

# yedi

İZMİR | İZMİR  
ÖZEL SAYISI | SPECIAL ISSUE  
2022 | 2022

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ | DOKUZ EYLÜL UNIVERSITY  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ | FACULTY OF FINE ARTS  
ISSN 1307-9840 e-ISSN 2687-5357

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

ZİYACAN BAYAR İZMİR ÖZEL SAYISI | 2022

# İZMİR'İN

# KURTULUŞUNUN

# 100. YILI

# İZMİR ÖZEL SAYISI

ÖZEL SAYI EDITÖRLERİ:

Ali Cenk Gedik  
Zehra Cerrahoğlu  
İşinsu Ersan Öztürk

## EDİTÖR KURULU EDITORIAL BOARD

### Baş Editör *Editor-in Chief*

Ali Cenk Gedik, Dokuz Eylül Üniversitesi (DEU)

### Yönetici Editörler *Managing Editors*

Işinsu Ersan Öztürk, DEU

Zehra Cerrahoğlu, DEU

### Sanat Editörleri *Arts Editors*

Engin Ümer, Ordu Üniversitesi

Gökçen Ergür, DEU

### Tasarım Editörü *Design Editor*

F. Dilek Himam Er, İzmir Ekonomi Üniversitesi

### Bilim Editörleri *Science Editors*

Levent Yılmazok, Beykoz Üniversitesi

Tuğçe Gözde Pelister, Yaşar Üniversitesi

Elif Tekin Gürgen, DEU

### Eleştiri Makalesi Editörü *Review Editor*

Elif Kurtuldu Dönmez, DEU

### Baskı ve Tasarım Editörü

Cansu Karaman Cengiz, DEU

### Editör Asistanları *Editorial Assistants*

Ezgi Yakın, DEU

Mehmet Ali Zeren, DEU

Elif Merve Çakır, DEU

Dorukhan Fırat Aktürk, DEU

### İngilizce Editörleri *English Language Editors*

Angela Burns, İzmir Ekonomi Üniversitesi

Hugh David Clarke, İzmir Ekonomi Üniversitesi

## YAYIN KURULU ASSOCIATE EDITORS

### Endüstriyel Tasarım *Industrial Design*

Gökhan Mura, İzmir Ekonomi Üniversitesi

### Film *Cinema*

Simten Gündeş, Antalya AKEV Üniversitesi

### Fotoğraf *Photography*

Emre İkizler, Marmara Üniversitesi

Sadık Tumay, DEU

### Geleneksel Sanatlar *Traditional Arts*

Filiz Adıgüzel Toprak, DEU

### Grafik *Graphics*

Melike Taşçıoğlu Vaughan, Anadolu Üniversitesi

### Heykel *Sculpture*

İlker Yardımcı, Düzce Üniversitesi

### Müzik *Music*

Aykut B. Çerezcioglu, DEU

### Resim *Painting*

Adem Genç, Altınbaş Üniversitesi

Burhan Yılmaz, Düzce Üniversitesi

### Sahne Sanatları *Performing Arts*

Banu Ayten Akin, DEU

### Sanat Felsefesi *Philosophy of Art*

Oğuz Haşlakoğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi

### Seramik ve Cam Tasarımı *Ceramics and Glass Design*

Efe Türkel, DEU

### Tekstil ve Moda Tasarımı *Textile and Fashion Design*

Özlenen Erdem İşmal, DEU

## DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD

Murat Akser

Ulster University, UK

F. Dilek Alpan

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Savaş Arslan

Dokuz Eylül Üniversitesi

Günay Atalayer

Marmara Üniversitesi

Arzu Atıl

Dokuz Eylül Üniversitesi

Eliot Bates

City University of New York

Ertuğrul Bayraktarkatal

Başkent Üniversitesi

Ali M. Bayraktaroğlu

Trakya Üniversitesi

Süleyman A. Belen

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Kaan Canduran

Hacettepe Üniversitesi

Semih Çelenk

Dokuz Eylül Üniversitesi

Bekir Deniz

Ardahan Üniversitesi

Alexander van Eck

İzmir Ekonomi Üniversitesi

Nezih Erdoğan

İstanbul Şehir Üniversitesi

Ayhan Erol

Dokuz Eylül Üniversitesi

R. Hakan Ertep

Yaşar Üniversitesi

Rolando Giovannini

Polytechnic University Milan

Marcus Graf

Yeditepe Üniversitesi

Veysel Günay

İstanbul Aydın Üniversitesi

Şefik Güngör

Yaşar Üniversitesi

Binnur Gürler

Dokuz Eylül Üniversitesi

Burcu Karabey

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Kerem Karaboğa

İstanbul Üniversitesi

Recep Karadağ

Marmara Üniversitesi

Songül Karahasanoğlu

İstanbul Teknik Üniversitesi

Hale Canbaz Karakaş

İstanbul Teknik Üniversitesi

Müjgan B. Karatosun

Dokuz Eylül Üniversitesi

Feyzi Korur

Dokuz Eylül Üniversitesi

Mehmet Koştumoğlu

Dokuz Eylül Üniversitesi

Fırat Kutluk

Dokuz Eylül Üniversitesi

Christina Luke

Koç Üniversitesi

Nesrin Önlü

Dokuz Eylül Üniversitesi

A. Feyza Özgündoğdu

Hacettepe Üniversitesi

Elvan Özkavruk Adanır

İzmir Ekonomi Üniversitesi

Fakiye Özsoysal

İstanbul Üniversitesi

Owain Pedgley

Orta Doğu Teknik Üniversitesi

M. Sacit Pekak

Hacettepe Üniversitesi

Sıdika Sibel Sevim

Anadolu Üniversitesi

Oya Sipahioğlu

Dokuz Eylül Üniversitesi

Bahar Şener-Pedgley

Orta Doğu Teknik Üniversitesi

Emre Tandırlı

Beykent Üniversitesi

Ragıp Taranç

Dokuz Eylül Üniversitesi

Marian Tutui

Hyperion University of Bucharest

Halil Yoleri

Dokuz Eylül Üniversitesi

# yedi

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

**İZMİR ÖZEL SAYISI 2022** | IZMIR SPECIAL ISSUE 2022

ISSN 1307-9840 | e-ISSN 2687-5357

**TÜBİTAK - ULAKBİM**

Dergipark Açık Dergi Sistemleri  
*JournalPark Open Journal Systems*



**Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınıdır**  
Publication of Dokuz Eylul University Faculty of Fine Arts

**YEDİ: SANAT, TASARIM ve BİLİM DERGİSİ**  
YEDI: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840  
E-ISSN 2687-5357  
YAYIN NO: 09.1200.0000.000/BY.022.059.1122

**İZMİR ÖZEL SAYISI 2022**  
IZMIR SPECIAL ISSUE 2022

**İMTİYAZ SAHİBİ** OWNER  
DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Adına On Behalf of DEU Faculty of Fine Arts  
Hacı Yakup Öztuna (Dekan)

**SORUMLU MÜDÜR** MANAGING EDITOR  
Ali Cenk Gedik

**GRAFİK TASARIM VE BASKI SORUMLUSU** GRAPHIC DESIGN & PRINTING  
Nurgül Geçin Aksakal

**KAPAK TASARIMI** COVER DESIGN  
Ahmet Özcan

**YÖNETİM MERKEZİ** MANAGEMENT CENTRE  
Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi  
Dokuz Eylül Üniversitesi  
Güzel Sanatlar Fakültesi  
Tınaztepe Yerleşkesi, 35395 Buca/İzmir  
Telefon: +90(232) 3016708-09  
Faks: +90(232) 3016721

**BASIM YERİ** PLACE OF PUBLICATION  
Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası  
Dokuz Eylül Üniversitesi  
Tınaztepe Yerleşkesi, 35395 Buca/İzmir  
Telefon: +90(232) 3019300  
Faks: +90(232) 3019313

**BASIM TARİHİ** DATE OF PUBLICATION  
30 Eylül 2022 | 30<sup>th</sup> September 2022

**ONLINE YAYINLANMA TARİHİ** DATE OF PUBLICATION  
30 Eylül 2022 | 30<sup>th</sup> September 2022

**YAYIN TÜRÜ** TYPE OF PUBLICATION  
6 aylık, yerel, süreli | BIANUALLY, NATIONAL, PERIODICAL

**BASKI ADEDİ** PRINT RUN  
50



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.  
*This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.*

# İÇİNDEKİLER CONTENTS

Ali Cenk Gedik  
Zehra Cerrahoğlu  
Işınsu Ersan Öztürk

VII

Editörden Editorial

## ARAŞTIRMA MAKALELERİ RESEARCH ARTICLES

- |                                  |    |   |
|----------------------------------|----|---|
| Celalettin Budak<br>Levent Ergun | 1  | <b>Yeraltı (Underground) – Ana Akım (Mainstream) Etkileşimi Bağlamında İzmir Rap Scene</b><br>Izmir Rap Scene in the Context of Underground - Mainstream Interaction  |
| Bengi Polat<br>Şebnem Gökçen     | 15 | <b>İzmir’de Kamusal Sanat ve Sanata Ayrılan Pay Stratejisi</b><br>Public Art and the Percent for Art Strategy in Izmir  |
| Esra Mercan                      | 33 | <b>Gelin Taşı ve Dede Tepesi Efsanesi ve Minyatür Uygulaması</b><br>The Legend of Bride Stone and Dede Hill and the Miniature Design  |
| Gül Güney Zincir                 | 43 | <b>İzmir Milli Kütüphanede Yer Alan Tezyinat Açısından Özellikli Bazı Yazma Eserler</b><br>Some Specific Manuscripts in Terms of Illumination in the Izmir National Library   |
| Atakan Zerafet<br>Serhat Durmaz  | 55 | <b>Müzik Prova Odalarında Açılı Duvarların Oda Frekans Tepkisi Üzerindeki Etkileri: İzmir Devlet Konservatuvarı ve Işılay Saygın Lisesi Örneği</b><br>The Effects of Angled Walls on Room Frequency Response in Music Rehearsal Rooms: Izmir State Conservatory and Işilay Saygin High School as a Case Study |
| Sevcan Aytaç Sönmez              | 69 | <b>Yakın Dönem Türk Sinemasında İzmir İmgeleri</b><br>The Image of Izmir in Recent Turkish Cinema   |
| Ece Güleç<br>Gökçeçiçek Savaşır  | 81 | <b>Kentsel Kamusal Mekânda Yaratıcı Aktivizm: İzmir Darağaç Kolektifi’nin Sanat Üretim Pratikleri</b><br>Creative Activism in Urban Public Space: Art Practices by Darağaç Collective, Izmir  |

## DERLEME MAKALELER REVIEW ARTICLES

- |                               |     |   |
|-------------------------------|-----|---|
| Tolga Yüksel<br>Gözde Yüksel  | 99  | <b>Uluslararası İzmir Festivali 1987-2022 Programları</b><br>Programmes of the International Izmir Festival from 1987 to 2022   |
| Neslihan Yaşar<br>Nesrin Önlü | 111 | <b>İzmir’in Gelecek Kuşaklara Mirası Ödemiş İpeklileri ve Tire Beledi Dokumalarının Son Durumu</b><br>Izmir’s Legacy for Future Generations, the Final Situation of Ödemiş Silks and Tire Beledi Weavings |

## ELEŞTİRİ MAKALELERİ REVIEW ARTICLES

- |  |     |  |
|--|-----|--|
| Mustafa Mert Atalar  | 123 | <b>Türk Sinemasında İzmir’in Kurtuluşunun Kadın Kahramanı – Fato:Ya İstiklal Ya Ölüm (1951)</b><br>The Heroine of the Liberation of Izmir in Turkish Cinema – Fato: Independence or Death (1951) |
| Sevgi Aka  | 133 | <b>Oswaldo Romberg’s Installation, Scale of Melnikov House from Moscow, to Izmir</b><br>Oswaldo Romberg’in Enstalasyonu, Moskova’dan İzmir’e Melnikov’un Evi, Ölçek 1                            |
| Elif Kocabıyık Savasta<br>Ahmet Can Özcan<br>Onur Mengi<br>Derya İrkdaş Doğu | 139 | <b>Dünya Tasarım Konuşmaları 2018: “Birlikte Yaşam-İzmir”</b><br>World Design Talks 2018: “Co-living-Izmir”  |
| Sevgi Arı  | 147 | <b>Caz Müziğinin Farklı Grafik Yorumları: İzmir Avrupa Caz Festivali Afişleri</b><br>Different Graphic Approaches for Jazz Music: Izmir European Jazz Festival Posters                           |

## GÖRÜŞME INTERVIEW

- |             |     |  |
|-------------|-----|--|
| Tuba Batu   | 157 | <b>Çağdaş Seramik Sanatında Bir İzmirli: Candan Güngör</b><br>A Person from Izmir in Contemporary Ceramic Art: Candan Güngör |
| Sadık Tumay | 165 | <b>Hanri Benazus’le Atatürk Fotoğrafları Koleksiyonu Üzerine</b><br>On the Atatürk Photography Collection with Hanri Benazus |



İzmir Özel Sayısı, 2007'den bu yana yayınlanan dergimizin ilk özel sayısı. Özel sayılar, yayın tarihinden en az bir yıl önce planlanıp duyurusu yapılan, değerlendirme süreci de en az 3 ay süren ve özel sayı konusunda uzman akademisyenlerin misafir editörlük yaptığı sayılardır. İzmir Özel Sayısı için makale çağrısına 19 Mayıs'ta çıkıldı, makale son teslim tarihi de 15 Temmuz olarak ilan edildi ve özel olarak İzmir konusunda uzmanlığı olmayan, derginin hali hazırdaki üç editörü tarafından hazırlandı.

Bu anlamda özel sayı sadece makale gönderen yazarlar için değil aynı zamanda derginin olağan sayıları üzerine aralıksız olarak çalışan editörleri için de son derece zorlayıcı bir süreç sonucunda yayımlandı. Bir yandan yazarların 2 ay gibi bir sürede makalelerini göndermek zorunda olduğu, diğer yandan da editörlerin 1,5 ay içinde gelen makaleleri değerlendirip yayına hazırlamak zorunda kaldığı bir süreç.

Özel sayı için makaleler gelmeye başladığında dergi Temmuz ayındaki 28. sayısını basmaya hazırlanıyordu. Gelen makalelerin değerlendirmesi sırasında da Ocak ayında yayınlanacak 29. sayı makalelerinin süreçleri devam ediyordu. Gerçekten de özel sayının yayınlanması ile birlikte 29. sayı için de bazı makaleler şimdiden erken görünüm olarak yayınlanmış durumda.

Olağan sayılara gelmeye devam eden makalelerin süreçlerini olabildiğince aksatmamak için bu özel sayı makaleleriyle sadece özel sayı editörlerinin ilgilenmesine karar verdik. Bu anlamda derginin sanat, tasarım ve bilim editörleri ve alan editörleri ve editör yardımcıları ağırlıklı olarak sayı makaleleriyle ilgilendiler. Özel sayı editörlerine yardımcı olmak için de eleştiri makale editörü Elif Kurtuldu Dönmez ve baskı ve tasarım editörü Cansu Karaman Cengiz inanılmaz bir titizlik ve çok büyük fedakarlıkla çalıştılar. Ayrıca ihtiyaç duyduğumuzda özellikle bilim editörü Levent Yılmazok ve tasarım editörü Dilek Himam Er de çok değerli katkılarını esirgemediler. Elbette sıkışık bir zaman diliminde değerlendirme yapma ricamızı kırmayan hakemlerin ve yine bu kısa zaman diliminde makalelerini revize eden yazarların işbirliği olmaksızın bu sayıyı bu koşullarda yayınlamak mümkün olmazdı.

Sonuç olarak tüm bu zorlayıcı etmenlere rağmen hem editörlere yardımcı olan bir dergi kadrosu hem de yazarların ilgisi sayesinde şimdiye kadar yayınlanan en zengin içeriğe sahip bir sayıyı yayınlatabildiğimizi düşünüyoruz.

Özel sayı için toplam 20 makale önerisi geldi ve bu makalelerden 15 makale önerisi kabul edilip yayımlandı. Yayınlanan makaleler de daha önce hiç bir sayıda olmadığı kadar çeşitlilik göstermektedir: 7 araştırma makalesi, 2 derleme makale, 4 eleştiri makalesi ve 2 görüşme.

Aynı çeşitliliği makalelerin içerikleri açısından da görmek mümkündür. Müzik bilimleri alanından İzmir Rap Scene ve İzmir Devlet Konservatuvarı ve Işıl Saygın Lisesi Müzik Prova Odalarının Akustikliği makaleleri, kentsel sanat ve tasarım alanından İzmir'de Kamusal Sanat ve Sanata Ayrılan Pay Stratejisi ve Kentsel Kamusal Mekânda Yaratıcı Aktivizm: İzmir Darağaç Kolektifi'nin Sanat Üretim Pratikleri makaleleri, geleneksel sanat alanından Gelin Taşı ve Dede Tepesi Efsanesi ve Minyatür Uygulaması ve İzmir Milli Kütüphanede Yer Alan Tezyinat Açısından Özellikle Yazma Eserler makaleleri ve sinema alanından da Yakın Dönem Türk Sinemasında İzmir İmgeleri makalesi araştırma makalesi olarak yayımlandılar.

Sahne sanatları ve müzik alanından Uluslararası İzmir Festivali 1987-2022 Programları makalesi ve moda giyim tasarım ve tekstil alanından da İzmir'in Gelecek Kuşaklara Mirası Ödemiş İpekçileri ve Tire Beledi Dokumaları iki derleme makalesi olarak yayımlandı.

Eleştiri makaleleri ise film eleştirisi, sergi eleştirisi, akademik toplantı eleştirisi ve yarışma eleştirisi makaleleri olarak sırasıyla Türk Sinemasında İzmir'in Kurtuluşunun Kadın Kahramanı - Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm (1951), Osvaldo Romberg'in Enstalasyonu, Moskova'dan İzmir'e Melnikov'un Evi, Ölçek 1, Dünya Tasarım Konuşmaları 2018: "Birlikte Yaşam-İzmir" ve Caz Müziğinin Farklı Grafik Yorumları: İzmir Avrupa Caz Festivali Afisleri başlıklı makaleler olarak yayımlandı. Görüşme olarak da Çağdaş Seramik Sanatında Bir İzmirli: Candan Güngör ve Hanri Benazus'le Atatürk Fotoğrafları Koleksiyonu Üzerine başlıklı 2 katkı yayımlandı.

Son olarak her zaman olduğu gibi dergimizi basan üniversite matbaası yönetimi ve emekçilerine çok teşekkür ediyoruz. Umarız dergi, bundan sonraki özel sayıları çok daha olağan koşullarda çok daha iyi bir içerikle yayınlama olanağına sahip olur.

*Izmir Special Issue is the first special issue of our journal published since 2007. Special issues are planned and announced at least one year before the publication date, the evaluation process lasts at least 3 months, and the special issue is edited by guest editors specialised in the special issue. The call for articles for the Izmir Special Issue was launched on 19 May, the deadline for submission was announced as 15 July, and it was prepared by the three current editors of the journal, who are not specialists in Izmir.*

*In this sense, the special issue was published as a result of an extremely challenging process not only for the authors who submitted articles, but also for the editors of the journal who worked continuously on the regular issues of the journal. On the one hand, the authors had to submit their articles within a period of 2 months, and on the other hand, the editors had to evaluate and prepare the articles for publication within 1.5 months.*

*When we started to receive the articles for the special issue, the journal was preparing to publish its 28th issue in July. During the evaluation of the articles received, the process of the articles for the 29th issue to be published in January was in progress. Indeed, with the publication of the special issue, some articles for the 29th issue have already been published as early view.*

*In order not to disrupt the processes of the articles that continue to be submitted to the regular issues as much as possible, we have decided that only the special issue editors will deal with these special issue articles. In this sense, the art, design and science editors of the journal and the field editors and assistant editors of the journal have mainly dealt with the regular issue articles. To assist the special issue editors, Elif Kurtuldu Dönmez, the review editor, and Cansu Karaman Cengiz, the print and design editor, worked with incredible diligence and great sacrifice. In addition, Levent Yılmazok, science editor, and Dilek Himam Er, provided invaluable assistance when we needed it. Of course, it would not have been possible to publish this issue under these conditions without the co-operation of the reviewers who did not refuse our request to review in a tight time frame and the authors who revised their articles in this short time frame.*

*As a result, despite all these challenging factors, we believe that we have been able to publish an issue with the richest content ever published, thanks to both a journal staff that helps the editors and the interest of the authors.*

*A total of 20 article proposals were received for the special issue and 15 of them were accepted and published. The published articles are also more diverse than ever before: 7 research articles, 2 review articles, 4 short review articles and 2 interviews.*

*It is possible to see the same diversity in terms of the content of the articles. Izmir Rap Scene and Acoustics of Music Rehearsal Rooms of Izmir State Conservatory and Işıl Saygın High School from the field of musicology, and Public Art and the Percent for Art Strategy in Izmir and Creative Activism in Urban Public Space: Art Practices by Darağaç Collective, Izmir from the field of urban art and design, The Legend of Bride Stone and Dede Hill and the Miniature Design and Manuscripts in Terms of Illumination in the Izmir National Library from the field of traditional arts and The Image of Izmir in Recent Turkish Cinema from the field of cinema were published as research articles.*

*In the field of performing arts and music, Programmes of the International Izmir Festival from 1987 to 2022 and in the field of fashion, clothing, design and textiles Izmir's Legacy for Future Generations, the Final Situation of Ödemiş Silks and Tire Beledi Weavings were published as two re-view articles.*

*Short review articles were published as film review, exhibition review, academic meeting review and competition review articles, respectively, in The Heroine of the Liberation of Izmir in Turkish Cinema - Fato: Independence or Death (1951), Osvaldo Romberg's Installation, Scale of Melnikov House from Moscow, to Izmir, World Design Talks 2018: "Co-living -Izmir" and Different Graphic Approaches for Jazz Music: Izmir European Jazz Festival Posters. As interviews, two contributions were published, A Person from Izmir in Contemporary Ceramic Art: Candan Güngör and On the Atatürk Photography Collection with Hanri Benazus.*

*Finally, as always, we would like to thank the managers and labourers of the university printing house for printing our journal. We hope that the journal will have the opportunity to publish the next special issues under much more usual conditions with a much better content.*

**Ali Cenk Gedik | Zehra Cerrahoğlu | Işın Ersan Öztürk**  
Özel Sayı Editörleri /Special Issue Editors





## Yeraltı (*Underground*) – Ana Akım (*Mainstream*) Etkileşimi Bağlamında İzmir Rap Scene\*

### Izmir Rap Scene in the Context of Underground - Mainstream Interaction

Celalettin Budak

Levent Ergun, Müzik Bilimleri Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi

#### Özet

Hip hop kültürünün bir bileşeni olan Rap, günümüzde Amerikan müzik endüstrisinde ana akım (*mainstream*) bir türdür. 1970'li yıllarda New York'un Bronx bölgesinde ortaya çıktığı kabul edilen bu müziksel pratik, zamanla farklı ülkelerde de yerel dinamiklerle etkileşime girerek yeni ve yeniden üretilen, tüketilen bir *emtia* (meta) haline gelmiştir. Türkçe Rap müzik de bu bağlamda değerlendirilebilir. Ancak, Türkçe Rap müziğin tarihsel arka planı 1980'li yıllarda Almanya'da yaşayan Türk diasporasına dayanır. Bununla birlikte Türkiye'de 1990'lı yılların ortalarından itibaren yeraltı (*underground*) bir pratik olarak görünürlük kazanmaya başlayan Türkçe Rap'in, 2010'lu yılların ortalarından itibaren *mainstream* etkileşimi dikkat çekicidir. Bir müzik türünün eş zamanlı olarak hem *mainstream* hem de *underground* bir yaşam sürmesi de mümkündür. *Mainstream* ve *underground* karşıt konumları işaret etse de, bir müzik pratiği söz konusu karşıtlığa rağmen simbiyotik etkileşime her zaman açıktır.

Günümüz medya teknolojilerinin sunduğu imkanlar, yerel ölçekte üretilen müzik metinlerini hem yereller arası hem de küresel ölçekte anında etkileşime açık hale getirdi. Buradan hareketle bu makale, alan araştırması yöntemini benimseyen etnomüzikoloji disiplinine uygun bir yaklaşımla İzmir merkezinde Rap atmosferi (*scene*) ve dinamiklerine odaklanır. Rap özelinde popüler müzik incelemesi olan bu çalışmada *scene* kavramsal inşayı işaret ederken, etnografik malumat toplama yöntemine vurgu yapar.

**Anahtar Sözcükler:** İzmir, hip hop, rap müzik, yeraltı, ana akım, yerel *scene*.

**Akademik disiplin(ler)/alan(lar):** Müzikoloji, Etnomüzikoloji.

#### Abstract

Rap, which is a component of hip hop culture, is a *mainstream* genre in the American music industry today. This musical practice, which is accepted to have emerged in the Bronx area of New York in the 1970s, has become a new and reproduced, consumed commodity by interacting with local dynamics in different countries over time. Turkish Rap music can also be evaluated in this context. However, the historical background of Turkish Rap music is based on the Turkish diaspora living in Germany in the 1980s. In addition to this, Turkish rap that gained visibility as an *underground* practice in Turkey starting from the mid-1990s is remarkable in *mainstream* interaction starting from the middle of the 2010s. It is also possible for a music genre to live both a *mainstream* and an *underground* life simultaneously. Although *mainstream* and *underground* point to opposite positions; a music practice is always open to symbiotic interaction, despite the mentioned opposition.

The possibilities offered by today's media technologies have made music texts produced on a local scale available for instant interaction on both local and global scale. Proceeding from this point, this article focuses on the Rap atmosphere (*scene*) and dynamics in the center of İzmir in accordance with ethnomusicology discipline which internalizes the method of field research. In this study, which is a review of popular music rap privately ethnography emphasizes the method of information gathering while the *scene* points out conceptual construction.

**Keywords:** İzmir, hip hop, rap music, *underground*, *mainstream*, local *scene*.

**Academical disciplines/fields:** Musicology, Ethnomusicology.

\* Bu çalışma Celalettin Budak'ın 2019 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi'nde tamamladığı 'Yeraltı (*Underground*) Ana Akım (*Mainstream*) Etkileşimi Bağlamında İzmir Rap Scene' başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

## 1. Giriş

Türkçe Rap müziğin tarihsel arka planına bakıldığında, bu pratiğin ilk örneklerinin Türkiye dışında o dönemki bölümlenmeye göre Batı Almanya'da yaşayan Türk diasporasının üçüncü nesili ile ilişkili olduğu görülür. Batı Almanya ve özellikle Berlin duvarı sınır bölgelerindeki Amerikan askerlerinin varlığı 1980'li yılların başlarından itibaren Berlin'in Hip hop kültürü/müziği ile tanışmasında önemli bir etkiye sebep olmuştur. İlerleyen süreçte birbiri ile ilişkiselliği olan farklı sanatsal pratiklerin (Rap, Break Dans, Grafit ve Dj'lik) üst başlığı olarak, bir kültürü imleyecek olan Hip hop'un bu dönemde çok anlamlı kullanımı dikkat çekmektedir. Yani Rap yapmakla Hip hop yapmak eş anlamlı kullanılmaktadır.

Bu pratiğin Amerikan askerlerinin kültürel varlığıyla bir tür disko müziği olarak görünürlük kazanması değişim dönüşüm ekseninde önemlidir. Çünkü bugün var oluşu politik bir vurgu ile içkinleştirilmiş olan bu kültürel edim tarihsel sürecinin başlangıcında bir eğlence kültürü pratiğidir ve görünürlük kazandığı mekân diskolardır. 1980'li yıllarda dönemin modası olan diskolar kısa sürede Almanya'da yaşayan Türk göçmenler arasında da popülerlik kazanmıştır. Fakat Alman hegemonyası altında maruz kaldıkları ırkçılık, ayrımcılık, ötekileştirme vb. sebeplerden dolayı Türk gençler, Alman gençlerin çoğunlukla bulunduğu diskolara gidemezler. Almanya'da yaşayan Dj Mahmut bu durumu ve Hip hop kültürü/müziğiyle ilk temaslarını şöyle açıklar: "Biz şimdi normal diskolara giremiyorduk ama Amerikan askerlerinin, zencilerin gittiği diskoteklere girebiliyorduk. Orda da Hip hop müziği çaldığı için sevmeye başladık tabii. Orda dinleye dinleye biz de benimsedik. İlk Türk gençleri Break Dansıyla başladılar. Dj'lik ve Rap daha sonradan çıktı" (Selçuk Tüccar, 2011).

Ancak göçmenler tarafından da benimsenmiş bir eğlence kültürü pratiği olan Hip hop ve onun bir bileşeni olarak rap, gündelik yaşamın yerel dinamikleriyle etkileşime girerek kısa sürede *underground* (yeraltı) bir sokak kültürüne dönüşür.

İzmir Rap atmosferinin tarihsel izlerini 1990'lı yılların ortalarına kadar götürmek mümkündür. 90'lı yılların ikinci yarısı, Türkçe sözlü Rap müziğin Türkiye'de, dolayısıyla İzmir'de görünürlük kazanmaya başladığı dönemdir ve analogik olarak Türkçe Rap müziğin emekleme dönemi olarak değerlendirilebilir.

Bu makale için gerçekleştirilen alan araştırması 25 Ocak 2015 tarihinde Yakaza Volume 4 konserindeki ilk temas ile 24 Mart 2019 günü Ahmet Adnan Saygun Sanat Merkezi'nde düzenlenen Gazapizm - Tepecik Filarmoni Orkestrası konseriyle sınırlıdır. Belirtilen tarihler arasında yaklaşık olarak 25 müziksel etkinlik/olay gözlemlendi. İzmirli Mc Serin Karataş'ın Buca'daki home stüdyosunda şarkılarına *beat* yazmak için hem araştırmacı hem de müzisyen kimliğiyle katılımcı gözlem tekniğiyle uygulandı. Yakaza organizasyonu kapsamında gerçekleştirilen etkinliklerde iki defa lyric ile acapella performans gerçekleştirildi. Bununla birlikte Yakaza organizasyonlarından sorumlu Korhan Dadak, Mc Adem Oslu (Ados), Can Bozok (No 1) ve İzmirli Mc'ler Serin Karataş, Anıl Acar (Gazapizm), Yener Çevik ve Ali İlkan Hallı (Dilkeş Kardar) ile tam ve yarı kurgulu görüşmeler gerçekleştirildi.

## 2. Kavramsal Çerçeve Olarak Scene

Günümüz 'akışkan kültür'ler dünyasıdır (Bauman, 2015). Bu bağlamda, yerel ölçekte üretilen müzik pratikleri küresel ölçekte hem üretim hem de tüketim odaklı etkileşime açık hale gelir. Bu değişim sonucu scene terimi özellikle popüler müzik incelemelerinde analitik bir kavram olarak kullanılmaya başlar. Scene teriminin tercih edilmesi, öncesinde kullanılan altkültürün (*subculture*) metodolojik sınırlarının popüler müziğin küresel akışkanlığını kavrayamamasıyla ilişkilidir.

Scene tiyatro kökenli bir terimdir. Bir olayın geçtiği ve/veya hayal edildiği sahne, yer, manzara anlamında kullanılır (Harris, 2007, s. 15). Müzik literatüründe yer almaya başlanması 1950'li yıllara denk gelir. Özellikle H. S. Becker gibi sosyal bilimcilerin, caz müzik topluluklarının müziksel pratiklerini incelemek için tercih ettikleri scene'in kullanımı bugünkü kavramsallaştırmadan farklıdır. Scene o dönemde müzik gruplarının coğrafi konumlarıyla ilişkilendirilirken 1990'lardan sonra tekrar inşa edilen kavram, yerel ölçekte kişi ya da grupları odağına almasının yanında pratiğin küresel etkileşim ve akışkanlığını da kapsayıcı niteliktedir. Dolayısıyla bu bağlam *scene*'in sınırlılıklarının yeniden inşa edilmesini zorunlu kılar.

Genel olarak scene kentsel ve/veya kırsal 'bir mekân'la ilişkili düşünülen müziksel pratikleri tanımlar (Bennett, 2010, s. 96). Bu müziksel pratikler üretici, metin, tüketici ekseninde şekillenen topluluklarla değerlendirilir. Scene, sanatçı/grup tarafından üretilen müzik metinlerinin yapımcı, müzisyenler ve izlerkitle/hayran grupları arasındaki karmaşık ilişkileri anlamak ve tanımlamak için kullanılan kavramsal bir yaklaşımdır (Cohen, 1999, s. 239). "Hem İngilizce konuşulan toplumlardaki gündelik yaşam dilinde hem

de özel olarak popüler müzik incelemelerinde, scene eşlendiği sözcüğe göre anlam kazanır” (Erol, 2009, s. 234). Burada iki farklı bağlam ortaya çıkar. Küresel ölçekte bir müzik pratiği çevresinde bir araya gelen insan toplulukları; yerel ölçekte gerçekleşen bir müzik pratiği çevresinde bir araya gelen topluluklar (Çerezcioglu, 2017, s. 25). Bunlara örnek olarak *Rock Scene*, *Caz Scene*, *Hip hop Scene*; İzmir *Heavy Metal Scene*, İstanbul *Death Metal Scene*, İzmir *Rap Scene* vb. verilebilir.

Bu teorik tartışmaları benzerlik ve farklılık ekseninde okumak mümkündür. Yerel düzeyde gerçekleştirilen müziksel pratiklerin farklı olmaları, ortak bir paydada benzerlikler gösterdiklerini de yadsımaz. Sözelimi 1960’lı yıllarda Amerika ve İngiltere’de ortaya çıkan rock müzik Türkiye’de Anadolu Rock olarak farklılaşmıştır. Bu farklı coğrafyalardaki yerel pratikler çalgı ve tınısal özellikler bakımından ortak özellikler taşıyabilir. Bununla birlikte kıyafet kodları, gramer yapısı gibi birbiriyle örtüşmeyen değerleri de barındırır. Erkin Koray’ın ‘Fesuphanallah’ şarkısı dil bakımından İngilizce’de bir karşılık bulmaz. Yerel dil ve gramer yapısı, kıyafet kodları gibi etkenler popüler müzikte yerele özgü farklılaşmanın önemli göstergelerindedir.

Yerel ve küresel arasındaki bu karşıt ilişkisellik ve karşıt bağlantısallık günümüz müzik topluluklarını anlamakta başat rol oynar. Yerel *scene*’lerin oluşumunda temellüğe dayalı bir etkileşim söz konusudur. Temellük edilen benzerlik ekseninde ele alınırken, yerele özgü unsurlar farklılığa işaret eder. Bununla birlikte yerel *scene*’ler küresel düzeyde hareketli bir yapı kazanabilir. Bu küresel hareketliliği anlamlandırabilmek için *scene*’ler üç farklı başlıkta kategorize edilir. “Scene’lerin çeşitli dinamiklerinin saptanmasına yönelik bu kategorizasyon, hareket halindeki insanlar ve onlara ilişkin enformasyon akışıyla koşut biçimde gelişir” (Çerezcioglu, 2011, s. 150).

### 2.1. Yerel (*Local*) Scene

Yerel *scene*’ler bir bölge, şehir yahut bir mekân ile ilişkili olarak tanımlanır. Belirli bir müzik zevki ve/veya etkinliği etrafında bir araya gelen toplulukların oluşturdukları kendine özgü *sound* (tını) yerel *scene*’den bahsetmeyi olanaklı kılar. Otantik olana vurgu genellikle *sound* özelinde ele alınır. Canlı performansların gerçekleştiği, müzisyenler, müzikal biçimler ve dinler/izlerkitlenin etkileşime girdiği yerler olarak mekân(lar), yerel *scene*’ler için merkezi bir öneme sahiptir.

Liverpool Rock Scene üzerine yaptığı çalışmada, Liverpool Rock müzisyenlerinin çeşitli özelliklerinden, üretim ve icra benzerliklerinden ve Liverpool’a özgü Rock müzik üslubundan söz eden Sara Cohen, Scene’in, müzisyenler, kayıt stüdyoları, plak dükkanları, dinleyicilerden oluşan insanların, faaliyetleri ve birbirleriyle olan etkileşimleri yoluyla yaratıldığını vurgular. Bu ilişkiler resmi olmayan bir ekonomiyi de kapsar. (aktaran, Çerezcioglu 2011, s. 147)

Buradan hareketle mekân üzerindeki vurguyu açıklamak önemlidir. Fransız düşünür Lefebvre mekân’ın, sadece statik bir yer olmasının ötesinde, kentsel yaşamla örüntülü ve kapitalist üretim süreçleriyle, gündelik yaşam pratiğiyle ilişkili dinamik bir yapı olduğunu savunur. Yani (toplumsal) mekân, (toplumsal) bir üründür. Toplumsal bir ürün olarak mekân imgeler, semboller ve nesnelere bir bütün olarak değerlendirilmelidir. Çünkü mekânın dinamikliğine vurgu yapan, birey ya da toplulukların yükledikleri anlamlar bütünüdür. Başka bir deyişle mekânın formu, içinde bulunan her şeyin buluşmasıdır, bir araya gelmesidir (Lefebvre, 2014, s. 60).

Yerel *scene*’ler üzerindeki bu vurgu yerel *sound*’ların oluşumuna koşuttur. Yani bir yerel *scene*’den bahsedebilmek için o *scene*’le özdeşleşmiş bir *sound*’un varlığından bahsedebilmek gerekir. Yerel *sound*’lar kendilerine özgü türler, alt türler, üsluplar yaratabilir. Yerel *sound* temellük edilenin yerele özgü dinamiklerle etkileşimi sonucunda oluşur. Dil, jargon, müziksel tını ve söylemin farklılaşması şeklinde oluşan yerel *sound*’lar kendine özgü kültürel örüntüleri de etkiler. Bunlar kıyafet kodları, kullanılan işaret dili vb. şekilde oluşabilir. Diğer taraftan yerel *sound*’un küresel ölçekte etkileşime de açık olduğunu unutmamak gerekir.

### 2.2. Yerellerarası / Yerel Ötesi (*Trans-Local*) Scene

Yerellerarası veya yerel ötesi *scene* kavramı, *scene*’leri sadece yerel unsurlarıyla değil aynı zamanda küreselleşmeyle olan bağlantılılıkları ekseninde inceler. Coğrafi olarak birbirinden uzak olan yerel *scene*’lerin düzenli temas halinde bulunmaları ön kabulü önemlidir. “Küresel medya, yerel scenelerin etkili bir dağıtıcısına dönüşür. 1960’ların ‘Beatles Çılgınlığı’ (*Beatlemania*) bunun tipik bir örneğidir” (Çerezcioglu, 2011, s. 151). Yerel *scene*’lerin yerellerarası veya yerel ötesi bir anlam kazanmasında konserler, festivaller, ticari ve kültürel ilişkiler etkilidir. Bu bağlamda yerellerarası veya yerel ötesi *scene*’lerin “...kendine özgü yerel özellikleriyle birlikte kendisini diğer *scene*’lerden ayırmasının yanı sıra

herhangi bir şekilde küreselleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan ürünlerle ve bu süreçle ilişki içerisinde olduğu anlaşılır” (Aslan, 2015, s. 15).

