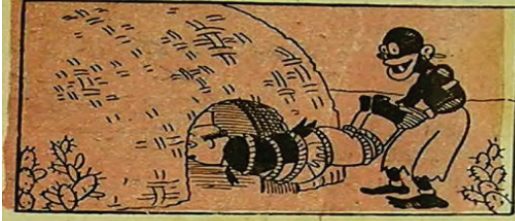


Orada, kızgın güneşin altında, kavruk kumların üstünde belki yarım saat bu kulakları küpeli zencilerle boğaz boğaza dövüştü. Mamafih indirdiği yumruklar karşısında düşmanları hayli şaşırtdılar. Efruz Bey de bu şaşkınlıktan bila istifade olanca süratiyle koşmaya başladı. İri iri terler dökerken nefesi kesilinceye kadar koştu.

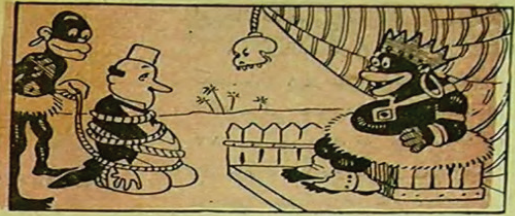


Nihayet ufukta gördüğü alçak, geniş yapraklı bir ağaca kavuştu. Evelkinden daha iştihakla kendini gölgeye attı. İçi terle dolan fesini çıkardı. Nefes aldı. Fakat şeytanın işi yok! Acı bir aksiliği yine Efruz Bey'in başına musallat etti. İltica ettiği ağaç bu defa fena canlandı: kalın bir halat ansızın seyyahın göğsüne, kollarına dolanmıştı!. Korka korka zaten bitkin bir halde kalan Efruz Bey bu defa az daha son nefesini veriyordu. Bin müşkülle kurtulup kaçtığı bir felaketten sonra bu ikincisi pek yamandı.

Sayı 19 (9 Nisan 1341/1925)



اوکی پشمالی بر اوشاق شیشمان آوی یاقلانجه دوغری
کیلره آندی. بوراسی چالی وطور اراقدن پاییلش قوندوز
بوراسی کی بر محلی. بوراده یاریسی بتمش ، یاریسی
قالمش انسان جسدلری ؛ ایچنه سو دولدورولمش قافا
طاسلری واردی .



افروز بکی بالاس پاندیراس ایری دوداقلی، قورقونج،
شیشمان بر زنجینک قارشینسه چیقاردیلر. قولاقلرنده کوبه،
باشنده غاز تنکسندن بر تاج اولان بوذات (!) زنجیلرک
قرالی ایدی. قارشینده یاغلی بر بیاض انسان کورونجه
ممنون اولدی. یارینه قادار کیلرده ساقلاملارنی امر ایتدی!

Efruz Bey'i palas pandıras iri dudaklı, korkunç, şişman bir zencinin karşısına çıkardılar. Kulaklarında küpe, başında gaz tenekesinden bir taç olan bu zat! Zencilerin kralı idi. Karşısında yağlı bir beyaz insan görünce memnun oldu. Yarına kadar kilerde saklanmasını emretti. Önü peştamallı bir uşak şişman avı yakalayınca doğru kilere attı. Burası çalı ve topraktan yapılmış kunduz yuvası gibi bir mahaldi. Burada yarısı yenmiş, yarısı kalmış insan cesetleri, içine su doldurulmuş kafatasları vardı.



بوراده یابوب یارین صباح کسینه جکی سوله یوردی . قولوبه نك
بر کوشه سنده قوربانلق قویون کی بکلرکن کوبه لی ، بیلزیکلی ،
پشمالی ، جا کتلی (!) زنجیلر کلوب کیدیور ، و زوالی
افروز بکک آج کوزلری اوکنده میس کی میوه لر ، موزلر ،
چوبزلر ماشیورلردی .



زنجیلرک بیلیم نسی اولان بر فلاح
افروز بکک هیچ آکلما دینی بر لسانله
بر لشیئر آکلندی . اسیرک آکلدیغه
و زنجینک النبوه نی الی غیرتلاغنه کورروب
کتیرمه سته کوره نو کیجه ...

Zencilerin bilmem nesi olan bir fellah Efruz bey'in hiç anlamadığı bir lisanla bir şeyler anlattı. Esi-rin anladığına ve zencinin eldivenli eli gırtlığına götürüp getirmesine göre bu gece... Burada yatıp yarın sabah kesileceğini söylüyordu. Kulubenin bir köşesinde kurbanlık koyun gibi beklerken küpeli, bilezikli, peştamallı, çaketli zenciler gelip gidiyor ve zavallı Efruz Bey'in aç gözleri önünde mis gibi meyveler, muzlar, cevizler taşıyorlardı.



قولوبه نك قایسندن یارلاق بر
آی ایشینی کوبیور، دیشار بده نوبت
بکلرین زنجینک بالاسی کورونبور دی .
اونایه ده افروز بکک نویسنه قافاسنده
قاجوت قورنولق ایدی یارلادی او...
مدیر مسئول : اورخان سینق — جمهوریت مطبعه



افروز بکی بر یاصدیق کی بره
بره یاتیره رق آغزینسه خونینی
سوقدی . و نجره ده کی سولی ،
بر بکی بوشالندی ! . بیچاره سیاح
اکرامدن جانجی دار قورنارمشدی .



آقشامه دوغری قارنی فوق العاده آچقان
افروز بک قاش ، کوز اشازنلرله دردی
آکلانا بیلدی . چوقا کیمه دن اوجاق صبرینی
کی بر عرب النده سیاه بر قاب ، اگری
بوکرو بر خوننی ایله کلدی .

Akşama doğru karnı fevkalade açılan Efruz Bey kaş göz işaretleriyle derdini anlatabildi. Çok geçmeden ocak sırtığı gibi bir arap elinde siyah bir kap, eğri büğrü bir huni ile geldi. Efruz Bey'i yastığı gibi yere yatırarak ağızına huniyi soktu ve tenceredeki sulu bir yemeği boşalttı. Biçare seyyah ikramdan canını zor kurtarmıştı. Kulubenin kapısından parlak bir ay ışığı giriyor, dışarıda nöbet bekleyen zencinin palası görünüyordu. O saniyede Efruz Bey'in tüysüz kafasında kaçıp kurtulmak ümidi parladı! Ve...

Sayı 20 (14 Nisan 1341/1925)



اول امرده قايدەكى نوتجيدن قورتولق ايجاب ايديبوردى . بونك ايجين الندهكى خالاملى ايليك ياپوب آنى بر حركتله زنجينك بيله كلرينه آندى! و باجقلردن باغالادىنى كى ايجرى به چكىدى .

چوق سورمه دن افروز بك حرينته قسا قاوشمشدى . بوندىن سوكرآء يعنى اللرينه ، آياقلىرينه حاكم اولدقندن سوكره ياباجنى ايشى دوشونمكه باشلادى .

... و درحال يره او طوروب بيلكنندهكى خالاملى نوتجى بك بجاغنه سورتدى . سورتدى . ايلار برر برر جوزلوب آجيلدغه افروز يك سه و نجندهلى اولوبوردى .

...ve derhal yere eğilip bileğindeki halatı nöbetçinin bıçağına sürttü. Sürttü. İpler birer birer çözülüp açıldıkça Efruz Bey sevincinden deli oluyordu. Çok geçmeden Efruz Bey hürriyetine kısmen kavuşmuştu. Bundan sonra,, yani ellerine, ayaklarına hakim olduktan sonra yapacağı şeyi düşünmeye başladı. Evvel emirde kapıdaki nöbetçiden kurtulmak icap ediyordu. Bunun için elinde halatı ilmek yapıp ani bir hareketle zencinin bileklerine attı. Ve bacaklarından yakaladığı gibi içeriye çekti.



حتى صباحين يانيند كين بر ضابطه (؟) فرقتده اولامشدى . بالكر افروز ملك سلام وضعتى آليركن الندهكى منرا- نى باش آشاشنى طومغش اولاجق كه زنجى بر شيلر ميريلد انوب كيتشدى .

بر آراقى امرافده كسه لرقالادىنى كورهن افروز بك اوصولجه قولوبه دن ايجرى كبردى قولوبه بك لوشانى ايجنده زنجينك كوزلى بىجام كى بازلايوردى . بر مدت شيمدى نه ياباجنى دوشونوركن ...

اللرينى ، آياقلىرى كويچ بلاياغلوب آغزى ده طيقادقندن سوكرآء ايلك ايشى اورادهكى يك طاواسنك ايسلرله بوژنى كوزنى قارلامق اولدى . مقصدى تامماً نوتجى به بكره مكدى .

Elerini, ayaklarını güç bela bağlayıp ağızını da tıkadıktan sonra ilk işi oradaki yemek tevasının isleriyle yüzünü gözünü karalamak oldu. Maksudı tamamen nöbetçiye benzemektir. Ve hakikaten de muvafak oldu. Onun Efruz Bey olduğuna bin şahit isterdi. O kadar değişmiş ve vahşileşmişti? Hatta sabahleyin yanından geçen bir zabıt farkında olmamıştı. Yalnız Efruz Bey selam vaziyeti alırken elindeki mızrağı baş aşağı tutmuş olacak ki zenci birşeyler mırıldanıp gitmişti.



قورقون فلان بر طرف ايدمه رك بندمكه كى بجاغى چكىدى . قولارنىك اولانجه قوتيله قايولومينه لك اوزونء قايون بوننه ايسدردى . قيشقيران نر قارشيسنده پوشجاعتنه كنديسى حيران اولدى .!

قايدن ايجرى قورقونج ، ابرى . بر قايولومينه كبرى . كرىجه افروز بك حيوانلره قارشى بر محبتى واردى . اما كونك برنده بوبله جاماشير ساندىنى كى بر قايولومينه ايله قارشيلاش جنى هيچ دوشونممشدن

و حقيقتده موقى اولدى . اونك افروز بك اولديغنه بيك شاهد ايستردى . او قادار ده كيتش و وحشيه شيمشدى ؟

Bir aralık etrafta kimse kalmadığını gören Efruz Bey usulca kulubeden içeri girdi kulubenin loşluğu içinde zencinin gözleri cam gibi parlıyordu. Bir müddet şimdi ne yapacağını düşündü. Kapıdan içeri korkunç, iri bir kaplumbağa girdi. Gerçi Efruz Bey'in hayvanlara karşı bir muhabbeti vardı. Ama günün birinde böyle çamaşır sandığı gibi bir kaplumbağa ile karşılaşacağını hiç düşünmemişti. Korkuyu filan bertaraf ederek belindeki bıçağı çekti. Kollarının olanca kuvvetiyle kaplumbağanın uzun, kalın boynuna indirdi. Fışkıran kanlar karşısında bu şecaatine kendisi hayran oldu!.

Sayı 21 (23 Nisan 1341/1925)



Efruz Bey kaplumbağayı öldürdükten sonra sandık kadar kabuğu boşalttı. Ve içine girerek ilerlemeye başladı. Böyle acayip bir mahluku gören zenciler şaşırıp kaçıyorlardı. Efruz Bey de bunları korkutabilmek için mümkün olan maskaralıkları yapıyordu. Ne çare ki bunun hilesinden birkaç azgın arap korkmadı. Yarı insan yarı kaplumbağa olan Efruz Bey'i müthiş bir ok yağmuru altına aldılar.



Zavallı seyyah bu yaptığı oyundan hayatını or kurtarabildi. Doğruca kulübeye kaçtığı halde zenciler bunun kendi cinslerinden olduğunu anladıkları için peşini bırakmadılar. Efruz Bey maruz kaldığı vahşiyane hücumlar karşısında bütün cesaret-i medeniye ve itidalini toplayarak bi lahza düşündü. Bunlara karşı aciz bir halde hayatını vermektense sonuna kadar dövüşmeyi kararlaştırdı. Bu kararla karşısına çıkan zencileri birer birer mızragına geçirip kurtuldu. Sonra ilk iş olarak üstündeki zenci kisvesini attı. Yüzünü temizledi.