### 2.3. Sanal (*Virtual*) Scene

Sanal *scene*'lerin oluşumundaki vurgu internet kullanımından hareketle, ortak paydalar ekseninde yüz yüze (*face to face*) iletişimin ötesinde oluşan kolektivitelerdir. Bir başka deyişle sanal *scene*'lerin yaratıcıları sanal topluluklardır. Herhangi bir müzisyen veya grubun müzik pratikleri internet aracılığıyla dolaşıma sokulduğunda dünyanın birçok yerinden takip edilebilmekte, beğenilebilmekte hatta o müzisyen ya da grubun fanları olan kitleler oluşabilmektedir. Sanal *scene*'ler, bu anlamda yerel *scene*'lerden bağımsız düşünülmemelidir. *Scene*'ler genel olarak üç farklı şekilde kategorize edilir ancak *scene*'ler diyalektik; temellüğe ve kültüre dayalı, çoklu bağlantısallıklar şeklinde ortaya çıkar. Bu bağlamda, makalenin kavramsal çerçevesi küresel etkileşimi ve sanal topluluk oluşumlarını göz ardı etmeden yerel *scene*'e vurgu yapar.

## 3. Hip Hop Kültürü

Hip hop kelime olarak kalça sallama, bel kıvrırma, kalça atma vb. anlamlara gelir (Jöntürk, 2003, s. 14; Karadeniz, 2013, s. 67). Hip hop kültürü genellikle 70'li yıllara atıfla Amerika'nın New York kentinin Bronx bölgesinde yaşayan Afro-Amerikan topluluk ile ilişkilendirilir (Jeffries, 2011, s. 1; Jöntürk, 2003, s. 21; Price, 2006, s. 4; Watkins, 2005, s. 9). Ayrıca, Hip hop bir *underground* Afro-Amerikan kültürünün, 20-30 yıllık bir zaman diliminde Amerikan müzik endüstrisinde *mainstream* olma sürecini de imler. Hip hop genellikle Grafiti, Break Dans, Rap ve Dj olmak üzere dört bileşende incelenir. Ancak etnografik olarak Dj ve Mc'nin performansları Rap çatısı altında değerlendirilebilir.

Farklı performanslar bütünü ve gündelik yaşam biçimine atıfla kullanılan Hip hop; Grafiti, Break Dans ve Rap (Dj/Mc) olarak üç ana başlıkta ele alınabilir. Hip hop, kültürün yapıcıları ve uygulayıcıları tarafından, kendini oluşturan bileşenlerin her biriyle eş anlamlı olarak kullanılır. Yerel terminolojide Hip hop olmak genellikle davranış şekillerine, kullanılan dile, kıyafet kodlarına, yaşam şekline; Hip hop yapmak, dans etmek ve Dj'liği; Hip hop söylemek Rap müzik ve Mc pratiğini vurgulayacak şekilde kullanılır. Bu yüzden Hip hop anlamı bağlamsal olarak yüklenen bir terimdir.

### 3.1. Müzik Endüstrisi ve Rap Müzik İlişkisi

Müzik endüstrisi ticari faaliyetler bütünüdür. Bir ticari faaliyet elbette maksimum kâr amacı taşır. Günümüzde popüler müzikler, müzik endüstrisinde mutlak bir öneme sahiptir. Burnett'in (1996) "belirttiği gibi popüler müzik, pazar koşulları altında üretilen, dağıtılan ve tüketilen bir emtia şeklinde gelişmiş olan ve ne tür fonogramların üretileceği, onları kimin yapacağı ve bunların topluma nasıl sunulacağı konularında da bu pazar koşullarından kaçınılmaz bir şekilde etkilenmekte olan bir endüstridir" (aktaran Darcan ve Ergun, 2015, s. 1253). Frith (2000, s. 73) müzik endüstrisini sermayesel, teknik ve müziksel söylemleri bir araya getiren bir süreç olarak değerlendirir. Plak şirketleri de müzik endüstrisinin tabii birer parçasıdır.

Plak şirketlerini üç ana başlıkta toplamak mümkündür. Bunlardan ilki büyük (majör) olarak adlandırılan ve pazarın büyük bir bölümünü elinde tutan ulusal/uluslararası plak şirketleridir. Bu tür şirketler genellikle kendi stüdyolarına ve çoğaltım imkânlarına ayrıca reklam, pazarlama ve dağıtım ağlarına da sahiptirler. İkincisi, görece orta ölçekli küçük şirketlerdir. Bu şirketler genellikle büyük şirketlerle iş birliği yaparlar. Çünkü onların bir emtia üretiminin tüm maliyetlerini karşılayacak ekonomik güçleri yoktur. Bunun için basım, dağıtım, reklam vb. alanlarda büyük şirketlerin desteklerine ihtiyaç duyarlar. Ancak bu şirketlerinde amacı elbette kâr payını maksimuma çıkartmaktır. Bu küçük şirketlerin birçoğunun fiilen büyük şirketlerin kontrolü altında olduğunu söylemekte yanlış olmaz. Üçüncü gruba ise Atlantik'in iki yakasında farklılaşan tanımlamalarla 'alternatif plak şirketleri' ya da 'Indie' (*independent*/bağımsız) plak şirketleri oluşturur. Bu şirketler ise ucuz üretim mantığıyla kurulur ve genellikle yerel üretim/dağıtım ağları tarafından desteklenir (Darcan ve Ergun, 2015, s. 1254). Indie (bağımsız) müzik, müzisyenler ya da grupların müzik üretimi, tanıtım ve dağıtımını kendilerinin yaptığı kısaca kendi imkanlarıyla üretilmiş müziksel pratikleri ifade eder (Çerezcioglu, 2014, s. 91). Temel motivasyonları müzik endüstrisine karşı *do it yourself* (kendin yap) yöntemidir. Punk özelinde ortaya çıkan Indie'nin ideolojik temeli ana akıma ve onun belirleyiciliğine karşı çıkmaktır çünkü Indie plak şirketleri kendilerini müzik endüstrisine ve özellikle büyük şirketlere karşı konumlandırır. Ancak Manuel'e (1992) göre bağımsızların ürettikleri müzik metinleri dağıtım konusunda büyüklerle bağımlıdır ve 'bağımsız' terimi yanlış adlandırmanın parçasıdır (aktaran Çerezcioglu, 2014, s. 95). Ancak Rowe, bu şirketlerin karşılıklı bağımlılıklarına dikkat çeker. Örneğin büyük şirketler ne olacağını öngöremedikleri sanatçı/gruplara yatırım yapmak istemez. Bunun yerine küçük veya bağımsız şirketlere

destek verir ve sanatçı/grubun piyasadaki akıbetini izlerler. Sanatçı/grubun, yatırımı kâra dönüştüreceği sonucuna varılırsa, artık büyük şirketlere tabiri caizse transfer olması mümkündür. Başka bir deyişle büyük şirketler riskli yatırımlar yapmak istemez onlar için, bağımsız şirketlerde görece belli bir başarı (satış rakamına ulaşmış) yakalamış müzisyen/gruplara yatırım yapmak daha az risklidir. Böylece Rowe'un da nitelendirdiği gibi bağımsız şirketler büyük şirketler için "test edilmiş ürünleri çekip almalarını sağlayan fidanlık olarak işlev görür" (1996, s. 54). Ancak bu tek yönlü bir olgu değildir. Müzik endüstrisinde büyük (majör), görece orta ölçekli plak şirketleri ve kendini ana akıma karşı konumlandıran Indie plak şirketleri var olmaları için birbirine ihtiyaç duyarlar ve varlıkları ilişkiseldir. Kısaca büyük şirketler, orta ölçekli şirketler ve bağımsız şirketler arasında bir eş yararsallık (*symbiosis*) durumu söz konusudur.

Bir biyoloji kavramı olan simbiyoz genel anlamda eş yararsallık olarak ele alınsa da kendi içinde üç farklı duruma göre değerlendirilir. Bunlar kommensalizm, mutualizm ve parazitizmdir. Simbiyoz etimolojik olarak herhangi bir ön yargıya işaret etmeden yalnızca birlikte yaşamak demektir (Keeton ve Gould, 1999, s. 483). Müzik endüstrisi bağlamında simbiyoz, her iki türe de yarar sağlayan mutualizme denk gelen ilişkidir. Çoğu durumda bu kategorilerden hangisinin kullanılacağı çok önemli değildir (Keeton ve Gould 1999, s. 484). Buradan hareketle *symbiosis* kavramını eş yararsallık anlamında yani her iki türe de fayda sağlayan, aralarında karşılıklı yararlılık durumuna atıfta bulunarak kullanıyoruz.

Diğer taraftan, 21. yüzyılın ilk çeyreğinde bireysel internet kullanımının düşük maliyetlerle elde edilebilmesi ve sunduğu imkanlar müzik endüstrisini etkilemiştir. Bu etki özellikle müziksel metinlerin kayıt, reklam ve dağıtım alanlarında farklı stratejileri ön plana çıkarır. 20. yüzyılın sonlarına kadar müzik endüstrisinde büyük (majör) ve görece daha küçük (minör) şirketler ve Indie şirketlerden söz edilebilirken, 20. yüzyılın sonları ve 21. yüzyılın ilk çeyreğinde 'bireysel prodüksiyonlar' yaygınlık kazanmıştır. Bu bireysel prodüksiyonlar genellikle Indie olarak değerlendirilir. Çünkü ikisi de bağımsız vurgusu altında birleşir. Ancak 2000'ler öncesi Indie üretimle 2000 sonrası internet teknolojilerinin sunduğu imkanlar dolayısıyla üretilen Indie arasında önemli bir ayrım söz konusudur. Bu ayrım Indienin müzik endüstrisi ile ilişkiselliğinde belirginleşir. Burada başat rol müzik metinlerinin üretiminden ziyade tanıtım ve tüketime nasıl sunulduğuyla ilgilidir. 2000 sonrasında *do it yourself* şeklinde üretilen müzik metinleri genellikle Apple Music, iTunes, Spotify, Fizy, Youtube vb. dijital ortamlarda tüketime sunulmaktadır. Reklam ve pazarlama alanında ise facebook, twitter, instagram vb. sosyal medya aygıtları belirleyicidir. Diğer taraftan bireysel prodüksiyonlarla, 'alternatif plak şirketleri' ya da Indie plak şirketleri arasındaki ayrım özellikle müzik endüstrisine eklenmiş satış mağazalarında görünürlük kazanır. Rap müzik özelinde örneklemek gerekirse bağımsız şirketlerden çıkan bir albüm D&R vb. satış mağazalarındaki raflarda yerini alabilirken bireysel prodüksiyonlara bu raflarda rastlamak pek olası değildir. Ancak bu her Indie albümün müzik endüstrisi ile ilişkili satış mağazalarında yer aldığı anlamına da gelmez. Böylelikle *do it yourself* üretimin, müzik endüstrisine tabi plak şirketlerine ihtiyaç duyma zorunluluğu ortadan kalkar. Buradan hareketle müzik endüstrisine eklenmemiş bireysel prodüksiyonları (kendi imkanlarıyla üretim, reklam ve pazarlama yapan) diğer üç kategoriden farklı değerlendirmek gerekmektedir. Bu bağlamda müzik endüstrisi ile eş yararsallık temelinde birleşen bağımsız plak şirketlerini Indie, endüstri tekeli dışında üretilen ve tüketime sunulan bağımsız şirketleri de bireysel prodüksiyonlar olarak tanımlamak kavram kargaşasının da önüne geçer. Dolayısıyla önerdiğimiz kavram yani bireysel prodüksiyon Indie müzik endüstrisi altında üretim-tüketim eksenini devam ettirmesi nedeniyle yeni bir kategoridir. Başka bir deyişle bireysel prodüksiyon, Indie müzik başlığı altında pratiğini devam ettiren bir kategoridir. Diğer taraftan yaşanan teknolojik ve ekonomik değişimler özellikle Rap müzik gibi türlerde sanatçının kendi üretimini yapabilmesi ve dağıtımını üstlenebilmesi olanağını sağlamıştır. *Home Studio*<sup>1</sup> olarak adlandırılan kayıt ortamları düşük bütçeli bireysel prodüksiyon imkânı sunar. Home stüdyolar özellikle *underground* Mc'lerin üretim yapabilmeleri için önemli bir yere sahiptir. *Underground/mainstream* ayrımı da müzik endüstrisi ile ilgilidir. Genel bir söylemle *underground*, müzik endüstrisi ile ilişkilenebilmiş, kâr amacı gütmeyen ve amatör olarak nitelendirilen müzik metinlerini ve sanatçıları vurgularken, *mainstream* müzik endüstrisinin tüketime sunulan ürünleri olarak ele alınır. Ancak yerel ve küresel ölçekte, bireyler ve/veya topluluklar arasında internet dolayımı -anında- iletişim kurabilme imkânı, bu çalışmada ele aldığımız *mainstream* ve *underground* kavramlarının da yeniden düşünülmesi zorunluluğunu gündeme getirir. Görece 2000'li yıllar öncesinde *underground* ve *mainstream* ayrımını yapmak nispeten daha kolaydı. Ancak söz konusu değişimler günümüzde *underground/mainstream* ayrımının muğlaklaşmasına/silikleşmesine neden olur.

2000 yılı öncesinde kendisini *underground* olarak konumlandıran bir sanatçının kitleyle iletişimi fanzin, bülten, el ilanı gibi alternatif medyalar aracılığıyla olurken günümüzde kitleye ulaşım özellikle sosyal medya

<sup>1</sup> Evde müzik prodüksiyonları gerçekleştirmeye yarayan düşük bütçeli kayıt ortamlarıdır. Genellikle bir bilgisayar, kaliteli bir ses kartı, bir mikrofon, kayıt programları ve midi klavye vb. donanımlar yeterlidir.

aracılığıyla olmaktadır. İletişim araçlarının değişimi aynı zamanda üretilen müzik metninin niceliksel olarak ulaştığı kitlenin hacmini de etkilemektedir. İnternet teknolojilerinin yaygın kullanıma ulaşmasından önceki dönemlerde üretilen *underground* bir albüm görece çok küçük kitlelerin tüketimine sunulabilmekteydi. Başka bir deyişle üretilen albüm birkaç yüz kopya edilebilip tüketime sunulabilirken 2000 sonrası dönemde üretilen bir *underground* albüm internet teknolojilerinin dolayısıyla milyonlarca kişi tarafından tüketilebilmektedir.

Diğer taraftan alan araştırması sürecinde görüşme ve söyleşi yapılan Rap müzik ilgililerinde de (ister Mc isterse dinleyici olsun) *mainstream* ve *underground* kavramlarının sınırları net değildir. Lakin yapılan görüşmelerde temel olarak ayrım bandrollü/bandrolsüz albüm yani endüstriye dahil olup olmama durumu ve bu bağlamda plak şirketlerinden çıkan albümlerin *lyric*'lerinin sansüre uğraması etrafında şekillenir. Sansür özellikle *underground* Mc'ler için büyük sorun teşkil eder çünkü hem *lyric*'lerin içeriğindeki argo hem de politik vurgular plak şirketlerinin engeline takılmaktadır. Çünkü kültür bakanlığının bandrol uygulaması devlet denetimi demektir. Plak şirketleri de bu denetime tabidir.

Akademik çalışmalarda *mainstream* genellikle belirli norm, değer ve ideolojilerle, ekonomik güç tekellerini ellerinde barındıran, hegamonik bir yapıya sahip ve maksimum kâr amacı taşıyan ulusal/uluslararası şirketler olarak değerlendirilir. *Underground* ise bunun tam tersi olarak konumlandırılır. Ancak yine de literatürde *mainstream* ve *underground*'ın net bir tanımından söz etmek mümkün değildir. Buradan hareketle, öncelikle söz konusu kavramlarla neyin ifade edildiğine sonrasında bu makalede kavramların neyi/neleri vurguladığını açıklamak ve tanımlamak yerinde olacaktır.

Ana akım terimi siyasetten, sosyal politikaya; kültürel kimlikten, popüler kültüre kadar birçok alanda farklı bağlamlarda kullanılmaktadır (Huber, 2013, s. 3). Ana akımı merkezi bir hiyerarşinin en üst noktası olarak değerlendiren Fonarow (2006, s. 63-64), ulusal listelerde görünen müziklerin çoğunu belirleyen ana akım olduğunu ifade eder ve halkın geniş kesimlerine hitap ettiğini vurgular. Ana akım müzik, milyonlarca eve girmeyi başarmak isteyen ve bu amacını gerçekleştirmek için reklam, tanıtım ve pazarlama gücüne sahip olan endüstriyi ifade eder. Başka bir çalışmada Mustan Dönmez ana akımı farklı bir şekilde ele alır. "Belirli müzik alt türlerinin kendisine bağlı olduğu temel/geleneksel tür, 'ana akım'dır (*main-stream*). Ana akımın en önemli özelliklerinden biri, bahsi geçen türe ait ilk örneklerin de ana akım türü içerisinde verilmesidir" (2019, s. 18). Mustan Dönmez, bir müzik türünün en geleneksel, en temel olanının ana akım olduğunu vurgular ve her müzik türünün bir ana (main) bir de alt (sub) akımı olduğunu söyler. Ancak bu tanım Rap müzik özelinde bir karşılık bulmaz. Chomsky (2005) ana akımı güç tekeline vurgu yaparak kullanır. Verilen örneklerden de anlaşılacağı gibi kavramın belirli dinamikleri vurgulanırken ortak ve net bir tanımı bulunmamaktadır. Aynı tanımlama güclüğü *underground* kavramında da kendini gösterir. Thomas Solomon (2005, s. 4), İstanbul özelinde Hip hop toplulukları içinde yaptığı alan araştırmasında *underground*'un ticari olarak piyasaya sürülmeyen şarkıları işaret ettiğini vurgular. Mc Pusat, *underground* nedir sorusunu "yeraltı müziği yapan insanlar kendilerini en özgür şekilde ifade eden insanlardır. Çünkü kesinlikle herhangi bir sansürünüz yok içinizden ne geliyorsa onu ifade ediyorsunuz. Satmak gibi bir kaygınız yok" şeklinde açıklar (Tekdemir, 2008). Bu yüzden birçok Rap müzik sanatçısı ana akıma dahil olsa da süreklilik göstermez ve kariyerini *underground* olarak devam ettirmeyi tercih eder. İzmir özelinde Cash Flow ve Yener Çevik bu duruma örnek gösterilebilir. Ayrıca yerel terminolojide *mainstream* ve *underground* kavramları hem yapılan albümleri hem de sanatçıları nitelendirmek için kullanılır. Bu çalışmada *underground* ve *mainstream*'i sanatçı ve ürünlerini müzik endüstrisi ile ilişkisi bağlamında ele alıyoruz. Buradan hareketle ölçeği ne olursa olsun müzik endüstrisine eklenmiş büyük, küçük şirketler ve 'alternatif plak şirketleri' ya da Indie plak/kaset şirketlerine bağlı sanatçıları ve albümlerini *mainstream* olarak tanımlıyoruz. Başka bir deyişle bandrollü olarak çoğaltılan ve dağıtılan albümleri *mainstream* bandrolsüz olan ve sanatçının sadece kendi imkânlarını kullanarak yani bireysel prodüksiyon olarak (*do it yourself*) ürettiği, pazarlama ve dağıtımını sanatçının kendisinin üstlendiği albümleri ve sanatçıları da *underground* olarak sınıflandırıyoruz.

#### 4. 2015-2019 Yılları Arasında İzmir Rap Atmosferi

*Scene*'e bir 'metafor' olarak 'atmosfer' diyebiliriz. Buradan hareketle İzmir Rap atmosferi, Hip hop kültürü çevresinde zevk/estetik değerlerin bütünleştiği; popüler müzikler içinde farklılaşan bir tür ve kendine özgü bir yerel *sound*'u olan; ulusal/uluslararası endüstriyel süreçlerle etkileşime açık; hem müzisyen hem de dinleyici profilleri bağlamında sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik farklılıkları kapsayan pratikler bütünüdür.

Alan araştırmasına tekabül eden bu dönemin Rap müzik pratiklerinde; *underground-mainstream* etkileşimini anlayabilmek için özellikle şöhret (*fame*) olgusuna bakmak gerekir. Çünkü şöhret olgusu diğer popüler müzik türlerinde ana akıma dahil olmuş sanatçı/müzisyen ve grupları işaret ederken, Rap müzik pratiklerinde hem *mainstream* hem de *underground* olanı imler. Dolayısıyla Rap müzik pratiklerinde şöhret olgusu, bir Mc'nin müzik endüstrisine 'nasıl' dahil olduğunun yanı sıra kitlesel tüketime ve toplumsal kabule 'ne' ölçüde yaklaştığı ile ilişkilidir.

#### 4.1. Şöhret (*Fame/ Non-fame*) Olgusu

Benliğin topluma sunulduğu bir sahneleme etkinliğidir. Bu sahneleme etkinliğinin yaygınlık kazanması özellikle 19. yüzyılın toplumsal hayatında ön plana çıkar. Kapitalizmin rekabeti, kutsayıcı bir nitelikte başkalaştırması, bağlamı ne olursa olsun bireyler arasında öne çıkma isteğiyle sonuçlanır. Öne çıkan birey farklı ölçeklerde tanınmaya başlar. Bu tanınırlık düzeyinin ötesi 'şöhret' olarak kavramsallaştırılır. Buradan hareketle denilebilir ki 'şöhret' toplum bilincindeki etkidir (Rojek, 2003, s. 12). Şöhret değişken ve geçici olabilir. Rojek, şöhreti üç farklı kategoride değerlendirir. Bunlar: aileden gelen, atfedilmiş ve kazanılmış şöhretlerdir (2003, s. 20). Türkçeye şöhret olarak çevrilen İngilizcedeki karşılığı *celebrity* olan kelimenin etimolojik kökenleri 14. yüzyıla kadar götürülebilir. Kelimenin kökeni Latince *celebritas*'dır. Ün ve şan anlamında kullanılan kelimeye yine İngilizce olan *famous* ve/veya *fame* kelimeleri de karşılık gelir (Aydın, 2018, s. 21). Popüler müzik türlerinde genellikle *famous* kelimesi tercih edilir. Bunun temel nedeni, *fame* kelimenin isim hali, *famous* sıfat halidir. Ancak Rap müzik pratiklerinde *famous* kullanılmaz. Yerel söylem *fame* üzerindedir. Başka bir deyişle *fame* Rap müzik pratiklerine özgüdür. Şöhret (*fame*), bireyin sahne, ekran ya da diğer iletişim kanallarıyla etkileşime girdiği, belirli bir izlerkitleye sahip, hayranlık duyulan, takip edilen, tüketilen Mc'dir. Diğer taraftan *non-fame* bir üne kavuşmamış, belirli bir popüleriteye ulaşmamış ama özellikle etkinliklerde aktif olarak Rap yapan 13-19 yaş aralığındaki Mc'ler olarak tanımlanır.

Rap müzikte *underground- mainstream* etkileşimi *fame* olgusu etrafında şekillenir. Yerel terminolojide *fame*; hem *underground* hem de *mainstream* Mc'ler için kullanılır. Bu bağlamda *fame* olmak diğer popüler müzik türlerindeki kullanımlardan farklılık gösterir. Görece diğer popüler müzik türlerinde *fame* olan birey bizzat müzik endüstrisinde görünürlük kazanmış ve/veya müzik endüstrisinin dikkatini çekmiş ve sürece dahil olmuştur. Rap müzik pratiklerinde ise durum farklıdır. *Underground* bir Mc de *fame* olabilir. *Fame* konserlere kitlesini çekebilen Mc'dir. Bu kitle Mc'lerin konserlerde yer alabilmesine ve kazanç elde etmesine olanak tanır. Mc'nin alacağı ücret çektiği kitleye (*fame* olmasına) göre 500-4000 TL arasında değişebilir. Yakaza organizatörlerinden biri olan Korhan Dadak ve Rap sanatçısı Gazapizm ile farklı tarihlerde yaptığımız görüşmelerde; "konsere çıkan Mc'ler ne kadar ücret alır?" "sormamın bir sakıncası yoksa konserlerden ne kadar ücret alıyorsun?" sorularına verdikleri cevaplar referans oluşturur. "Ortalama dinleyici çekecek bir insan için söylüyorum. Yeraltı için söylüyorum. 1000 liradan başlıyor 4000 liraya kadar gidiyor" (Dadak, kişisel görüşme, 10 Ekim, 2016). "3000, 4000 gibi rakamlar alıyoruz yani" (Gazapizm, kişisel görüşme, 16 Haziran, 2017). Bununla birlikte *fame* olma düzeyi görece daha az olan Mc'lerle yapılan söyleşilerde bu ücretlendirmenin 500 TL'ye kadar düşebileceği bilgisine de ulaştık.

#### 4.2. Mc Profili

İzmir'de *fame* ve *non-fame* Mc'lerin yaş aralığı genellikle 15 ila 30 arasında değişmektedir. Mc, şarkı sözlerini (*lyric*) yazan ve söyleyen kişidir. Mc'ler kendi alt yapılarını yazabilirler ancak olsa bu durum Mc'ye ayrıcalıklı bir konum kazandırmaz. Alt yapı *beatmaker* tarafından yazılır/yapılır. Birkaç örnek dışında Mc'lerin büyük bir çoğunluğu erkektir. Pratik bireysellik üzerine kuruludur. Ayrıca İzmir Rap atmosferinin geçmişten bugüne tüm dönemlerinde Mc'ler arasında dayanışma önemlidir. Bu dayanışma özellikle bir Mc'nin albümünde -hiçbir ücret talep etmeden- yapılan düetlerle belirginlik kazanır. Daha açık bir ifadeyle örneğin Gazapizm maddi bir karşılık beklemeden Yener Çevik'in albümünde bir ya da birkaç şarkıda düet yaparken, aynı durum Gazapizm'in albümü için de geçerlidir. Mc'ler düetlerde de kendi yazdıkları *lyric*'leri okur. Mc bir başkasının *lyric*'ini okumaz çünkü Mc bir söylem ustasıdır. Düet yapmak aynı zamanda kitle çekebilme stratejisidir. Bununla birlikte bir kayıt stüdyosu çatısı altında bir araya gelen Mc toplulukları da vardır. Mc'lerin başka Mc'lerin şarkılarını *cover* yapması ve/veya başka bir Mc'nin şarkısını yeniden söylemesine pek rastlanmaz. Ayrıca Mc'nin kullanacağı *beat*'i başka bir Mc ya da *beatmaker* yazmış olsa da *lyric* kesinlikle Mc'ye ait olmalıdır. Çünkü Mc olmak bunu gerektirir. Ancak Mc'yi sadece bir söz yazarı değildir, Mc *beat* yazımında da etkin bir role sahiptir. *Şarkıyı okuması* için yazılan *beat*'i beğenmesi gerekir. Mc gerek duyduğunda (bu beğeni yargıları ve yazdığı sözlere ilişkin tahayyül ettiği müziğe ulaşması bakımından) *beat*'in hızını değiştirebilir ve *beatmaker*'ı yönlendirici söylemlerle aktif rol oynayabilir.

*Lyric*'lerini kendisi yazan Mc, şarkının *beat*'lerini dört farklı şekilde temin edebilir. Mc *beat*'i evinde kurduğu *home* stüdyosunda kendisi yazabilir; kendi stüdyosu etrafında toplanan *beatmaker* ve müzisyenlerden

oluşan kişilere yazdırabilir; belirli bir ücret karşılığı ya da ücretsiz bir şekilde farklı *beatmaker*'lerden alabilir veya toplulukla ilişkili sanal ortamlardan ücretsiz/ücretli olarak indirebilir.

#### 4.3. Rap Yapma Motivasyonları

Rap yapmak<sup>2</sup> herhangi bir müzik eğitimine ihtiyaç duyulmamasından dolayı dinleyiciler arasında ve özellikle lise dönemindeki gençlerde (bu işi meslek olarak seçsin ya da seçmesin) yaygındır. Bu nedenle diğer müzik türlerine göre küçük yaşlarda (14-18 yaş aralığı) sanatçı<sup>3</sup> olmak bu pratikte sıkça rastlanan bir durumdur.

Rap yapmak, bireysel anlamda, sosyo-kültürel bağlamla ilişkilidir. Son yıllarda oldukça yaygınlaşan, televizyon dizilerinde ve sinema filmlerinde Rap şarkıların kullanılması; *fame* ve *non-fame* Mc'lerin yetenek yarışmalarına katılmaları gençleri Rap müziğe yönlendirici unsurlar olarak değerlendirilebilir. Söz, Yahşi Cazibe, Adanalı, Pusat gibi televizyon dizileri; Gora, Recep İvedik gibi sinema filmleri; Rap Star, Yetenek Sizsiniz, O Ses Türkiye gibi yarışmalar örnek gösterilebilir. Gençleri Rap yapmaya yönlendiren genel motivasyon, özellikle yaşam biçimlerine göndermede bulunarak, anlatmak/söylemek istedikleridir. Ados, bu bağlamda şunları ifade eder: "14 yıldır Rap müzikle uğraşıyorum...neden Rap müzik, aslında bu hayat tarzımla alakalı. Hayat tarzım yaşadığım olaylarla alakalı ve Rap müzik de bunları anlatmaya çok elverişli bir müzik...yazdığım sözlerin tamamı gündelik hayatımdan olsun, geçmiş yaşantımdan olsun bunlarla alakalı..." (kişisel görüşme, 20 Haziran, 2015). Yine başka bir görüşmede No 1'in yaptığı açıklama da Rap yapma motivasyonuna örnek verilebilir. "Yaşadığım olayları anlatıyorum genelde... Yani eğlenceli bi gün geçirdiysem onu yazıyorum şarkıya; kötü bi gün geçirdiysem onu yazıyorum. Geçmişte yaşadıklarım, işte gelecekle ilgili karamsar düşüncelerim" (kişisel görüşme, 20 Haziran, 2015). Mc'lerin söylemlerinden de anlaşılacağı gibi müzisyenleri Rap müzik yapmaya teşvik eden temel motivasyon gündelik yaşamın anlatılması olarak öne çıkar.

#### 4.4. Rap Müziğin Üretimi, Yerel Sound ve Dinamikleri

Rap müzik üretimi altyapı/*beat* ve *lyric* olmak üzere temel iki bileşenden oluşur. Bu temel iki bileşenin oluşturduğu ürünlere şarkı denir. Genellikle şarkıyı oluşturan iki farklı aktör vardır. Her ne kadar şarkı bir bütün olarak ele alınsa da bu iki bileşeni ayrı ayrı incelemek gerekir. İzmir Rap atmosferinde yerel *sound*'un en somut karşılığı altyapı/*beat* ve tarz özelinde şekillenir.

##### 4.4.1. Altyapı/Beat

İzmir Rap atmosferinde yerel *sound* dan bahsederken, tınıyı oluşturan temel dinamik olarak altyapı/*beat* ön plana çıkar. Yerele özgü çalgıların kullanımı ve bu çalgıların oluşturduğu ezgiler/melodiler yerel *sound*'un başat dinamikleridir. Gazapizm'in *Bir Gün Her Şey* (2016) isimli albümünde yer alan *Gece Sabahın* şarkısında (Şekil 1) kullandığı elektro bağlama, darbuka vb. çalgılar yerel *sound*'un oluşmasında önemlidir. Bununla birlikte şarkının ezgisel yapısı kürdî makamındadır. Başka bir örnekte yine Gazapizm'in *single*'i olan *Heyecanı Yok* (2017) şarkısında klarnet kullanmıştır. Klarnet daha önce Türkçe Rap şarkılarında kullanılmamış bir çalgıdır. Bu bağlamda klarnet İzmir'e özgü yerel *sound*'un oluşmasında önemli bir referans olarak değerlendirilebilir.



Şekil 1. *Gece Sabahın* şarkısının ana teması

Yaptığımız görüşmede kendisine sorduğum, şarkıların için *beat*'lerini nasıl seçersin sorusuna verdiği cevap kültürel kimliğin yerel *sound*'un oluşumunda ne kadar etkili olduğunu özetler niteliktedir:

His yani başkan. Onu ben sana tam olarak burda izah edemeyebilirim ama bana istediği kadar teknik olarak kaliteli olsun, istediği kadar başarılı olsun bana

<sup>2</sup> Rap yapmak yerel terminolojide yaygın bir kullanımdır.

<sup>3</sup> Yerel terminolojide Mc aynı zamanda bir sanatçıdır. Bununla birlikte sanatçı genellikle *fame* Mc'ler için kullanılır.



verdiği bir his yoksa üzerine okumak istemiyorum yani. Ama o hissi sana tam olarak ne kazandır diye soracak olursan, gözlemlerime göre yani seçtiğim *beat*'leri gözlediğimde, hep böyle bi bu ülkeden de birazcık; bi nağme, bi sound, bi gam aralığı yakalamam gerekiyor galiba sanırım yoksa tamamen kendimi yabancı hissediyorum o altyapıya yani. Gerçi bu öyle hissetmeyen insanları da anlamıyorum yani, sanki başka bir ülkede doğmuşlar gibiler yani. O bana çok garip geliyor aslında, yani benimki değil de. Çünkü yani sen dinleyeceğin müziği bu ülkede seçmiyorsun. En azından seçebileceğin yaşa gelene kadar seçmemiş oluyorsun yani dinletilmiş oluyosun yani. Sokakta, dolmuşta, otobüste, annenden, babandan, dayıdan, ailenden, onların sevdiği müzikleri dinleye, dinleye büyüyosun. Bi süre sonra kendi dinleyeceğin müziği kendin seçmeye başlıyorsun yani. Ama o yarıya kadar hep, bi Anadolu ezgisi, bi Türk sound'u duyuyorsun, mecbursun buna yani. Bu ülkede yaşıyorsan duymak zorundasın yani. Tamamen öyle şekillenmiş bilinçaltını bi anda çılgın sint<sup>4</sup>'ler, çılgın böyle drum-kit'lerle tamamen a, a, bi Amerikan sound'unun üzerinde kendini nasıl bulabiliyorlar; ben onu tam, böyle, gerçekten anlayamıyorum yani. Bana çok yabancı geliyor. Kendimi çok yabancı hissediyorum. Bi şey yazamıyorum da üstüne, başarılı bi şey de çıkartamadık daha bundan yani. (kişisel görüşme, 16 Haziran, 2017)

Bununla birlikte Gazapizm'in açıklaması, yerel *sound*'un benzerlik ekseninde küresel bağlantılılığına vurgu yaptığı şeklinde yorumlanabilir. Ayrıca yine yerel *sound*'un önemli temsilcilerinden biri olan Yener Çevik'in *Birden Bire* (2017) albümünde yer alan *Senden Gizledim* (Şekil 2) isimli çalışması da kürdî makamındadır.



Şekil 2. *Senden Gizledim* şarkısının ana teması

Gazapizm'in 2014 yılında çıkardığı *Yeraltı Edebiyatı* isimli albümünde tercih edilen *canlı kayıt*'lar da birlik ve farklılık ekseninde *scene* ile ilişkilendirilebilir. Daha önce Ceza, Mode XL gibi sanatçı/grupların, müzik programlarıyla hazırlanan *beat*'ler yerine tamamen çalgıcıların icra ettiği pratikler vardır. Bunlar birlik ekseninde İzmir rap atmosferinde İstanbul-İzmir arasındaki benzerliğe işaret ederken, Gazapizm'in kayıtlarında klarneti tercih etmesi farklılık ekseninde düşünülmelidir. Çünkü daha önce yapılan şarkılarda klarnet kullanımı mevcut değildir.

Bu çerçevede örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ancak yerel *sound*'un iki önemli temsilcisi olan Gazapizm ve Çevik'le ilişkili olarak verilen örnekler yerel *sound*'un, altyapı/*beat* özelinde nasıl oluştuğuna dair açıklayıcı niteliktedir.

#### 4.4.2. Tarz

Yerel *sound*'u etkileyen diğer dinamik ise *lyric* özelinde oluşan Mc tarzıdır<sup>5</sup>. Bu tarzın oluşumunda *flow* (akış) belirleyicidir. Gazapizm *flow*'u şu şekilde tanımlar: "*flow* Rap'in akışıdır. Yani söyleme biçimine göre değişen bir şeydir" (kişisel görüşme, 16 Haziran, 2017). Tarz, *flow* ekseninde şekillenir. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki; tarzı *beat*'ten bağımsız düşünmek yanıltıcı olabilir. Çünkü tarz ile *beat* birbirini bütünleyendir. Başka bir deyişle *beat*'in hızı, ritm kalıpları, ezgi yapısı ve Mc'nin söyleyiş biçimi tarzın oluşumunda önemlidir. Yerel terminolojide tarz salt Mc'nin söyleyiş biçimini imlemez. Tarz aynı zamanda İzmirli Mc'ler

<sup>4</sup> Synthesizer

<sup>5</sup> Şarkıyı söyleme biçimine denir. *Beat* üzerine *lyric*'i okuma şeklini de imler. Yerel terminolojide *flow* (akış) olarak adlandırılır. Ayrıca Tarz, Rap müziğin alt türüne de, Mc'nin şarkıyı söyleme şekline de atıfla kullanılır. İzmir Rap atmosferinde tarz çoklu anlam taşır.

tarafından alt türler olarak adlandırılır. Bu tarzlar *Battle*, *Funky*, *Protest*, *Melanko*, *Hard*, *Arabesk* gibi *beat* yapısına ve *lyric* içeriğine göre farklı şekillerde adlandırılırlar. Ancak bu adlandırmalar Mc'den Mc'ye de görece değişkenlik gösterir. Karataş, İzmir Rap atmosferindeki Mc'leri tarzları hakkında şunları ifade eder: "Anıl'ın yaptığı biraz daha eğlenceli *Funky* deniyor. Gazap'ın yaptığına *Protest* deniyor. Cash'in yaptığına da *Hard Rap* deniyο" (kişisel görüşme, 27 Mayıs, 2017). Tarz, *beat*'in müzikal yapısı, Mc'nin işlediği konular, sözleri okurken kullandığı vurgular ve ses tonu ile şekillenir. İzmir özelinde, Rap müzik sanatçıları ve dinleyicileri arasında bu tarzlar muğlaktır. Başka bir deyişle bu tarzların anlamlandırılması da yerellik ekseninde görece farklılıklar gösterir.

Bununla birlikte tarzın oluşmasında diğeri bir aktör *beatmaker*'lardır. Mc birçok konuda *beatmaker*'ı yönlendiren konumunda bulunsa da *beatmaker*'ın yazdığı altyapıda kullandığı rifler, çalgılar, ritmik yapının oluşumu tarzı şekillendirir demek yanlış olmaz. Katılımcı gözlem tekniğini kullanarak birkaç kez Serin Karataş için *beat* yazma tecrübesi yaşadım. Kendi stüdyosunda yapmış olduğumuz çalışmalarda genellikle "duygusal bir ezgi olsun; bu sözlerin altına sert bir alt yapı istiyorum; burada keman kullanalım; bu hızda değil daha düşürelim, bu *beat* için Türk ezgileri yazalım..." gibi yönlendirmelerle *beat*'in yazımında aktif rol oynamıştır. Bu bağlamda tarzın oluşmasında iki aktör de önemli rollere sahiptir diyebiliriz.

Yerel *sound*'lar yereli kapsayıcı yani bir bütünü imlemekten ziyade bir ya da birkaç sanatçıda belirginleşen *sound*'larla ilişkili olarak değerlendirilir. İzmir Rap müzik atmosferinde yerel *sound* özellikle Yener Çevik, Anıl Piyancı, Cash Flow ve Anıl Acar (Gazapizm) gibi *fame* Mc'lerde belirginleşir. Yerel *sound*'un en önemli temsilcilerinden biri Yener Çevik'tir. Çevik, İzmir'in ilk kuşak Mc'lerinden biri olarak anılır ve bir mihenk taşı olarak değerlendirilebilir. Çevik özellikle, arabesk olarak nitelendirdiği şarkılardan aldığı *sample*'ları şarkılarında *beat* olarak kullanır. Ancak Çevik'in kendi müziğine dair açıklamaları iki farklı müzik türünü kapsayıcı niteliktedir. Bunlar arabesk müzik ve halk müziğidir. Çevik, kendisini yeni neslin ozanlarından biri olarak tanımlar:

Ozanlık geleneğine bakarsak, Âşık edebiyatına kadar inmek gerekiyor. Daimi'lere, Pir Sultan'lara, Hacı Bektaş'lara, Ahmet Yesevi'lere... Taa o kültür, ilim, bilimine kadar gitmek gerekiyo ki onların yazdıkları şiirlere de bakılırsa didaktik ölçülerde failün mefailün tekniğinde ilerliyorlar ve onları şu an ki Hip hop *beat*'in üstüne okuduğunuzda Rap oluyo... bana sorarsan yaptığım müziğin adı halk müziği çünkü ben ülkemdeki halkın yaşadığı sosyal problemleri yazıp, anlatıp, okuyorum. Kimisini kendim yaşıyorum. Kimisini gidip kendim sosyolojik olarak gözlemliyorum. Oralarda bulunuyorum yani. O yüzden yaptığım işin adı benim halk müziği. (kişisel görüşme, 28 Ocak, 2018)

Bununla birlikte peki bu *Arabesk Rap* adlandırması hakkında Yener Çevik ne düşünüyor? sorusuna "Katılıyorum. Arabeskin dibine kadar katılıyorum. Ve benim yaptığım müzik, *Arabesk Rap* değil, Rap'in arabeskle buluşan hali aslında benim yaptığım iş. Çünkü biz Michael Jackson, Madonna'yla büyümedik. Hala da dinlediğin müzik ne dersin arabesk dinliyorum" (Y. Çevik, kişisel görüşme, 28 Ocak, 2018). Yener Çevik'in ozanlık geleneği ve *Arabesk Rap* ile ilgili açıklamaları iki farklı bağlamda okunabilir. Ozanlık geleneği ile kurduğu ilişki Mc'nin açılımı olan söylem ustasına yaptığı vurgudur. Dolayısıyla bu söylem, sözlü gelenek ile bir topluluğun yerel tarihini aktaran ve taşıyan batı Afrikalı şair/müziyenler olarak adlandırılan 'griot'lar ile ilişkili olarak değerlendirilebilir. Bu söylem Mc'nin ne olduğu ya da olması gerektiğine dair bir açıklamadır. Diğeri taraftan müziğine ilişkin "Rap'in Arabeskle buluşmuş hali" açıklaması onun yaptığı müziği tarz özelinde özgünleştirir. Müziğine yaptığı tanım, tarihsel süreç içinde izlerkitle tarafından da kabul görür ve Rap müziğinin bir alt türü olarak *Arabesk Rap* ortaya çıkar.

Özetle yerel *sound* Rap müzik pratisyenleri olarak değerlendirilebilecek farklı aktörlerin etkileriyle *beat*, *lyric* ve tarz ekseninde belirginleşir ve hem ulusal/uluslarüstü hem de yerel dinamiklerin etkisiyle bir anlam kazanır. Başka bir deyişle kendine has, biricik olanı bu etkilerle kurgular. Özetle altyapı ve tarz özelinde yerel *sound* dinamikleri görünürlük kazanır.

#### 4.5. Performanslar

Kaydedilen müzik metinleri canlı müzik performansları iki farklı buluşma üzerinden gerçekleştirilen bir bütündür. Birincisi, etkinlik olarak Rap, *fame* ve *non-fame* Mc'lerin katıldığı pratiklerdir. Ancak etkinliklere katılan *fame* Mc'lerin sayısı bir elin parmaklarını geçmez. Bununla birlikte dinleyici topluluğu 40-100 kişi arasında değişmektedir. Ve dinleyici olmalarının yanı sıra bu izlerkitlenin birçoğunun kendi şarkıları vardır. Ayrıca ücretsiz olan bu etkinliklerde kullanılan mekânlar kamusal alanlardır. Alsancak çimner, Bostanlı Demokrasi Meydanı, Bornova Büyük Park bu mekânlara örnek teşkil eder.

İkincisi, konser olarak Rap, genellikle *Fame* olan Mc'lerin ve bunun yanı sıra daha az sayıda *non-fame* Mc'lerin de sahne aldığı pratiklerdir. Bu pratikler *fame* olan bir Mc'nin sahne aldığı tek kişilik performanslar; birkaç *fame* ve *non-fame* Mc'den oluşan performanslar ve birçok *fame* ve *non-fame* Mc'nin katıldığı performanslar olarak sınıflandırılabilir. Çoklu performanslar özelinde Yakaza organizasyonu ön plana çıkar. Konserlerdeki dinleyici topluluğu 600-1000 kişi arasında değişmektedir. Dinleyici sayısındaki bu niceliksel veri Mc'nin *fame* olma durumu ve konserin gerçekleştirileceği mekânın fiziksel özelliklerine bağlı olarak değişmektedir. Rap müzik konserlerinin kendine özgü performans mekânları bulunmamaktadır. Konser mekânı *Rock* barlar, Belediyelere ait Kültür Merkezleri, Gazinolar gibi değişkenlik arz eder ve belirli bir ücrete tabidir. Göl Gazinosu, *Noxx Plus*, *Volume* Bar, *Balad* Türkü Evi, Tepekule Kültür ve Sanat Merkezi, Balyoz *Karaoke* Bar konserlerin gerçekleştirildiği mekânlardan bazılarıdır.

#### 4.6. Yakaza Örneği

Yakaza<sup>6</sup> müzik aracılığıyla markalaşıp, kurumsal bir kimlik kazanmak için oluşturulmuş ticari bir organizasyonun adıdır. Yakaza adı altında 2014-2017 yılları arasında 10 büyük konser<sup>7</sup> gerçekleştiren Karataş ayrıca bunun yanında etkinlik<sup>8</sup> ya da küçük konser olarak adlandırdıkları performanslar da düzenlemiştir. Konserlerin genelinde kendisi de bir Mc olarak sahne alır.

Küçük konserler birkaç *fame* Mc'nin ve *non-fame* Mc'lerin de ön grup olarak sahne aldığı birkaç saatlik performans dizileridir. Küçük konserler yılda üç defa tekrarlanan büyük konserler arasında iki defa olmak üzere ve genellikle 2-5 *fame* Mc'nin sahne aldığı performanslardır. Küçük konserlerde Mc'nin *fame* olma ve dolayısıyla konsere *kitle çekebilme* potansiyeline göre vip bilet satışı da olabilir.

Büyük konser *fame* ve *non-fame* Mc'lerin sahne aldığı, yaklaşık 6 saat aralıksız devam eden performans türüdür. Mc sayısı genellikle 10-20 kişi arasında değişir. Mc'lerin aldıkları ücretler *fame* olma, konsere kitle çekebilme potansiyeline göre farklılık gösterir. Ayrıca Karataş'ın "önünü açmak istediğimiz gençler" olarak adlandırdığı *non-fame* Mc'ler de konserin ilk bölümü olarak ayırabileceğimiz periyotta performanslarını sergilerler. Bu *non-fame* Mc'lere bir ücret ödenmez. Bununla birlikte bu *non-fame* Mc'ler için Yakaza'da sahneye çıkmak zaten başlı başına bir olaydır. Göksel isimli *non-fame* Mc yaptığımız söyleşide bu durumu şöyle açıklar; "Yakaza bizim için çok önemli abi... Yakaza'da sahneye çıkmak bizim gibiler için hem çok önemli bir fırsat hem de gurur verici bir şey... Sonraki Yakaza konserlerinde de sahneye çıkabilmemiz için dinleyici almamız<sup>9</sup> lazım..."

Bu konserlere dinleyici katılımı 600-1200 kişi arasında değişmektedir. Dinleyicilerin büyük bir çoğunluğu 13-19 yaş aralığında olan gençlerdir. Büyük konserlerde 'Vip' ve 'Normal' bilet olmak üzere iki farklı bilet satışı yapılır. Vip bileti normal bileten ayıran özellikler; sanatçılarla fotoğraf çektirme, sohbet etme, kuliste oturabilme ve sahneyi en önde izleme fırsatı olarak sıralanabilir. Konserler Bornova'da bulunan, üniversiteli öğrencilerin tercih ettiği ve genellikle rock müzik performanslarının gerçekleştirildiği Noxx Stage ve Kültür Park içinde bulunan ve daha öncesinde gazino olarak işletilen ancak günümüzde (2017) her türlü etkinlik için kiraya verilen Göl Gazinosu gibi mekânlarda gerçekleştirilir. Büyük konserler bir yıl içerisinde Ocak, Nisan ve Ekim ayı olmak üzere üç defa düzenlenir. Bu bağlamda takvime bağlı ritüeller olarak öne çıkar.

Yakaza adı altındaki büyük konser dizilerinin önemli bir bileşeni de tekstil ürünleridir. Yakaza amblemini taşıyan tekstil ürünleri *t-shirt*, *sweatshirt*, şapka, bandana vb. şeylerden oluşur. Bu ürünlerin fiyatları değişkendir. Biletlerle beraber kampanyalı olarak satışa sunulurken, tek tek de satılabilir. Büyük konserlerde yaklaşık 8-10 kişilik bir görevli grubu vardır. Bu ekip güvenlik görevlileri, sahne sorumluları, ses teknisyeni, bilet satış ve kontrol sorumluları olmak üzere çeşitlilik arz eder. Genellikle konser/etkinliklerde mekâna ait olan ses sistemleri kullanılır. Gerçekleştirilen bütün performanslarda hem Yakaza'nın kendi ürettiği ürünlerin hem de sahneye çıkan Mc'lerin ürettikleri ürünlerin satış standları mevcuttur. Bu ürünler (albüm, poster, tekstil ürünleri vs.) olmak üzere çeşitlik arz eder. Dolayısıyla konsere katılan *fame* Mc bu standlarda kendi ürünlerini satarak ek bir gelir elde edebilir.

<sup>6</sup> İzmirli Rap sanatçısı Serin Karataş'ın öncülüğünde Korhan Dadak ile birlikte kurulmuş bir organizasyondur. 2008 yılından bu yana çeşitli organizasyonlar ve toplama albümler hazırlayarak İzmir'de aktif görev alan Postula, 2014 yılı itibarıyla organizasyon ve tekstil işlerini YAKAZA adıyla yürütme kararı aldı (Yakaza t.y.).

<sup>7</sup> Karataş'ın performanslar arasında yaptığı ayrımı birkaç Mc'den oluşan ve çoklu performanslar olarak ayırdığımızı hatırlamakta fayda var.

<sup>8</sup> Karataş'ın yaptığı etkinlikler bizim alan araştırmamızdaki etkinliklerle benzerlikler taşır. Yani acapella ve Freestyle performanslarını içerir. Ancak bununla birlikte etkinliklerin farklılaşması, küçük veya büyük konserler için bilet satış günü olarak düzenlenmesidir.

<sup>9</sup> Yerel terminolojide dinleyiciyi almak, onları eğlendirmek, performanslarına eşlik etmelerini sağlamak anlamına gelir

Simbiyotik bir olgu olarak *undergound-mainstream* ayrımı üzerinde daha önce durmuştuk. Örnek olay üzerinde bu etkileşimin daha iyi anlaşılabilmesi için kısaca müzik endüstrisinden çıkma (bandrollü) albümlere sahip olan Rap müzik Mc'lerini *mainstream*, kendi imkanlarıyla üretim ve dağıtım yapan bireysel prodüksiyonları *underground* olarak değerlendirdiğimizi yinelemek yerinde olur. Yakaza, *underground-mainstream* etkileşimine açık, dinamik bir mekân olarak işlev görür. Daha farklı bir ifadeyle Yakaza her ne kadar ticari bir organizasyon olarak görülse de 2014-2017 yılları arasında gerçekleştirilen, katılım oranı en yüksek performans dizisi olarak değerlendirilir. Ancak performansların mekânı olarak Yakaza (İzmir Göl Gazinosu vd.) *underground-mainstream* etkileşimi açısından Lefebvre'ci bakış açısıyla; "dinamik bir mekân" olarak ifade edilebilir. Kısaca bir organizasyon olmanın ötesinde performansçılar ve dinleyiciler tarafından anlam ağlarıyla örülü bir alandır.

Yakaza örneğinde *underground-mainstream* etkileşimi iki temel bileşende ele alınabilir. İlki ana akıma dahil olmuş Mc'ler ile yeraltı olarak adlandırılan Mc'ler arasında yüz yüze iletişimle oluşan etkileşim. Diğeri Mc'lerin yeni dinleyici kitlesi edinebilmesine olanak tanıyan dinleyicilerle olan etkileşimi. Dinleyicilerin Mc'lerle olan etkileşimi salt olarak sahnede gerçekleşen performanslarla bağlantılı olduğu için ayrı bir başlıkta bunu değerlendirmeyeceğiz.

Mc'ler arasındaki yüz yüze etkileşim farklı boyutlarda gerçekleşir. Bunları şu şekilde kategorize etmek mümkündür.

- 1) *Non-fame (underground) Mc - fame (mainstream) Mc* etkileşimi
- 2) *Fame (underground) Mc - non-fame (mainstream) Mc* etkileşimi
- 3) *Fame olan (mainstream) Mc* ya da daha fazla Mc'nin etkileşimi

Bağlamımızı oluşturan etkileşim kategorileri 1 ve 2 numarada belirtilenlerdir. Buna göre bu iki başlıkta; sahnede *underground* Mc, ana akım Mc'nin *back vocal*'i olabilir. Bu performans düet şeklinde de gerçekleşebilir. Ayrıca bu etkileşim performans sonrasında, albümlerde düet/*feat* yapmaya kadar gidebilir. Aynı sahneyi paylaşmak farklı dinamiklerin ürünüdür. *Fame* olan Mc kendinden önce sahne alan *non-fame* Mc'nin sahne performansından ve dinleyiciler üzerindeki tahakkümünden etkilenebilir ve bu durumu pragmatik bir faydaya dönüştürebilir. Karşıt olarak *non-fame* Mc kendisine destek vermesi için *fame* Mc'nin şöhretinden faydalanmak için talepte bulunabilir. Kısaca bu iletişim, konser öncesinde, konserin gerçekleştiği sırada ve konser sonrasında (bir sonraki konser ya da albüm projeleri için) gerçekleşebilir. Yakaza bu tür etkileşimlere açık bir sahnedir.

Yakaza performanslar dizisi *non-fame* Mc'lerin önce *underground* sonra *mainstream* bir süreçle tahayyül ettikleri konuma gelmeleri için de uygun bir sahnedir. Bu süreçle ilgili dikkat çekici örneklerden biri Yakaza Vol. 4 (2014) konserinde tanıştığım üç *non-fame* Mc'dir. Bu *non-fame* Mc'ler daha sonra 'Yetenek Siziniz' yarışmasıyla AGC ismiyle ana akım medyada görünürlük kazanacak olan Göksel İnağ, Alperen Dirik ve Can Kayahan'dır. Vol. 4 konserine ilk olarak dinleyici olarak gelen bu grup, o konserde Serin Karataş'ın dikkatini çekip bir sonraki konserde sunuculuk görevini üstlenmiş sonrasında ise birer *underground* Mc olarak sahneye çıkmışlardır. O dönemde Rap müzik izlerkitlesi tarafından tanınmayan gençler daha sonra Yakaza organizasyonuna dahil olup *underground* birer Mc olma yolunda ilerlerler. 27 Mayıs 2017 günü Serin Karataş ile yaptığımız görüşmede orada bulunan Göksel İnağ, Yakaza Vol. 4 konser günü ve sonrası ile ilgili şu açıklamayı yapmıştı; "Biz Yakaza Vol. 4 de tesadüfen bir grup olmuştuk. O grupta sürekli bağırın, canlı bir gruptu. Baya hareketliydik falan... Serin abinin de dikkatini çektik. 2 belki 2,5 sene önce Belediye'nin önünde yapılan etkinlikte de Serin abiyle tanıştık."<sup>10</sup> Sonrasında Serin Karataş'a sahneye çıkma sürecinin nasıl geliştiğini sordum. "İlk önce sahne görevlisi olarak yazdık isimlerini. Bir sonraki konserde sunucu oldular ve sonraki konserde de isimlerini yazdık (*Mc olarak*)..." Ayrıca bu grup Serin Karataş'ın öncülük ettiği 'Efsane Rap Savaşları' oluşumunda Mc kimlikleriyle aktif görev almaktadır. 17 Mart 2016 tarihinde açılan 'Efsane Rap Savaşları' isimli Youtube kanalı 225.824 abone sayısına ve yayınlanan 24 video klip toplamında 48,5 milyonluk bir izlenme oranına ulaşmıştır.<sup>11</sup> Yine aynı konserde Rapuzi (Ahmet Turan Döşkaya) mahlasını kullanan, izlerkitlenin tanımadığı bir Mc sahneye çıkmış ve 'Neden Türkçe Hip hop gelişmiyor' isimli şarkısıyla izlerkitlenin beğenisini toplamıştı. Sahneden inerken de yanında albümünü<sup>12</sup> ve posterlerini getirdiğini belirterek performans sonrasında albümlerini satmıştır. Rapuzi daha sonraki

<sup>10</sup> Yakaza Vol. 4 konserinde bir başka grupla birlikte sahnenin sağ ön tarafında ateşli birer taraftar gibi hem kendileri eğleniyor hem de izlerkitleyi etkiliyorlardı.

<sup>11</sup> Kanal, Youtube tarafından bir süre önce kapatıldı.

<sup>12</sup> Home stüdyosunda kaydettiği *underground* bir albüm

konserlerde afişte ismine yer verilen bir *fame* Mc olarak sahneye çıkmıştır. Korhan Dadak bu durumu “Serin haricinde de sanatçılarımız var. Hedefimiz o sanatçıların bir şekilde yolunu açmak. Rap müziğe kazandırmak” şeklinde açıklamıştır. Yine aynı görüşmede Dadak’ın (kişisel görüşme, 10 Ekim, 2016) “sanatçılar kulisteyken birbirini dinleme fırsatı buluyorlar eğer beğenirlerse aralarında paslaşma durumu oluyor” şeklinde yaptığı açıklama *underground- mainstream* etkileşimini destekler.

## 5. Sonuç

1970’li yıllarda ortaya çıkan bu pratik kısa sürede ana akıma dahil olmuş ve küresel ölçekte yaygınlaşmıştır. Rap müzik yapan kişiye Mc denir. Mc söylem ustası olarak değerlendirilir. Almanya’da yaşayan Amerikan askerlerinin kültürel varlığıyla, 1980’li yılların ortalarından itibaren bir tür disko müziği olarak görünürlük kazanan Rap, kısa sürede göçmenler arasında da yaygınlaşır. Almanya’da yaşayan Türk göçmenlerin üçüncü kuşağı, gündelik hayatta yaşadıkları yapısal dışlanma ile Afro-Amerikan topluluğun yaşadığı sorunlar arasında bir benzerlik olduğunu fark eder ve yaşadıkları problemleri ifade etmenin aracı olarak Rap müziğe yönelirler. Türkçe Rap müziğin, Türkiye sınırları içinde dikkat çekmeye başlaması ise 1990’lı yılların sonlarına denk gelir. *Underground* bir pratik olarak bu müzik 2000’li yıllardan itibaren ana akıma eklenmeye başlar. Bugün Rap müziğin ana akıma dâhil olduğu aşikârdır. İzmir özelinde ise Türkçe Rap müziğin tarihsel serüveni, Türkiye’de ortaya çıktığı yıllarla paralellik gösterir.

*Scene*, belirli bir müzik türü ekseninde toplanmış dinleyiciler ve müzisyenlerin oluşturdukları etkinlikler ve etkileşimler bütünü olarak değerlendirilebilir. İzmir ölçeğinde Rap müzik, Hip hop kültürü çevresinde zevk/estetik değerlerin bütünleştiği; popüler müzikler içinde farklılaşan bir tür ve kendine özgü bir *sound*’u olan; ulusal/uluslararası endüstriyel süreçlerle etkileşime açık; hem müzisyen hem de dinleyici profilleri bağlamında sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik farklılıkları kapsayan pratikler bütünüdür.

İzmir Rap atmosferinde gerçekleştirilen etkinlikler ve konserler *scene*’i şekillendiren ve tanımlamaya imkân veren olgulardır. Özellikle çoklu performans mekânları olarak konserler *underground-mainstream* etkileşiminde önemli bir işleve sahiptir. Bununla birlikte *underground*’dan *mainstream*’e geçiş serüveni yerel ölçekte Mc’lerin performans mekânlarını da dönüşüme uğratar. Ana akım medyada görünürlük kazanmadan önce İzmir’de sahne aldığı konserler yalnızca Yakaza ile sınırlı olan bir Rap sanatçısı, sonrasında kentin büyük kapasiteli konser salonlarında ve gece kulüplerinde boy gösterir.

Bu araştırmanın kavramsal çerçevesini oluşturan *scene*, İzmir merkezinde bulunan Rap müzik ilgililerini kapsar. Üretim, ürün ve tüketim diyalektiği bağlamında görünürlük kazanan İzmir Rap *scene*, temellüğe dayalı, küresel etkileşime açık ve yerel dinamiklerin etkisiyle kendine özgü bir yerel *sound*’u olan *underground*’dan *mainstream*’e giden bir görünüm sergiler.

## Kaynakça

- Aslan, U. (2015). *Protestan ritüellerinde popüler müzik pratiği: İzmir çağdaş tapınma scene* (Tez No. 413931) [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Aydın, S. O. (2018). *Arenadan ekrana şöhret kültürü*. İmge Yayınları.
- Bauman, Z. (2015). *Akışkan modern dünyada kültür* (İ. Çapcıoğlu ve F. Ömek, Çev.). Atıf Yayınları.
- Bennett, A. (2010). Introduction to part three. A. Bennett, B. Shank ve J. Toynbee (Ed.), *The Popular music studies reader* (s. 95-97) içinde. Routledge.
- Chomsky, N. (2005). *Medya denetimi* (E. Baki, Çev.). Everest Yayınları.
- Cohen, S. (1999). Scenes. B. Horner ve T. Swiss (Ed.), *Key terms in popular music and culture* (s. 239-250) içinde, Blackwell Publishers.
- Çerezcioglu, A. B. (2011). *Küreselleşme bağlamında extreme metal scene: İzmir metal atmosferi* (Tez No. 298197) [Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Çerezcioglu, A. B. (2014). İndie müzikte tanım ve sınıflandırma problemi. *Folklor/Edebiyat*, 20 (78), 91-106.
- Çerezcioglu, A. B. (2017). *İsyen: Rock müzikte tınısal temsiller*. Gece Kitaplığı.
- Darcan, T. ve Ergun, L. (2015). Müzik endüstrisinde üretim, tüketim ve metin: Telif sorunsalı. *International Journal of Human Sciences*, 12 (2), 1251-1272.
- Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek*. Bağlam Yayınları.

- Fonarow, W. (2006). *Empire of dirth: The Aesthetics and rituals of British indie music*. Wesleyan University Press.
- Frith, S. (2000). Popüler müziğin endüstrileşmesi. J. Lull (Ed.), *Popüler müzik ve iletişim* (s. 71-106) içinde. Çiviyazıları.
- Harris, K. K. (2007). *Extreme metal: Music and culture on edge*. Berg Publishers.
- Huber, E. (2013). *Dilbilime giriş*. Yabancı Dil Yayınları.
- Jeffries, M. P. (2011). *Thug life: Race, gender, and the meaning of hip-hop*. The University of Chicago Press.
- Jöntürk. (2003). *Bir gençlik çılgıncılığı hiphop kültürü*. Akyüz Yayın Grubu.
- Karadeniz, T. (2013). *Hiphop Amerikan kültürü değildir*. Kutlu Matbaa.
- Keeton, W. T. ve Gould, J. L. (1999). *Genel biyoloji*. Palme Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın üretimi*. Sel Yayıncılık.
- Mustan Dönmez, B. (2019). *Etnomüzikolojinin temel kavramları*. Bağlam Yayınları.
- Price, E. G. (2006). *Hip hop culture*. Abc-Clio.İ
- Rojek, C. (2003). *Şöhret*. Ayrıntı Yayınları.
- Rowe, D. (1996). *Popüler kültürler* (M. Küçük, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Selçuk Tüccar, S. (Yönetmen). (2011). *Söyleyeceklerim var* [Belgesel].
- Solomon, T. (2005). 'Living underground is tough': Authenticity and locality in the hip-hop community in Istanbul, Turkey. *Popular Music*, 24 (1), 1-20.
- Tekdemir, Ö. (Yönetmen). (2008). *Anlatın ben dinlerim* [Belgesel].
- Watkins, S. C. (2005). *Hip hop matters: Politics, pop culture, and the struggle for the soul of a movement*. Beacon Press.
- Yakaza. (t.y.), Ana Sayfa [Facebook sayfası]. Facebook. Erişim tarihi: 16 Temmuz 2017  
[https://www.facebook.com/pg/Yakazaizmir/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/Yakazaizmir/about/?ref=page_internal)

## İzmir'de Kamusal Sanat ve Sanata Ayrılan Pay Stratejisi

### Public Art and the Percent for Art Strategy in Izmir

Bengi Polat, *Fen Bilimleri Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi*  
Şebnem Gökçen, *Şehir ve Bölge Planlama Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*

#### Özet

Kamusal sanat, kentlerin kültür-eksensel dönüşümü, kentte yaşam kalitesinin artırılması ve kentsel mekânın estetiği ile yakından ilişkilidir. Kamusal sanat, kentlerin yaygınlaşan ve öne çıkan bir özelliği haline gelmektedir. Kentlerin kültür politikaları, kamusal sanata giderek artan ilginin ve kamusal sanatın kentlerin dönüşümüne olan katkılarının arka planında kayda değer öneme sahiptir. *Sanata Ayrılan Pay* stratejisi ise kamusal sanatın kentlerdeki varlığını artırmak için uygulanan ve kamusal sanat eserlerinin yapımını finanse etmek için başvuru alan en yaygın yöntemler arasındadır. Bu strateji ile inşaat yatırımlarının bütçesinden küçük bir miktar kamusal sanat için ayrılmaktadır. Bu makalenin amacı, kamusal sanatın İzmir'de yürütülen kültür politikaları içerisinde nasıl daha fazla yer bulabileceğini tartışmaktır. Bu amaç doğrultusunda makalede, İzmir'de kamusal sanat uygulamalarına ilişkin genel bir değerlendirme yapılmıştır. Avrupa ve ABD'de birçok kentin benimsediği strateji eğer İzmir'de de uygulanırsa kamusal sanat için inşaat yatırımlarından küçük bir pay ayrılarak bir fon yaratılabilecektir. İzmir'de sanata ayrılan pay stratejisinin uygulanmasına ilişkin öneri senaryo geliştirilmiştir. Sanata ayrılan pay stratejisinin uygulanması durumunda kentte kamusal sanatın varlığına olası etkileri tartışılmıştır. Önerilen senaryo göstermektedir ki sanata ayrılan pay stratejisinin İzmir-Türkiye'de uygulanıyor olması kamusal sanata ilişkin tüm çalışmalarının sürekliliğini sağlayabilecektir.

**Anahtar Sözcükler:** Kamusal sanat, sanata ayrılan pay, kültür-eksensel dönüşüm, İzmir-Türkiye.

**Akademik disiplin(ler)/alan(lar):** Kentsel tasarım.

#### Abstract

Public art is closely associated with culture-led regeneration, the aesthetics of urban spaces and improvement of the quality of life. The cultural policies of cities is significant for the interest in public art and its contribution to the transformation of the cities. The Percent for Art, a noteworthy strategy, takes place among the methods promoting public art in cities and financing ways of making works of art. With this strategy, a specific amount of the budget of construction investments is allocated for public art. The purpose of this article is to discuss how public art can find more place in cultural policies adopted in Izmir. In line with this purpose, a general overview of public art practice in Izmir is evaluated in the paper. A scenario is developed regarding the implementation of the percent for art strategy in Izmir. The scenario discusses what sort of possible effects would emerge in case the Percent for Art strategy is implemented in Izmir. If the strategy, adopted by many cities in Europe and the USA, is implemented in Izmir, a small share of construction investments will be allocated for public art and a fund will be created. The scenario indicates that the implementation of the Percent for Art strategy in Izmir-Turkey will ensure the continuity of all works related to public art.

**Keywords:** Public art, percent for art, culture-led regeneration, Izmir-Turkey.

**Academical disciplines/fields:** Urban design.

- **Sorumlu Yazar:** Bengi Polat, Fen Bilimleri Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Tınaztepe Yerleşkesi, Adatepe Mah. Doğuş Cad. NO:207AD Buca/İzmir 35390.
- **e-posta:** bengipolat@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0002-5901-0591
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 19.09.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1144282

**Geliş tarihi:** 15.07.2022 / **Kabul tarihi:** 23.08.2022

## 1. Giriş

Kamusal sanat, kentlerin kültür-eksensel dönüşümü, kentte yaşam kalitesinin artırılması ve kentsel mekânın estetiği ile yakından ilişkilidir. Bu nedenle, sanatın modern kentler içerisindeki varlığı giderek kültür politikaları kapsamında önemsenmekte ve kamusal sanat uygulamaları kentlerin vurgulanan ve planlanan bir özelliği haline gelmektedir. 20. yüzyılın sonlarında ekonomik ve politik paradigmalarda meydana gelen hızlı değişimlerin etkisi ile kentlerin mekânsal, ekonomik ve sosyal yönden önemli değişimlere uğradığı aşikârdır. Bu tartışmalarda kentlerin yeni rekabet koşullarındaki konumları ve bu yönde atacakları yeni adımlar, yeni kültürel politikaların mercek altına alınmakta olduğu ve kentsel mekâna yansıyan her türlü gelişimin bu minvalde yönlendirildiği söylenebilecektir. Küresel yarış olarak adlandırılabilir bu büyük resimde kentlerin rollerini yeniden tanımladıkları ve kentlerde yükselen kültür kavramlarının (kültürel planlama, kültür endüstrisi, kültür-eksensel dönüşüm vb.) oluşturduğu yeni çerçevenin kentsel rekabet edebilirlik sürecinin temel araçlarından biri haline geldiği görülmektedir. Kültür alanına atfedilen yeni anlamlarla birlikte kamusal sanatın kültür politikalarının parçası haline gelmesi ise aynı gelişmeler çerçevesinde boşa değildir.

Kamusal sanata gittikçe artan ilginin ve kamusal sanatın kentsel çevrenin yenilenmesi ve kentlerin dönüşümüne olan katkısının arkasında kentlerin kültür politikaları önemli yer tutmaktadır. Bu çerçevede kamusal sanatın kentlerdeki yükselişinde önemli bir politika olan *Sanata Ayrılan Pay* stratejisi (*Percent for Art*) ise ABD ve Avrupa kentlerinde kamusal sanatın kentlerdeki varlığını artırmak için yürütülen ve sanat eserlerinin üretiminin her aşamasını finanse etmek için başvurulan yaygın yöntemler arasındadır. Bu strateji ile kamu yatırımları ile yapılan yapıların inşaat maliyetlerinin bir kısmı, genel olarak %1'i kamusal sanat eserlerinin üretimi, yapımı ve bakımı için kullanılmak üzere ayrılmaktadır. Günümüzde sanata ayrılan pay stratejisini benimseyen kentlerde, farklı yönetim kademelerinde (merkezi yönetimden yerel yönetimlere) kültür politikalarının bir bileşeni olarak yürütülmektedir.

Bu makalenin amacı, İzmir'deki kültür politikalarının bir parçası olarak kamusal sanatın kentte nasıl daha fazla yer bulabileceğini tartışmaktır. Bu amaç doğrultusunda makalede, İzmir'de kamusal sanat uygulamalarına ilişkin genel bir değerlendirme yapılmıştır. İzmir'de sanata ayrılan pay stratejisinin kamusal sanatın var olma sürecine dâhil edilebilmesine ilişkin öneri senaryo geliştirilmiştir. Sanata ayrılan pay stratejisi öneri senaryo geliştirilirken 2011-2020 yılları arasında İzmir'de yerel yönetimler tarafından yapılan kamusal sanat çalışmaları ve stratejinin doğrudan ilişkili olduğu inşaat yatırımları incelenmiştir. Yerel yönetimlerin inşaat yatırımlarına ve kamusal sanat uygulamalarına ait verilere tüm kamu kurumlarına ait yatırımların (ihalelerin) bilgilerinin paylaşıldığı Elektronik Kamu Alımları Platformu (EKAP) üzerinden erişilmiştir. İzmir'de sanata ayrılan pay 2011-2020 yılları arasında strateji uygulanıyor olsaydı nasıl bir tablo ile karşılaşılacağı öneri model ile anlatılmıştır. Öneri senaryo ve gerçekte yapılmış olan kamusal yatırımları kıyaslanmıştır. Sanata ayrılan pay stratejisinin uygulanması durumunda kentte kamusal sanatın varlığına olası etkileri tartışılmıştır.

## 2. Kültür Eksensel Kentsel Dönüşüm ve Kamusal Sanatın Rolü

Avrupa ve Amerika'daki birçok kent yaşanan endüstrisizleşmenin<sup>1</sup> etkisini azaltmak ve ekonomilerini canlandırmak üzere yeni yatırımları kente çekmek için kentsel dönüşüme başvurmuşlardır (Jones & Evans, 2013). Kentsel dönüşüm; inşaat, sanat, kültür, stratejik pazarlama ve imaj yenileme ve mega etkinlikler gibi farklı temalarla başlatılabilir ve bunlarla ilişkilendirilebilir (Jung et al., 2015 s. 29). 1980'lerden itibaren, kamusal alanları hareketlendirmek ve canlandırmak için sanat eserlerinin kullanımına yönelik artan bir ilgi olmuştur. Kamusal sanatın kentlerin dönüşümünde üstlendiği rolü, inşaat yatırımlarından belli bir miktarda bütçenin kamusal sanatın finansmanı için bir fona aktarıldığı sanata ayrılan pay stratejisi güçlendirmiştir (Hall & Smith, 2005).

Kamusal sanat kentsel çevrelerin estetik olarak geliştirilmesi, kentlerin yenilenmesi ve insanların yaşamlarında somut iyileştirmelerin teşvik edilmesi ile yakından ilişkili hale gelmiştir. Kamusal sanat, kentsel alanların gün geçtikçe yaygınlaşan ve öne çıkan bir özelliği haline gelmiştir ve kentlerin ekonomik,

<sup>1</sup> İngilizce literatürde *deindustrialization* olarak bilinen kavram yeni dünya düzeninde üretime dayalı sektörlerin giderek yerini hizmetler sektörüne bırakmasıyla gündeme gelmiştir. Eski teknoloji ve yöntemler üzerinden yapılandırılan imalat sanayii ve ilgili tüm sektörel gelişimler ve bunların kentsel mekân üzerindeki yansımalarının yerini yeni teknolojiler ve üretim teknikleri almaktadır. Bu süreci doğrudan kentsel mekân üzerinde atıl kalmış büyük ölçekli üretim mekânlarından gözlemek mümkündür. 1980 sonrasında pek çok gelişmiş batı kentinde atıl kalmış endüstriyel karakterli alanlar kente ticaret-turizm-kültür gibi hizmetler sektörü üzerinden geri kazandırılmaya çalışılmaktadır. Yine İngilizce'de *brownfield redevelopment* olarak geçen ve Türkçe'ye *endüstriyel alanların dönüşümü* olarak çevrilebilecek kavramlar endüstrisizleşme süreçleri ile doğrudan ilişkilidir.



sosyal ve kültürel yenilenmesinde rol oynamaktadır. Ayrıca, mekân oluşturmaya katkı sağladığı ve kente estetik değer kattığı (Jasmi & Mohamad, 2016; Roberts & Marsh, 1995; Sharp et al., 2005) eğitici özelliğe sahip olduğu, suçun önlenmesine yardımcı olduğu (Bell & Jayne, 2003; Palmer, 2012) yönünde akademik çalışmalar bulunmaktadır. Aynı zamanda kentsel dönüşümün bir parçası olarak kamusal sanat kapsayıcı, içerici olabilmektedir (Sharp et al., 2005). Topluluk duygusunu artırmak, kimlik bilincini geliştirmek, yerelliği ortaya çıkarmak, aidiyet ve birliktelik duygusu yaratmak gibi çok sayıda toplumsal katkısından söz edilebilir (Anderson, 2012; Hall & Smith 2005; Jasmi & Mohamad, 2016; Palmer 2012). Günümüzde kamusal sanat sanatçı ile izleyici arasındaki diyalogun artması, izleyicilerin pasif olmaktan çıkarak sanatın ortaya çıkma sürecine dâhil olması anlamında geleneksel kamusal sanattan önemli ölçüde farklılaşmaktadır (Blair et al.'dan aktaran, Gökçen, 2018). Bu nedenle kamusal sanatın topluluk duygusunu artıran sosyal boyutunun önemi daha belirginleşmektedir. Suzanne Lacy tarafından tarif edilen *yeni tip kamusal sanat (new genre public art)* ile ilişkilendirilebilecek toplumsal sanat 1960'ların sonlarında, Amerika Birleşik Devletleri, Kanada, Hollanda, İngiltere, İrlanda ve Avustralya'da büyüyen bir hareket yaratmıştır. Toplumsal sanat, haklarından mahrum bırakılmış topluma kulak vermenin bir yolu olarak görülmüştür (Tate Modern, n.d.). Günümüzde kamusal mekân ile sanat yapıtı arasındaki mesafe ortadan kalkmaktadır ve kamusal sanat gündelik yaşantının bir parçası haline gelmektedir (Gökçen 2018; Jacob, 1995; Yardımcı, 2005).