Ve soluğu kabile reisinin kulüsesinde aldı. Reisin, karşısına çıkan bu koca göbekli beyaz insandan ödü patladı. Hiç ses çıkarmadı. Efruz Bey de bundan bila istifade elindeki silahlarla şiddet gösterir gibi yaptı. Başındaki tenekeden tacı alıp kendi başına koyduktan sonra zenciyi bir tekme ile yerinden attı. Efruz Bey bu son cüretinden sonra bütün kabile içinde cesaretin timsali olarak hürmetle tanındı. Ve bu devr-i alem seyahatine çıkan seyyah emelinden sarf-ı nazar ederek mütebaki hayatını zencilerin kırallığına hasretti. (Hitam.)

**KAYNAKLAR**

- Cantek, L. (2002). *Türkiye’de Çizgi Roman*. İstanbul.
- Ölçer, D. (2006). *Popüler Kültürel İmgeler Açısından “Tarkan” Çizgi Romanı Üzerinde Bir İnceleme*. Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Resimli Dünya*, I-XXI, 4 Kanunuevel 1340-23 Nisan 1341.
- Seyhan, E. C. (2015). *Süpermen Çizgi Romanlarındaki Tasarım Unsurlarının 1938-2014 Yıllarındaki Değişimleri*. Ankara: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Süzgün, İ. (2013). *Resimli Dünya Mecmuasının Sistematik İncelemesi*. Edirne: Trakya Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek lisan Tezi.
- Uçmak, A. (2007). *Grafik Anlatım Diliyle Farklılık Yaratan Çizgi Romanlar ve Yaratıcıları*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Yavuz, K. (2002). *100. Yılında Cemal Nadir- Hayatı, Anıları, Karikatürleri ve Görüşleri*. İstanbul.
- Yeşilot, Ş. (2013). *Karakter Olgusu ve Türk Çizgi Karakterlerin Evrenselleşme Sorunu*. Eskişehir: Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.
- Yıldırım, O. (2013). *Eski Harfli Çocuk Dergilerinden Resimli Dünya Dergisi*. Kilis: Kilis Üniversitesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

RESİM YÜZEYLERİNDE TEKNOLOJİ DESTEKLİ HAZIR DOKU KULLANIMI PAINTING SURFACES TECHNOLOGY SUPPORTED READY TOUCH USE

Aylin ÖZKAN

Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Bölümü, Yüksek Lisans Öğrencisi
ayln.ozkan94@gmail.com

Öz

Araştırmada resim yüzeylerinde teknoloji destekli hazır doku kullanımı ögesi kuramsal bir çerçevede incelenmiştir. Resim sanatının kısa tarihsel süreci açıklanarak, resim yüzeylerine ve boya kullanımından kaynaklanan dokuya yer verilmiştir. Resim sanatında dokunun tanımı, dokuların algılanması, dokuların oluşumları açıklanmıştır. Empresyonizm, soyut dışavurumcu ve soyut sanat akımında doku kullanımına değinilmiş ve eserlerinde doku çalışmaları kullanmış olan sanatçılardan bahsedilmiştir. Resim sanatında teknolojinin ne şekilde kullanıldığına dair genel içerikli bir araştırma yapılmış ve teknoloji destekli doku oluşumlarının kullanılabilirliği ile piyasada hazır olarak satılan dokulardan bahsedilmiştir. Araştırmada inşaat malzemesi olarak adlandırılan hazır duvar dokularının resim yapılan yüzeyde kullanılabilirliğine ilişkin deneysel bir çalışma yapılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Resim sanatı, teknoloji, doku, doku ürünleri

Abstract

In the research, the technology that formed the texture supported element on the paint surfaces was examined in a theoretical framework. The short historical process of the art of painting, the surface of the painting and the texture of the paint are given. The definition of the texture, the perception of the tissues and the formation of the tissues are explained. Impressionism, abstract expressionist and abstract art movement are also mentioned. The artists who used texture studies in their works are mentioned. A general research about how technology is used in painting With the availability of technology supported tissue formations, the tissues which can be used in the market are also available. In this research, an experimental study was carried out with the use of ready-made wall textures called construction materials on the surface.

Key Words: Pictorial art, technology, texture, texture products

1. RESİM YÜZEYLERİNDE TEKNOLOJİ DESTEKLİ HAZIR DOKU KULLANIMI

1.1. Resim Sanatının Tarihsel Süreci

İnsanoğlu yazmadan önce çizmeye ve boyamaya başlamıştır. Mağaralarda ve kaya yüzeyleri üzerinde bulunan boyalı resimler ve çizgiler, insanoğlunun binlerce yıl önce fikirlerini nasıl ifade ettiği, hakkında bilgi vermektedir. Paleolitik mağara duvarlarında bulunan hünerli ve doğa gözlemine çok yakın resimler, bilinen bütün soyut geometrik sanat biçimlerinden çok daha eskidiler. Bu bulgular, tutucu bilim çevrelerinde büyük tepkilerle karşılandı; resimlerin sahte olduğu öne sürüldü ve mağara resimleriyle uğraşanlar bilim dünyasını aldatmakla suçlandılar (Tansuğ, 1995: 20).

Resim; düz bir yüzey üzerinde çizgi ve renklerle doğadan bir parçayı ya da sanatçının iç dünyasının durumunu anlatma sanatıdır. İnsanın doğaya ve topluma karşı kendi davranışını aksettiren bir anlatım olanağıdır. Resim tarih boyunca bir üslup gelişimine de sebep olmuştur. Doğu ülkeleri resimde satıhta ve hacimden yoksun bir anlatıma, yan yana figürlerin düzenlenmesine önem verdikleri halde, Batıda Avrupa, figürlerin bir bakış noktasına göre düzenlenmesine ve bilimsel perspektife göre kompozisyonuna önem vermiştir (Turani, 2011:25). Ayrıca Batı boya ile üst üste bir çalışma ve kompozisyona büyük ilgi göstermiştir. Mumlu boya, suluboya, yağlıboya, guaj, pastel, akrilik ve fresko gibi teknik olanakları vardır.

İlk resimler, önce su ve hayvan yağları ile karıştırılmış boya ile, sonra suluboya, fresko, mumlu boyayla, Rönesans öncesi devirde tempera ve guajla, Rönesans' tan itibaren de yağlıboya ile yapılmıştır. 20.yy.'a kadar Avrupa'da valör resmine önem verilmekle birlikte, günümüzde ise daha çok renk anlatımına ve yüzeysel bir biçimlemeye yönelme olduğu görülmektedir. Batı dünyasında, resimde figürlü kompozisyonun, peyzajın, natürmortun, tarihi konuların işlendiğini görüyoruz. Zamanımızda ise resimde boyanın kendi biçimlenme alternatifleri değerlendirmek istenmiştir (Turani,1993:25).

2. Boya Çeşitleri

Farklı türleri olan boyaların kullanıldığı yere ve kullanım şekline göre sınıflandırılması mümkündür. "Boya pas önleme özelliklerine, bağlayıcı çeşidine, kuruma durumuna, inceltirme durumları, uygulama şekillerine, insan üzerinde bıraktıkları etkilere, kullanım alanlarına, ve son kat rengine, göre çeşitler ayrılır" (Meb, 2006:5).

Kullanım alanlarına göre boyalar da kendi içinde inşaat boyaları, gıda boyaları, otomotiv boyaları, ahşap boyaları, tekstil boyaları ve sanat boyaları gibi türlere ayrılmaktadır.

2.1. Sanat Boyaları

Sanat boyaları, özellikle sanatsal çalışmalarda kullanılmak amacıyla üretilen boyalardır. Fakat bununla birlikte uzun zamandır sanatsal üretim, sanat boyaları dışında kalan matbaa boyası, sanayi boyası, zift gibi boya türleri ile de yapılmaktadır. Kâğıt, karton, zımpara kâğıdı, kumaş, tahta, sert plastik, cam, tuval, duvar, farklı objeler, heykeller ve insan bedeni sanat boyalarının uygulandığı yüzeylerdir. Bu anlamda boyanın uygulanacağı yüzey geleneksel malzemelerin ötesine geçmiş durumdadır. Söz konusu yeni malzemeler boyanın yüzeye uygulanma şeklini de zenginleştirmiştir.

Sanatçıların tercih ettikleri malzemeler üsluplarını destekler. "Sanatçılar, malzemelerin kullanım özelliklerini bilmeden çalışmalarında yeterli gelişim ve ilerlemeyi gösteremezler" (Seymour, 2003:11). Sanatsal çalışma boyaları: Kuru boya, pastel boya, sulu boya, guvaş boya, akrilik boya, yağlı boya, toz boya, parmak boya, keçeli kalem boya, cam boyası ve kumaş boyasıdır.

3. Resim Sanatında Doku

Doku; bir yüzeyin gerçek ya da dokunsal değeridir. Her nesnenin kendine özgü bir yapısı vardır. Objeler, pürüzlü, düz, girintili çıkıntılı, yumuşak veya kaygan özelliklere sahip olabilir. Bunlar nesnenin dış dokusunu teşkil ederler ve onların doku özellikleridir. Doku resim ve heykelde çeşitli doku değerleriyle plastik algılarda kullanılır (Çağlarca, 1999:103). Doku, resim sanatında bilinçli olarak empresyonizm akımıyla birlikte kullanılmıştır.

4. Doku Çalışmaları Kullanan Ressamlar

4.1. Empresyonizm (İzlenimcilik) Akımında Doku Kullanımı

Doku belirgin olarak mozaik sanatında da kullanılmıştır. Küçük küp şeklindeki renkli, parlak ve mat taşlar desenin örgüsünde kullanılmıştır. Hem parlak, renkli taşlar hem de mat taşlar birlikte kullanılarak değişik tonlar elde edilmiştir. Özellikle; "İzlenimci sanat akımı içinde yer alan bazı sanatçılar resimlerdeki nesnelere, figürleri küçük küçük fırça vuruşları ile renkli mozaik tekniğinde olduğu gibi yan yana getirerek dokulu bir görünüm elde ettiler. İzlenimci ressamın bir özelliği de doku elemanlarını resimlerinde hem doğal olarak hem de vizüel olarak ikisini birlikte kullanabilmeleridir. Bu akımın ressamı koyu renk tabakalarından sıyrılıp, saf berrak renkleri

bir araya getirerek ve yüzeyde kalın boya tabakası oluşturacak şekilde ışıkla dokuyu kaynaştırmışlardır. Bu mekân da yan yana getirilen renkle, hareketi, devinimi anlatmaya çalışmışlardır.” (Tüzcet, 1967: 42)

4.1.1. Vincent Van Gogh (1853 - 1890)

İzlenimci olan sanatçı kendi üslubuyla birçok eser vermiştir. Doğa manzaraları ve insan resimleri yapmış, eşyaların biçimsel özelliklerini belirginleştirerek onları kişisel olarak değerlendirmiştir. Eserlerinde boyayı tabakalar halinde sürerek ritmik fırça darbeleriyle yapıtlarına bambaşka bir etki ve güç kazandırmıştır. Gogh'un eserlerini dokunma değerleri olan doku örnekleri arasında gösterebiliriz.



Görsel 1. Vincent Van Gogh, Arles'te Kırmızı Bağ, 1888, Tual üzerine yağlı boya-75 cm x 93 cm

4.2. Soyut Dışavurumcu ve Soyut Sanat Akımında Doku Kullanımı

İkinci Dünya savaşının Avrupa'da yaratmış olduğu olumsuzluklar, New York akımı olarak adlandırılan Soyut dışavurumculuk akımının gelişmesinde etkili olmuştur. Sanatın merkezinin Paris'ten New York'a geçmesinde etkili olan nedenler arasında, Fransızların savaşa girmesi ve o dönemde etkisini sürdüren sürrealist sanat akımının temsilcilerinin orayı terk etmesi yer almaktadır. İlk başlarda Amerikalı sanatçıların çalışmalarında büyük oranda Sürrealistlerin etkileri görülürken, 1940'lı yıllarda kendi yönlerini bulmuşlar ve sanatları adına yenilikler üretmişlerdir (Richard, 1991: 7).