Mekânsal, sosyal ve kültürel katkılarının yanı sıra kamusal sanatın kentsel ekonomiye katkılarından da söz etmek mümkündür. Kentte bulunduğu bölgeye kattığı değer ile yerel ekonomiyi desteklemektedir (Hamilton et al., 2001; Palmer 2012). Ekonomik yönü ile katkıları doğrudan olabileceği gibi kentsel dönüşümün bir bileşeni olarak ekonomik canlanma sağlamaktadır. Kültür eksenli kentsel dönüşümün bir parçası olarak kamusal sanat, yeni yatırımcıları bölgeye çekmekle birlikte turizm ve kent pazarlama aracı olarak da öneme sahiptir (Hall & Robertson, 2001; Roberts & Marsh, 1995). Örneğin Chicago kentinde uzun yıllar boyunca kentin merkezinde boş, atıl olan bir alanda 2004 yılında yapılan Millennium Park kentin en çok turist çeken noktası olmuştur. Birçok heykelin ve önemli mimari yapının bulunduğu parkta en çok dikkat çeken yapı ise Anish Kapoor tarafından yapılan (formu nedeniyle Bean Heykeli olarak anılan) Cloud Gate Heykeli'dir.

Kamusal sanatın kentsel yenilenmenin sonucu olarak istihdam yaratmakta olduğu ve bölgedeki mülklerin ekonomik değerini de dolaylı olarak etkilediği yönünde (Hall & Robertson, 2001) araştırmalar da bulunmaktadır. Böylelikle kamusal alanların hareketlendiği ve canlandırıldığı bu süreçte sanat eserlerinin varlığına yönelik ilginin artması ile birlikte kamusal sanatın kentlerde kültür eksenli dönüşümün bir bileşeni olarak yer aldığı sıklıkla dile getirilmektedir (Hall & Robertson 2001; Pollock & Paddison 2010; Roberts & Marsh, 1995; Sharp et al., 2005). Kültür alanının yeni kavramlarıyla uyumlu olarak kamusal sanat, kültür politikalarının bir parçası haline gelmekte ve kentsel, sosyal ve ekonomik yenilenme süreci ile ilişkili olduğu kabul edilmektedir. Hatta süs değerinin ötesinde, kentlerde kimlik tarif etmeyi amaçlamakta olmasının (Miles, 2007) kamusal sanata atfedilen anlamları daha da güçlendirmekte olduğu söylenebilir. 1980'lerden bu yana dünya ölçeğindeki birçok kentte sanat alanındaki yatırımlara kamu ve özel sektör katılımlarında artış olması, sanat politikalarının vurgulanması, idari yapıların aynı yönde yenilenmesi ve sanatçıların kentsel tasarıma daha fazla katılımı ile karakterize edilen bir kamusal sanat rönesansı'nın varlığı yönünde düşünceler bulunmaktadır (Hall & Smith, 2005, s. 175). Bu anlamda kamusal sanat, kentlerin kültür politikalarının bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır.

### 3. Sanata Ayrılan Pay Stratejisi

Kamusal sanatın kentte var olma sürecinde dünyanın birçok kentinde özellikle ABD ve Avrupa şehirlerinde benzer yollar izlenmektedir. Öncelikle kamusal sanat için finansman kaynağı belirlenmektedir. Kaynağın belirlenmesinin ardından sanatçılara açık çağrıda bulunarak ya da belirli sanatçıların davet edilerek, yapılan başvurular değerlendirilmektedir. Bu finansman kaynakları arasında en çok başvurulan yöntemlerden biri sanata ayrılan pay stratejisidir. Sanata ayrılan pay stratejisi ile yerel yönetimlerin inşaat yatırımlarından belirli oranda bir pay kamusal sanatın finanse edilmesi için yine yerel yönetimlere ait olan başka bir fona aktarılmaktadır.

Kamusal sanatın yapıyı çevreye dâhil edilmesine ilişkin düzenlemeler ilk olarak 1936 yılında Fransa'da ortaya çıkmış, 1951 yılında yasa olarak yürürlüğe konmuştur (Gökçen, 2018, s. 219). Sanata ayrılan pay stratejisi yapıyı çevrenin iyileştirilmesine ve kamusal alana sanat eserlerinin dâhil edilmesi yoluyla daha çekici, kullanışlı ve erişilebilir hale getirilmesine yönelik bir uygulamadır. Değindiği üzere, Amerika Birleşik Devletleri'nde ve Avrupa'da birçok kentte uygulanan bu strateji ile kamu binalarının ya da yüksek bütçeli özel yatırımların inşası veya yenilenmesi için tahsis edilen bütçenin bir kısmı kamusal sanat

eserlerin yapımı ve bakımı için ayrılmaktadır. ABD’de yasayla kabul edilen strateji birçok bölgede zorunlu olarak uygulanmaktadır (Pietsch, 2013). ABD’de 80’den fazla şehirde, Büyük Britanya, Belçika, Hollanda, Norveç, Almanya, Avusturya, İsviçre, İtalya, Finlandiya, İrlanda vb. gibi Avrupa ülkelerinde bu uygulama kabul görmüş olup, halen birçoğunda yürürlüktedir (Hratar, 2018, s. 81).

Strateji benimseyen ve uygulayan birçok ülkede süreç benzer şekilde ilerlemektedir. Örneğin İrlanda’da sanata ayrılan pay bir fonda toplanmaktadır. Daha sonra kamusal sanat eserinin yapımı için bir bütçe belirlenerek sanatçılara açık çağrıda bulunmaktadır. Başvurulan eserler arasında komisyon tarafından bir değerlendirme yapılmaktadır. Kamusal sanat projeleri bir komisyon tarafından değerlendirilmektedir ve bu süreç beş aşamayı içermektedir. Bu aşamalar planlama, seçim, araştırma ve geliştirme, gerçekleşme ve gözden geçirme aşamalarıdır (Department of Tourism, Culture, Arts, Gaeltacht, Sport and Media, 2020 s. 28). Benzer bir uygulama Batı Avustralya’da bulunmaktadır. Kamusal sanat için sanata ayrılan pay fonundan ne kadar harcanacağını belirlemek, sanatçılara açık çağrıda bulunması, başvuruların değerlendirilip seçim yapılması ve kamusal sanat eserinin yapılması aşamaları birçok kentin ortak yöntemidir (Western Australian Government, 2019). Sanata ayrılan pay ya da benzer diğer fonların öne çıktığı bir diğer uygulama da farklı finans yöntemlerinin birarada kullanılmasıdır. Sanata ayrılan pay ile kamusal sanat için yeterli fon sağlamadığında, diğer kaynaklardan (örneğin bireysel hibe, sponsorluk vb.) yararlanılmaktadır. Sanata ayrılan payın sürekliliğinin sağlanabilmesi için inşaat yatırımlarının da sürekli olması gerekmektedir. Yeterli yatırım projesini garanti edecek nüfus tabanına veya büyüme oranına sahip olmadıkları için birçok kırsal banliyö de durum böyle değildir. Göreceli olarak az büyüme gösteren daha küçük banliyölerde, diğer finansman araçlarının gözden geçirilmesi ya da kamusal sanat programını finanse etmek için sanata ayrılan pay ile birlikte diğer finansman yöntemlerine başvurulması gerektiği yönünde tespitler bulunmaktadır (Wong, 2014, s. 27). Batı ülkelerinin birçoğunda sanata ayrılan pay politikasının uygulanmaya başlamasından sonra, kamusal alanda sanatçıların her zamankinden daha önemli bir rol üstlenmişlerdir. Kamusal sanatın sürekli finansmanını sağlayan kaynaklar, sanatçının özgürleşmesine de katkı sağlamaktadır. Bu nedenle batı kentlerinde sanata ayrılan payın uygulanmaya başlamasıyla birlikte anıtsal eserlerden ziyade kamusal sanatın farklılaştığı, çeşitlendiği (anıt eserlerin yanı sıra mural, heykel gibi kamusal sanat eserlerinin de kentte yer bulduğu) ve günümüzdeki önem ve anlamını kazandığı söylenebilir.

Sanata ayrılan pay stratejisinin bağış, bireysel hibe, yardımlar, özel şirketlerin desteği gibi farklı biçimlerde üretilen kamusal sanat uygulamalarından farklılıkları vardır. Bu strateji, yalnızca kalıcı eserleri ve kamuya ait alanlardaki uygulamaları içerir; oysa diğer finansman yöntemleri ile geçici eserler, sergiler ve aynı zamanda kurumsal ofis binalarında ve diğer özel alanlarda üretilen kamusal sanat da desteklenmektedir. Bu nedenle, sanata ayrılan pay stratejisinin, yalnızca kalıcı sanat eserlerini desteklediği, süreli ve kalıcı olmayan kamusal sanat uygulamalarını finanse etmediği (Miller, 2012), öncelikli olarak da heykel sanatının finanse edildiği (Tekle, 2015) yönünde eleştiriler de bulunmaktadır. Ancak sanata ayrılan payın kamusal sanat için tek kaynak olarak görülmemesi gerektiği, kültürel faaliyetlerin finansmanının çok paydaşlı bir yaklaşıma doğru gelişmekte olduğu yönünde düşünceler de bulunmaktadır. Kültürel ve sanatsal faaliyetlerin finanse edilmesi için farklı kaynak türlerinin de araştırıldığı çerçeveler gündemdedir (Organisation for Economic Co-operation and Development, 2018, s. 44). Sanata ayrılan pay, kamusal sanatın ekonomik olarak dezavantajlı kesimlere veya daha küçük alanlara ulaşmasını sağlayabilmektedir ve kamusal sanat eserlerinin yapımının sürekliliği sağlanmaktadır. Kimi ülkelerde yasa hükmü olarak uygulanan bu strateji 1960’lardan 1990’lara kadar sadece boş alanları doldurmak amacıyla geleneksel bir sanatçı katılımı modelinden ibaret iken, sonrasında süreklilik içeren bir gelişim çizgisine oturtulabilmiştir (Hratar, 2018, s. 81). Stratejiyi uygulayan birçok ülke ve kent sanata ayrılan pay oranlarını iyileştirmek için çalışmalarını devam ettirmektedirler. Dünya ölçeğinde birçok ülkenin uyguladığı stratejinin nasıl uygulanacağı ve ayrılan payın nasıl hesaplanacağı farklı ülkelerde, hatta aynı ülkenin farklı kentlerinde bile birbirinden farklılık göstermektedir. Bazı ülkelerde stratejinin yöntemi merkezi yönetim tarafından belirlenmektedir. Bazı ülkelerde ise nasıl bir yöntem izleneceği yerel yönetimlere bırakılmaktadır. Yöntem farklılık göstermekle beraber, birçok ülkede uygulayıcı yerel yönetim olmaktadır. Nihai olarak günümüzde sanata ayrılan pay stratejisini benimseyerek uygulayan birçok ülkede, bu yöntemin merkezi yönetimden yerel yönetimlere farklı kademelerde kentlerin kültür politikalarının önemli bir bileşeni olarak yürütüldüğü söylenebilecektir.

#### 4. Farklı Süreçler Üzerinden Kamusal Sanatın Kategorize Edilmesi

Kamusal sanat tür, kapsam, işlev, finansman kaynağı ve organizasyonun ölçeğine göre de kategorize edilebilmektedir. Kamusal sanat, birincil finansman kaynağına göre (kamu veya özel finansman) veya organizasyonun ölçeğine göre (ulusal veya uluslararası) göre kategorize edilmektedir. Örneğin yerel

yönetim tarafından sağlanan fon ulusal, UNESCO desteği ile sağlanan fon ise uluslararası ölçektir. Bireysel ölçekte, bir kişi, sanat eserlerini finanse edebilir ve yaratabilir (Palmer, 2012, s. 50). Belirli bir zaman aralığı için yerleştirilmiş heykel, resim gibi geçici veya anıtsal eserler gibi kalıcı olabilmektedir. Portland Kamusal Sanat Komitesi tarafından yapılan sınıflandırmaya göre kamusal sanat dört kategoriye ayrılmaktadır. Bu sınıflandırma *anıtsal sanat eserleri (art works of remembrance)*, *dışavurumcu sanat eserleri (expressive art works)*, *işlevsel sanat eserleri (functional art works)*, ve *toplumsal sanat eserleri (community art works)* şeklindedir (Portland Public Art Committee, 2009).

*Anıtsal sanat eserleri (art works of remembrance)*, belirli tarihsel bir figürü ya da bir olayı anmak amacıyla yapılan kamusal sanat eserleridir. Eserler; figüratif veya soyut heykelleri, anıtları ve abideleri içerir ve bu eserler tarihsel olarak hatırlatıcı niteliğe sahiptirler (Portland Public Art Committee, 2009). Tarih boyunca topluluklar ve siyasi iktidarlar dönemlerine dair önemli olayları gelecek nesillere aktarmak için sembollerden yararlanmışlardır. Bu aktarımın sağlamak için başvurulan yöntemlerden biri de anıtlardır. Taşıdığı sembolik anlamlar ile anıtlar, toplum belleği üzerinde iz bırakabilmenin önemli bir aracı olmuştur (Sabahat, 2017). 19. yüzyılın sonunda iktidarın iletişim aracı olarak anıt zayıflamaya başlamıştır (Çakar, 2014, s. 44). Farklı amaçlarla da anıtlar yapılmaya başlanmıştır. Örneğin Chicago’da yaşanan büyük yangının ardından gönüllü itfaiyeciler anısına 1864 yılında bir anıt yapılmıştır (Cultural Affairs and Special Events, 2017, s. 3). Bir diğer örnek 1937 yılında İzlanda’da su taşıyıcıların anısına yapılan anıttır. İzlanda Reykjavik’in belediye su hizmet programı ve altyapısının 1909’da kurulmasından önceki günlerde, su taşıyıcıları kentte en az saygı gören iş olmasına rağmen, kadınların erkeklerle eşit ücret aldığı tek çalışma alanıydı. Anıt, daha sonraki yıllarda Uluslararası Kadınlar Günü Kapsamında, Birleşmiş Milletler Uluslararası Kadınlar Yılı’nda hazırlanan posterlerin amblemi olmuştur (Reykjavik Art Museum, 2015), (bkz. Şekil 1).



Şekil 1. Su Taşıyıcı anıtı, İzlanda (Stefánsson, 2021).

Anıtsal kamusal sanata çok sayıda örnek olarak verilebilir. Türkiye’de de cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren birçok kentin kamuya açık alanlarında anıtlar yükselmeye başlamıştır. Bu kategorideki eserler arasında tüm kentin imajına doğrudan katkısı olan birçok anıt bulunmaktadır. Özgürlük anıtı (New York, Amerika) Kurtarıcı İsa Heykeli, (Rio de Janeiro, Brezilya) gibi dünyaca ünlü kamusal sanat eserleridir. İngiltere, Gateshead’de bulunan Kuzeyin Meleği (Angel of the North) heykeli de bu anlamda dünya çapında bilinen bir kamusal sanat örneğidir. Tüm ülkenin simgesi konumundaki bir eser olarak bölgeye nüfus çekmektedir ve Gateshead yönetiminin kültür-eksenli kentsel dönüşüm ve kamusal sanat stratejilerinin yerindeliğini doğrular nitelikte olduğu savunulmaktadır (Gökçen, 2018, s. 219), (bkz. Şekil 2).



Şekil 2. Kuzeyin Meleği (Gormley, 1998).

*Dışavurumcu sanat eserleri (expressive art works)*, kentlerde sanatsal yönden canlılık, günlük yaşantıya ise zevk, sevinç, eğlence katmaktadır. Bu kategorideki eserler aynı zamanda izleyicide merak duygusu uyandırmaktadır (Portland Public Art Committee, 2009). Portland Public Art Committee tarafından yapılan bu sınıflandırmaya göre dışavurumcu kamusal sanat, sanatsal anlatım içeren kamusal sanatı tanımlamak için kullanılmıştır (Gökçen, 2018). Günümüzde dışavurumcu sanat eserleri meydanlar, parklar ve çeşitli kentsel mekânlarda yer almaktadır. Dışavurumcu sanat eserlerini tekil örneklerin yanı sıra; Washington Seattle Olympic Heykel Parkı, Norveç Oslo Ekbergparken Heykel Parkı, Fransa Fondation Maeght, New York Socrates Heykel Parkı, Chicago Nathan Manilow Heykel Parkı gibi açık alan heykel parklarında görmek mümkündür. Sanat mı, vandalizm mi olduğuna dair tartışmaların olduğu grafiti de kentlerde varoluş biçimi ile dışavurumcu kamusal sanat kategorisi altında değerlendirilebilir. Grafitinin, *isim yazma (tag)*, *duvar resmi (mural)*, *bombalama (bombing)*, *şablon kullanma (stencil)*, gibi biçimsel ve tematik açıdan farklılaşan pek çok türü bulunmaktadır. Duvarlar, çatılar, boyanabilecek her türlü yüzey grafiti sanatçıları tarafından kullanılırken, sanatçılar için birçok yerde yasal grafiti duvarları yapılmaktadır. New York'ta ortaya çıktığı hali ile isim yazılarak (*tagging*) yapılan grafitilerin yanı sıra günümüzde farklı form ve üsluplarla *post grafiti* olarak karşımıza çıkmaktadır. Fransız sanatçı JR (*Jean-René*), 2016 yılında Rio Olimpiyat oyunları için hazırladığı enstalasyonu post grafitiye verilebilecek örneklerdendir (bkz. Şekil 3). Post grafiti ile ilgili en çarpıcı örneklerden bir diğeri İngiliz grafiti sanatçısı Banksy'nin Peckham Rock adlı çalışmasıdır. Banksy, Neandertal figürünün bir alışveriş arabasını iten görüntüsü çizdiği bir beton duvar parçasını gizlice müzedeki diğer eserlere benzeterek British Museum'ın duvarına yerleştirmiştir. Peckham Rock, müze duvarında fark edilmesinden itibaren birçok müzeye sergilenmek üzere ödünç verilmiş, ardından British Museum'a yeniden dönmüştür (Dickens, 2008).

*İşlevsel Sanat Eserleri (functional art works)*, kentlerde kamusal alanın daha kaliteli hale getirmeyi ve aynı zamanda kamusal alanda konfor sağlamayı amaçlayan sanat eserleridir. Bu kategoride işlevselliği ve sanatı biraraya getirmek için farklı disiplinler mimarlar, şehir plancılar ve sanatçılar birlikte çalışmaktadır (Portland Public Art Committee, 2009). İşlevsellik ve estetiğin birarada bulunduğu ve fonksiyonel sanat eseri olarak değerlendirilebilecek örnekler Koreli sanatçı Lee Jae Hyo tarafından yapılan çalışmalar verilebilir. Sanatçının ahşabı kullanarak 2016 yılında yaptığı ve 2010 yılında çivi ile ahşabı kullanarak yaptığı heykeller, aynı zamanda oturma elemanı işlevi görmektedir. Bu örnekler, öncelikli olarak bir sanat eseri iken sanat eserine farklı bir işlev yüklenebileceğini göstermektedir (Jae Hyo, n.d.). İşlevsel özelliği de barındıran örnekler aynı zamanda dışavurumcu kamusal sanat kategorisinde de değerlendirilebilir.



Şekil 3. Rio Olimpiyatları sanatçı JR'in enstalasyonu (International Olympic Committee, 2016).

*Toplumsal Sanat; (community arts)*, diyalog sanatı, diyalog temelli sanat, toplum temelli sanat, katılımcı sanat olarak, toplumla bağlantılı sanat veya *yeni tip kamusal sanat* olarak tanımlanabilir. Toplumla etkileşim veya diyalog ile karakterize edilen ve genellikle sanatçılar ve profesyonel olmayan diğer katılımcıların iş birliği ile topluluk ortamına dayanan sanatsal bir etkinliktir (Tate Modern, t.y.). Toplumsal Sanat, topluluk üyelerinin geleneklerini belleklerini, değerlerini ve isteklerini yaratıcı bir biçimde ifade etmeyi, önemli yerleri ele alıp karakterine ve geçmişine yansıtmayı hedeflemektedir. Bir toplumun mirasına merak ve ilgiyi teşvik etmesi ve topluluk içinde çeşitli gruplar arasında uyumlu bir birliklilik duygusu geliştirmesi gerektiği ifade edilmektedir. Toplumsal sanat eserleri, sanatsal değerinin yanı sıra çoğu zaman yardım kuruluşlarına destek olma, belli bir konuya dikkat çekme gibi toplumsal amaçlara hizmet etmeleriyle de önemlidir. Bu tür sanat eserleri kalıcı kamusal sanat eseri olabileceği gibi kentte geçici olarak sergilenen eserler de olabilir. İlk kez 1998 Yılında Zürih'te yapılan daha sonra birçok kentte gerçekleştirilen Cow Parade ve yine benzer şekilde hayırsever kuruluşların desteği ile yapılan Cincinnati'deki Big Pig Gig, Toronto'da yapılan Moose in the City, Toledo'nun 2001 yılında gerçekleştirdiği kurbağa heykelleri sergisi, James Mellick tarafından yapılan 8 adet at heykeliyle sınırlı kalmış Horsemania isimli çalışması ve bu çalışmaların ardından yapılan hareketli ahşap insan heykelleri (*People Project*) sergisi geçici süreli çalışmalardır (Decker, 2003). Cow Parade'in açılışı popüler bir kamusal sanat sergisi ve dünya çapında bir uygulama olmuştur. Yerel sanatçılar tarafından süslenmiş 300'den fazla gerçek büyüklükteki inek heykeli, kent genelindeki kamusal alanlarda sergilenerek Chicago'nun sanat ortamına küresel ölçekte dikkat çekmiştir (Cultural Affairs and Special Events, 2017), (bkz. Şekil 4). Zürih, İsviçre ve Chicago'da ortaya çıkmış olan bu fikir, daha sonra dünya çapında 50'den fazla ülkede uygulanmış olup, 2010 yılında İzmir'de de gerçekleştirilmiştir.

Portland Kamusal Sanat Komitesi tarafından yapılan sınıflandırma form, estetik ve ekonomi boyutlarından ziyade süreç ve kamusal sanatın kentle olan ilişkisi üzerinden yapılmış bir sınıflandırmadır. Bu nedenle İzmir'de kamusal sanat bu dört kategori altında incelenmiştir. Dünya ölçeğindeki kamusal sanat uygulamaları incelendiğinde ağırlıklı olarak anıtsal sanat eserlerinin ön plana çıktığı ve sanata ayrılan pay öncesi uygulamalara işaret ettiği; dışavurumcu sanat, işlevsel sanat ve toplumsal sanat uygulamalarının ise sanata ayrılan pay sonrasında çeşitlenen kamusal sanat eserleri olarak nitelendirilebileceği düşünülmektedir.



Şekil 4. Cow parade, Brezilya (CowParade, 2019).

## 5. İzmir’de Kamusal Sanat

Türkiye’de kültür ekonomisi ve politikaları alanındaki gelişmeler kapsamında kentte ilk olarak 2009 yılında İzmir Kültür Çalıştayı gerçekleştirilmiştir. Farklı disiplinlerden birçok katılımcı ile gerçekleşen İzmir Kültür Çalıştayı ile kentte kültürel çalışmaların ilerleme gösterdiği ve kamusal sanata olan ilginin artmasını sağladığı söylenebilecektir. 2009 yılında gerçekleştirilen İzmir Kültür Çalıştayı ile kentte kültürel çalışmalar ilerleme kaydetmiş ve kamusal sanata olan ilgi de artmıştır. Yerel yönetim marifetiyle organize edilen çalıştayın ardından kentte kültürel çalışmalarla ilgili bazı önemli adımlar atılmıştır. Bu önemli adımlar arasında 2011 yılında İzmir Tasarım Forumu, 2012 yılında İzmir Akdeniz Akademisi’nin kuruluşu, aynı yıl bu sefer Kalkınma Ajansı bünyesinde yürütülen bölge planı çalışmaları kapsamında İzmir Kültür Ekonomisi ve Kültür Envanteri’nin hazırlanmasını içeren çalışmalardan söz etmek mümkündür. İzmir 2012 Kültür Ekonomisi ve Kültür Altyapısı Envanteri, İzmir Kültür Çalıştayı’nda İzmir’in “kültür-sanat ekseninde gelişerek, uluslararası bir kültür, sanat ve tasarım metropolü olarak konumlandırılması için bir başlangıç noktası oluşturması” anlamında atılan temellerin sorgulandığı ve İzmir’de kültür ekonomisi ve kültür altyapısının geliştirilmesine yönelik bir veri araştırma, analiz, derleme ve değerlendirme çalışmasıdır (Gökçen Dünder vd., 2013, s. 18). Bir diğer önemli adım İzmir Akdeniz Akademisi’nin kurulması olmuştur. İzmir Akdeniz Akademisi, akademisyenler, sanatçılar, tasarımcılar, meslek odaları sivil toplum örgütleri gibi kişi ve çeşitli kuruluşlarında katkı sağladığı İzmir Büyükşehir Belediyesi’nin yarı özerk bir koludur. Tasarım, kültür-sanat, ekoloji ve tarih alanlarında bir bilimsel komite, bir grup koordinatör ve danışma kurulundan oluşan özerk bir organ olarak çalışmaktadır (İzmir Akdeniz Akademisi, t.y.a). Akdeniz’in Kültür, Sanat ve Tasarım Kenti İzmir hedefini gerçekleştirmek amacıyla 2012 yılında kurulmuştur (Dereli, 2017, s. 29). Bu stratejiler doğrultusunda yapılan çalışmalardan biri olan Kamusal Alanda Sanat toplantısı, İzmir Akdeniz Akademisi tarafından 2013 yılında gerçekleştirilmiştir. Toplantıda kamusal alanda sanatın rolü tartışılmıştır (İzmir Akdeniz Akademisi, t.y.b). Bu anlamda Kamusal Alanda Sanat toplantısından bir yıl önce ilk kez 2012 yılında gerçekleşen ve yapılmaya devam eden heykel ve resim çalıştaylarının kayda değer katkısı bulunmaktadır.

Son yıllarda yapılan kamusal sanata ilişkin çalışmalar öncesinde kentin birçok yerinde gerçekleştirilmiş olan anıtsal kamusal sanat eserleri de bulunmaktadır. Türkiye’de cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren, birçok kentin kamuya açık alanlarında anıt heykeller yapılmaya başlanmıştır. 1931 yılında Dr. Behçet Uz’un kentin Belediye Başkanı olmasının ardından 1932 yılında Cumhuriyet Meydanı ve Meydanla birlikte Gazi heykelinin (Atatürk Anıtı) açılışı yapılmıştır (Bilsel, 2009, s. 13). Meydanın çevre düzenlemesi 1932

yılında Atatürk Heykeli'nin yerleştirilmesinin ardından başlamıştır (Güngördü ve Eldek Güner, 2019, s. 117). Kentte kamusal sanat eserleri arasında çok sayıda anıt yer almaktadır. Örneğin Bayraklı ilçesinde Homeros Anıtı, Symrna Anıtı, Dünya Barış Anıtı; Bornova'da Bornova Âşık Veysel Heykeli, Belkahve Atatürk Anıtı, Süleyman Seba Heykeli, Türkiye'de İlk Futbol Oynanan Yer Anıtı, Amazon Heykeli; Çiğli ilçesinde Deprem Anıtı; Karabağlar'da Abidin Dino Heykeli; Karşıyaka'da Selçuk Yaşar Heykeli, Nazım Hikmet Heykeli, Atatürk Heykeli, İnsan Hakları Anıtı, Şehit Diplomatlar Anıtı, Atatürk, Annesi ve Kadın Hakları Anıtı, Hasan Ali Yücel Heykeli kentteki anıtlardan bazılarıdır. Birçok ilçede yer alan Atatürk heykelleri de kentin anıtları arasındadır. En çok sayıda anıtın bulunduğu Konak ilçesinde kentin anıtsal eserlerin en bilineni olup hem şehrin simgesi hem de şehrin en eski anıtı olarak öne çıkan İzmir saat kulesinin yanı sıra çok sayıda anıt bulunmaktadır (bkz. Şekil 5). Birinci İzmir İktisat Kongresi Anıtı, Atatürk Maski, Cumhuriyet Ağacı Anıtı, Zübeyde Hanım Heykeli, Behçet Uz Heykeli, Mimar Kemalettin Heykeli, Atatürk ve İsmet İnönü Heykeli, Süleyman Ferit Eczacıbaşı Heykeli, Nazım Hikmet Heykeli, Gazeteci Hasan Tahsin İlk Kurşun Anıtı, Pandemi Kahramanları Anıtı kent merkezindeki anıtlardan bazılarıdır.



**Şekil 5.** İzmir Saat Kulesi, Anıtsal sanat örneği (B. Polat kişisel arşivi, 2022).

Dışavurumcu olarak nitelendirilen sanat eserleri günümüzde yerel yönetimlerce benimsenen kültür politikaları çerçevesinde kentsel mekânlarda planlı olarak yerini almaktadır (Gökçen, 2018, s. 221). Kentin dışavurumcu sanat eserleri arasında Dilek ağacı heykeli, Yalıçapkını Heykeli, Forum Bornova AVM heykelleri, Uçan Yunuslar Heykelinin yanı sıra İzmir kıyı tasarımı kapsamında yapılan çalışmalar ve belediyenin diğer çalışmaları bulunmaktadır. Yine İzmir'de son dönemlerde yapılan eserleri arasında İzmir Büyükşehir Belediyesinin ilgili birimi olan Kültür ve Sanat Şube Müdürlüğünce düzenlenen heykel yarışmaları, heykel çalıştayları ve resim çalıştayları ile elde edilen kamusal sanat eserlerinden de söz edilebilir (bkz. Şekil 6).

Anıt kategorisinde bahsedilen Konak Saat Kulesi aynı zamanda İşlevsel Sanat Eserleri ile ilgili en önemli örnek olarak da değerlendirilebilir. Konak Meydanı'nda yer alan Saat Kulesi, kentte Cumhuriyet dönemi öncesi yapılmış ve önemli bir yapıdır. Yapıldığı dönemden beri kentin simge yapısı olarak önemli bir odak noktasıdır. Saat Kulesi'nin mimari üslubu ve saat işlevi, simgesel anlamının ardında kalmaktadır (Güler, 2016, s. 139). İzmir kıyı tasarımı ile yapılan işlevselliği ve tasarımı ile öne çıkan örnekler de bu kategoridedir. Alsancak Talatpaşa Yaya Platformu, SGK Blokları seramik panoları kentte bulunan diğer işlevsel sanat örnekleridir (bkz. Şekil 7). Toplumsal sanat eseri örnekleri arasında ise çalıştayların yanı sıra Darağacı Bölgesi'nde yapılan çeşitli çalışmalardan söz edilebilir. 2010 yılında İzmir'de gerçekleştirilen

Cow Parade kamusal sanat çalışması ise hem dışavurumcu sanat hem de toplumsal sanat olarak değerlendirilebilir (bkz. Şekil 8).



Şekil 6. Dışavurumcu sanat örneği, yerel yönetim kamusal sanat çalışmaları (B. Polat kişisel arşivi, 2022).



Şekil 7. SGK Blokları seramik panoları, işlevsel kamusal sanat örneği (B. Polat kişisel arşivi, 2022).





Şekil 8. Cow Parade, Arkas Spor Kulübü (B. Polat kişisel arşivi, 2022).



Şekil 9. Heykel çalıştayından kamusal sanat örneği (B. Polat kişisel arşivi, 2022).

İzmir'de kamusal sanata ilişkin uygulamalar devam etmekte olup, özellikle Heykel çalıştayları ve Mural İzmir kamusal sanat için atılan önemli adımlardır (bkz. Şekil 9). Büyükşehir Belediyesi'nin yanı sıra ilçe belediyeleri tarafından da çalıştaylar düzenlenmektedir. İlçe belediyelerinin düzenlediği çalıştaylar arasında Buca Belediyesi'nin düzenlediği Uluslararası Mermer Heykel ve Kumtaşı Rölyef Heykel Çalıştayı da yer almaktadır (Buca Belediyesi, 2020). Kentin kamusal sanat çalışmalarına katkı sağlayan ilçe

belediyeleri tarafından yapılan çalışmalar arasında Karşıyaka Taş Heykel Sempozyumu, Gaziemir belediyesi tarafından düzenlenen Türkan Saylan Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu ve Gaziemir Taş Heykel Sempozyumu da bulunmaktadır (Karşıyaka Belediyesi, t.y.; Gaziemir Belediyesi, t.y.). Yerel yönetimlerin yanı sıra kamusal sanata ilişkin çalışmalar arasında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinin düzenlediği çalıştaylar ve sempozyumlar da yer almaktadır. 2015-2018 yılları arasında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından dört kez heykel çalıştayını düzenlenmiştir (Ergür vd., 2021, s. 36). 2008 yılında, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ile Ege Maden İhracatçıları Birliği ve İzmir Büyükşehir Belediyesi işbirliğiyle gerçekleşen İzmir Uluslararası Taş Heykel Sempozyumu, Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından 2014 yılında düzenlenen Asklepios Taş Heykel Sempozyumu yapılan çalışmalar arasındadır. İzmir’de kamusal sanata ilişkin düzenlenen çalıştayların ve sempozyumların yanı sıra heykel yarışmaları da düzenlenmektedir.

Tüm bu çalışmalar kentin kamusal sanat çalışmalarına önemli katkı sağlamaktadır. Ancak kentteki kamusal sanat eserleri incelendiği zaman ağırlıklı olarak anıtsal eserlerin olduğu görülmektedir. Bu nedenle kamusal sanatın edinme yollarını sorgulamak gerekmektedir. Örneklerin büyük oranda anıtsal eser olması farklı idari süreçlerle de kamusal sanat elde edilmesinin gerekliliğini gösterir niteliktedir. Sanata ayrılan pay ya da benzer diğer stratejilerin kamusal sanat edinme süreçlerinde yöntem olarak seçilmesi sanatın idari kısıtlayıcılarının dışına çıkmasına aracılık edebilecektir.

## 6. İzmir’de Ekonomik Boyutu ile Kamusal Sanat ve Sanata Ayrılan Pay Senaryoları

İzmir’de kamusal sanat eserlerinin yapımı İzmir Büyükşehir Belediyesi ve ilçe belediyeleri tarafından finanse edilmekte ve yürütülmektedir. Kamusal sanat için yerel yönetimlerin finansman kaynağı kamu bütçesidir ve süreç idari ölçütler üzerinden işlemektedir. Türkiye’de tüm kamu yatırımlarında olduğu gibi kamusal sanatın finansmanında da tek bir yöntem bulunmaktadır. Yerel yönetimler, kamusal sanata ilişkin uygulamalarının ekonomik boyutu ve uygulama süreci 4734 sayılı kamu ihale kanununa göre yürütülmektedir ve kamusal sanat uygulamaları kamu ihaleleri ile yerel yönetim bütçesinden yapılmaktadır.<sup>2</sup> İzmir ve Türkiye’deki diğer kentlerde Sanata Ayrılan Pay stratejisi ya da kamusal sanat özelinde herhangi bir fon bulunmamaktadır. Sanata ayrılan pay uygulamasının yürütülebilmesi için, uygun şekilde finanse edilebileceği bir ölçekte sürekli bir inşaat projeleri akışı olması gerekmektedir (Wong, 2014, s. 27). Bu nedenle öncelikle İzmir’de yapılan inşaat yatırımlarını incelemek gerekmektedir. Büyükşehir belediyesi ve merkez ilçe belediyelerinin inşaat yatırımları incelendiği zaman bu akışın sürekli olduğu görülmektedir ve sanata ayrılan pay stratejisi inşaat yatırımlarının sürekliliğinin olduğu kentlerde uygulanabilmektedir. Bu anlamda sanata ayrılan pay stratejisinin mevcut idari süreçlere dâhil edilebilmesi olasıdır. Tablo 1’de İzmir Büyükşehir Belediyesi, merkez ilçe belediyeleri ve çevre ilçe belediyelerinin 2011 yılından 2020 yılına kadar yapmış olduğu 10 yıllık zaman dilimindeki inşaat yatırımlarının sayısı bulunmaktadır.<sup>3</sup> Bu zaman diliminde (idari nedenlerle sonuçlanmayan ihaleler hariç) toplam 1303 yapım ihalesi İzmir Büyükşehir Belediyesi tarafından, 599 ihale merkez ilçeler, 680 ihale de çevre ilçeler tarafından düzenlenmiştir. İzmir Büyükşehir Belediyesi, bir yıllık süre zarfında en az 105 inşaat yapım ihalesi, en fazla 162 inşaat yapım ihalesi gerçekleştirmiştir. Merkez ilçe belediyeleri en az 39 inşaat yapım ihalesi, en fazla 114 inşaat yapım ihalesi düzenlemiştir, çevre ilçe belediyeleri ise bir yıllık süre içerisinde en az 31 inşaat yapım ihalesi, en fazla 111 inşaat yapım ihalesi düzenlemiştir. İnşaat yatırımlarının kentte tüm yerel yönetimlerde sürekliliği sanata ayrılan pay stratejisinin İzmir’de uygulanması bakımından olumlu bir tablo sergilemektedir.

Kentte kamusal sanata yapılan yatırım Tablo 2’de yer alan örneklerle sınırlı değildir. Yerel yönetimler tarafından düzenlenen çalıştaylar, festivaller, yarışmalar ve yanı sıra daha küçük bütçeli (doğrudan temin alım yöntemi gibi) yatırımlar kamusal sanatı desteklemektedir. İzmir’de özel sektörün, çeşitli sanatçı inisiyatifleri ve sanat kolektiflerinin varlığından söz etmek mümkündür. Ancak kamusal sanatın yapıldı çevrenin, kentin kültür politikalarının bileşenlerinden biri olduğu göz önünde bulundurulduğu zaman tüm bu çabaların yanı sıra yerel yönetimlerin kamusal sanatın varlığını ve sürekliliğini sağlaması gerektiği açıktır.