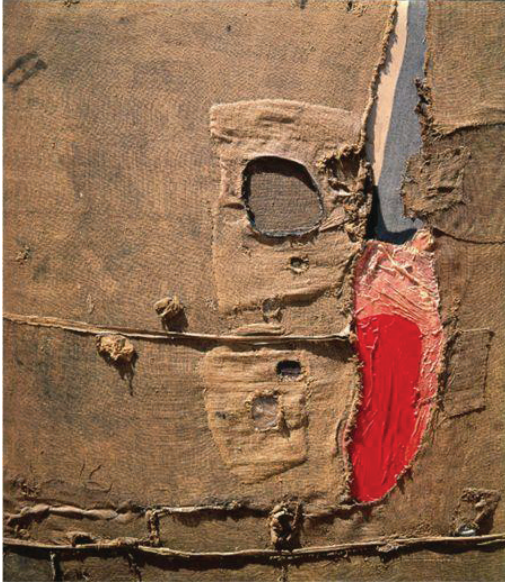
“Jackson Pollock resim sanatını bir doku sanatı haline getiren ya da karşıtlarına göre indirgeyen bir entelektüeldir. Pollock'un sanatı, Amerika'da Aksiyon Resmi (Action Painting) adı ile yeni bir çığır açtı. Böylece doku XX. yüzyıl soyut modernist sanatın en kuvvetli ve yaygınlaşan bir ifade unsuru

haline geldi.” (Kalmık, 1964:65).

4.2.1. Alberto Burri

Albert Burri'nin çuvalla oluşturulmuş olan patchwork yüzeyleri, bir hekim olarak sanatçının metaforik biçimde savaş-dikiş konusunu ele almasını sağlamıştır. Sanatçı savaş sonrası duygusal ve varoluşçu içerikten ayrılarak yeni bir malzeme gerçekliği geliştirmiştir. Resim-heykel-kabartma arasındaki sınırları bulanıklıktan çıkarıp yeniden tanımlamıştır. Sanatçının Sacco çalışmasında kullanmış olduğu çuval yüzeyler birbirlerine yapıştırılarak ve dikilerek verilmiştir. Bazı yerlerde düğümler atılarak oluşturulan bazı yerlerde de yıpranmış küflenmiş çuvalın dokusu üzerinde kendiliğinden oluşan delikler, sanatçının malzeme seçimine ve malzemeyi kullanımına iyi bir örnektir. Deliklerden biri kırmızı boya ile verilerek yara izlenimi oluşturulmuştur (Giderer, 2003: 125).

Birbirlerine dikilerek eklenmiş çuval bezleri, yamalı, yırtık, yıpranmıştır. Bezlerin üzerindeki yazılar, onların buğday çuvalı olduğunu göstermektedir. Ressam bu eski tuvalin bazı yerlerini yağlı boya ile boyamıştır. Betimlemeden kaçınarak, tuvalin fiziksel gerçekliğini vurgulamaktadır. Süssüz, sıradan, eski, yoksulluğa ve toprağa gönderme yapan bu yaklaşım, sanki resmi, paranın ve burjuvalıların elinden almayı dilemektedir. Onu betimlemekten soyarak orijinine, ilk geldiği yere doğru götürmek istemektedir. Burri de resimden tümüyle vazgeçmemiştir. Tuval, yağlıboya, bez kullanarak resim içinde bir çözüm bulmaya çalışırken eleştirisini de gerçekleştirmiştir. Betimlemeden kaçınması, geleneksel resme karşı bir tavır içinde olduğunu göstermektedir (Giderer, 2003: 126).



Görsel 2. Albert Burri, *Sacco 5P*, Tuval üzerine çuval bezi, kumaş, akrilik ve kumaş, 149 x 129,5 cm, 1953

5. Resim Sanatında Teknolojinin Yeri

Teknoloji denince akla ilk gelen günümüzün teknolojik icatları olmakla birlikte, teknoloji kavramını sadece bu düşünceyle sınırlandırmak yanlış olur. Çünkü "teknoloji" kelimesi insanlığın var olduğu her çağda mevcuttur. Her dönemde bir takım ihtiyaçların gerektirdiği durumlarda yaşamı kolaylaştırma amacı ile ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla sanatın var olduğu günden bu yana teknoloji de hep var olmuştur. Teknolojinin ilki, insanlığın var olmasıyla birlikte ortaya çıkan "el teknolojisi" dir. İnsanoğlunun mağara duvarlarına resmettiği resimler, o dönemin tek teknolojisi "el" ile yapılarak, sanatın ilk çıkış noktasını oluşturmuş, sanatın insanlık tarihi kadar derin bir geçmişe sahip olduğu düşüncesini de akla getirmiştir (Uğurlu, 2008:247-260).

Modern dönemin sonu, postmodern döneme geçişin başlangıcı kabul edilen ve ilk Londra'da ortaya çıkan Pop Sanat, fotoğrafik imgenin etkileşimiyle doğmuştur. 1950 ve sonrasındaki dönemde Amerika'da, tüketimin hızla arttığı ve kitle iletişim araçlarının gelişen teknolojiyle birlikte hâkim olduğu bir dönemdir.

Kentleşmenin hızla yaygınlaştığı, endüstri, pazarlama ve makineleşmenin gelişim gösterdiği bir süreçtir. Bu konuda ilk ortaya çıkan çalışma Richard Hamilton'un "*Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?*" isimli yapıtıdır. Hamilton güncel yaşamdaki teknolojik

etkilerin kendisinde uyandırdığı izlenimleri, kolaj tekniğiyle yapmış olduğu bu çalışmasında ele almıştır. Bu dönemde gelişen teknolojinin uyandırdığı etkileşimi; fotoğrafik imgelerle, farklı baskı ve mekanik çoğaltım teknikleri gibi benzer bir takım müdahaleler eşliğinde sanat yapıtlarına konu edinmiştir. Amerika'daki makineleşmenin makro düzeyde olduğu bir çağda yenilik arayışında olan bir sanatçının kendisini bu gelişmelerden soyutlaması düşünülemez. Dolayısıyla yeniliği ve özgünlüğü arayan bir sanatçı, çağına ayak uydurmak açısından içinde bulunduğu toplumun ideolojilerini, kültürel alt yapısını ve güncel yaşamın getirdiği etkileri yapıtına yansıtmaktadır. Hamilton gibi dönemin diğer sanatçıları da makineleşmenin yol açtığı etkiyle değişen tüketim kültürünü çalışmalarında konu edinmişler ve çalışmalarını bu doğrultuda ortaya koymuşlardır. Sanayi ve makineleşme sadece endüstri ve ekonomi alanında değil, sanat piyasasındaki sanatçılar üzerinde de etkili olmuştur. Andy Warhol ise bu konuda şöyle söyler: "Resimlerimi neden böyle yapıyorum? Çünkü bir makine olmak istiyorum. Ne yaparsam yapayım, aslında bir makine gibiyim. Herkes aynı olsaydı ne güzel olurdu." (Antmen, 2012:159-162).



Görsel 3. Richard Hamilton, "*Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Cazip Kılan Nedir?*", 26x25 cm.

6. Teknoloji Destekli Doku Oluşumlarının Kullanılabilirliği

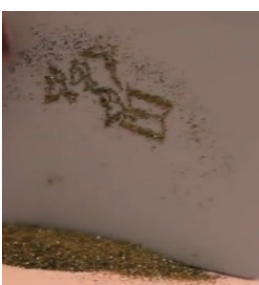
Bu bölümde, teknoloji yardımı ile üretilen ve endüstriyel üretimin sonucu olan boya, yapıştırıcı, gibi hazır olarak satışı yapılan ürünler incelenmektedir.

6.1.Mühür ve Kabartma Doku Teknikleri

Lady Craft adlı ürün kalıp olarak hazırlanmış bir baskı ürünüdür. İstenilen desen hazır kalıpta yer alır ve direkt uygulanabilir.

Uygulanış Şekli:

Hazır mühür kalıplarının yapışkan içeriği olan ürünün üzerine konularak belirli sıklıklarla teması sağlanır. Mühür, malzemeden yeteri kadar aldığı anda uygulanacağı zeminin üzerine baskı yapılır. Uygulanan zeminde ürün şeffaf olduğu için farklılık görünmez, daha sonra mühür uygulanan yere toz boya, kum vb. ürünler dökülür. Yüzeyin kaldırılmasıyla dökülen ürünün fazlası alınır ve sonuç olarak kalan kısımda oluşan desen, boyut kazanmış bir doku alanı oluşturur.



Görsel 4. Mühür ve Kabartma Doku Tekniği Uygulama Aşaması

6.2. Yüz Kat Vernik

Ürünün kullanım amacı su görüntüsünün canlı olarak hissedilmesine yardımcı olmaktır. Hazır ambalajında sertleştirici maddesiyle beraber bulunmaktadır. İki ürün tek bir kaptaki birleştirilir. Kabarcık oluşumunu engellemek için yavaş bir şekilde karıştırıldığında ideal sonuç elde edilmiş olur. Bütün bunlara rağmen hava kabarcığı olduğu gözlemlendiyse çakmak yardımıyla hava kabarcığı olan bölmenin üstünden geçildiğinde bu durum engellenmiş olur. Resim, obje tasarımları vb. çalışmalarda kullanıldığında deniz, havuz, ıslak görünümünü miktara göre ayarlayarak güzel sonuçlar alınabilir.



Görsel 5. 100 Kat Vernik Doku Uygulama Aşaması

6.3. Granit Dokusu (Doku Pastası)

Doku pastası malzemesinin rengi beyazdır. Bu yüzden sert olan doku boyasını yumuşatmak için beyaz renkli akrilik boya ile karıştırılır. Macun kıvamını alan malzeme deniz süngeri yardımıyla uygulama yapılacak zemine uygulanır.

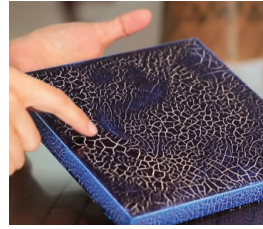
Kuruyan malzemenin üstüne ikinci katı için aynı uygulama yapılır. Bu defa içerisine farklı renk katılarak hazırlanan malzemenin renk alması sağlanır. Bu şekilde zeminin doku oluşumu gerçekleşmiş olur. Son kısımda ise kuruyan malzeme üzerine koyu bir renk geçilerek dokunun daha belirgin olması sağlanır.



Görsel 6. Granit Dokusu (Doku Pastası) Uygulama Aşamaları

6.4. Örümcek Çatlama Tekniği

Uygulanacak alana seçilen bir akrilik boya ile boyama işlemi yapılır. Bu işlem esnasında boya inceltmek istenilirse boyaya su yerine glazing medium (boyanın geç kurumasını sağlamak için) konulur. Daha sonra hazır olan çatlama ürünü alınır. Ambalajdan çıkan iki aşamalı tüplerden birincisi olan medium 3262, ilk aşama ürünü olarak akrilik boya yapılan zemine sürülür. Bu ürün ince olarak uygulanırsa küçük ebatlarda çatlamlar oluşur. Doğal halinde zeminin kuruması beklenir. Ardından ikinci aşama olan krem rengi 3264 numaralı boya, orta yoğunlukta uygulanır. Kuruduktan sonra çatlama işlemi tamamlanmış olur.



Görsel 7. Örümcek Çatlama Tekniği Uygulama Aşamaları

6.5. Milaj Kâğıdı Doku Tekniği

Uygulanacak yer düz bir yüzey alanı olmalıdır. Yüzeyi kaplamak için milaj kâğıdı kullanılır. Kaplamadan önce milaj kâğıdı buruşturulur, buruşturulmuş olan kâğıt dekopaj tutkalı ile uygulanacak zemine yapıştırılır. Milaj kâğıdının alanda sertleşmesini sağlamak için üzerinden, birkaç kat daha dekopaj tutkalı ile geçilir. Daha sonra su bazlı akrilik boya veya guaj boya gibi kalın yapılı bir boya ile üzerinden geçilerek renk ve desen oluşumu sağlanır. Kâğıdın vermiş olduğu boyut sayesinde doku kazandırılmış olur.