<sup>2</sup> Kamusal sanatın edinimi ile ilgili doğrudan temin alım yöntemi gibi başvurulan diğer yöntemler de bulunmaktadır. Ancak bu yöntem ile kurumun ihtiyacı olan sarf malzeme alımı gibi ihtiyaçlar için kullanılmaktadır. Bu nedenle makalede doğrudan temin ile yapılan kamusal sanat çalışmalarına değinilmemiştir.

<sup>3</sup> Bu döküm hazırlanırken Elektronik Kamu Alımları Platformu (EKAP) verilerine başvurulmuştur. Elektronik Kamu Alımları Platformu (EKAP) kamu İdareleri ile kamu alımları sürecine taraf olanların bu sürece ilişkin işlemleri internet üzerinden gerçekleştirebilecekleri Kamu İhale Kurumu tarafından yönetilen elektronik ortamdır (Elektronik Kamu Alımları Platformu, t.y.b). Yerel yönetimler ve diğer kamu kurumlarının ihale sonuçlarına ve bilgilerine, dolayısıyla gerçekleşen tüm yatırımlarına ilişkin bilgilere erişilmektedir.

**Tablo 1.** İzmir’de yerel yönetimlerin inşaat yatırımları sayısı.<sup>2</sup>

Yıl	İzmir Büyükşehir Belediyesi ve Bağlı İdareler	Merkez İlçe Belediyeleri	Çevre İlçe Belediyeleri
2011	146	88	108
2012	125	86	106
2013	105	114	111
2014	124	39	31
2015	162	71	52
2016	153	59	74
2017	135	53	79
2018	131	47	59
2019	111	16	20
2020	111	26	40
<b>Toplam Sayı:</b>	1.303	599	680

Öte yandan bu 14 yatırımın her biri kamusal sanat olarak kabul edilse dahi yapılan çalışmaların sürekliliğinin olmadığı görülmektedir. 2011, 2012, 2014 ve 2015 yıllarında kamu ihalesi ile hiçbir kamusal sanat çalışması yapılmamıştır. Kentin kamusal sanata ilişkin çalışmalarında önemli bir yere sahip olan heykel ve resim çalıştaylarını incelediğimiz zaman da benzer bir tablo ile karşılaşılmaktadır. Düzenlenen heykel ve resim çalıştayları kentin kamusal sanat çalışmalarına önemli katkı sağlamaktadır ancak ilk heykel çalıştayını 2012 yılında gerçekleştirildikten sonra 2014 yılında heykel çalıştayını yapılmadığı görülmektedir. İzmir Duvar Resimleri Çalıştayını ise 2018 yılından itibaren yalnızca üç kez düzenlenmiştir (Tablo 3).

Aynı zaman aralığında 2011 ve 2020 yılları arasında yapılan inşaat yatırımları incelendiği zaman inşaat yatırımlarının sürekliliğinin hiç kesilmediği görülmektedir. Bu durum değinildiği üzere, kamusal sanat için sürekliliği olan bir fon yaratmak için bir seçenek sunmaktadır. ABD ve Avrupa’da birçok kentin uyguladığı inşaat yatırımlarından %1 oranında payın kamusal sanat için bir fona aktarılması yöntemini İzmir’de uygulandığı zaman nasıl bir resim ile karşılaşılacağını incelemek için 2011-2020 yıllarında İzmir Büyükşehir Belediyesinin inşaat harcamaları (sermaye giderleri)<sup>3</sup> listelenmiştir. Sermaye giderleri İzmir Büyükşehir Belediyesinin inşaat yatırımlarına dair tüm harcamaları kapsamaktadır. Elde edilen veriler kullanılarak 10 yıllık zaman diliminde geçmişe yönelik sanata ayrılan pay senaryosu geliştirilmiştir. Dünya ölçeğinde birçok kentin uyguladığı tüm inşaat yatırımlarından %1 oranında payın kamusal sanat için bir fona aktarılması yöntemi İzmir için inşaat yatırımları üzerinden uygulandığı zaman Tablo 4’te yer alan veriler elde edilmektedir. Tablo 5’te ise gerçekte yapılan kamusal sanat yatırımları yer almaktadır.

Tablo 4’te büyükşehir belediyesi tüm inşaat yatırımları üzerinden sanata ayrılan pay önerilen senaryo yer alırken Tablo 5’de büyükşehir belediyesi ve merkez ilçelerin 2011-2020 yılları arasında gerçekleşen tüm kamusal yatırımları yer almaktadır. Tablolarda yer alan veriler göstermektedir ki sanata ayrılan payın yalnızca büyükşehir belediyesinin inşaat yatırımları üzerinden uygulanıyor olması dahi sürekli bir fon sağlayacaktır. Tablo 5’te görüldüğü üzere kamusal sanata gerçekte yapılan yatırım 2020 Aralık ayı güncel bedeli 36.523.013 TL’dir. Tablo 4’te sanata ayrılan pay ile olası kamusal sanat yatırımı 2020 Aralık ayı bedellerine göre 227.810.495 TL’dir. Rakamsal olarak kıyasladığımızda da büyükşehir belediyesi ve merkez ilçe belediyelerinin gerçekleşen kamusal sanat yatırımlarına oranla oldukça fazla miktarda pay ayrılması mümkün olduğu görülmektedir. Önerilen senaryo ile yalnızca büyükşehir belediyesinin inşaat yatırımları üzerinden değerlendirme yapılmıştır. Merkez ilçe belediyeler ve çevre ilçe belediyeleri de dâhil edilmesi ya da sanata ayrılan payın oranının değiştirilmesi elde edilen fon oranını ciddi oranda değiştirebildiği gibi farklı senaryolar üretilmesini sağlayacaktır. Bazı ABD ve Avrupa kentlerinde olduğu

<sup>2</sup> Ekap’tan erişilen ihale bilgileri üzerinden 2011-2022 yılları arasındaki inşaat yatırımlarına ilişkin bilgiler taranıp elde edilen verilerle tablo düzenlenmiştir (Elektronik Kamu Alımları Platformu, t.y.a).

<sup>3</sup> Sermaye Giderleri, “gayrimenkule dâhil olan mal ve hizmetler için yapılan harcamalar, araziler, binalar ve diğer sabit sermaye malları için yapılan harcamalar” olarak tanımlanmaktadır (Strateji ve Bütçe Başkanlığı, 2021).

gibi yalnızca mimari yapıların (projelendirme, altyapı, bakım onarım gibi yatırımlar dâhil edilmeden) yapımı sırasında pay ayrılarak da fon sağlanabilmektedir.

**Tablo 2.** İzmir’de yerel yönetimlerin kamusal sanat yatırımları.<sup>4</sup>

Yıl	Yerel Yönetim	Müdahale Türü	Çalışmanın Adı
2013	Bayraklı Belediyesi	Bakım, onarım	Bayraklı Belediyesi Dünya Barış Anıtında bakım onarım yapımı işi
2016	Karabağlar Belediyesi	Yapım	Belediyemiz Uzundere rekreasyon alanında gemi heykel, kütük heykel ve amfi tiyatro
2016	İzmir Büyükşehir Belediyesi	Yapım	Emir Sultan Türbesi Kültür Merkezi için hyperrealist heykel yaptırılması ve yerleştirilmesi
2017	Karşıyaka Belediyesi	Bakım, onarım	Atatürk, Annesi ve Kadın Hakları Anıtı ve çevre düzenlemesi
2018	İzmir Büyükşehir Belediyesi	Yapım	Üçyol Halide Edip Adivar Bulvarı duvar tasarımı filografi sanatı uygulaması hizmeti alımı
2018	İzmir Büyükşehir Belediyesi	Bakım, onarım	Denizkızı bitki heykeli alımı
2018	İzmir Büyükşehir Belediyesi	Bakım, onarım	Tarihi Saat Kulesi restorasyonu yapım işi
2019	İzmir Büyükşehir Belediyesi	Yapım	Avrupa birliği çerçeve programı kapsamında Karşıyaka Girne Caddesinde 4 adet parklet
2019	İzmir Büyükşehir Belediyesi	Tasarım	Kültürpark giriş kapıları restorasyon projelerinin hazırlanması
2019	İzmir Büyükşehir Belediyesi	Yapım	Tırtıl adlı eserin montajlı mal alımı
2019	Karabağlar Belediyesi	Yapım	Uzundere Nasrettin Hoca Kültür ve Sanat Merkezi yapılması işi
2019	Karabağlar Belediyesi	Yapım	İzmir Büyükşehir Belediyesi Ana Hizmet Binasının dış cephesinin mural boyanması
2020	İzmir Büyükşehir Belediyesi	Bakım, onarım	Mübadale Anıtı yapımı organizasyon
2020	İzmir Büyükşehir Belediyesi	Yapım	İzmir duvar resimleri 3d boyama ve graffiti uygulama

**Tablo 3.** İzmir’de heykel ve resim çalışmaları.<sup>5</sup>

Yılı	Çalıştayın Yürütücüsü	Çalıştayın Adı
2012	İzmir Büyükşehir Belediyesi	Akdeniz Konulu Uluslararası Heykel Çalıştay
2013	İzmir Büyükşehir Belediyesi	2. Uluslararası İzmir Heykel Çalıştay
2015	İzmir Büyükşehir Belediyesi	3. Uluslararası İzmir Heykel Çalıştay
2016	İzmir Büyükşehir Belediyesi	4. Uluslararası İzmir Heykel Çalıştay
2017	İzmir Büyükşehir Belediyesi	5. Uluslararası İzmir Heykel Çalıştay
2018	İzmir Büyükşehir Belediyesi	Uluslararası İzmir Duvar Resimleri Çalıştay
2018	İzmir Büyükşehir Belediyesi	6. Uluslararası İzmir Heykel Çalıştay
2019	İzmir Büyükşehir Belediyesi	2. Uluslararası İzmir Duvar Resimleri Çalıştay
2019	İzmir Büyükşehir Belediyesi	7. Uluslararası İzmir Heykel Çalıştay
2020	İzmir Büyükşehir Belediyesi	8. Uluslararası İzmir Heykel Çalıştay
021	İzmir Büyükşehir belediyesi	3. Uluslararası İzmir Duvar Resimleri Çalıştayı(Mural İzmir)

<sup>4</sup> EKAP’tan erişilen ihale bilgileri üzerinden 2011-2022 yılları arasındaki kamusal sanata ilişkin bilgiler taranıp elde edilen verilerle tablo düzenlenmiştir.

<sup>5</sup> Ekap’tan erişilen ihale bilgileri üzerinden 2011-2022 yılları arasındaki kamusal sanat çalıştayına ilişkin bilgiler taranıp elde edilen verilerle tablo düzenlenmiştir.

**Tablo 4.** Sanata ayrılan pay öneri senaryo.

İzmir Büyükşehir Belediyesi Sermaye Giderleri Üzerinden Sanata Ayrılan Pay <b>Öneri</b> Senaryo		
	İzmir Büyükşehir Belediyesi Sermaye Giderleri	Sanata Ayrılan Pay Senaryosu (%1 pay)
<b>2011</b>	1.252.587.205,00 ₺	12.525.872,05 ₺
<b>2012</b>	1.344.965.917,00 ₺	13.449.659,17 ₺
<b>2013</b>	1.680.320.600,00 ₺	16.803.206,00 ₺
<b>2014</b>	1.802.873.355,00 ₺	18.028.733,55 ₺
<b>2015</b>	2.458.311.311,00 ₺	24.583.113,11 ₺
<b>2016</b>	2.823.075.460,00 ₺	28.230.754,60 ₺
<b>2017</b>	3.377.477.269,00 ₺	33.774.772,69 ₺
<b>2018</b>	2.441.920.039,00 ₺	24.419.200,39 ₺
<b>2019</b>	2.480.631.908,00 ₺	24.806.319,08 ₺
<b>2020</b>	3.118.886.441,00 ₺	31.188.864,41 ₺
<b>Toplam:</b>	22.781.049.505,00 ₺	<b>227.810.495,05 ₺</b>

**Tablo 5.** İzmir'de gerçekleşen kamusal sanat yatırımları.<sup>6</sup>

İzmir Büyükşehir Belediyesi ve Merkez İlçe Belediyeleri <b>Gerçekleşen</b> Kamusal Yatırımları			
	Kamusal Sanat Yatırımları	Çalıştaylar	Toplam Kamusal Sanat Yatırımı
<b>2011</b>	-	-	-
<b>2012</b>	-	464.950,52 ₺	464.950,52 ₺
<b>2013</b>	444.771,31 ₺	930.077,91 ₺	1.374.849,22 ₺
<b>2014</b>	-	-	-
<b>2015</b>	-	461.936,89 ₺	461.936,89 ₺
<b>2016</b>	2.269.176,45 ₺	3.191.833,60 ₺	5.461.010,05 ₺
<b>2017</b>	13.044.305,76 ₺	1.036.317,55 ₺	14.080.623,31 ₺
<b>2018</b>	1.647.316,84 ₺	3.085.183,78 ₺	4.732.500,62 ₺
<b>2019</b>	931.803,16 ₺	1.647.363,91 ₺	2.579.167,07 ₺
<b>2020</b>	7.367.975,92 ₺	-	7.367.975,92 ₺
<b>Toplam:</b>	25.705.349,44 ₺	10.817.664,16 ₺	<b>36.523.013,60 ₺</b>

## 7. Sonuç ve Değerlendirme

ABD ve Avrupa kentlerinde sanata ayrılan pay stratejisinin ardında kamusal sanatın finansal olarak desteklenmesiyle ilgili 19. yüzyıldan beri özel sektör girişimlerinin ve kamu kurum ve kuruluşlarının iş birliğinin yer aldığı söylenmektedir. Bu nedenle batı kentlerinde sanata ayrılan pay stratejisinde varılan nokta tesadüfi değildir. Sanata ayrılan pay stratejisine ilişkin düzenlemeler ilk olarak 20. yüzyılın ilk yarısında yapılmış olsa da kamusal sanat için bağış ve farklı kaynaklardan fon sağlama geleneği uzun bir geçmişe sahiptir. İzmir ve diğer Türkiye kentleri için mevcut idari düzenlemeler nedeniyle kamusal sanatın kamu ve özel sektör iş birliği ile yürütülmesi kısa zaman zarfında olası değildir. Bu nedenle kamu yatırımları daha da önemli hale gelmektedir. Yerel yönetimlerin kamusal sanat yatırımları için alternatif bir fon olarak sanata ayrılan pay ya da benzer stratejilerin uygulanması yapılacak idari düzenlemelerle mümkün olabilecektir.

Sanata ayrılan pay stratejisi için önerilen senaryo göstermektedir ki inşaat yatırımlarının sürekliliği kamusal için de daimi bir fon yaratabilecektir. 2011-2020 yılları arasında toplam 2582 adet inşaat yatırımı yapılmıştır. Aynı zaman zarfında kamusal sanat için yapılan yatırım ise yalnızca 14 adettir. Önerilen sanata ayrılan pay senaryosu ile hem yapılan kamusal sanat eserinin sayısı hem de kamusal sanat için ayrılan fon sanata ayrılan pay stratejisi ile artabilecektir. Öneri senaryoya göre, inşaat yatırımlarından ayrılan %1 oranındaki payın kamusal sanat yatırımları için bir fona aktarıldığı zaman gerçekleşen kamusal sanat yatırımın altı katı kadar bir oranda bütçe ayrılması mümkün olabilecektir. Kamusal sanat edinme yöntemi ile ilgili idari kısıtlar, kamusal sanatın var olma biçimini de etkilemektedir. Bu nedenle kamusal sanatın finansmanı yalnızca idari bir süreç değildir. Farklı kaynaklardan fon sağlanması ile sanat eserinin belirlenme/seçilme ölçütleri yarışmalar, çalıştaylarda olduğu gibi sanatsal ölçütlerle olabilecektir. Avrupa ve ABD'de birçok kentin benimsediği strateji eğer İzmir'de de uygulanırsa kamusal sanat için inşaat yatırımlarından küçük bir pay ayrılarak sürekli bir fon yaratılabilecektir.

Kamusal sanat uygulamalarında Sanata Ayrılan Pay bir strateji olarak benimsendiği takdirde; sanatın elde edilme yöntemleri ile ilgili idari düzenlemelerdeki belirsizliklere çözüm olabilecektir. Kamusal sanatın edinilme yöntemi ile ilgili idari kısıtlar, kamusal sanatın var olma biçimini de etkilemektedir. Bu nedenle kamusal sanatının finansmanı yalnızca idari bir süreç değildir. İzmir'de kamusal sanatın idari kısıtlara göre değil sanatsal değerleri göz önünde bulundurularak seçilebilmesi için bir adım olabilecektir. İzmir'de kamusal sanat için sağlanan kaynakların çeşitlenmesi ile kamusal sanat inşaat yatırımı olmaktan çıkıp

<sup>6</sup> Tablo 4 Sermaye Giderleri verileri 2013-2020 yılları arasındaki Sayıştay denetim raporları incelenerek elde edilmiştir. Tablo 5 EKAP üzerinden erişilen ihale bilgileri taranıp elde edilen verilerle tablo düzenlenmiştir. Erişilen tüm rakamlar 2020 Aralık ayı ÜFE rakamlarına göre güncellenmiştir.

başlı başına bir kategori olabilecektir. Gerek duyulduğu zaman heykel ve resim çalıştayları, sempozyumlar ve yarışmalar için alternatif bir fon olarak kullanılabilir. Kamusal sanatın idari düzenlemelerle daha tanımlı hale gelmesi ve kentteki varlığının artmasının sonucu olarak stratejiyi uygulayan diğer ülkelerde de olduğu gibi kamusal sanat kültür politikalarının içerisinde daha fazla yer alabilecektir.

Tüm bu olumlu etkilerin yanı sıra İzmir, birçok Avrupa ve ABD kentlerinde olduğu gibi kamusal sanatın planlı yürütüldüğü bir kent örneği olabilecektir. Sanata ayrılan pay stratejisinin yanı sıra alternatif başka yöntemlerin de Türkiye’de kamusal sanatın finanse edilmesi ile ilgili ışık tutacak yöntemler olabilecektir. İzmir’de ve Türkiye’nin diğer kentlerinde sanata ayrılan pay ya da benzer stratejilerin mevcut idari düzenlemelere dâhil edilebilmesi ile kentlerde devam eden kamusal sanat çalışmaları ivme kazanabilecektir.

## Kaynakça

- Anderson M. (2012). Urban curating: The interspaces of art collaboration in Western Sydney, *Space and Culture*, 15(4). <https://doi.org/10.1177/1206331212460623>.
- Bell, D., & Jayne, M. (2003). Design-led urban regeneration: A critical perspective. *Local Economy*, 18(2), 121-134. <https://doi.org/10.1080/0269094032000061396>.
- Bilsel, F. C. (2009). İzmir’de cumhuriyet dönemi planlaması (1923-1965): 20. yüzyıl kentsel mirası. *Ege Mimarlık*, 4 (71), 12-17.
- Buca Belediyesi (2020). *Yöresel taşlar Buca’da hayat bulacak*. <https://buca.bel.tr/Haberler/1940/yoresel-taslar-buca--da-hayat-bulacak.html>
- CowParade (2019). *CowParade Salvador, Brazil*. <http://www.cowparade.com/events/>
- Çakar, N. (2014). Kent, kamusal alan ve anıt heykel ilişkisi. *Sanat Dergisi*, (26), 37-54. <https://dergipark.org.tr/en/pub/ataunigsfd/issue/45081/563074>.
- Decker, J. (2003). Moo!! Oink!! Neigh!! Twanng!! themed public sculpture invades American streets. *The Journal of American Culture*, 25 (1-2), 119-123. <https://doi.org/10.1111/1542-734X.00018>.
- Department of Tourism, Culture, Arts, Gaeltacht, Sport and Media (2020). *Minister Madigan announces measures to significantly increase funding for public art*. <https://www.gov.ie/en/press-release/2d2b8-minister-madigan-announces-measures-to-significantly-increase-funding-for-public-art/>.
- Dereli, H. C. (2017). Tasarım kenti olmayı hedefleyen İzmir’in zihinsel altyapısını dönüştürmek için bir etkinlik tasarımı önerisi. *Yedi*, 17, 25-38. <https://dergipark.org.tr/en/pub/yedi/issue/27382/288274>.
- Department of Cultural Affairs and Special Events (2017). *Chicago public art plan guidelines*. City of Chicago. [https://www.chicago.gov/city/en/depts/dca/supp\\_info/yopa1.html](https://www.chicago.gov/city/en/depts/dca/supp_info/yopa1.html)
- Dickens, L. (2008). Placing post-graffiti: The journey of the Peckham Rock. *Cultural Geographies*, 15, 471-496. <https://doi.org/10.1177/1474474008094317>.
- Elektronik Kamu Alımları Platformu, EKAP (t.y.a). *İhale Arama 2011-2020*. Erişim tarihi 12 Temmuz 2022. <https://ekap.kik.gov.tr/EKAP/Default.aspx>.
- Elektronik Kamu Alımları Platformu, EKAP (t.y.b). *Sözlük*. Erişim tarihi 12 Temmuz 2022. <https://ekap.kik.gov.tr/EKAP/Default.aspx>.
- Ergür, G., Avcı, S. ve Ayata, L. (2021). D.E.Ü. G.S.F. heykel bölümü atık malzemeye heykel çalıştayları. *Yedi*, 26, 31-49. <https://doi.org/10.17484/yedi.936284>.
- Gaziemir Belediyesi (t.y.). *Kültür sanat kenti Gaziemir*. Erişim tarihi 15 Ağustos 2022. <http://www.gaziemir.bel.tr/proje/86/kultur-sanat-kenti-gaziemir.html>
- Gormley, A. (1998). *Angel of the North*. <https://www.antonygormley.com/projects/item-view/id/211#p2>
- Gökçen Dünder, Ş., Ersoy, Z., Alpaslan, H. İ., Coşkun Satırcı, T. D., Sanul, G., Kumral, N., Güçlü, M., Türkcan, B., Gürel, G., Can, E., Oğuz, S. C., Ersin, S., Gürsoy, S. ve Yaprak Yorğun, B. (2013). *İzmir 2012 kültür ekonomisi ve kültür altyapısı envanteri ve İzmir kültür ekonomisi gelişme stratejisi*, İzmir Kalkınma Ajansı-İZKA.

- [http://izka.org.tr/wpcontent/uploads/pdf/10\\_izmir\\_kultur\\_ekonomisi\\_envanteri\\_ve\\_kultur\\_ekonomisi\\_stratejisi.pdf](http://izka.org.tr/wpcontent/uploads/pdf/10_izmir_kultur_ekonomisi_envanteri_ve_kultur_ekonomisi_stratejisi.pdf)
- Gökçen, Ş. (2018). Kamusal sanat ve kültür eksenli kentsel dönüşüm. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 3/6, 215-236. <https://dergipark.org.tr/en/pub/ijiia/issue/43126/52266>
- Güler, T. (2016). Büyük mekânların yönlendirme ve işaretleme tasarımında yer imlerinin kullanıcı hareketlerine katkıları. *Sanat Dergisi*, 28, 130-147. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/711928>
- Güngördü A. ve Eldek Güner H. (2019). 1922 büyük İzmir yangını sonrası İzmir Cumhuriyet Meydanının oluşumu ve mekânsal gelişiminin incelenmesi. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*, 11(2), 111-130. <https://dergipark.org.tr/en/pub/iaud/issue/44080/543174>
- Hall, T. & Robertson, I. (2001). Public art and urban regeneration: Advocacy, claims and critical debates. *Landscape Research*, 26 (1), 5-26. <https://doi.org/10.1080/01426390120024457>
- Hall, T. & Smith, C. (2005). Public art in the city: meanings, values, attitudes and roles. In M. Miles, & T. Hall (Eds.) *Interventions: Advances in art and urban futures* (pp. 175-179). Intellect.
- Hamilton J., Forsyth L. & De Longh, D. (2001). Public art: A local authority perspective. *Journal of Urban Design*, 6(3), 283-296. <https://doi.org/10.1080/13574800120105797>
- Hrastar, T. (2018). Percent for art in building investment projects; initiatives and ordinances in the second half of the 20th century in Croatia and worldwide. *Prostor: znanstveni časopis za arhitekturu i urbanizam*, 26 (1[55]), 68-81. [https://doi.org/10.31522/p.26.1\(55\).5](https://doi.org/10.31522/p.26.1(55).5)
- International Olympic Committee. (2016). *Three artists to create and share their vision of the games in Rio*. <https://olympics.com/ioc/news/three-artists-to-create-and-share-their-vision-of-the-games-in-rio>
- İzmir Akdeniz Akademisi. (t.y.a). *İzmir Akdeniz Akademisi kuruluş hikâyesi*. İzmir Büyükşehir Belediyesi. Erişim tarihi 12 Temmuz 2022. [https://www.izmeda.org/?page\\_id=145](https://www.izmeda.org/?page_id=145)
- İzmir Akdeniz Akademisi. (t.y.b). *Kamusal alanda sanat toplanışı*. İzmir Büyükşehir Belediyesi. Erişim tarihi 12 Temmuz 2022. [https://www.izmeda.org/?anasayfa\\_slider=kamusal-alanda-sanat-toplantisi](https://www.izmeda.org/?anasayfa_slider=kamusal-alanda-sanat-toplantisi)
- Jacob, J. (1995). An unfashionable audience. In S. Lacy (Ed.), *Mapping the terrain: New genre public art* (pp. 50-59). Bay Press.
- Jae Hyo, L. (n.d.). *Wood and nail*. Retrieved February 15, 2018 [http://www.leeart.name/board/bbs/board.php?bo\\_table=nail](http://www.leeart.name/board/bbs/board.php?bo_table=nail)
- Jasmi, M. F. & Mohamad, N. H. N. (2016). Roles of public art in Malaysian urban landscape towards improving quality of life: Between aesthetic and functional value. *Procedia Social and Behavioral Sciences*, 222, 872-880. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2016.05.201>
- Jones, P. & Evans, J. (2013). *Urban regeneration in the UK: Boom, bust and recovery*. Sage Publications.
- Jung, T. H., Lee, J., Yap, M. H. & Ineson, E. M. (2015). The role of stakeholder collaboration in culture-led urban regeneration: A case study of the Gwangju project, *Korea Cities*, 44, 29-39. <https://doi.org/10.1016/j.cities.2014.12.003>
- Karşıyaka Belediyesi (t.y.). *Karşıyaka 3. taş heykel sempozyumu başladı*. Erişim tarihi 15 Ağustos 2022. <https://www.karsiyaka.bel.tr/karsiyaka-3-tas-heykel-sempozyumu-basladi>
- Miles, M. (2007). *Cities and culture*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203001097>
- Miller, S. R. (2012). Percent for art programs at public art's frontier. *Zoning and Planning Law Report*, 35(5), 1-16. <https://ssrn.com/abstract=2110341>
- Organisation for Economic Co-operation and Development (2018). *Culture and local development*. <http://www.oecd.org/cfe/leed/venice-2018-conference-culture/documents/Culture-and-Local-Development-Venice.pdf>
- Palmer, J. M. (2012). *The politics of the public: public art, urban regeneration and the postindustrial city the case of downtown Denver* (Publication No. 3527417) [Doctoral dissertation, University of Colorado at Boulder]. ProQuest Dissertations & Theses Global.

- Pietsch, P.M. (2013). The State policy briefs series. National Assembly of State Arts Agencies. In K. J. Barsdate (Ed.), *Percent for art* (pp.1-14). <https://nasaa-arts.org/wp-content/uploads/2017/03/NASAAPercentforArtPolicyBrief.pdf>
- Pollock, V. L. & Paddison, R. (2010). Embedding public art: Practice, policy and problems. *Journal of Urban Design*, 15(3), 335-356. <https://doi.org/10.1080/13574809.2010.487810>.
- Portland Public Art Committee. (2009). *City of Portland, maine guidelines for the public art ordinance*. <http://www.portlandmaine.gov/DocumentCenter/View/3418/Public-Art-Guidelines?bidId=>
- Reykjavík Art Museum. (2015). *Ásmundur Sveinsson: The water carrier mountain woman* <http://artmuseum.is/exhibitions/asmundur-sveinsson-water-carrier-mountainwoman>
- Roberts, M. & Marsh, C. (1995). For art's sake: Public art, planning policies and the benefits for commercial property. *Planning Practice & Research*, 10(2), 189-198. <https://doi.org/10.1080/02697459550036702>
- Sabahat, N. S. (2017). Türkiye’de anıt heykelin temsil ve kimlik sorunu. *İdil Dergisi*, 6 (31), 953-966. <https://doi.org/10.7816/idil-06-31-06>
- Sayıştay Başkanlığı. (2014). *İzmir Büyükşehir Belediyesi 2013 yılı Sayıştay denetim raporu*. <https://www.sayistay.gov.tr/reports/download/2066-izmir-buyuksehir-belediyesi>
- Sayıştay Başkanlığı. (2017). *İzmir Büyükşehir Belediyesi 2016 yılı Sayıştay denetim raporu*. <https://www.sayistay.gov.tr/reports/download/2663-izmir-buyuksehir-belediyesi>
- Sayıştay Başkanlığı. (2018). *İzmir Büyükşehir Belediyesi 2017 yılı Sayıştay denetim raporu*. <https://www.sayistay.gov.tr/reports/download/2815-izmir-buyuksehir-belediyesi>
- Sayıştay Başkanlığı. (2019). *İzmir Büyükşehir Belediyesi 2018 yılı Sayıştay denetim raporu*. <https://www.sayistay.gov.tr/reports/download/3019-izmir-buyuksehir-belediyesi>
- Sayıştay Başkanlığı. (2020). *İzmir Büyükşehir Belediyesi 2019 yılı Sayıştay denetim raporu*. <https://www.sayistay.gov.tr/reports/download/3212-izmir-buyuksehir-belediyesi>
- Sharp, J., Pollock, V. & Paddison, R. (2005). Just art for a just city: Public art and social inclusion in urban regeneration. *Urban Studies*, 42 (5/6). 1001–1023. <https://doi.org/10.1080/00420980500106963>
- Stefánsson, P. (2021, September 29). Ásmundur’s water carrier. *Icelandic Times*. <https://icelandictimes.com/vatnsberi-asmundar/>
- Strateji ve Bütçe Başkanlığı. (2021). *2022-2024 Dönemi bütçe hazırlama rehberi*. <https://www.sbb.gov.tr/2022-2024-donemi-butce-cagrisi-ve-eki-butce-hazirlama-rehberi/>
- Tate Modern (n.d.). *Community art, Tate Modern*. Retrieved July 12, 2022. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/community-art>
- Tekle, A. M. (2015). Rectifying these mean street: Percent for art ordinances, street furniture, and the new streetscape. *Kentucky Law Journal*, 104, 409-448.
- Western Australian Government. (2019). *Percent art scheme* <https://www.wa.gov.au/organisation/department-of-finance/percent-art-scheme>
- Wong, R. (2014). *The purpose of public art in the Canadian suburb: An evaluation of Markham's public art program*. [Master Thesis, Toronto Metropolitan University]. <https://doi.org/10.32920/ryerson.14646456.v1>
- Yardımcı, S. (2005). *Kentsel değişim ve festivalizm: Küreselleşen İstanbul'da bienal*. İletişim Yayınları.





## 1. Giriş

Kitap sanatlarımızdan biri olan minyatür sanatı yüzyıllar boyunca birçok edebi ve ilmi eserin sayfalarını süslemiş, hikâyeyi okuyucuya aktaran görsel bir dil olmuştur. Bilimsel kitaplarda konuyu açıklar nitelikte kullanılan minyatür sanatı, tarihi kitaplarda ise bir nevi bellek görevi üstlenmiştir. Önemli olayları ölümsüzleştirip sonraki nesillere aktarırken uzun yıllar boyunca köklü değişimlere uğrayıp gelişmeye de devam etmiştir. Sarayın nakkaşhanesinde titizlikle üretilen yazma eserlerin edebi türleri ise çoğunlukla kolektif bir çalışma olarak hazırlanarak sultanın beğenisine sunulmuştur. Dönemin popüler eserleri resimlenen türleri belirlemede büyük etken olup, farklı milletlerin önemli eserleri de dilimize çevrilerek literatüre kazandırılmıştır. Bu yazma eserler çoğunlukla orijinalinde yer alan resimlerin de kopya edilmesiyle hazırlanmış, zaman zaman da nakkaşhanedeki musavvirlerin hayal gücü ile hayat bularak özgün tasarımlar olarak eserlerde yer almıştır. Örneğin Kanuni Sultan Süleyman'a sunulan Humayunname adlı eser Kelile ve Dimne adlı Hint fablının bir çevirisidir. Eser Hindistan, İran ve Avrupa'da defalarca basılmış, Alâeddin Ali Çelebi'nin Kâşifî'nin Farsça Envâr-ı Süheylî'sinden Hümâyunnâme adıyla yaptığı tercüme edebiyatımıza kazandırılmıştır (Karaismailoğlu, 2002, s. 211). Çevrilen bu eserde hikâyelerin resimleri nakkaşhanedeki sanatçılar tarafından benzersiz bir şekilde tasarlanmıştır. Bununla birlikte eserin birçok nüshasında yer alan minyatürler aynı sahnelerin yinelenip farklı sanatçılar tarafından resmedildiği kareler olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Eski çağlardan günümüze kadar yazma eserlerde yer alan minyatür sanatı, kitap sanatı olmaktan çıkmış, levhadan tuvale, günlük yaşam nesnelere dijital platformlara kadar birçok alana zuhur etmiştir. Klasik tarzı ile en fazla uygulandığı yer olarak el yazma eserler olsa da günümüzde basılı eserlerde bu şekilde bir kullanımı fazla yaygın değildir. Bir kitapta olayların sahne sahne resimlendiği örnekler ender rastlanmasına rağmen masal, efsane ya da hikâye tarzı türlerin levha şeklinde yani tek sahneler şeklinde resimlendiği örnekler de oldukça yaygındır. Sözlü edebiyatın bir türü olan efsaneler de günümüzde sevilerek resimlenen, minyatür tasarımlar yapılan alanların başında gelmektedir. Aktarıldığı çağda yaşayanların kültürlerinden bize kesitler sunan efsaneler de bir şekilde belge görevini üstlenmekte ve sanatçılara zengin bir kaynak sunmaktadır.

Çalışmaya konu olan İzmir-Bergama yöresine ait *Gelin Taşı ve Dede Tepesi* adlı efsane de olağanüstü ve gizemli yönü ile kültürümüzde yer alan çoğu efsane ile benzeşmektedir. İzmir'de geçen hikâyenin anlatıma göre en önemli sahnesi seçilerek özgün tasarımı yapılmış, Osmanlı resim tekniği ile uygulaması yapılmıştır.

## 2. Minyatür Sanatına Genel Bir Bakış

8. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar bin yılı aşan tarihi ile dünyanın en eski sanatlarından biri olan Türk resim sanatı tarih boyunca Maniheizm, Budizm ve İslamiyet dinlerinin çevresinde gelişme göstermiştir. 8. yüzyılın ortalarından günümüze gelmiş en eski örnekler Uygur Türklerinin Hoço ve Turfan bölgesinde meydana getirdiği resimler olup bunlar Türk minyatür sanatının da kaynağını oluşturmaktadırlar. Uygurlardan günümüze ulaşan duvar resimlerine göre sayıca az ve küçük parçalar halinde bulunan bu minyatürler gerçekçi üslupları ve portrelerin işleniş bakımından Türk minyatürünün gelişiminde önemli role sahiptir. Maniheizm Uygur minyatürleri, kompozisyon ve figürler bakımından Selçuklu minyatürlerinin öncüleri sayılmaktadır (Aslanapa, 1986, s. 851).

Selçuklu Türkleri İran'dan Mezopotamya, İran ve Suriye'ye yayıldıktan sonra ilk Türk-İslam minyatür üslubu doğmuştur. Günümüze ulaşan en eski örnekler Antik el yazmalarından kopya edilen ve Bizans etkilerinin görüldüğü Arapça çeviri eserlerdir. Bu eserlerdeki örnekler metnin arasına sıkıştırılmış çerçevesiz, basit bitki ve hayvan tasvirleri şeklindedir. Aynı dönemde günlük hayattan sahnelerin de ele alındığı melez bir üslup doğmuştur. Gündelik hayata ait eşyaların da kullanıldığı kompozisyonlar edebi eserlerin resimlenmesinde yer alarak dönemin sosyal hayatını da yansıtmaktadır (Mahir, 2005a, s. 118).

13. yüzyılın başında Bağdat'ın Moğollar tarafından işgali sonucu yeni bir minyatür üslubu ortaya çıkmıştır. İlhanlıların hâkim olduğu İran'da hazırlanan tarihi olayları anlatan yazılar, din konulu metinler, kahramanlık destanları, aşk hikayeleri gibi konular içeren yazmalar Orta Asya ve Uzak Doğu resim geleneğine dayanan gerçekçi bir üslupla oluşturulmuş minyatürlerle süslenmiştir. İlhanlılardan sonra Şiraz'da hüküm süren İncular'ın döneminde hazırlanan yazma eserlerde ise metnin içerisinde yer alan minyatürlerde manzara ve mimari öğeler dışında süslemelerde Moğol etkileri hissedilmektedir (Çağman ve Tanındı, 1979, s. 12-15).

Timur'un 14. yüzyıl sonlarında İran'ı istila etmesi ile resim okullarının da bulunduğu Tebriz, Şiraz, Bağdat gibi İran'ın ünlü şehirleri alınmıştır. Timur'un fethettiği ülkelerdeki en iyi sanatkarları Semerkant'a götürüp sarayın himayesinde çalıştırması başkentin önemli bir sanat merkezi haline gelmesini sağlamıştır. Timur'un ölümünden sonra ise başkent Herat olmuş, burada ve diğer önemli eyalet bölge olan Şiraz'da sultanların desteği ve koruyuculuğu ile minyatür sanatı büyük bir gelişme göstermiştir. 14. ve 15. yüzyıllarda Doğu Anadolu, Azerbaycan, İran ve Irak'ta hüküm süren Akkoyunlu ve Karakoyunlular devrinde ise manzaranın figürlerden daha ön planda olduğu Türkmen Ekolü ortaya çıkmış, Şiraz ve çevresinde önemli eserler üretilmiştir. Türk minyatür sanatı, Akkoyunlu ve Karakoyunlu devrinde sadece Azerbaycan'da kalmayıp, Yakın Doğu ve Orta Doğu'yu da etkisi altına almıştır. Bu dönemden itibaren Tebriz ve Herat şehirleri Azerbaycan minyatür sanatının merkezi durumuna gelmiştir. Şiraz'ın Safeviler'e geçmesinden sonra 16. yüzyıl başlarından itibaren Türkmen üslubu bazı değişiklikler geçirmiş daha ince bir işçiliğin etkili olduğu yeni bir üslup gelişmiştir (Yetkin, 1963, s. 7-10).

16. yüzyılın başlarında Safeviler Devleti'nin kurulması ile başkent Tebriz'de ve Azerbaycan'ın diğer büyük şehirlerinde kültür ve sanat hayatı hızla yükselmeye başlamıştır. Bu durum minyatür, hat, cilt, tezhip, seramik, halı, dokuma, saray ve halk musikisi gibi güzel sanatların bütün dallarının altın çağını yaşamasına vesile olmuştur. Saray nakkaşhanesine ve kütüphanesine devrin en ünlü hattat, ressam ve sanatkarları çağrılarak sultan için çalıştırılmışlardır (Kerimov, 1992, s. 91).

Tebriz'den Müslüman Hindistan'a gelen sanatçılar burada sanat atölyelerinin kurulmasına öncülük etmiştir. Daha önceki dönemlerde Tebrizli sanatçıların kendi üsluplarında hazırladıkları eserlerle oluşan Müslüman- Hint (Babür) minyatür ekolü, sarayın nakkaşhanesinde yetişen yerli sanatçıların ürettiği yazmalar ile kendine has bir üslup kazanmıştır. Delhi ekolünde eşsiz şehname örneklerinin yanı sıra portreler, gravür kopyaları, albümler, Avrupa resimlerinin kopyaları gibi birçok eser üretilmiştir (Künhel, 1952, s. 48-51).

Erken Osmanlı minyatür üslubunu temsil eden önemli eserlerden biri Edirne saray nakkaşhanesinde Şiraz şehriden gelen bir grup nakkaş önderliğinde hazırlanmıştır. Şiraz üslubu ile birlikte kıyafet ve bitkilerde görülen Osmanlı'ya özgü özellikler nakkaşhanede Türk asıllı nakkaşların da çalıştığı bir belirtisidir. İstanbul'un fethinden sonra Fatih Sultan Mehmet tarafından saraya davet edilen batılı sanatçılar farklı bir resim üslubu geliştirmiş, Osmanlı minyatür sanatı yepyeni etkilerle gelişimini sürdürmeye devam etmiştir. Bu değişiklikler sonucu padişah portreciliği gibi bir gelenek doğmuş, Şirazlı ve Tebrizli sanatçıların saraya gelmesi ile de doğu etkileri minyatür sanatına nüfuz ederek farklı bir üslup ortaya çıkmıştır (Mahir, 2005b, s. 42-47).

İstanbul, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olduktan sonra İslam dünyasının Bağdat, Tebriz, Şiraz gibi büyük sanat merkezleri arasına katılmıştır. Osmanlı saray çevresinde resimlenen yazmalar konuları bakımından bile bu zamana kadar hazırlanmış olan eserlerden ayrılmaktadır. Şahname ve Hamse, İran kitap sanatının bu iki temel eseri Osmanlılarda önemini yitirmiş, bunların yerini bilimsel eserler, sefernameler, seyahatnameler, dini biyografiler, peygamberlerin hayatları, ansiklopediler almıştır. İranlıların kahramanlara karşı duydukları aşırı hayranlık Osmanlı nakkaşlarına yabancı kalmıştır. Padişahlar için hazırlanan *Şehinşahnameler* destandan çok bir kronik niteliği taşımakta ve bu eserlerin metinleri gibi resimleri de büyük seferleri, devletle ilgili önemli olayları saptamaktadır (İpşiroğlu, 2005, s. 65-66).

Osmanlı devletinin imparatorluk haline gelmeye başladığı yıllardan sonra saray yönetimi, Osmanlı saray teşkilatı içinde *ehl-i hiref* adı altında sanatçı topluluğu oluşturmuştur. Sarayın kitap sanatçıları *ehl-i hiref* teşkilatı içinde katipler, mücellitler ve nakkaşlar adı altında bölükler oluşturmuş, bu teşkilatın diğer mensupları gibi devletten maaş almışlardır. Saray nakkaşhanesinde işe başlayan her sanatçı, *ehl-i hirefe* bağlı olsun veya olmasın sarayın hizmetinde ve yönetimin istediği doğrultuda eser vermekle yükümlüdür. Farklı ortamlardan gelmiş de olsa, 16. yüzyıl başlarından başlayarak tüm kitap sanatçıları gelenekselleşmiş biçimlerin işlenmesinde ustalığın doruğuna varırken, yeni geleneklerin tohumları da atılmış, üretilen eserler Türklere özgü niteliklere sahip olmuştur (Tanındı, 1996, s. 16-17).

Sarayın himayesinde gelişme imkânı bulan minyatür sanatı 16. ve 17. yüzyılda en parlak devrini yaşamıştır. Bu dönemde şehnameler, gazanameler resimlenmiş, şehir manzaraları ve haritacılık geleneği doğmuştur. Osmanlı minyatürünün belli başlı özelliği tarihi konulu kitapların resimlendirilmesi olmuş, portre resmi, saray hayatı, şenlikler gibi alanlara dair de eserler üretilmiştir. 16. yüzyılın başlarından itibaren yükselen ve altın çağına giren Osmanlı minyatüründe, Osmanlı İmparatorluğu'nun duraklama dönemine girmesi ile 17. yüzyılın başlarından sonra yükseliş durmuş ve gerilemeler başlamıştır. Bu dönemden itibaren el yazması eser üretimi azalarak maliyetinden dolayı bitme noktasına gelmiş, bir kitap resmi olarak kullanılan minyatür sanatında da ciddi bir düşüş yaşanmıştır. Yaşanan bu olumsuzluklara rağmen minyatür sanatçıları kendilerine yeni uygulama alanları bulmuş, saray dışında sipariş üzerine yapılan sanat eserlerine yönelerek

*çarşı ressamı* kavramını ortaya çıkarmıştır. Bu şekilde ortaya çıkan ve yabancıların yoğun ilgi gösterdiği murakkalar sıradan insanların günlük yaşantısına dair farklı konuları içeren albümler şeklinde hazırlanmış ve Osmanlı minyatür sanatına yeni bir soluk getirmiştir. 18. yüzyılda klasik üslupta değişiklikler yaşanmış, Avrupalıların saray dışında çalışan musavvirlere yaptırdığı resim ve albümler yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu dönemden sonra Osmanlı'da yaşanan çöküntü sanat ortamını da etkilemiş, el yazma eser üretimi giderek azalmaya başlamıştır. Batılı resim anlayışının Osmanlı'da sanat alanına tesir etmesiyle geleneksel minyatür üslubu giderek etkisini kaybetmeye başlamıştır. Bu dönemde sultan tarafından kurulan sanat okullarında tuval resmi eğitimi verilerek, Osmanlı Devleti'nin son zamanlarına kadar Avrupa tarzında eserler üreten ressamların yetişmesine imkân sağlanmıştır. 19. yüzyıldan sonra üretilen eserler de sulu boya resimler ve tuval resmi olarak karşımıza çıkmaktadır (And, 2004, s. 103; Binark, 1978, s. 271; Mahir, 2012, s. 16).

Geçmişten günümüze sürekli gelişip değişerek gelen minyatür sanatı her dönem günlük yaşamı, olayları, tarihi, hikâye ve efsaneleri görsel dile aktarmayı başarmıştır. Minyatürlerin yer aldığı sanat değeri yüksek birçok yazma eser müze ve kütüphanelerde yer almakta, hazırlandığı döneme ışık tutarak tarihi belgelemektedir. Edebi eserlerin sıklıkla resimlendiği tarihsel süreçte minyatür sanatı günümüzde birçok hikâye, destan, efsaneyi anlatırken kullanıldığı gibi günlük yaşamda farklı sanat alanlarında da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

### 3. Türk Efsaneleri ve *Taş Kesilme* Motifi

Saim Sakaoglu'na göre efsane; şahıs, yer ve hadiseler hakkında anlatılan, kişi ve olaylarda tabiatüstü vasıf olan, belli bir şekli olmayan, konuşma diline yer veren bir anlatıdır (Sakaoglu, 1980, s. 6-7). Alman Grimm kardeşlere göre ise, gerçek veya hayali, belirli şahıs, hadise veya yer hakkında anlatılan bir hikâyedir (Ergun, 1997, s. 4).

Türk Halk edebiyatında önemli bir yer teşkil eden efsaneler toplum tarafından şekillendirilmiş anlatımlardır. Halk kendi hayal gücünü kullanarak kuşaktan kuşağa efsane gibi sözlü anlatıları taşıyıp, kültürel değerlerin içselleştirilmesini sağlamışlardır. Efsaneler bir bakıma insanların oluş nedenini bilimsel olarak açıklayamadıkları bir takım olağanüstü olaylara yorum getirme çabalarının sonucunda oluşmuşlardır. Zamanla bu anlatımlar daha düzgün ifadelerle bürünerek sanatsal anlatımlara dönüşmüştür (Yılar, 2005, s. 386-388).

Efsaneler de diğer folklorik ürünler gibi toplumun iç dünyasını yansıttığı için, "efsaneler değerlendirilirken toplumun, dünya görüşünün ve bilgi seviyesinin bilinmesi ve değerlendirilmesi gerekmektedir. Efsanelerin görüşlerinin kıstas kabul edilmesinin en önemli dayanak noktası, inanılarak anlatılması ve yaşadığı toplumda bilgi kaynağı olması fonksiyonunu yerine getirmesidir" (Feyzioğlu, 2011, s. 130).

Efsanelerin teşekkülü toplumun milli hafızaya kazandırdığı değerlerin yanı sıra toplum için kıymetli bir yere sahip milli şahsiyetlerin de unutulmamasında da önemli bir yere sahiptir. Hatta toplum efsanesinin inandırıcılık gibi özelliklerinden yola çıkarak farklı çevrelerde farklı şahsiyetlerin kutsallığından yararlanmışlardır. Anadolu'da anlatılan efsanelerin Balkanlar'da ve Orta Asya'da da aynı şekilde ortaya çıkması ve benzer şekillerde anlatılması, aynı kültür içerisinde yetişen insanların bu kültürlerini halk anlatmalarına da yansımalarından dolayıdır. Orta Asya'dan Anadolu'ya, Anadolu'dan Balkanlara kadar çevre değiştiren her efsane, eski kahramanın veya olayın hatırası zayıfladıktan sonra yeni çevrede, yeni bir kahraman veya olayın etrafında ortaya çıkmaktadır. Bu arada yeni çevrenin verdiği maddi unsurlar ve yeni hayali unsurlar da ilave edilerek anlatılmaya devam edilmektedir (Göde, 2010, s. 35).

Kültür birliğini sağlayarak milletlerin değerlerine sıkı sıkıya sahip çıkmasında etkin bir kimliğe sahip olan efsaneler, değerler eğitiminde de bizi yeni ufuklara taşıırken kökenlerimizden de kopmadan onları unutmadan geleceğe yol alabilmemizi sağlayan öğelerden bir tanesidir. Efsanelerin değerler açısından zengin bir içeriğe sahip olması bu konuda önemli bir kaynak oluşturmaktadır (Can ve Göde, 2022, s. 54).

Efsanelerdeki olayların geçtiği yer günümüz dünyasıdır. Efsanelerde yer iki şekilde söz konusudur. Hem yerle ilgili efsaneler vardır, hem de efsanelerin gerçekleşme mekanı yeryüzüdür. Efsanelerin bir kısmı dağ, göl, şehir, köy, nehir, tepe, semt oluşumlarıyla ilgilidir. Bunun yanı sıra binaların kaynağı, hazineler, savaşlar, felaketler, kahramanlarla ilgili efsaneler bu dünyada cereyan etmektedir (Yağmur, 2018, s. 322).

Efsanelerin genel olarak sınıflandırılması şu şekildedir:

A. Dünyanın yaratılışı ile ilgili efsaneler.

B. Tarihi efsaneler: Ünlü büyük yapılar, milletlerin, hükümdar soylarının, sosyal sınıfların kaynağını anlatan efsaneler ile hazineler, felaketler, tabiatüstü

canavarları öldüren tarihi kahramanlar, savaşlar, fetihler, istilalar, kurulu düzene baş kaldırmalar, tarihteki önemli kişiler, aşıklar ve aile hayatı konularını ele alan efsanelerdir.

C. Tabiatüstü şahıslar, varlıklar ve güçler üzerine efsaneler: Alın yazısı, ölüm ve ötesi, tekin olmayan yerler, yerlerin ve hayvanların sahipleri (koruyucuları), cinler, periler, ejderhalar gibi tabiatüstü varlıklar, hastalık ve sakatlık getiren varlıklar, şeytan, tabiatüstü güçleri olan kişiler, mitolojik nitelikte hayvan ve bitkiler üzerine anlatımlar bu gruba girer.

D. Dini efsaneler: Bu efsanelere menkıbe de denir. Kutsiyet taşırırlar. Genellikle İslam diniyle ilgili efsanelerdir. (Ergun, 1997, s. 17-18)

Anadolu ve Türk dünyasının en yaygın efsaneleri taş kesilme motifi üzerine kuruludur. Şekil değiştirme motifi içinde değerlendirilebilecek bir motif olarak *taş kesilme*, insanın, hayvanın, bitkinin veya herhangi bir nesnenin taşa dönüşmesidir. Taş kesilme, her şeyden evvel bir şekil değiştirme, dönüşme olup sözlü gelenekte özellikle masal ve efsane türü içinde sık rastlanılan bir motiftir. Sakaoğlu, şekil değiştirmeyi “Bir efsanede yer alan canlı veya cansız unsurların, bir üstün güç tarafından cezalandırılması veya bir felaketten kurtarılması için o andaki şekillerinden daha farklı bir şekle çevrilmesidir” şeklinde tanımlayarak değişikliğin sebebini şöyle açıklar: “Değişikliğin temel sebebi cezadır; felâketten veya sonu felâkete varabilecek bir tehlikeden kurtarma ikinci derecede kalır”. Cezalandırmanın yanında utanma, korku, kurtulma gibi psikolojik haller de etkin rol oynamaktadır (Sakaoğlu, 1980, s. 29).

Efsanelerimizde taşa dönüşmenin çeşitli sebepleri vardır. Bazen, taş kesilmeye bir beddua sebep olur, bazen günah işleyenler Allah'ın gazabına uğrayarak taşlaşır. Kimi zaman da taş kesilme, bunu dilemekle gerçekleşir. Zor durumda kalanlar, içinde buldukları durumdan kurtulmak için Allah'tan kendilerini taşa çevirmesini dilerler. Taş kesilme motifi Türkiye dışındaki Türkler arasında da çok yaygındır. Her Türk boyunda bu motifle karşılaşmak mümkündür. Taş kesilme, bir ceza ya da mükâfat olmanın yanında aslında bazı değerleri öğretme ve özellikle onları teminat altına alma, bir yasakla onları koruma işlevlerini de görmektedir. Özellikle bünyesinde taş kesilme motifini barındıran efsanelerde halk hafızası dinleyiciye bazı mesajlar vermekte, taş kesilme motifi aracılığı ile simgesel manada, ahlakî bazı kavramlar teminat altına alınmaktadır. “Efsanenin kahramanı ya da kahramanları işlediği bir suç ya da günah sebebiyle Tanrı tarafından cezalandırılarak veya bedduaya uğrayarak taşa dönüştürüldüğü gibi bu durum bazen bir dilek sonucu da gerçekleşebilir” (Feyzioğlu, 2011, s. 122). Efsanelerin hemen hepsinde ortak olan nokta insanların doğru yoldan ayrılmamaya davet edilmesidir. Yalan söyleyenler, doğru yoldan ayrılanlar, emanete hıyanet edenler, doğru söze kulak asmayanlar efsanelerde ya cezalandırılırlar ya da uygun bir şekilde ikaz edilirler.

Kültürümüzde pir, aksakallı dede ya da Hızır; Allah tarafından insanların hayatını kolaylaştırıp düzene sokması, yanlış yoldakilere doğru yolu göstermesi, doğa olaylarını yoluna koyması için görevlendirip insanlara gönderdiği kutsal bir ruh, ermiş, veli hatta melek olarak görülmektedir. Bu düşüncenin kaynağı da Kur'an Kerim'e, hadis ve tefsir kitaplarına, Gılgamış ve İskender destanları gibi doğa üstü hikayelere ve efsanelere kadar dayanmaktadır. Ak sakallı dede motifinin kaynağı fark etmeksizin gerek edebiyatta gerek tasavvuf ve halk inanışlarında taşıdığı anlam aynıdır. Ermiş, insanlara zor durumlarda, doğa olaylarında, felaketlerde yardım eden, iyilik yapanları ödüllendirip kötülük yapanları cezalandıran, hak edenleri iyilik ve bereketle mükafatlandıran, güçsüzlerin yanında savaşa katılıp onlara destek olan kutsal bir şahıs olarak betimlenmektedir. Hızır'ın dış görünüşü ise şöyle tasvir edilmektedir: “Yeşil bazen beyaz elbiseli, boz veya kır atlı, elinde mızrak veya kamçı taşıyan bir süvari olabildiği gibi her kılığa, her yaşa bürünebilen, en çok da ak saçlı, ak sakallı, ihtiyar bir derviş olarak görünür” (Çelebi, 1998, s. 406; Kaya, 2007, s. 75).

Anadolu'da kahramanın gelin olduğu birçok efsane de geçmişten günümüze ulaşmış, anlatıla anlatıla zaman içinde değişimler geçirse de gelecek nesillere aktarılmak üzere bugüne kadar gelmiştir. Bu efsaneler arasında benzerlikler bulunanlar kadar birbirinden ayrı motifler barındıranlar da mevcuttur. Örneğin Erzurum'a ait bir gelin taşı efsanesinde gelinin güzelliğine vurulan damadın erkek kardeşinin gelin alayı ile köye girecekken taş kesildiği anlatılmaktadır. Giresun'da geçen bir başka gelin taşı efsanesinde de istemediği biri ile evlendirilen bir kızın babasının elini öpmeden evden gidişinden sonra babasının bedduası ile taşa dönüştüğü söylenmektedir. Yozgat iline ait bir diğer gelin taşı efsanesinde ise gelinin kendi isteği sonucu taşa dönüşme motifi vardır. Efsane gelini seven bir başkasının damat dahil bütün gelin alayını öldürüp gelini kaçıracağı sırada kızın Allah'a yalvarıp kendisini kuş ya da taşa çevirmesini dilemesiyle sonlanır. Çalışmaya konu olan İzmir'e ait efsanede ise köy halkını doğru yola çevirmeye çalışan bir pir ve gelinin başına gelenler ele alınmaktadır (Sakaoğlu, 1976, s. 15-28).

#### 4. Gelin Taşı ve Dede Tepesi Efsanesi

Efsaneye göre İzmir'in Bergama ve Dikili ilçeleri arasındaki bölgede Kaynarca adında bir bataklık varmış. Sazlarla örtülü ve çamuru şifalı olan bu bataklıkta pek çok kaynak gizliymiş. Bu fokur fokur kaynayan kaynaklara düşenler haşlanıp vücutları tabaklanmış deriye dönermiş. Çok eskiden bu Kaynarca'nın bulunduğu yerde bir şehir varmış. Toprakları çok verimli olduğundan tarım ve hayvanlıkla uğraşan insanları da çok zenginmiş. Giderek o denli zenginleşmişler ki tarlalarında çalıştırmak, hayvanlarını otlatmak ve işlerini yaptırmak için işçi, çoban ve hizmetçi toplayıp getirmişler. Fakat gelenler yörenin örf ve adetlerini bozmuş, halkı baştan çıkarmışlar. Üstelik yeni gelenleri her işte çalıştırdıkları için iyice tembelleğe alışmışlar, içki ve eğlenceden kendilerini alamaz olmuşlar. Orada yaşayanların ahlak değerleri yok olmaya yüz tutmuş. Bir gün Kaynarca'ya aksakallı bir pir gelmiş. Konuk olarak kendisine hiç ilgi gösterilmediği halde insanların durumunu gözledikten sonra onları uyarmak istemiş. Halka nasihatler ederek akıllarını başlarına toplamalarını, kötü alışkanlıklarını bırakmalarını söylemiş. Bu ermişin ikazlarını kimse dinlemediği gibi eğlenceleri ve sapkınlıklarına engel olmasın diye piri iki kuyunun arasına ekmek su vermeden bağlamışlar. Kuyuların birini altınla birini gümüşle doldurarak piri güçlerini, üstünlüklerini kanıtlamaya çalışmışlar. Koca bilge günlerce aç ve susuz kalmış. Sonunda haline acıyan bir kız çıkmış, ona gizlice yiyecek ve su getirmiş, piri ölümden kurtarmış. Genç kızla sohbet etmeye başlayan pir, onu ve çevresindekileri ikna etmeye başlamış, bir kesim doğruya, töreye yeniden dönmüş. Güzelliğin ve erdemin simgesi haline gelen kızın zamanla taliplileri çok olmuş. Kız damat adaylarına 'düğün gecesi dedenin zincirlerini çözmeyi göze alıyor musun?' diye sorarmış. Sonunda sessiz sakın bir delikanlı bu soruya evet demiş, kızla evlenmiş. Kaynarca'da tam kırk gün kırk gece düğün yapılmış. Bilge kişiye inananlar dışındaki bütün halk sarhoş olmuş, bir yerlerde sızıp kalmış. Damat bu fırsatı değerlendirip dedeyi çözmüş, gelinle şehirden çıkmışlar. Pir Kaynarca'nın ayık insanlarına 'herkes peşimden yürüsün, sakın ola arkanıza bakmayın' demiş. Gelin alayı en önde dede, dizgini tutan damat ve atın üstünde gelin olmak üzere kuyunun etrafında dönmüşler, geline üç yudum su içirip tepeye doğru çıkmaya başlamışlar. Dede insanları bir kez daha arkalarına bakmama konusunda uyarılmış. Ama ilerledikçe patlamalar, kaynamalar, sarsıntılar duymuşlar. Kaynarca kaynamış, sular, çamurlar fişkırmış, evleri kara çamurlar kaplamış, dumanlar gökyüzünü sarmış. Gelin alayı ilerledikçe şehirden gürültüler, bağırta ve feryatlar duyulmuş. Ne olduğunu merak eden bir kişi dayanamayıp arkasına bakmış, anında taş kesilmiş. Ne olduğunu anlamak için hepsi arkalarına bakmış, bakar bakmaz da sivri sivri kayalar haline dönüşmüşler. Kıza yardım edemediğinden üzgün, yorgun ve bitkin düşen pir, bir tepeye tırmanmış ve orada yığılıp kalmış, ruhunu teslim etmiş. Bu yaşananlardan sonra, kayalıkların olduğu yere Gelin Taşı, pirin vefat ettiği tepeye de Dede Tepesi adı verilmiş (Eriş, 2009, s. 94-97; Sakaoğlu, 1976, s. 26-28).

Efsanenin gerçekleştiğine inanılan Kaynarca bölgesi ve kayalıkları görselde yer almaktadır (bkz. Şekil 1).



Şekil 1. Efsanenin gerçekleştiği yer (Hikayelerimizden, t.y.).

### 5. Gelin Taşı ve Dede Tepesi Efsanesi Minyatür Uygulaması

Minyatürün tasarımına başlamadan önce alan araştırması ve kaynak taraması yapılmıştır. Efsanenin geçtiği Bergama ve Dikili arasındaki bölgeye ait fotoğraftan eskiz aşamasında faydalanılmış, figürlerde kullanılan kıyafetler ise yöresel giysilerden stilize edilmiştir.

Minyatür kompozisyonu 30x21cm boyutlarında ve dikdörtgen formdadır (bkz. Şekil 2). Desen el yapımı aharlı ve çaylı murakka üzerine uygulanmıştır. Minyatürün cetvelinde, gökyüzünde ve gelinin atında yer alan aksesuarlarda 22 ayar ezilmiş altın kullanılmıştır. Kompozisyonun zemininde guaj boya kullanılmış, figürler ve doğa unsurları taş sulu boya ile detaylandırılmıştır.



Şekil 2. Gelin Taşı ve Dede Tepesi minyatürü, E. Mercan, 2022 [30x 21 cm].



Şekil 3. Minyatürden ayrıntı; damat ve dede, E. Mercan, 2022. Şekil 4. Minyatürden ayrıntı; gelin, E. Mercan, 2022.

Minyatürde gelin alayının kuyunun etrafını dolaşıp tepeye çıktıkları sahne resmedilmiştir. Kompozisyon dört ana paftaya bölünmüştür. En arkada gökyüzü ve dağların altında köyün genel görünümü yer almaktadır. Orta kısımda gelin alayının arkasında yer alan kişiler kuyu görülmektedir. En önde ise gelin, damat ve dede yer alırken, son paftadaki kayalık ve taşlar ile alan çevrelenmiştir. Alayın başında dede ve atın dizginini tutan damat yer almaktadır (bkz. Şekil 3). Dede yol gösterici rolünü üstlenirken arkalarına bakmamaları konusunda uyardığı insanlar gergin ve üzgün gözükmektedir.

Kompozisyonun merkezinde dedenin kuyudan kurtulmasını ve insanların doğru yolu bulmasında büyük rol oynayan gelin atı üstünde tasvir edilmiştir (bkz. Şekil 4). Arkasındaki iki kişi henüz taşa dönüşmese de gözleri yıkılan köylerinin üzerindedir.

Kompozisyonun orta kısmında dedenin bağlanıp kurtarıldığı, aynı zamanda gelinin suyundan içtiği kuyu yer almaktadır. Kuyunun solunda ise henüz yeni taşa dönüşmüş olan bir kişi görülmektedir (bkz. Şekil 5). Diğerleri ise taşlaşan insanlardan dolayı üzgün ve şaşkın görünmektedir. Olanlara inanamayan iki kişi kayalıklara dokunmakta, korkmuş bir kadın başını ellerinin arasına almış haykırmaktadır (bkz. Şekil 6). Figürlerin çevresinde ise insan formundaki sivri kayalıklar bulunmaktadır.



Şekil 5. Minyatürden ayrıntı; taşa dönüşmüş figür, E. Mercan, 2022.

Kompozisyonun arka planında köy görünümü yer almaktadır. Evlerden alevler çıkmış, sular ve çamurlar fişkırmış, gökyüzüne doğru dumanlar yükselmektedir (bkz. Şekil 7). Kompozisyon dağlar ve gökyüzü ile sonlanmaktadır.



Şekil 6. Minyatürden ayrıntılar; korkmuş ve şaşırılmış insanlar, E. Mercan, 2022.





Şekil 7. Minyatürden ayrıntı; yıkılan köy, E. Mercan, 2022.

## 6.Sonuç

Toplumun duygu ve düşünce dünyasının kaynağını teşkil eden efsane ve mitler, sanatın şekillenmesinde ilham kaynağı olmaktadır. Efsaneler mitlerden sonra ortaya çıkarak gelişmeye başlamış ve gelişmeye de devam etmektedir. Efsanelerde yer alan konular ve imgeler farklı sanat alanlarında yeniden biçimlenmekte, her sanat yapıtı gibi görsel bir iletişim aracı haline gelmektedir. Nesiller boyunca değişmeye ve gelişmeye devam eden efsaneler, her sanat eserinde ve her sanatçıda yeniden yorumlanarak farklı kimliklere bürünmektedir.

Türk kültüründe, örf ve adetlerimizde önemli yere sahip olan efsaneler tıpkı minyatür sanatı gibi yaşandığı döneme ışık tutmaktadır. Minyatür sanatı ile efsaneler, masallar, mitler, söylenceler görsel dile aktarılmakta ve sanatçı tarafından ölümsüzleştirilmektedir. Yüzyıllar öncesinden günümüze ulaşan yazma eserlerde yer alan minyatürler çağına ışık tutmakta ve bellek işlevi görmektedir. Yazma eserlere verilen değer çağlar içinde artmış, sanatsal yönü, tarihi belgeleme özelliğini aşarak üzerinde titizlikle çalışılan kolektif sanat eserleri haline gelmiştir. Tarih boyunca padişah ve devlet büyüklerinin destekleri ile edebi konulu kitaplar, destanlar, halk hikâyeleri ve efsaneleri konu alan yazma eserler hazırlanmış, nakkaşlar bu eserleri minyatürleri ile bezemiştir. Ancak birçok sözlü edebiyat eseri yazıya dökülmemiş ya da resimlenmemiş olduğu için kaybolmaya yüz tutmuştur.

Minyatür sanatı halen kültürümüzde oldukça geniş yere sahip sözlü ve yazılı edebiyatımızın sonsuz kaynaklarından faydalanmaktadır. Zengin bir kültürel geçmişe sahip olan ülkemizde farklı ve çok sayıda hikâye, türkü, efsane, şiir gibi edebi eserler bulunmaktadır. İzmir ilinin de oldukça zengin bir kültürel mirasa sahip olması sebebi ile şehirde geçen birçok hikâye ve efsane mevcuttur. Bunlardan bir tanesi de Gelin Taşı ve Dede Tepesi efsanesidir. Efsanenin iki farklı kaynaktan farklı anlatımları mevcut olsa da ortak öğeleri ve kahramanları çoktur. Ülkemizde kahramanların taşa dönüşme, taş kesilme efsaneleri oldukça yaygınken İzmir'de geçen bu hikâye köy halkının toplu olarak cezalandırılması ve birçok figürün aynı anda taşa dönüşmesi yönünden de farklı bir örnektir. Bahsi geçen bölgede çok sayıda insan biçimli kayanın yer alması da efsanenin konusu ile örtüşmektedir.

Efsane toplumumuzun dünyayı anlamlandırmasının sonucudur. Efsaneler insana geçmiş ve gelecekle bir bağ kurma imkanını verir. El sanatlarında, plastik sanatlarda, geleneklerde efsanelerin mistik dünyasından esinlenerek sanat eserleri üretilmektedir. Minyatür sanatının da ilham kaynağını olan efsane, masal, halk hikâyeleri, söylenceler gibi değerlerimizin kaybolmasına engel olmak, bir nevi kayıt altına almak için onları resmetmek en etkili yol olacaktır. Bu uygulama minyatür sanatının tarih boyunca kullanım yöntemine de uygun olacak, geçmişte yazma eserleri zenginleştirdiği gibi belki kitaplarımızda da kendine yer bulacaktır. Bu şekilde edebiyatımız ve sanatımızın birlikte kullanılabilmesi için kültürümüzde eser bakımından derin bir maden mevcuttur.

## Kaynakça

- And, M. (2004). *Osmanlı tasvir sanatları 1: Minyatür*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aslanapa, O. (1986). Türk minyatür sanatının gelişmesi. *Erdem Dergisi*, 6(2), 851-866.
- Binark, İ. (1978). Türklerde resim ve minyatür sanatı. *Vakıflar Dergisi*, 12, 271-290.
- Can, M. ve Göde, H. A. (2022). Isparta efsanelerinde değerler eğitimi. *Oğuzhan Sosyal Bilimler Dergisi*, 1, 52-63.
- Çağman, F. ve Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslam minyatürleri*. Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.
- Çelebi, İ. (1998). Hızır. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, 17, 409-411.
- Ergun, M. (1997). *Türk dünyası efsanelerinde değişme motifi*. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eriş, E. (2009). *Bergama söylenceleri*. Bergama Kültür ve Sanat Vakfı.
- Feyzioğlu, N. (2011). Gelin kayası efsaneleri ve taş kesilme motifi üzerine bir değerlendirme. *Gazi Türkiyat*, 9, 115-133.
- Göde, H. A. (2010). *Isparta efsaneleri*. Fakülte Kitabevi.
- Hikayelerimizden (t.y.). *Anadolu Efsaneleri: "Gelin Taşı ve Dede Tepesi"*.  
<https://hikayelerimizden.com/efsaneler/anadolu-efsaneleri-gelin-tasi-ve-dede-tepesi.html>.
- İpşiroğlu, M. Ş. (2005). *İslam'da resim yasağı ve sonuçları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Kaya, M. (2007). *Mitolojiden efsaneye Türk mitolojisinin Türkiye'deki efsanelerde izleri*. Bağlam Yayıncılık.
- Karaislamoğlu, A. (2002). Kelile ve Dimne. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt 25, 210-212.
- Kerimov, K. (1992). *Azerbaycan ince sanatı*. Işık Yayınevi.
- Kühnel, E. (1952). *Doğu İslam memleketlerinde minyatür*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Mahir, B. (2005a). Minyatür. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt 30, 118-123.
- Mahir, B. (2005b). *Osmanlı minyatür sanatı*. Kabalcı Yayınevi.
- Sakaoğlu, S. (1976). *101 Anadolu efsanesi*. Damla Yayınevi.
- Sakaoğlu, S. (1980). *Anadolu Türk efsanelerinde taş kesilme motifi ve bu efsanelerin tip kataloğu*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Tanındı, Z. (1996). *Türk minyatür sanatı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yağmur, S. K. (2018). Efsane ve mitoloji üzerine genel bir değerlendirme ve efsane mitoloji ilişkisi. *Asia Minor Studies International Journal of Social Sciences*, 12, 317-328.
- Yetkin, S. K. (1963). Türk resim sanatının menşei hakkında. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1, 5-10.
- Yılar, Ö. (2005). Mit-efsane ve eğitim. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi*, 11, 383-392.

## İzmir Milli Kütüphanede Yer Alan Tezvinat Açısından Özellikli Bazı Yazma Eserler

### Some Specific Manuscripts in Terms of Illumination in the Izmir National Library

Gül Güney Zincir, *Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*

#### Özet

Cumhuriyet dönemi yapılarından olan İzmir Milli Kütüphane bünyesinde barındırdığı kitaplar ve yazma eserler açısından özellikli kütüphanelerimizden biridir. 20. yüzyılın başlarında kurulan kütüphane, İzmir'de yer alan pek çok vakıf kütüphanelerinin ve bağış yolu ile elde edilen kitapların bir araya getirilmesi sonucu oluşturulmuştur. Kütüphanede dört bine yakın yazma eser bulunmaktadır. Bu eserler Milli Kütüphanenin ana binasında yer almayıp, İzmir Kent Arşivi ve Müzesi'nde bulunan kütüphane bölümünde saklanmaktadır. Kütüphanede tarih, edebiyat, din, felsefe, tasavvuf gibi pek çok çeşitli konularda yazma eserler bulunmaktadır. Bu eserler konuları bakımından önemli oldukları gibi kitap sanatları açısından da önem taşır. Yapılan araştırmada hat, tezhip ve cilt sanatı açısından özellikli pek çok yazma eser tespit edilmiştir. Genelde 17. ve 18. yüzyıla ait olan bu eserlerde cilt ve tezhip sanatı açısından klasik dönem (16. yy) üslupları da yer almaktadır. Çalışmada tezvinat açısından özellikli olan yazma eserler tespit edilmiş ve belgelenmiştir. Böylece farklı dönemlere ait yedi eser ve farklı tezvinat üslupları olan bazı eserler ele alınmış, değerlendirmeleri yapılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Cilt, yazma, kütüphane.

**Akademik disiplin(ler)/alan(lar):** Sosyal bilimler, geleneksel sanatlar.

#### Abstract

It is one of our special libraries in terms of books and manuscripts which are located in The İzmir National Library is a special library and was established in the beginning of the 20th century. The book collection of İzmir National Library was gathered through donation and other foundation libraries. These manuscripts are not located in the main library of the İzmir National Library but they are kept in the library section of İzmir Urban Archives and Museum. Manuscripts in various subjects such as history, literature, religion, philosophy, mysticism are also important. There are manuscripts with special features in terms of calligraphy, illumination and bookbinding. In the research, many manuscripts were identified in terms of calligraphy, illumination and bookbinding. The manuscripts in the library generally belong to the 17th an 18th. century. but there are many that belong to the classical period in terms of illumination. In this study, some manuscripts which are special in terms of book arts are introduced and an evaluation on the illumination carried out.

**Keywords:** Bookbinding, manuscript, library.

**Academical disciplines/fields:** Social sience, traditional arts.

- **Sorumlu Yazar:** Gül Güney Zincir, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Tınaztepe Yerleşkesi, Adatepe Mah. Doğu Cad. No: 09, 35390 Buca, İzmir.
- **e-posta:** gul.guney@gmail.com
- **ORCID:** 2300-2003-2069-0053
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 19.09.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1142950

**Geliş tarihi:** 10.07.2022 / **Kabul tarihi:** 07.09.2022

## 1. Giriş

Maddi kültür değerlerimiz açısından önem taşıyan yazma eserlerimizin günümüze kadar gelmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması onların saklanıp korunması ile gerçekleşir. Bu sebeple ülkemizin pek çok bölgesinde yazma eser kütüphaneleri kurulmuştur (Cunbur, 1970, s. 3-17). Bu kütüphanelerden biri de İzmir Milli Kütüphanedir. Cumhuriyet dönemi eserlerinden olan kütüphane İzmir ve halkı için önemli bir yapıdır. Gerek mimari yapısı gerekse bünyesinde barındığı eserler açısından özellikli kütüphanelerimizden biridir. 20. yüzyılın başlarında kurulan kütüphanede daha önce İzmir'de kurulmuş vakıf kütüphanelerinde bulunan ve bağış yolu ile elde edilen pek çok kitap bir araya getirilmiştir. Bu kitaplar daha önce İzmir'de vakıf yolu ile oluşturulan Hisar, Şadırvan ve Müftü Cami, Başdurak, Hatuniye, Pazaryeri camii kütüphaneleri gibi İzmir'in önde gelen vakıf kütüphanelerinden gelmiştir (Emsen, 1960, s.29; Erünsal, 1988). Bunlardan en önemlileri Hisar, Şadırvan ve Müftü cami kütüphaneleri olup, bunlardan Müftü cami kütüphanesinin dört bin cilt kitabı bulunmaktadır. Ayrıca 1895 yılında İzmir Hükümet Konağı bahçesinde 'Osmanlı Kütüphanesi' adı altında bir kütüphane açılır. Kütüphane kitapçı Muhiddin Efendi ile dava vekili Gelibolulu Mehmet Rifat Bey'in de içinde bulunduğu bir heyet tarafından yönetilir. Ancak bu kütüphane dönemin şartlarına dayanamayarak kısa sürede dağılmıştır. Osmanlı Kütüphanesi'nin dağılmasından sonra İzmir'de kütüphanecilik konusunda, daha sonra da günümüz Milli Kütüphane'nin ilk temellerini oluşturacak Giritli Ali Refet Efendinin kişisel girişimi görülmektedir. Ali Refet Efendi sonradan Ankara Palas Oteline dönüşecek olan Askeri otelin altında bulunan Askeri kıraathanenin yanında bir okuma evi açmıştır (Kayın, 2015, s. 20-25). Resmi bir kütüphaneden daha zengin olan kütüphane, kısa sürede kent aydınlarının bulunduğu merkezlerden biri haline gelir (Aksoy, 1989, s. 84). Ancak zamanın şartlarına dayanamayıp kütüphane Eşrefpaşa / Beştepeler semtinde bir eve taşınmış, burada bir süre hizmet vermeye devam etmiş, fakat o zamanki koşullarda merkeze uzak sayılabilecek bu semte çoğu kimse gidemediğinden kütüphane kapanmıştır. Burada yer alan kitaplar daha sonra İzmir Milli kütüphaneye devredilmiştir (Aksoy, 1989, s. 116). Kurulan bu vakıf kütüphaneleri, Osmanlı Kütüphanesi ve Ali Refet Efendi'nin kütüphanesinin yanında İzmir'de Mekteb-i Sultanisi veya kuruluş adı ile Mekteb-i İdadisi adları altında İzmir Atatürk Lisesi öğrencileri tarafından Mekteb-i Sultanî Kütüphanesi de kurulmuştur (Tinal, 2008, s. 125-134).