Görsel 8. Milaj Kâğıdı Doku Tekniği Uygulama Aşaması

6.6. Liquitex Pouring Medium

Hazır bir malzeme olup şeffaftır. Akrilik boya ile kullanıldığında iyi sonuçlar verebileceği gözlemlenmiştir. Yapılışı; akrilik, liquitex pouring medium ve su ile homojen bir hal alana kadar karıştırılır. Daha sonra bu sistemle birçok renk elde edilir. Farklı bir kaptaki daha önceden hazırlanmış olan renkler aynı ölçülerde olacak şekilde birleştirilir. Hazırlanmış olan bu malzeme tuvalin üzerine dökülür ve desenli doku meydana gelmiş olur.



Görsel 9. Liquitex Pouring Medium Doku Tekniği Uygulama Aşaması

6.7. Dokulu Duvar Kâğıdı Üzerine Resim Yapmak

Dokulu duvar kâğıtları günümüzde ev dekorasyonlarının demirbaşı olarak kullanılır. Bu kâğıtlar sanatsal alanda kullanılan kâğıtlardan farklı olup doku kalitesinin yüksek olduğu kâğıt türleridir. Resim sanatında da kullanımı görülen bu kâğıt türünün örnek çalışması olarak Yeşim Ermiş'in "yeni eskiler" serisinde bulunan eserden faydalanılmıştır.



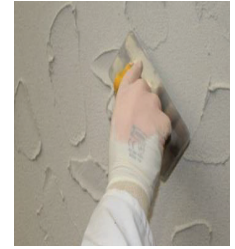
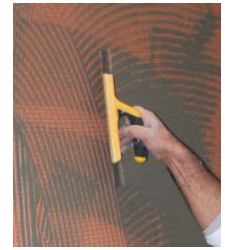
Görsel 10. Yeşim Ermiş, 1x1,5 m. Duvar kâğıdı üzerine yağlı boya

7. DeneySEL Doku Denemeleri

Bu bölümde, inşaat malzemeleri olarak nitelendirilen ve ev dekorasyonu için uygun olan malzemeler, tuvale doku olarak aktarıldığında ortaya çıkan etki incelenmiştir.

7.1. Capatect Magic Fine (Kaya Doku)

Çimento esaslı, hafif, elyaf takviyeli, yüzeyde doğal bir doku oluşturan, son kat iç ve dış yüzey kaplamasıdır. Kaya görünümlüdür. Çimento bazlı olması ve özel formülü sayesinde mükemmel bir buhar geçirgenliğine sahip olup ısı yalıtım sistemleri için ideal bir dış cephe kaplamasıdır. Dış hava şartlarına dayanıklı ve su iticidir. Rutubet birikimini önler. Yüzey hatalarını giderir. Yapısındaki elyaf lifler sayesinde çatlama ve dökülme yapmaz.



Görsel 11. Capatect Magic Fine (Kaya Doku) nun uygulanma aşaması

Kendini taşıyabilen yüzeylerin ve ısı malzemelerinin üzerine yenilemek amacıyla fileli sıva uygulamasından sonra kullanılabilir. Tamamen düzeltilmiş yüzeye düz çelik mala yardımı ile karışık hareketlerle taş deseni verilir. İstenilen boyutta taş görüntüsünü elde edebilmek için master ve maket bıçağı yardımı ile derzler belirlenir.

7.2. Alpina Style Dalga Doku

Su bazlı, özel doku tanecikleri içeren dekoratif özellikli son kat iç cephe boyasıdır. Uygulama; Alpina Style Dalgalı Doku uygulaması yapılacak yüzeylerin düzgün, sağlam, nemsiz ve kendini taşıyabilen yüzeyler olması gerekmektedir. Yüzey mutlaka Alpina Macun ile düzgün ve pürüzsüz hale getirilmelidir. Alpina Macun uygulandıktan yirmi dört saat sonra zımparalanmalıdır. Nemli bir bez yardımıyla yüzeydeki zımpara tozu iyice temizlenmeli ve macunlu yüzey üzerine Alpina

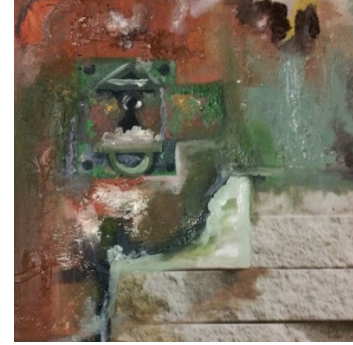
Pigmentli Astar rulo ile sürülmelidir. Zemin hazırlığı için zayıf ve tozuma karakterinden dolayı kesinlikle saten alçı kullanılmamalıdır. Alpina Style Dalgalı Doku uygulaması yapılacak alanın kenarları maskeleme bandıyla bantlanmalıdır. Uygulama yumuşak kıl yapısına sahip plastik boya kestirme fırçası ile seçilen desenin uygulama yöntemine göre yapılır. Uygulama yöntemine göre farklı desen elde etmek mümkündür.



Görsel 12. Alpina Style Dalga Doku Uygulama Aşamaları

Örnek Uygulama Çalışması

Capatect Magic Fine (Kaya Doku) ve Alpina Style Dalga Dokuları, tuval üzerine aktarıldığında duvarda olduğu gibi direkt tutunmamıştır. Bunun nedeni olarak ağırlığının tuvale fazla geliş gösterilebilir. Malzeme miktarı azaltılıp tutkalla destek sağlanmış tuvalde tutunabildiği gözlemlenmiştir. Doku türlerinin belirginliği azalmış olsa da güçlü bir doku türü elde edilmiştir.



Görsel 13. Aylin Özkan'ın kendi arşivinden



SONUÇ

Yapılan araştırmada empresyonizm, soyut dışavurumculuk ve soyut sanat kapsamında ele alınan doku çalışmalarının daha sık ve çeşitlilikle kullanıldığı görülmüştür. Geçmişte deneyerek bulunan doku türleri azalmış, teknolojinin getirmiş olduğu hazır malzeme tüketimi artmıştır.