İzmir'de yer alan bu vakıf kütüphanelerinin çağdaş ihtiyaçlara cevap vermediği bu yüzden de bir umumi kütüphanenin oluşturulması gerektiği düşünülür. Böylece İzmir'in ileri gelenlerinin yer aldığı bir heyet oluşturulur. Ve bu heyet tarafından İzmir'de bir kütüphanenin açılması için planlar yapılır. Planlara göre Kemeraltı'nda Sultanî Otelinin bulunduğu bina kiralanarak uygun hale getirilecek ve kütüphanenin temelini Giritli Refet efendiden gelen kitaplar oluşturacaktır. Bunun yanında şahıslardan bağışlanacak kitaplar kabul edilerek kütüphane zenginleştirilerek, kütüphanede Arapça, Farsça ve hukuk gibi dersler verilecektir. Ancak kütüphanenin ihtiyaç duyduğu bina sorunu vardır. Bu da İttihat ve Terakki Cemiyetinin ön ayak olması ile çözülür. Ve böylece Salepcizade Yahya Paşa Konağı kiralanır. Konağın bir bölümü İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne verilerek, selamlık kısmı kütüphane olarak düzenlenir ve 6 Temmuz 1912 yılında kütüphane okuyuculara açılır (Serçe, 1996, s. 76-78).

Milli Kütüphane'nin başarısı İzmir'de ve giderek bütün ülkede büyük sevinç ve ilgi uyandırmaktadır. Milli Kütüphane'nin hızlı gelişimi, döneminin İzmir Valisi Rahmi Arslan'ın da dikkatini çekmiştir. Bunun üzerine İzmir Valisi Rahmi Arslan, Kütüphanenin geleceğinin sağlam temellere dayanması için yakın ilgi gösterir ve bugünkü binanın arsasını sağlayarak, bina inşaatının tamamlanmasında büyük katkısı olur. Bu çalışmalar sonunda, kütüphane binası ile sinema binasının inşasına başlanır. Milli Kütüphane'nin yeni binasının resmi planları, 15 Mayıs 1915 yılında tamamlanır. Vali Rahmi Arslan, Milli Kütüphane'nin projelerini mimar Tahsin Sermet'e hazırlatmış, temel inşaatında desteklerini esirgememiştir. Patinaj ve eğlence yeri ile sinema binalarının duvarları tamamlanıp, kütüphane binasının da temellerinin yükseldiği sırada 1919'da Yunan işgali üzerine inşaat yüzüstü bırakılır (Duman, 1995, s. 44).

İzmir'in Yunan İşgalinden kurtulmasından sonra inşaat faaliyetlerine devam edilir. İzmir Belediyesi yeşil alan olarak belirlenen Elhamra adı verilen sinema binasının 1926 yılında tamamlanmasının ardından, kütüphane binası sinemanın yanındaki alanda inşa edilir. Kütüphane yeni binasında Cumhuriyet'in 10. yılında 1933'te çalışmaya başlar. Kütüphane heyeti yenilenir. Kütüphane müdürü olarak M. Celal Saygın atanır. Cumhuriyet dönemi yapılarından olan İzmir Milli Kütüphane yukarıda da anlatıldığı gibi verilen mücadeleler sonucunda meydana getirilmiş günümüze kadar ulaşmış özel kütüphanelerimizden biridir.

Kütüphane binası ve Elhamra Sineması; Neo Klasik Türk Mimarisi üslubunda inşa edilmiştir. Sanat değeri açısından önem taşıyan bina İzmir'de ayakta kalmayı başarabilmiş ender yapılarıdır. İki katlı inşa edilen yapıda 90 kişilik iki adet okuma salonu, yönetim odaları, fotokopi odası ve bir de depo bulunmaktadır. Türkiye'nin en büyük kütüphaneleri arasında bulunan İzmir Milli Kütüphane kitap, gazete,

dergi vs. olmak üzere çok zengin bir eser koleksiyonuna sahiptir. Başlangıcında bağış yolu ile oluşturulan kütüphanenin eser varlığı, satın alma yoluyla gelen az sayıda eser ile esasen devlet nüshası denen kitap, gazete ve dergilerden oluşmaktadır. İzmir Milli Kütüphane, 1934 yılında çıkarılan ve 2527 sayılı Basma, Yazı ve Resimleri Derleme Kanunu'nun 8. Maddesi uyarınca Türkiye'de derleme nüshasından yararlanan 5 büyük kütüphaneden birisidir. Bu yasa uyarınca 1934'ten beri Türkiye'de çıkmış bütün kitap, gazete, dergi ve diğer yayınlar kütüphaneye gönderilmektedir (Serçe, 1996, s. 98), (bkz. Şekil 1).



Şekil 1. İzmir Milli Kütüphane, genel görünüş (İzmir Renkleri, t.y.).

## 2. Tezyinat Açısından Özellikli Bazı Yazma Eserler

Kitap, dergi, gazete gibi pek çok yayına sahip olan kütüphane yazma eser bakımından da zengindir. Kütüphanede din, Kur'an ilimleri, hadis ilimleri, fıkıh, tasavvuf ve ahlak, coğrafya, tarih, edebiyat, felsefe, tıp, kimya tarih konularında yaklaşık 4000 adet yazma eser bulunmaktadır. Bu eserler Milli kütüphanenin ana binasında yer almayıp, İzmir Kent Arşivi ve Müzesi'nde bulunan kütüphane bölümünde saklanmaktadır. Yazma eserlerin bulunduğu bu alan Milli Kütüphane tarafından İzmir Büyükşehir Belediyesi'nden 49 yıllığına kiralanmıştır. Bu eserler, Arapça, Farsça ve Türkçe olmak üzere 12. yy ile 19. yy arasında değişen muhtelif dönemlere aittir. İstinsah kayıtlarından anlaşıldığına göre bu yazmaların büyük çoğunluğu Selçuklu ve Osmanlı dönemine aittir. Orta Asya'dan Mağribe, Yemen'den Kazan'a, Belgrad'dan Erdebil'e uzanan köy, kasaba ve şehirlerde yazılmıştır. Ayrıca bir gurup yazma vardır ki İzmir ve çevresinde istinsah edildiği kayıtlardan anlaşılmaktadır. Bu yazma eserler muhteviyatı kadar kitap sanatları açısından da önemi büyüktür. Kütüphanede tezhip, hat ve cilt sanatı açısından değerlendirilecek pek çok yazma eser bulunmaktadır (Yardım, 1994). Özellikle bu eserlerin farklı dönem ve üsluplara ait ciltleri cilt sanatı açısından önem taşıdığı gibi eserlerin sayfalarında yer alan metin ve tezyinat da tezhip ve hat sanatı açısından önem taşımaktadır.

Kütüphanede genelde deri, kahverengi, vişneçürüğü ve siyah renkli ciltler yer alır. 31x20cm ile 15x10 cm arasında değişen farklı ölçülere sahip eserler alt ve üst kap, sırt, sertap ve miklepten oluşur. Ancak bazı eserlerin sertap ve miklebinin olmadığı görülmüştür. Klasik Türk cilt sanatının tüm üslup özellikleri bu ciltlerde görülür. Genelde alttan-üstten ayırma ve gömme şemse teknikleri kullanılmıştır (Özen, 1998, s. 15). Aynı zamanda özellikle son dönem ciltlerinde yazma ve soğuk baskı teknikleri ile de tezyin edilmiş örnekler rastlanmıştır (Yardım, 1994, s. 5-427). 16. ve 17. yüzyıla ait şemseli ciltlerde şemse, köşebent ve salbek motifleri, bulut, rumi ve hatâyî grubu (penç, hatâyî, yaprak) motiflerle simetrik olarak işlenmiştir. Genelde saz yolu üslubunda (Mahir, 1986, s. 131-140) yaprak motifine yer verildiği görülmüştür. Ancak bazı ciltlerde köşebent, ve salbek motiflerinin kullanılmadığı, kabın ortasında oval veya daire formunda dandanlı şemse motifinin kullanıldığı görülmüştür. Genelde alttan ayırma şemse olarak tezyin edilmiş motiflerde yıpranmalar olduğu kompozisyonun bozulduğu görülmektedir. Daha geç dönem ciltlerinde ise genelde yazma ve soğuk baskı tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca şemse motifi yerine geometrik bir motif kullanıldığı, içlerinde de gül gibi çiçek motiflerin soğuk baskı tekniğinde tezyin edildiği görülmektedir. Yazma ciltlerde zencerek ve yaprak motifleri oldukça yoğun kullanılmıştır. Bordür şeklinde kullanılan zencerek motifleri kapların dış pervazına yerleştirilmiştir. Bazen de kap içlerinde, kabın ortasında motif olarak yerleştirilmiştir. Yine yaprak motifleri de aynı şekilde kompoze edilmiştir.

Bazı yazma ciltlerin ise yekşah denilen aletle üzerinden geçildiği görülmüştür. Geç dönem ciltlerinde ise barok-rokoko üslubunun etkilerinin yer aldığı görülür (Çığ, 1953, s. 75-95).

Kütüphanede fiziki durumları iyi olan cilt örnekleri olduğu gibi, şirazesı dağılmış, alt ve üst kabı birbirinden ayrılmış, miklebi kopmuş, tezyinatı bozulmuş pek çok yazma esere rastlanmıştır. Bazı yazma eserlerin sonradan onarım gördüğü üzerinde yapılan bazı uygulamalardan anlaşılmaktadır. Ancak eserler üzerinde bilinçsizce yapılan bazı koruma yöntemleri esere daha çok zarar vermiştir.

Kütüphanede cilt tezyinatı açısından özellikli yazma eserler bulunduğu gibi hat ve tezhip sanatı açısından da özellikli yazma eserler yer alır. Genelde nohudi renkli ve aherli kağıtlar üzerine nesih, sülüs, rikâ, tâlik hatla, is mürekkebi ile metinler oluşturulmuştur. Aynı zamanda hatlarda altın ve lâl mürekkebin de kullanıldığı görülmüştür. Yazmalarda nohudi renkli kağıtlar yanında renkli ve ebrulu kağıtlara da yer verilmiştir. Sayfalarda görülen tezyinat tezhip sanatı açısından da değerlendirilir. Genelde takdim sayfalarında yer alan tezyinat serlevha formunda tasarlanmıştır. Dikdörtgen, mihrabiye serlevha formları ilk sayfalarda ön plana çıkar. Rumi, bulut, hatâyî grubu motifler ile simetrik kompozisyonlar oluşturulmuştur. Altın ve lapisin ön planda olduğu tezhiplerde, beyaz, limon küfü, kırmızı, bordo, yeşil gibi renkler de kullanılmıştır. Bazı sayfalarda ciltlerde olduğu gibi kopmalar, yırtılmalar görülmektedir. Bilinçsizce yapılan sayfa onarımları, esere zarar vermekte, ömrünü kısaltmaktadır. Aşağıda kütüphanede kitap sanatları açısından (cilt, hat, tezhip) özellikli bazı yazma eserler seçilerek tezyinat açısından değerlendirilmesi yapılmıştır.

### 2. 1. 1957 Envanter Numaralı Yazma Eser

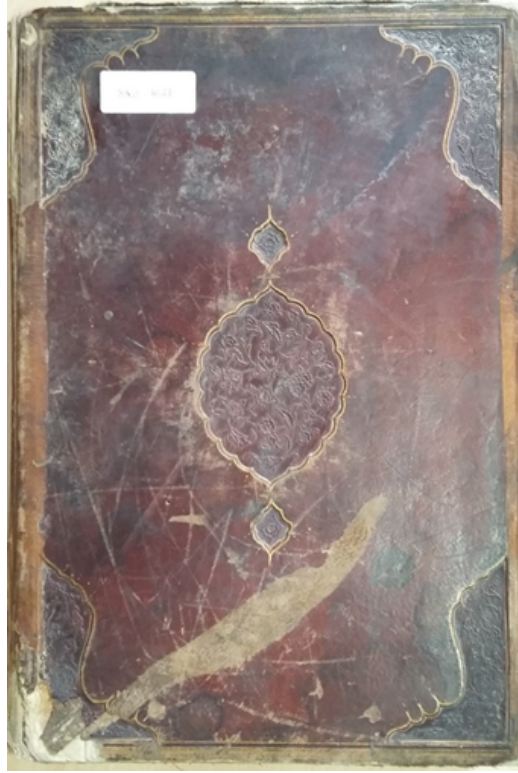
Kütüphanede 1957 envanter numarası ile kayıtlı yazma eser Ebû Abdullâh Muhammed b. Süleymân el-Cezûlî (Ö.870/1465)'nin Delâ'ilü'l-hayrât ve şevâriku'l-envâr fî zikri's-şalât 'ale'n-nebiyyi'l-muhtâr adlı eseridir. H.1237/M.1821 tarihli eserin hattatı belli değildir. Nesih hatla istinsah edilen eser 150x100mm-110x60mm ölçülerinde 96 varak 11 satırdan oluşmaktadır. Eser cilt ve sayfa tezyinatı açısından özellikli yazmalarımızdandır. Eserin kahverengi deri cildi ve ciltbendi bulunmaktadır. Ciltbend ve eserin kabı aynı renk deri kaplanmış ve tezyin edilmiştir. Alt ve üst kap, miklep ve sertapdan oluşan eserin cildi fırça yardımı ile altın kullanılarak tezyin edilmiştir. Alt ve üst kabın merkezinde geometrik geçme ve rumi motifi kullanılmıştır. Dış pervaz ise altın cetveller ve bordürlerle çevrilmiştir. Kabın sertabında yaprak motifleri kullanılmıştır. Miklebinde ise bordür ve cetveller kullanılmıştır. Kap tezyinatı eserin istinsah tarihi ile uyum içindedir. Kabın içi yeşil renkli kağıtlarla kaplanmış. Eserin sayfaları cildi gibi tezyinat açısından özelliklidir. Sayfalar altın cetvellerle çevrilmiş, satır aralarında daire formunda altın noktalar yerleştirilmiştir. Eserin serlevhası, surebaşları ve gül motifleri ve hatime sayfası bulunmaktadır. Serlevhası mihrap formudur. Penç, yaprak ve rumi motifleri ile simetrik kompozisyon oluşmuştur. Kompozisyonda pembe, mavi, kırmızı gibi renkler kullanılmış, altın ile bezenmiştir. Surebaşları dikdörtgen form içinde tasarlanmıştır. Ortada sure adı, kenarlarda ise penç ve yaprak motiflerinden oluşan simetrik tezyinata yer verilmiştir. Eserin hatime sayfası daire formuna alınmış, köşelerde tezyinata yer verilmiştir. Eser onarım görmüş, fiziki durumu iyidir (bkz. Şekil 2).



Şekil 2. 1957 envanter numaralı yazma eserin takdim sayfası, İzmir Milli Kütüphane (G. Güney Zincir, 2022).

## 2. 2. 1621 Envanter Numaralı Yazma Eser

Kütüphanede 1621 envanter numarası ile kayıtlı yazma eser Mahmûd b. Muhammed b. Dilşâd-ı Şirvan Tercüme-i Tarih-i İbn-i Kesir (el- Bidaye ve'n Nihaye) adlı eseridir. El-Bidâye ve'n-nihâye. İbn Kesîr'in büyük tarihçiler arasında yer almasını sağlayan eser, başlangıçtan H.767 (M.1365-66) yılına kadar gelen olayları kronolojik sırayla anlatan on dört ciltlik umumi bir İslâm tarihidir (Özaydın, 1992, s. 131-132). Kütüphanede dört cilt halinde yer almaktadır. Arapça'dan Türkçe'ye çevrilmiş eser H.1154/M.1741 istinsah tarihli, 325x225mm-255x155mm ölçülerinde, 514 varak, 21 satırdan oluşmaktadır. Ele alınan cilt eserin 3. cildir. Eserin kahverengi gömme şemse deri cildi vardır. Eser alt-üst kapdan oluşmaktadır. Sertap ve miklebi yoktur. Alt ve üst kapta salbekli şemse ve köşebent motifleri soğuk baskı tekniğinde tezyin edilmiştir. Kompozisyonda tek bir noktadan çıkan iki ayrı sap üzerine saz üslubunda hatâyî grubu motifler ve yapraklar yerleştirilmiştir. Kapın iç kısmı deri ile kaplıdır. Tezyinata yer verilmemiştir. Kapın sırtı yırtılmış, şirazesı dağılmıştır. Altın cetveller içine alınan sayfalarda bölüm başlarında tezyinata yer verilmiştir. Dikdörtgen form şeklinde tasarlanan bölüm başları lacivert zemin üzerine altın ile çift tahrir tekniğinde hatâyî ve yaprak motifleri yerleştirilmiştir. Bölüm başı dışında sayfalarda tezyinata yer verilmemiştir (bkz. Şekil 3).



Şekil 3. 1621 envanter numaralı yazma eser kabı, İzmır Milli Kütüphane (G. Güney Zincir, 2022).

## 2. 3. 1851 Envanter Numaralı Yazma Eser

Kütüphanede 1851 envanter numarası ile kayıtlı yazma eser İsmâ'il Hakkı el- Bursevî'nin (Ö.1137/1725) Kitâbü's Silsile (Silsiletü Tarîkati'l-Celvetiyye) adlı eseridir. Eserde Celvetiye şeyhleri hakkında bilgilere yer verilir. Eserin telif tarihi H.1137/M.1724-1725'tir. İstinsah tarihi ise H.1218/M.1803-1804'tür. Müstensihi belli değildir. Nesih hatla istinsah edilen eser 195x125mm-120x60mm ölçülerinde 133 varak 17 satırdan oluşmaktadır. Cilt ve sayfa tezyinatı açısından özellikli eserin kahverengi deri cildi vardır. Alt-üst kap, sertap ve miklepten oluşan cilt mülevvendir. Kapın ortasında yer alan salbekli şemse ve köşebent motiflerinin bulunduğu alanlar farklı renkte deri ile kaplanmış, üzerine fırça yardımı ile rumi motifi simetrik olarak yerleştirilmiştir. Kapın dış pervazı altın cetvel ve bordürlerle çevrilmiştir. Kapın sertabında üç iplik rumi motifi, miklebinde de şemse motifine yer verilmiştir. Kapın içi kumlu ebru ile kaplanmış, yan kağıt yavruağzı rengindedir. Eser sayfa tezyinatı açısından da özelliklidir. Eserin mihrabiyeli serlevhası vardır. Serlevha rumi ve hatâyî grubu motifler ile simetrik olarak tezyin edilmiştir. Sayfa kenarları yaprak ve hatâyî grubu motiflerle sıvanma altın ile tezyin edilmiştir. Metin altın bordürler ile çerçeve içine alınmıştır. Eserin fiziksel durumu iyidir (bkz. Şekil 4 ve Şekil 5).



Şekil 4. 1851 envanter numaralı yazma eserin kapağı, İzmir Milli Kütüphane (G. Güney Zincir, 2022).



Şekil 5. 1851 envanter numaralı yazma eserin takdim sayfası, İzmir Milli Kütüphane (G. Güney Zincir, 2022).

#### 2. 4. 1522 Envanter Numaralı Yazma Eser

Kütüphanede 1522 envanter numarası ile kayıtlı yazma eser de üç farklı yazarın çalışması bulunmaktadır. İlk bölüm tespit edilememiştir. İkinci bölüm Mehmet b. Ali el Birgivi'nin 'Ferâizu'l Birgivi' adlı eseridir. Eser cildin 111b-138b sayfaları arasındadır. Nesih hatla istinsah edilen bölümün tarihi yoktur. Üçüncü bölüm ise Miras hukuku ile ilgili olan Hâcibzâde Mehmet b. Mustafa b. Mahmûd el-İstâmbûlî (Ö.100/1689)'nin 'el-Ferâizü'l-Vâfiye fi Tercemeti Ferâizi's-Sirâciye' adlı çalışmadır. Cildin 141b ve 205b sayfaları arasında yer alır. Nesih hatla istinsah edilen bölümün tarihi H.1178/M.1764-1765 dir. (Koca, 1995, s. 367-368). 215x145-150x75 mm ölçülerinde olan cilt alt-üst kap ve sırttan oluşmaktadır. Sertap ve miklebi yoktur. Kap alttan ayırma şemşe ile tezyin edilmiştir. Kapın dış pervazına altın ile geçme motifi tezyin edilmiştir. Pervazın köşelerine ve ortalarına üç nokta yerleştirilmiştir. Kap içi zerefsanlı kağıtlarla kaplanmıştır. Cildin ve sayfaların fiziksel durumu iyidir (bkz. Şekil 6 ve Şekil 7).





Şekil 6. 1522 envanter numaralı yazma eserin kapağı, İzmir Milli Kütüphane (G. Güney Zincir, 2022).



Şekil 7. 1522 envanter numaralı yazma eserin takdim sayfası, İzmir Milli Kütüphane (G. Güney Zincir, 2022).

## 2. 5. 1507 Envanter Numaralı Yazma Eser

Kütüphanede 1507 envanter numarası ile kayıtlı yazma eser Kâimi Şeyh Hasan-ı Bosnevi'nin (Ö.1091/1680) Divân-ı Kâimi adlı divanıdır. 210x140-160x100mm ölçülerinde olan eser 33 varak, 15 satırdan oluşan tâlik hatla istinsah edilmiştir. Eserin H.1134/M.1721-22 tarihli temellük kaydı bulunmaktadır. Kahverengi deri alttan ayırma şemse cildi bulunan eser alt ve üst kaptan oluşmaktadır. Sertabı ve miklebi yoktur. Kap ortasında salbekli şemse motifi yer almaktadır. Kapın köşelerinde herhangi bir tezyinata yer verilmemiştir. Şemse içi bulut ve hatâyî grubu motifler ile simetrik olarak tezyin edilmiştir. Kap onarım görmüştür sırtı ve kap kenarları farklı bir deri ile kaplanmıştır. Metnin ilk iki sayfası iki sütuna ayrılmıştır. Diğer sayfalar yatayda dörde, dikeyde ikiye ayrılmıştır. Böylece tâlik hat sayfada oluşan dikdörtgen alanlar içine yerleştirilmiştir. Eserin unvan sayfasında mihrap formunda tezyinata yer verilmiştir. Mihrap formu altın zemin üzerinde rumi ve penç motifi ile simetrik olarak tezyin edilmiştir. Lapis ve lâ'l mürekkep ile ince tığlarla kompozisyon tamamlanmıştır. Eserin diğer sayfalarında tezyinata yer verilmemiştir (bkz. Şekil 8 ve Şekil 9).



Şekil 8. 1507 envanter numaralı yazma eserin kabi, İzmir Milli Kütüphane (G. Güney Zincir, 2022).



Şekil 9. 1507 envanter numaralı yazma eserin takdim sayfası, İzmir Milli Kütüphane (G. Güney Zincir, 2022).

## 2. 6. 774 Envanter Numaralı Yazma Eser

Kütüphanede 774 Envanter numarası ile kayıtlı yazma eser Ebû Ya'kûb Yûsuf b. Ebu Bekir es-Sekkâki (Ö.M.626/H.1229) (Durmuş, 2009, s. 332-334) Miftâhu'l-Ulûm (el Kısmü's-Salis) adlı eser belâgat ilmi ile ilgilidir. 205x120-130x60 mm ölçülerinde, 195 varak, 17 satır ile tâ'lik hatla istinsah edilmiştir. İstinsah tarihi H.1029/M.1619-1620 dir. Eserin müstensihî belli değildir. Eser kahverengi, deri, alttan ayırma şemse cildi bulunmaktadır. Cilt alt ve üst kaptan oluşmaktadır. Alt ve üst kap dışında alttan ayırma şemse ve salbek motifleri yerleştirilmiştir. Şemse içi bulut ve hatâyî grubu motifler ile  $\frac{1}{4}$  oranında simetrik olarak tezyin edilmiştir. Salbek motiflerinin içine de goncagül yerleştirilmiştir. Kabin köşebentleri yoktur. Kapların iç kısmı deri ile kaplanmış, altın ile geçme motifî tezyin edilmiştir. Kabin genel durumu iyidir. Eserin sayfalarında da tezyinata yer verilmiştir. Eserin giriş sayfası mihrabiye serlevha formunda tezyin edilmiştir. Lapis zemin rengi üzerinde sap ve yapraklardan oluşan serbest kompozisyona yer verilmiştir. Diğer sayfalarda ise sadece altın cetveller kullanılmıştır. Sayfalarda kırılmalar, kopmalar ve delikler mevcuttur (bkz. Şekil 10).



Şekil 10. 774 envanter numaralı yazma eserin kabi, İzmir Milli Kütüphane (G. Güney Zincir, 2022).

## 2. 7. 1618 Envanter Numaralı Yazma Eser

Kütüphanede 1618 Envanter numarası ile kayıtlı yazma eser Aksâ'l Ereb fi Tercemeti Mukaddimeti'l Edeb adlı Arapça-Türkçe lügattir. Eser İshak hocası Ahmed bin Hayreddin el-Güzelhisârî'ye aittir. (Ö.1120/1708) (Sofuoğlu, 2014, s. 73-98). 320x200-230x95 mm ölçülerinde, 463 varak, 31 satır, nesih hatla istinsah edilmiştir. İstinsah tarihi H.1117 M.1705-1706'dır. Eser kahverengi deri mülevven cilde sahiptir. Cildin alt-üst kabi, sırt, sertap ve miklebi vardır. Cildin alt ve üst kabında salbekli şemse, ve köşebent motifleri vardır. Şemse, salbek ve köşebentler yüzeyden farklı olarak kırmızı renkte deri ile kaplanmıştır. Bu yüzeyler altın ve fırça yardımı ile rumi motifi ile simetrik olarak tezyin edilmiştir. Kap içi taraklı ebru ile kaplanmıştır. Eserin sayfalarında da tezyinata yer verilmiştir. Özellikle önsözünde rumi ve hatâyî grubu motiflerden oluşan dikdörtgen formda serlevhadan oluşur. Diğer sayfalarda altın cetveller kullanılmıştır. Eserin fiziksel durumu iyidir (bkz. Şekil 11 ve Şekil 12).



Şekil 11. 1618 envanter numaralı yazma eserin kabi, İzmir Milli Kütüphane (G. Güney Zincir, 2022).

Kütüphanede yapılan araştırmada söz konusu örnekler dışında cilt sanatı açısından özellikli farklı örnekler de tespit edilmiştir. Bu örneklerden envanter numarası 1534 olan yazma eser Divan-ı Neyli (1. Kısım) Farsça ve Türkçe şiirlerden meydana gelen Neyli Mirzazade Ahmet Efendi'nin Divanıdır. Eser divanın I. Bölümünü oluşturmaktadır. Eserin istinsah tarihi yoktur. 200x115 mm-150x70 mm ölçülerinde, kahverengi deri cildi olan eser yekşah şemse cilttir. Deri üzerine altın ve fırça ile yapılan tezyinat daha sonra yekşah demiri ile şekil verilmiştir. Alt ve üst kap aynı motif ve kompozisyonla tezyin edilmiştir. Cilt tezyinatı açısından özellikli olan bir diğer eser İsmail Hakkı el Bursevi'nin Kitâbu's-silsilesidir. Lügatte zincir anlamına gelen silsile; tasavvuf terminolojisinde, tarikat şeyhlerinin silsilesini doğrudan doğruya Peygamber'in ta'îlmine bağlayan mânevi şecere demektir.



**Şekil 12.** 1618 envanter numaralı yazma eserin takdim sayfası, İzmir Milli Kütüphane (G. Güney Zincir, 2022).

Eser kütüphanede 1851 envanter numarası ile kayıtlıdır. H.1281/M.1803 tarihli eser 195x125mm-120x60 mm ölçülerinde mülevven cilttir. Kahverengi olan deri cildin şemse ve köşebentleri farklı renkte deri ile kaplanmış, altın ile motif ve kompozisyonlar oluşturulmuştur. Eserin alt ve üst kabı aynı motif ve kompozisyonla tezyin edilmiştir. Cilt sanatı açısından özellikli olan bir diğer ise 1911 envanter numaralı, Kemalpaşazade İbn-i Kemal (M.1946-1534)'in Nigaristan adlı eseridir. Nigaristan Şeyh Sadi'nin Gülistanı'na karşılık olarak kaleme alınmış makâmedir. Eser H.939/M.1532 tarihlidir. 260x150 mm-180x85 mm ölçülerindedir. Kahverengi alttan ayırma şemse cildi vardır. Şemse içi saz yolu üslubunda yaprak ve hatâyî grubu motifler ile serbest olarak tasarlanmıştır. Bir diğer örnek ise 399 envanter numaralı Molla Hüseyin Muhammed b. Feramuz b. Ali'nin Hanefî fıkıh kitaplarını esas alarak hazırladığı hukuk metni olan Gurer'ül Ahkâm adlı eseridir. İstinsah tarihi H.1009/M.1600'dür. Eser 240x150mm-165x85mm ölçülerinde kahverengi, deri, alttan ayırma şemse ciltten oluşmaktadır. Eser 17. yy'a ait olmasına rağmen cilt tezyinatında işçiliğe önem verilmemiştir. Geç dönem ciltlerinde şemselerde yer alan motif ve kompozisyonlardaki bozulmalar burada da görülmektedir. Özellikle kompozisyonlarda yaprak ve hatâyî grubu motiflerde bozulmalar görülmektedir.

### 3. Sonuç

İzmir Milli Kütüphane Cumhuriyet dönemi yapılarından olması ve bünyesinde yazma eserleri barındırması açısından özellikli kütüphanelerimizden biridir. Örneklerde de anlatıldığı gibi kütüphanede gerek muhteviyatı gerekse kitap sanatları açısından özellikli pek çok yazma eser vardır. Özellikle cilt, hat, tezhip sanatı gibi geleneksel sanatlar açısından önem taşıyan bu eserler çoğunlukla son döneme aittir. Ancak erken dönem örneklerine de rastlanır. Genelde ciltli olan yazma eserlerde vişne çürüğü, siyah ve kahverengi renkte meşin deriler kullanılmıştır. Klasik dönem ciltlerinde şemse motifinin oldukça yoğun kullanıldığını görülürken, son dönem ciltlerinde ise barok-rokoko tarzı yapraklar ve çiçek motifleri kullanılmıştır. Şemseli ciltlerde gömme, soğuk baskı, alttan ve üstten ayırma şemse, yazma gibi çeşitli tekniklerin kullanıldığı görülmüştür. Bu tekniklerle tezyin edilen şemseli ciltlerde hatâyî grubu, rumi ve bulut motifleri yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Kompozisyonlarda simetri, serbest ve ulama kompozisyonlar kullanılmıştır. Simetri kompozisyonlar da rumi, bulut ve hatâyî gruba motiflere yer verilmiştir. Serbest kompozisyonlarda da hatâyî grubu motiflerle saz yolu üslubunun kullanıldığı görülür. Aynı zamanda ciltlerin bazılarında renkli boyalı ve ebrulu kağıtlara yer verilmiş, özellikle de kap içlerinde bu kağıtların kullanıldığı görülmüştür.

Seçilen yazma eserlerde sayfa tezyinatı açısından da özellikli olduğu görülmüştür. Genelde is mürekkebi ve lâl mürekkebinin kullandığı sayfalarda metin altın cetveller arasına alınmıştır. Metin aralarında vurgu yapılması gereken yerler lâl ve altın mürekkep ile istinsah edilmiştir. Takdim sayfası olarak nitelendirdiğimiz metnin ilk girişinde serlevha formunda tezyinata yer verilmiştir. İktil ve mihrabiyele serlevha örneklerinin olduğu takdim sayfalarında dönem üslubu ile uyumlu tezyinata yer verilmiştir. Seçilen örneklerden 1957 envanter no'lu yazma eserin istinsah tarihi 19. yy'a ait olmasına rağmen tezyinat açısından özelliklidir. Takdim sayfasında yer alan serlevhası, cetveller, metin aralarında yer alan

altınlar, dairesel formada gül motifleri oldukça iyi bir işçilikle tezyin edilmiştir. Yine tezyinat açısından zengin olan 1851 envanter no'lu yazma eserde bol altının kullanıldığı, sayfa kenarlarının da tezyin edildiği görülmüştür. Her ne kadar işçilikte bozulmalar görülse de Motif ve kompozisyonların üsluba uygun olarak yapıldığı görülmüştür. 774 envanter numaralı yazma eserin istinsah tarihi 17. yy olmasına rağmen tezyinat üslubunun klasik kaide ve kurallara uygun olmadığı görülmüştür. Mihrabiye serlevha formunda boyalı zemin üzerinde kompozisyon kurallarına aykırı, serbest altın ile helezonların yapıldığı görülmektedir. Tezyinatın eserin istinsah tarihi ile uyum sağlamadığı görülmektedir. 1507 envanter numaralı yazma eserin istinsah tarihi yoktur. Ancak tezyinat özelliğinden 18. yy'a ait olma ihtimali düşünülmüştür. 1522 envanter numaralı yazma ise 18. yüzyılın ikinci yarısına ait olup, renk, motif ve kompozisyonların dönem özelliği gösterdiği görülmüştür.

İzmir Kent Arşivi ve müzesinde bulunan söz konusu yazma eserlerin bazılarını fiziksel durumlarının iyi olmadığı tespit edilmiştir. Bazı yazmaların kapları birbirinden ayrılmış, şirazesı dağılmış, sırtı ve miklebi kopmuştur. Sayfalarda ise yırtılmalar, ayrılmalar, lekeler ve delikler vardır. Bazı yazmaların tamir gördüğü tespit edilmiştir. Ancak bazı yazmalarda bilinçsizce yapılan onarımlar yazmaya daha çok zarar vermiştir. Yazma eser kütüphanelerinde konservasyon ve restorasyon konusunda eğitim almış uzman kişilerin bulunmaması eserlere daha çok zarar vermektedir. Bilinçsizce yapılan uygulamalar eserin ömrünü azaltmakta, yok olmaya yüz tutmaktadır. Bu eserlerin uzman kişiler tarafından konservasyonu ve restorasyonu ivedilikle yapılmalıdır. Aksi takdirde maddi kültürel mirasımız olan yazma eserlerimizi gelecek kuşaklara aktarmamız imkânsız olacaktır. Bu yüzden üniversitelerde bu konuda çalışan uzmanlar ve yetkililer ortaklaşa fikir alışverişinde bulunup çözüm yolları aranmalıdır. Örneğin kütüphane bünyelerinde restorasyon laboratuvarı kurularak, buralarda görev alacak uzman kişiler istihdam edilmesi çözüm yollarından biri olabilir. Ayrıca kütüphanelerde görev yapan kişilere eğitimler vererek daha bilinçli olmaları sağlanmalıdır. Bununla birlikte genç nesillere yazma eserlerimiz hakkında bilgi vererek onların bu konuda duyarlı olmalarına yardımcı olmalıyız.

## Kaynakça

- Aksoy, Y. (1989). *Bir kent bir insan-İzmir'in son yüzyıl, S. Ferit Eczacıbaşı'nın Yaşamı ve Anıları*. Dr. Nejat Eczacıbaşı Vakfı Yayınları.
- Cunbur, M. (1970). Yazma kütüphanelerimiz, bugünkü durumu ve meseleleri. *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni, XIX (1)*, s. 5.
- Çığ, K. (1953). Türk kitap kapları. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, (I)*, 75-95
- Duman, P. (1995). *Kuruluşundan günümüze İzmir Milli Kütüphanesinin tarihi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü.
- Durmuş, İ. (2009). "Sekkâkî, Ebû Ya'küb" *İslam Ansiklopedisi*, Cilt 36, 332-334.
- Emsen, Ş. (1960). Osmanlı İmparatorluğu döneminde Türkiye kütüphaneleri tarihçesi I. *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni, IX (1-2)*, 29.
- Erünsal, İ. (1988). *Türk kütüphaneleri tarihi II, Kuruluştan Tanzimata Kadar Osmanlı Vakıf Kütüphaneleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- İzmir Renkleri (t.y.). <https://izmirinrenkleri.com/izmir-milli-kutuphane/>
- Kayın, E. (2015). Kemeraltı'nda yeme içme ve eğlence kültürünün tarihsel/ mekansal yansımaları. *Ege Mimarlık, 91 (3)*, 20-25.
- Koca, F. (1995). el- Ferâizü's Sirâciyye, *Türk Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 12, 367-368.
- Mahir, B. (1986). Saray nakkaşhanesinin ünlü ressamı Şah Kulu ve eserleri. *Topkapı Sarayı Yıllık I*, 131-140.
- Özaydın, A. (1992). El Bidâye ve'n-Nihâye. *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt 6, 131-132.
- Özen, M. E. (1998). *Türk cilt sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Serçe, E. (1996). *İzmir'de kitapçılık (1839-1928)*, Akademi Kitabevi.
- Tınal, M., (2008). Mekteb-i idadiden günümüze İzmir Atatürk Lisesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi, 24*, 125-134.
- Yardım, A., (1994). *İzmir Milli Kütüphanesi yazma eser kataloğu*, Cilt 4, İzmir Milli Kütüphane Vakfı İzmir.