Günümüzde resim alanındaki doku kullanımına bakacak olursak seri üretim gösteren doku ürünlerinin tercih edildiğini söyleyebiliriz. Bu çalışma kapsamında incelenen hazır doku malzemelerinin kullanım açısından rahatlığını deneme olarak yaptığım eserde görmek mümkündür. Diğer yandan deneysel olarak ele alabileceğimiz inşaat malzemeleri kategorisinde bulunan; Capatect Magic Fine (Kaya Doku) ve Alphina Style Dalga Doku malzemelerinin uygulama olarak kolay olmasına karşın tuval ile buluşma anında zorlanıldığı gözlemlenmiştir. Bunun sebebi zemin ve malzemenin ağırlık ekseninde birbiriyle olan uyumsuzluğudur. Çözüm olarak uygulanacak tuvale yapıştırıcı malzemesi desteği sağlanabilir. Bu sayede malzemeler zeminde daha uzun süre kullanılabilir ancak duvarda olduğu gibi istenilen dokuya ulaşamadığı da görülür.-

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2012). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Çağlarca, S. (1999). *Resim-Heykel Ve Plastik Öğeler*. İnkılap Kitabevi.
- Giderer, H. E. (2003). *Resmin Sonu*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Kalmık, E. (1964). *Tabiatta ve Sanatta Doku -Texture T.Ü. Mim. Fak. Yay. 1. Basım*. İstanbul. Motorlu Araçlar Teknolojisi. (2006). *Solvent Bazlı Boya Modülü. 1. Mesleki Eğitim ve Öğretim Sisteminin Güçlendirilmesi Projesi*. Ankara: MEB.
- Seymour, P. (2003). *The Artist's Handbook*. London: Arcturus Publishing.
- Tansuğ, S. (1995). *Resim Sanatının Tarihi*. Remzi Kitabevi. Ağustos.
- Turani, Adnan. (1993). *Sanat Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi.
- Tüzcet, Ö. (1967). *Form ve Doku-Textüre-:Matbaa Teknisyenleri Koll. Sti*. İstanbul.
- Uğurlu, H. (2008). *Teknoloji Sanat İlişkisi: Günümüzde Teknolojik Sanatların Amacı*. Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.1-2.

GÖRSEL

- Görsel 1.** [https://fthmb.tqn.com/GyLNZ2eMfGkNrjciEjsUKMq_zOc=/768x0/filters:no_upscale\(\):max_bytes\(150000\):strip_icc\(\):format\(webp\)/VanGoghRedVineyards-Getty464422477-5a10e584482c5200379f211c.jpg](https://fthmb.tqn.com/GyLNZ2eMfGkNrjciEjsUKMq_zOc=/768x0/filters:no_upscale():max_bytes(150000):strip_icc():format(webp)/VanGoghRedVineyards-Getty464422477-5a10e584482c5200379f211c.jpg)
- Görsel 2.** <https://art4arte.wordpress.com/tag/alberto-burri/>
- Görsel 3.** <http://1.bp.blogspot.com/-0mJWzainFZU/VdQoqZR3K0I/AAAAAAAAAK0/9h-yHTe-jjF4/s1600/Hamilton1536Pjpg.jpg>
- Görsel 4.** https://www.youtube.com/watch?v=_5kcQOGs1Ns
- Görsel 5.** https://www.youtube.com/watch?v=pxuXk_SvBPM
- Görsel 6.** <https://www.youtube.com/watch?v=ZOMFyYSzMhc>
- Görsel 7.** https://www.youtube.com/watch?v=_K1YDmitrKk
- Görsel 8.** https://www.youtube.com/watch?v=I4_WNmA-Jhg
- Görsel 9.** https://www.reddit.com/r/PourPainting/comments/7847b3/fourth_pour_ever_with_liquitex_pouring_medium_and/
- Görsel 10.** Yeşim Ermiş'in kendi arşivinden
- Görsel 11.** https://www.filliboya.com/upload/CmsBrand/BrandContentFile/15-Capatect_Magic_Fine_Kaya_Doku_28_05.pdf
- Görsel 12.** https://www.filliboya.com/upload/CmsBrand/BrandContentFile/TDS-C_CEPHE_218_ALPNASTYLE_DALGAL_DOKU_f1ceb6.pdf
- Görsel 13.** Aylin Özkan'ın kendi arşivinden



ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT DERGİSİ YAYIM VE YAZIM KURALLARI

GENEL İLKELER

1. Sanat Dergisi, ulusal hakemli bir dergi olup yılda iki kez yayımlanır.
2. Yazının Sanat Dergisi'ne gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir. Yayınlar için telif ücreti ödenmez.
3. Yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk, yazarına aittir.
4. Sanat Dergisi, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlanmamak hakkına sahiptir.
5. Yayım dili Türkiye Türkçesi'dir.
6. Makale başında en az 200 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce özet, 3-5 kelimelik anahtar kelime/ keywords; Türkçe ve İngilizce başlığa yer verilmelidir.
7. Yazının başlığının altında yazar adı ve kendisine ulaşılabilecek e-posta adresi yer almalıdır. Unvan, görev yaptığı kurum gibi bilgilere dipnotta yer verilmelidir.
8. Yazıların dergipark üzerinden gönderilmesi gerekmektedir.
9. Makaleler teknik kontrol sonrasında alanıyla ilgili en az 3 hakeme gönderilir ve yayımlanabilirliğine karar verilir.
10. Gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin yayımı ise belirtilmesi şartıyla mümkündür.

YAZIM KURALLARI

Yazılar, aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirmeye alınmayacaktır.

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu: A4 Dikey

Üst Kenar Boşluk: 2,5 cm

Alt Kenar Boşluk: 2,5 cm

Sol Kenar Boşluk: 3 cm

Sağ Kenar Boşluk: 2,5 cm

Yazı Tipi: Times News Roman

Yazı Tipi Stili: Normal

Normal Metin Boyutu: 11

Dipnot Metni Boyutu: 9

Tablo-grafik: 10

Paragraf Aralığı: Önce 6 nk, sonra 0 nk

Satır Aralığı: Tek (1)

2. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.

3. Makale ana başlıkların tamamı büyük harflerle ve koyu puntıyla, alt başlıklar ise sadece ilk harfleri büyük olmak üzere yine koyu punto ile yazılmalıdır.

4. İmlâ ve noktalama açısından Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.

5. Makalede atıf sistemi olarak APA 6 kullanılmalıdır. Makalenin sonunda kaynakça belirtmek zorundadır.