## Müzik Prova Odalarında Açılı Duvarların Oda Frekans Tepkisi Üzerindeki Etkileri: İzmir Devlet Konservatuvarı ve Işıl Saygın Lisesi Örneği

### The Effects of Angled Walls on Room Frequency Response in Music Rehearsal Rooms: Izmir State Conservatory and Isilay Saygin High School as a Case Study

Atakan Zerafet, *Güzel Sanatlar Enstitüsü, Dokuz Eylül Üniversitesi*  
Serhat Durmaz, *Müzik Bilimleri Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*

#### Özet

Konservatuvarlar ve diğer müzik eğitim kurumlarındaki müzik etüt ve prova odalarının akustik bozulmalara karşı çoğunlukla korumasız şekilde tasarlandığı izlenmektedir. Bu tür odaları akustiği konusunda temel ilkelerin belirlendiği NS-8178 ve ardından ISO 23591:2021 standardı, odanın frekans tepkisindeki bozulmalarını önlemek için mimari form özelliklerinden söz eder: Yumuşak alçak frekans tepkisi veren oda oranlarının seçilmesiyle bas frekanslardaki renklendirme etkilerinin kontrolü, yan duvarlarda yapılan en az 7° açılardırma ile orta frekanslardaki flutter echo (FE) sorunlarının önlenmesi. Açılardırma aynı zamanda orta frekanslarda olduğu gibi alçak frekans ses seviyeleri üzerinde de kısmen etkilidir. Literatürde genel görüş, açılardırmanın renklendirme etkilerini azaltmadığı ancak oda içerisindeki basınç dağılımı üzerinde etkili olduğu yönündedir.

Bu çalışmada, hangisinin müzik çalışma odalarının akustiği için daha uygun olduğunu belirlemek adına, aynı oranlara sahip dikdörtgen ve dik yamuk oda modellerindeki frekans tepkileri üzerinde standart sapma değerleri izlenmiştir. Geliştirilen teknikte parametreler, İzmir Devlet Konservatuvarı (İzDK) ve Işıl Saygın Güzel Sanatlar Lisesi (ISGSL) örnek odalarından elde edilen veriler kullanılarak belirlenmiştir. Hacim ve açılardırma ilişkisinin izlenebilmesi amacıyla üç farklı hacim grubu seçilip modellenmiş, Odeon 13'te oda dürtü tepkileri (RIR) üretilmiştir. Aynı oranlara sahip odalardaki açılardırmanın, Schroeder frekansı altındaki değerlerde, aynı modal, temel frekans oluşumları sağladığı izlenmiştir. Schroeder frekansı üzerinde standart sapma değerlerinin hesapları, doğrusal ortalamalı Ayırık Fourier Dönüşümü (DFT) ile MATLAB 2021a yazılım ortamında gerçekleştirilmiştir. Elde edilen verilerden belirli limitler arasındaki sapmalar hesaplanmış, açılardırmadan kaynaklanan frekanslarda yumuşatma etkileri incelenmiştir. Kullanılan istatistiksel yöntem, 500 Hz'e kadar olan bölgede %25 yumuşatma etkisinin mümkün olabileceğini göstermiştir.

**Anahtar sözcükler:** Oda tepkisi, oda oranları, frekans analizi, açılardırma, prova odaları.

**Akademik disiplin(ler)/alan(lar):** Oda akustiği, müzik teknolojisi, mimarlık, elektrik ve elektronik mühendisliği.

#### Abstract

It is observed that the music rehearsal rooms in conservatories and other music education institutions are designed without protection against acoustic distortions. The NS-8178 and later ISO 23591:2021 standard, in which the basic principles of rehearsal room acoustics are set, refer to a number of architectural form features to prevent distortions in the frequency response of the room: Controlling of coloration in low frequencies by choosing room proportions that give a soft low frequency response, and preventing flutter echo (FE) problems at mid frequencies with angulation at least 7° on the lateral walls. Angling also has an effect on low frequency sound levels as it does on mid frequencies. The general view in the literature is that angulation does not reduce the coloration effects, but has an effect on the pressure distribution in the room

In this study, standard deviation values were followed on frequency responses in rectangular and trapezoidal room models with the same proportions, in order to determine which one is more suitable for the acoustics of rehearsal rooms. The parameters were determined using samples taken from the measurements of Izmir State Conservatory (IzDK) and Isilay Saygin Fine Arts High School (ISGSL). In order to research the relationship between volume and angulation, three different volume groups were selected and modeled, and room impulse responses (RIR) were generated in Odeon 13. The data showed that angulations in rooms with the same ratios yield the same modal, fundamental frequency occurrences at values below the Schroeder frequency. Standard deviation calculations on the Schroeder frequency were performed using linear averaging Discrete Fourier Transform (DFT) in MATLAB 2021a environment. Deviations between certain limits were calculated from the obtained data, and the smoothing effects caused by angulation were examined. The statistical method used showed that a 25% smoothing effect could be possible in the region up to 500 Hz.

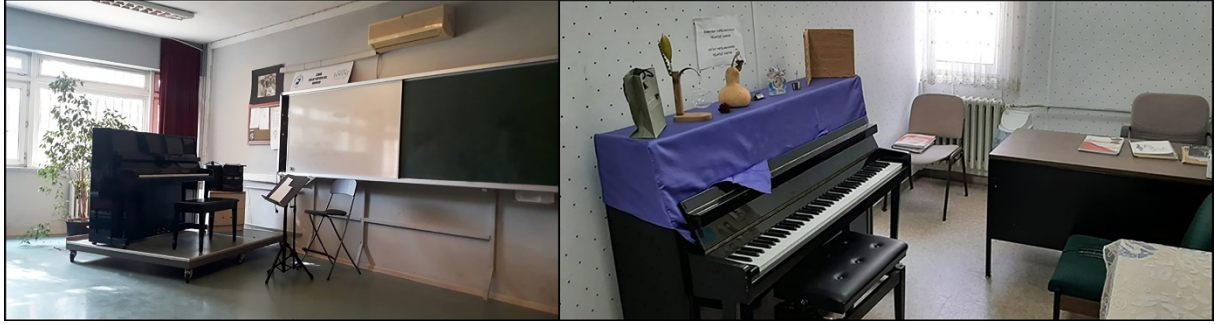
**Keywords:** RIR, room ratios, frequency analysis, angled wall, rehearsal rooms.

**Academical disciplines/fields:** Room acoustics, music technology, architecture, electrical and electronics engineering.

- **Sorumlu Yazar:** Serhat Durmaz, Müzik Bilimleri Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Tınaztepe Yerleşkesi, Adatepe Mah. Doğu Cad. No:209, 35390 Buca, İzmir.
- **e-posta:** serhat.durmaz@deu.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0002-9512-6807
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 19.09.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1058256

## 1. Giriş

Müzik eğitimi veren kurumlarda çalgı veya ses eğitimi alan öğrencilerin kullandığı iki derslik tipi bulunur: Bireysel ya da eğitmen denetimindeki çalgı dersleri ve etüt çalışmaları için kullandıkları etüt odaları, öğrendiklerini arkadaşlarıyla prova yaparak geliştirdikleri, birlikte müzik yaptıkları prova odaları (bkz. Şekil 1). Öğrenciler bu odalarda çalgılarını veya kendi seslerini en doğal hali ile duymalı, müziği hissetmeli, onunla bütünleşmeli, etütlerde yorum ve tını farklılıklarını kavrayıp seslendirmelerinde ustalaşmalı, profesyonel sahne performanslarına bu tür ortamlarda hazırlanmalıdır. Bir müzik etüt veya prova odası (kısaca MEP), müzisyenin yaptığı müziğe istenmeyen/kontrol dışı akustik katkılarda bulunmamalı, seslendirmenin tınısını mekânın akustik davranışına göre farklı şekillere dönüştürmemeli, müziği en doğal şekilde yansıtmalıdır.



Şekil 1. İzmir ISGSL orta hacim ve küçük hacimli şan/piyano prova odaları örneği (A. Zerafet kişisel arşivi, 2022).

Konservatuvarlar ve diğer müzik eğitim kurumlarının proje koşulları gereği EP odaları orantısız, küçük hacimli ve dikdörtgen prizma formunda olabilmektedir. İşitme konforu açısından mekânlara bağlı akustik sorunların pek azı proje aşamasında çözümlenir, pek çok mekân da mevcut sorunlarına rağmen yıllarca hizmet vermeyi sürdürür. Bu tür durumlar müziğin icrasını olumsuz yönde etkilemektedir. Küçük odalarda modlara bağlı enerjilerin etkileriyle alçak frekans bölgesinin ses seviyelerinde belirgin artışlar meydana gelebilir. Paralel duvarlı formlar, çınlamanın olduğu frekans bölgesinde ardı ardına gelen ses tekrarlarına (FE) sebep olabilir. Bütün bunlar istenmeyen akustik etkilerdir ve seslendirici (kaynak) ile eğitmen (alıcı) konumları arasında gidip gelen seslerin renginde, frekanslarında istenmeyen akustik bozulmalara yol açabilir, oda boyutlarına özgü frekanslarda müzikle ilgisi olmayan kısmi enerji artışları oluşabilir, düzensiz ve yumuşak olmayan frekans tepkileri ortaya çıkabilir. Bu noktada, evrensel standartlarla desteklenen ve bu çalışmanın da konusunu oluşturan üç temel akustik değişken dikkati çeker: Oda boyutları, modal frekanslar, frekans tepkisinin yumuşaklığı.

Odeon'un kurucusu J. Holger Rindel, çok sayıda MEP odalarında yapılan akustik tasarım çalışmalarının sonuçlarına dayandırdığı bir dizi detayı NS-8178 (Norwegian Standard, 2014) kapsamında küresel tartışmaya sunmuş, önerileriyle ISO 23591:2021 standardının oluşmasında önemli katkılar sağlamıştı (Rindel, 2015). Rindel'e göre MEP odalarının boyutları ses gücü ve kalitesi adına dikkat gerektiren ilk temel unsurdur. Standartlar, üç farklı müzik prova odası (düşük ses seviyeli, yüksek ses seviyeli, elektronik olarak güçlendirilmiş müzik) işlevlerine yönelik ses gücü (G) ve oda hacmine (V) ilişkin bazı sınırlamalar içermektedir. Küçük hacimli odalar genellikle düşük ses seviyeli bireysel ve/veya oda müziği provaları için kullanıldığından bu hacimlerdeki etkinliklerde yumuşak geçişli, alçak frekanslarda icra edilen müziğin yapısına uygun oda oranlarından birisinin seçilmesi yerinde olacaktır. Alçak frekanslı yanıtların yumuşatılmış davranış modeli, modal enerji artışlarındaki standart sapma değerleriyle tahmin edilebilir. Farklı oda oranlarına ait frekans tepkilerinin standart sapmaları karşılaştırıldığında, küçük değerlere sahip olanların daha tutarlı ve akustik açıdan uygun alternatifler olduğu izlenmektedir. Optimum oda oranları konusunda ise pek çok akademik çalışma mevcuttur.

Richard H. Bolt (1946), ideal modal aralık özelliği gösteren oda oranlarını oda yüksekliğinin 1 birim kabul edildiği koordinat haritasında *Bolt Alanı* ismiyle sunmuş, özellikle 2:3:5 ve 1:1.26:1.59 oranlarını en ideal oda oranları olarak önermiştir. Louden (1971), standart sapma analizleri sonucunda en yumuşak frekans tepkisinin 1:1.4:1.9 oda oranında üretilebileceğini öne sürmüştür. Cox vd. (2004), yaptıkları bir dizi istatistiksel çalışma sonucunda, üç hacim grubu (50, 100 ve 200 m<sup>3</sup>) için farklı yükseklik değerlerine karşılık gelen en uygun oda oranlarının listesini yayınlamışlardır. Meissner (2018), aynı hacim için çeşitli oda oranlarındaki standart sapma değerlerini karşılaştırmış, en tutarlı oda oranlarını renklendirme



yöntemiyle geliştirdiği bir harita ile görüntülemiştir. Burada her bir oda oranı, aynı hacimde farklı yükseklik değerlerine denk gelmektedir. Bu haritaya uygun seçilebilecek bir odada, oranlara bağlı akustik sorunların oluşmasının kolayca kontrol altına alınması beklenir.

Akustik ölçütleri belirleyen ve standartlar kapsamında öne çıkan bir başka yapısal özellik, paralel duvarlardan kaçınmak, ilişkili FE sorununu en aza indirmekle ilgilidir. Bu noktada, paralel duvarlarda en az 7 derecelik bir açılardırma önerilmektedir (Norwegian Standart, 2014, s. 11). MEP odaları için modal analiz yöntemini sunduğu bir başka çalışmada Rindel (2015), açılardırma derecesinde artış yapıldığında, bas ve tiz frekanslarda sönümlenme sürelerinin eşitlendiği sonucuna ulaşmış, eksenel modlardaki enerjinin bir bölümünün teğetsel (*tangential*) ve eğik (*oblique*) modlara aktarıldığını göstermiştir. Başka bir deyişle, duvarlardaki açılardırma ile eksenel modlardaki enerjinin bir kısmı kendi rotasında geri dönmekte, kalan enerji eğim açısına bağlı olarak aynasal yansımayla saçılmakta, eksenel modlardaki sönümlenme süreleri azalmaktadır. Güçlü oda modları uzunluk (L) ekseninde gözlemlendiği için, öncelikle uzun duvarlardaki paralelliğin kırılması tercih edilmelidir. Açılardırma sonucu oluşacak hacim değişiklikleri mekânın akustik davranışları açısından önemli olabilir.

Dikdörtgen hacimlerde, açılardırma sonrası ortaya çıkan oransal değişimler bu çalışmanın sürecinde de dikkatleri çekmiş, açı değişimleri sonucu odanın modal karakteristiğinin bir başka ideal orana denk düşebileceği gibi daha kötü bir oda oranına da benzeyebileceği açıkça izlenmiştir. Bu noktada Winer'ın açıklamaları yol gösterici olabilir. Winer'a göre (2012) dikdörtgen olmayan formlarda modal analiz karşılıklı kenarların ortalaması alınarak gerçekleştirilebilir. Bu söylemden yola çıkılarak bu çalışmada, kenar ortalamaları ideal oda oranına eşit olabilecek bir açılardırma yöntemi geliştirilmiş ve tartışılmıştır. Böylece standartta önerilen hacim ve oda oranı tercihlerinin, tüm eğim derecelerinde sabit kalması amaçlanmıştır. Konu ile ilgili hesaplama önerileri eşitlik serisi 2.2 ile aşağıda sunulmaktadır.

Literatürde strüktüre açı vermenin alçak frekans bölgesi renklendirmelerine etkileri hakkında görüşler bildirilmektedir. Açı, oda içerisindeki modal dağılımları etkilemekle birlikte alçak frekans tepkilerinde büyük değişimleri neden olmamaktadır. Öte yandan, dikdörtgen odalarda eksenel mod oluşumları gözlenmekte, düzensiz geometri bir odada ise modlar üç boyutlu eğik formlara dönüşebilmektedir. Açılardırma işlemi sadece odadaki sabit modal dağılımları etkiler (Ballou, 2008, s. 134). Gilford'un da ifade ettiği gibi "açılardırma sadece renklendirme algısını zorlaştırır ancak ortadan kaldırmaz" (Gilford'dan aktaran Everest, 2001, s. 281). Louden, aynı hacimdeki dikdörtgen olan ve olmayan odalarda benzer modal problemlerin mevcut olduğunu belirtmektedir. Gunawan & Aditanoyo (2018), üç farklı oda oranında gerçekleştirdikleri sonlu eleman analizleri ile (*finite element analysis*), duvarlara verilen açıların frekans tepkileri üzerindeki etkisini ve modal dağılım şekillerini grafikler ile incelemişler, açılardırmanın frekans tepkisindeki standart sapma değerini artırdığı sonucuna ulaşmışlardır.

Bir MEP odasının yumuşak frekans tepkisi verebilecek yönde tasarlanması önemlidir. Bunun için kullanılan bazı yöntemler mevcuttur. Örneğin, emici paneller kullanmak. Paneller odaya özgü eksenel (*axial*) modlarda emilim sağlayacak şekilde tasarlanabilir, duvarlara asılabilir. Helmholtz rezonatörleri tasarlanıp modal enerjilerin yoğunlukta olduğu oda köşelerine konumlandırılabilir. Alçak frekanslardaki aşırı yansıma etkilerini ve orta frekanslardaki FE sorununu kontrol amacıyla silindirik formdaki emiciler tavana yakın konumlara, duvarlara yerleştirilebilir (Long, 2006, s. 764). Bu tür uygulamalar ile bir EP odasında oluşan istenmeyen akustik renklendirmeler kısmen kontrol altına alınabilir. Çeşitli geometrik form önerileri de, görelî yumuşak bir frekans tepkisi elde edebilmek için akustik uzmanları tarafından sıklıkla dile getirilir.

## 2. Mekân, Yöntem ve Modelleme

Bu çalışma, İzmir'de iki önemli müzik eğitim kurumundaki MEP odalarının oran, FE ve frekans yumuşaklığı bakımından yerinde yapılan ses ölçümleriyle birlikte incelendiği, akustik ve müzik için uygun olup olmadığının araştırıldığı, Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından sübvansede edilen bir bilimsel araştırma projesinin akustik verilerine dayandırılmaktadır. Çalışmada İzmir'in orta öğretim ve üniversite düzeyinde müzik eğitimi veren köklü geçmişe sahip iki eğitim kurumundan seçilen örnek odalar kullanılmıştır: Işıl Saygın Güzel Sanatlar Lisesi (ISGSL), Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı (İzDK).

ISGSL 1990 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'nın onayı ve dönemin İzmir Milletvekili Mimar Işıl Saygın'ın çabalarıyla Buca Lisesi bahçesindeki tarihi bir yapıda *İzmir Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi* adıyla eğitim-öğretime başlamış, adı sonradan *Işıl Saygın Güzel Sanatlar Lisesi* olarak değiştirilmiş eğitim kurumudur. Adatepe Mahallesi'nde (GPS: 38.382414, 27.185507) yaklaşık yirmi iki bin metrekarelik bir alanda yer alan bugünkü modern binasına 1998 yılında taşınmıştır. Müzik eğitiminde kullandıkları çok sayıda

bireysel etüt sınıfları, prova odaları, toplu performans mekânları bulunmaktadır. Bireysel sınıflar ortalama 30 m<sup>3</sup> hacme sahip küçük tip odalardır. Koro ve çalgı grupları ile toplu müzik çalışmaları için orta boy müzik odası ve sahne yoğun olarak kullanılmaktadır. Müzik kariyerine profesyonel anlamda devam atmak isteyen mezunları eğitim fakülteleri, güzel sanatlar fakülteleri, konservatuarlar, müzik teknolojisi ve müzik sahne sanatları fakültelerinde mesleki eğitimlerini sürdürebilmektedir.

İzDK profesyonel bir müzik eğitim kurumudur. 1954 yılında *İzmir Müzik Okulu* adıyla kurulmuş, 1958 yılında Orhan Barlas yönetiminde *İzmir Devlet Konservatuarı* adıyla resmen açılmıştır. Okul altmış yılı aşkın geçmişinde çok kez taşınmış, farklı mekânlarda profesyonel sanatçılar yetiştirmeye devam etmiştir. Bugün Dokuz Eylül Üniversitesi'ne bağlı olarak Buca Tınaztepe yerleşkesindeki yeni binasında (GPS: 38.367417, 27.204667) eğitim ve öğretim faaliyetlerini sürdürmektedir. Mezunları mesleki kariyerlerine senfoni orkestraları, klasik müzik toplulukları, performans sanatçılığı gibi alanlarda devam edebilmektedir.

Bu iki eğitim kurumunda onlarca MEP odası bulunmaktadır. Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından desteklenen bir bilimsel araştırma projesi (BAP) kapsamında bu kurumlardan seçilen tek kişilik (< 50 m<sup>3</sup>), küçük grup faaliyetlerine uygun (50<100 m<sup>3</sup>) veya daha büyük (>100 m<sup>3</sup>) hacimlerdeki on dört farklı mekân üzerinde çalışılmıştır. BAP kapsamında bina gürültü geçişleri incelenmiş, hacim akustiği açısından oda oranlarının uygunlukları, FE davranışları, frekans tepkileri araştırılmış ve akustik tedavi gereksinimleri saptanmıştır (Durmaz vd., 2021).

Bu çalışmada bilimsel araştırma projesinden alınan ses kayıtları, duvarlarda açılındırma yapılması durumunda olası frekans değişiklikleri, benzetim yolu ile elde edilen dikdörtgen ve dik yamuk 3D oda modellerinin RIR sonuçları ile birlikte değerlendirilmiştir. Üç boyutlu modeller ilgili standart kapsamında, düşük ses seviyeli müzik sınıfları için sunulan tasarım önerilerine göre modellenmiş, akustik benzetimleri ODEON 13 programında gerçekleştirilmiştir. Alıcı noktalarındaki frekans tepkileri, MATLAB R2021a platformunda, bu çalışmanın yazarları tarafından geliştirilen bir algoritma kullanılarak analiz edilmiş, bulgular lineer ortalamalı frekans analizleri için çeşitli pencereleme türleri arasında karşılaştırmalar yapılmak, en uygun standart sapma sonuçlarını sunan pencereleme türlerini belirlemek suretiyle teknik açıdan detaylandırılmıştır. Frekansların çınlama bölgesindeki standart sapma değerleri hesaplanmış verilen açının frekans tepkisindeki yumuşatma özelliği incelenmiş, uygun açı değerinin belirlenmesinde yardımcı olabilecek istatistiksel analize bağlı yöntem ve sonuçları sunulmuştur. Elde edilen sonuçlar, MEP oda projelerinin tasarımında uzmanlarca dikkate alınması gereken özel hususları vurgulamaktadır.

## 2.1. Oda Boyutları

Oda örnekleri, NS-8178 standardına uygun olarak, Trimble SketchUp Pro ile modellenmiştir. Açılındırmanın hacimle ilişkisinin değerlendirilmesi amacıyla üç farklı oda hacmi öngörülmüştür: 50, 100, 150 m<sup>3</sup>. Söz konusu ilk standart düşük ses seviyeli prova mekânlarında bireysel çalışma odaları için en az 30 m<sup>3</sup> hacim 2.7 m yükseklik, küçük çalışma grupları için 45-200 m<sup>3</sup> arasında hacim ve 3.5-4 m arasında yükseklik değerlerini önermektedir (Norwegian Standart, 2014, s. 11). Oda oranları; Cox vd. (2004) tarafından 50 ve 100 m<sup>3</sup> hacimler için önerilen uygun değerli oranlar listesinden seçilmiş olup standarttaki yükseklik önerilerine karşılık gelen oranlar, eşitlik 2.1 (Meissner, 2018, s. 221) aracılığıyla belirlenmiş, 150 m<sup>3</sup> için bu hacim grubundaki en ideal 1:1.4:1.89 oranı (Rindel, 2021, s. 3) kullanılmıştır.

$$H = \left( \frac{V}{S_w \times S_l} \right)^{1/3} \quad (2.1)$$

Eşitlik 2.1'de, H oda yüksekliğini (m), V oda hacmini (m<sup>3</sup>), S<sub>w</sub> genişliğin (W) yüksekliğe (H) oranını, S<sub>l</sub> uzunluğun (L) yüksekliğe oranını tanımlar. Oda modellemeleri, 50 m<sup>3</sup> hacimde bireysel çalışmalara 100 - 150 m<sup>3</sup> hacim gruplarında küçük müzik gruplarına yönelik bir tasarımla gerçekleştirilmiştir. Oda müziği veya eşlik amaçlı küçük grup odalarındaki yükseklik değerlerinde, hacimle ilişkili olarak farklı yükseklik tercihleri uygun görülmüştür (Tablo 1).

**Tablo 1.** Örnek modeller ve özellikleri: 150 m<sup>3</sup> için Louden'da 1:1.40:1.90

Oda Hacmi (m <sup>3</sup> )	Sınıf İşlevi	İdeal Oda Oranı	Kenar Boyutları (m) (W : L : H)	Eksenel Frekans (Hz) (L)
50	Bireysel prova odası	1 : 1.50 : 1.80	4.05 : 4.86 : 2.73	35 Hz ve armonikleri
100	Küçük grup odası	1 : 1.26 : 1.48	4.75 : 5.58 : 3.77	30 Hz ve armonikleri
150		1 : 1.40 : 1.89	5.36 : 7.24 : 3.87	23 Hz ve armonikleri

Yedi derece açıldırılmış dik yamukta karşılıklı kenar ortalamaları, aynı hacimdeki dikdörtgen formun oda boyutlarıyla eşleştirilmiştir. Böylece standarttaki yüzey alanı, hacim ve yükseklik önerilerine iki geometrik formda da aynı değerler ile uyum sağlamak mümkün olmuştur. Açıldırmanın  $\theta < 15^\circ$  olduğu koşullarda kenar uzunlukları, 2.2a, 2.2b, 2.2c ve 2.2d eşitlikleri yardımı ile tahmin edilebilir:

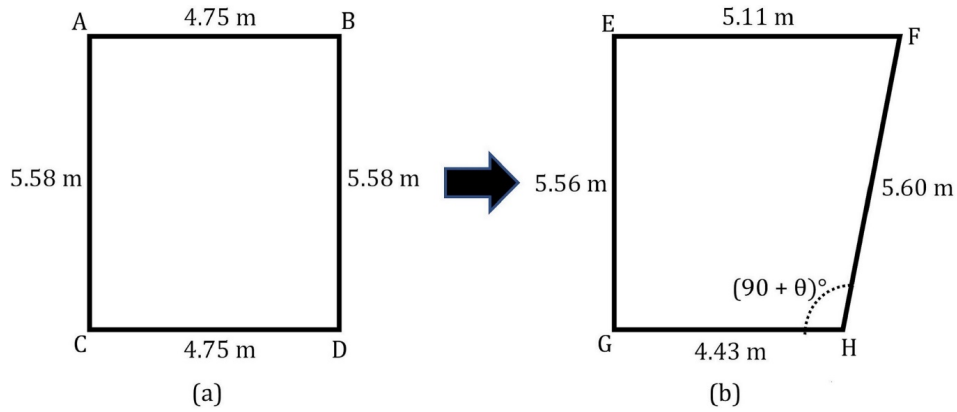
$$|GH| \approx \frac{2 \times |AB|^2}{2 \times |AB| + |AC| \times \tan(\theta)} \quad (2.2a)$$

$$|EG| \approx \frac{2 \times |AC|}{1 + \sqrt{1 + \tan^2(\theta)}} \quad (2.2b)$$

$$|EF| \approx |GH| + |EG| \times \tan(\theta) \quad (2.2c)$$

$$|FH| \approx |EG| \times \sqrt{1 + \tan^2(\theta)} \quad (2.2d)$$

Örneğin, 4.75 m ve 5.58 m boyutlarındaki dikdörtgen formun  $7^\circ$  açıldırılmasıyla elde edilen bir dik yamukta kenar uzunlukları 4.43 m, 5.56 m, 5.11 m ve 5.60 m'dir (bkz. Şekil 2).



Şekil 2. Aynı oda oranlı dikdörtgen ve dik yamuk dönüşümü: **a)** Dikdörtgen model,  $L0^\circ$ ; **b)** Dik yamuk model,  $L7^\circ$

## 2.2. Modal Frekanslar

Oranları aynı olan dönüşümde, her iki modelin modal frekansları ANSYS SpaceClaim ve modal akustik modülünden yararlanılarak listelenmiş ve karşılaştırılmıştır. Hava malzeme yoğunluğunun  $1,2 \text{ kg/m}^3$ , sesin havadaki hızının  $344 \text{ m/s}$  ve eleman büyüklüğünün  $200 \text{ mm}$  olduğu örnek durum için frekans analizindeki minimum ve maksimum değerler  $0,01\text{-}250 \text{ Hz}$  olarak seçilmiş, sonlu elemanlar analizi (Howard & Cazzolato, 2015, s. 399) gerçekleştirilmiştir. Sonuçlar, her iki geometrik formda üretilen modal frekansların temel ( $f_0$ ) ve ilk harmoniklerinin ( $f_1$ ) birbirine yakın olduğunu göstermektedir. Eksenel frekans değerleri şöyledir (Tablo 2).

Tablo 2.  $100 \text{ m}^3$  hacim örneği için aynı oda oranlarında  $f_0$  ve  $f_1$  frekans değişimleri

Eksen	Frekanslar (Hz)	Dikdörtgen Model ( $L0^\circ$ )	Dik Yamuk Model ( $L7^\circ$ )	Fark
L	$f_0$	30.74	30.69	0.05
	$f_1$	61.47	61.68	-0.21
W	$f_0$	36.11	36.08	0.03
	$f_1$	72.21	71.72	0.49
H	$f_0$	45.49	45.25	0.24
	$f_1$	90.98	91.87	-0.89

Aynı oda oranlı dönüşüm sonrası tüm hacim gruplarında yüzey alanı değerleri birbirine yakındır. Bu açıdan gerçek hacim değerlerinin de yakın olması için yüksekliklerde küçük farklılıklar tercih edilmiştir.

Değişimler oda oranlarına da yansıtılmıştır. Bu veriler doğrultusunda tüm modellerdeki gerçek hacim, kenar ortalamaları, oda oranları ve Bolt alanı uyumlulukları şu şekilde özetlenebilir (Tablo 3).

**Tablo 3.** Hacim gruplarındaki dikdörtgen ve dik yamuk yüzeyli modellerin özellikleri

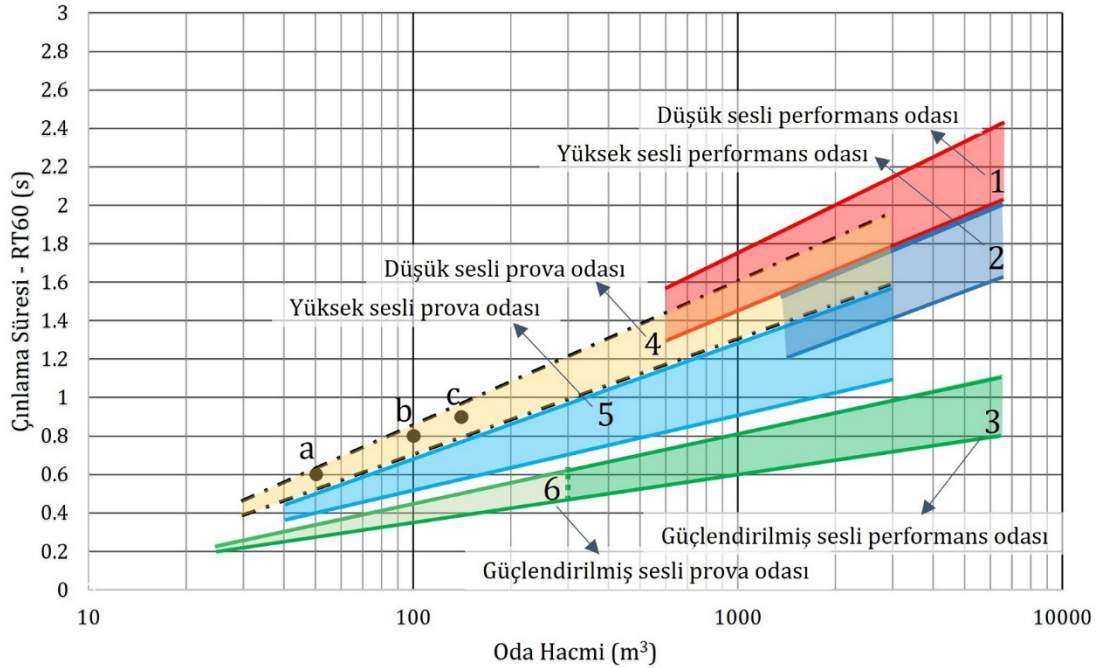
Hacim Grubu (m <sup>3</sup> )	Açılandırma	Taban Alanı (m <sup>2</sup> )	Yükseklik (m)	Hacim (m <sup>3</sup> )	Eksen Ortalamaları	Oda Oranı	Bolt Alanı
50	L0°	19.68	2.73	53.73	4.05:4.86	1:1.48:1.78	✓
	L7°	19.70	2.73	53.78	4.07:4.86	1:1.49:1.78	✓
100	L0°	26.50	3.77	99.92	4.75:5.58	1:1.26:1.48	✓
	L7°	26.39	3.79	100.02	4.76:5.58	1:1.27:1.47	✓
150	L0°	38.81	3.87	150.18	5.36:7.24	1:1.39:1.87	✓
	L7°	38.66	3.88	150.00	5.37:7.24	1:1.38:1.87	✓

### 2.3. Ses Basınç Düzeyleri

Standartlarla uyumlu akustik tasarımlarda farklı işlevlerdeki müzik odaları ve çalgı grupları için ihtiyaç duyulan ideal G (dB<sub>SPL</sub>) seviyelerine ulaşılması hedeflenmektedir (Norwegian Standart, 2014). Örneğin, 50 m<sup>3</sup> hacimli bir piyano prova odası için kabul gören RT değeri, 0,5 s. ve 0,65 s. arasında olmalıdır ve bu aralığa ulaşıldığında bireysel etüt odaları için önerilen G limitlerini (*forte* çalışta 23–28 dB) karşılayan bir akustik tasarımı da gerçekleştirmek mümkün olabilir. Her hacim değeri için alt ve üst limitleri karşılayan emicilik katsayıları ( $\alpha$ ), V oda hacmi (m<sup>3</sup>), S (m<sup>2</sup>) yüzey alanı, RT çınlama süresinin bir fonksiyonudur ve Sabine denklemi ile hesaplanmıştır.

$$\alpha = \frac{0.161 \times V}{S \times RT} \quad (2.3)$$

Frekansa bağlı olmakla birlikte, tüm hacim grupları için önerilen ortalama çınlama aralığına girebilmek için ağırlıklı emicilik değeri  $\alpha=0.15$  olarak hesaplanmıştır. Düşük ses seviyeli müzik prova odalarında en uygun RT - V ilişkisi ve modellerin uygunluk konumları şöyle gösterilebilir (bkz. Şekil 3).



**Şekil 3.** Modellerin RT - V ilişkisi; **a)** 50 m<sup>3</sup>, **b)** 100 m<sup>3</sup>, **c)** 150 m<sup>3</sup> (Norwegian Standart, 2014)

Odeon benzetimlerinde kaynak noktaları odanın köşelerine, alıcı noktaları odanın merkezine yakın konumda seçilmiştir. Alıcı noktaları aynı koordinatta olacak şekilde RIR çıktıları alınmıştır. Simülasyon

sonuçlarında RT değerleri Sabine denkleminin sonuçlarına göre yaklaşık 1 sn azalmıştır ancak yine de alt ve üst çınlama limitleri arasındadır. Her iki modelde yüzey alanı, hacim, oda oranı ve emicilik katsayısı gibi özellikler sabit tutulmuş, bununla sadece açıldandırmadan kaynaklanan farklılıkların karşılaştırılması amaçlanmıştır.

### 3. Frekans Tepkisi ve Yumuşaklık

#### 3.1. Çözünürlük ve Pencereleme Türleri

Odeon programı ile üretilen RIR, *transient* sinyal grubundadır. DFT bu tür sinyal grubunda zaman ekseninden frekans eksenine geçiş için uygun bir analiz yöntemidir (Cerna & Harvey, 2000, s. 1). Sinyaldeki tüm örnekler üzerinde dönüşüm yapılabileceği gibi, geniş frekans aralıklarındaki görsel analizler için daha düşük frekans çözünürlüklü, zamana bağlı, ortalama analizlere ihtiyaç bulunmaktadır. Ortalama frekans analizi, sinyali eşit uzunluktaki segmentlere ayırdığından, tek DFT analizinin sunduğu grafiği daha yumuşak ve analiz edilebilir bir şekilde sunabilir. Ortalama frekans analizinin bir başka avantajı, frekans değerlerindeki genlik doğruluğunu etkilemeden arka plan gürültüsündeki salınım etkilerini azaltmasıdır. Arka plan gürültüsündeki varyans değeri,  $n$  segment sayılı ortalama analizde, tek DFT analizine göre  $1/n$  katsayısı kadar azalma gösterecektir (Lyons, 2004, s. 424). Böylece, elverişsiz ölçüm ortamlarından elde edilen RIR verilerinin analizinde arka plan gürültü etkileri de azaltılmış olur.

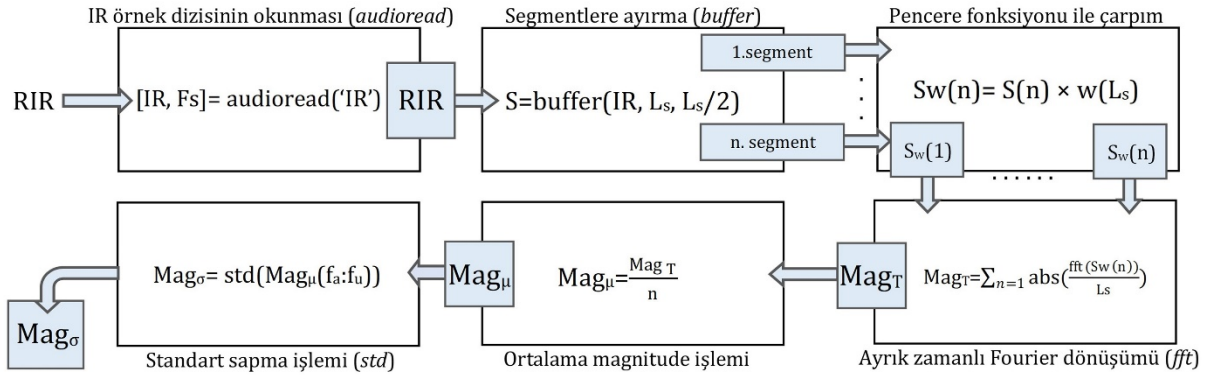
RIR, lineer ortalama DFT analizi için eşit uzunlukta ve birbiriyle yarı yarıya kesişen segmentlere ayrılmıştır. Frekans eksenindeki standart sapma analizi için sağlanması gereken en önemli özellikler yüksek frekans çözünürlüğü ve genlik doğruluğudur. Pencereleme, yüksek frekans çözünürlüğü elde etmek amacıyla  $2^{14}$  uzunluklu olacak şekilde, DFT ise 44100 Hz ( $F_s$ ) ile örneklenmiş 16384 örnek uzunluklu segmentler üzerinden gerçekleştirilmiş her frekans değerinin ortalama magnitude değeri hesaplanmıştır. Büyüklük vektöründe değerler, 2.69 Hz ( $\Delta f$ ) aralıklarla üretilmiştir. İlk frekans 0 Hz (DC bileşen), son frekans ise (Nyquist teoremine bağlı olarak) 22.05 kHz ( $F_s/2$ ) değeridir. Frekans çözünürlüğü ( $\Delta f$ ); örnekleme frekansı ( $F_s$ ) ve segment uzunluğunun ( $L_s$ ) bir fonksiyonudur (Cerna & Harvey, 2000, s. 4).

$$\Delta f = \frac{F_s}{L_s} \quad (3.1)$$

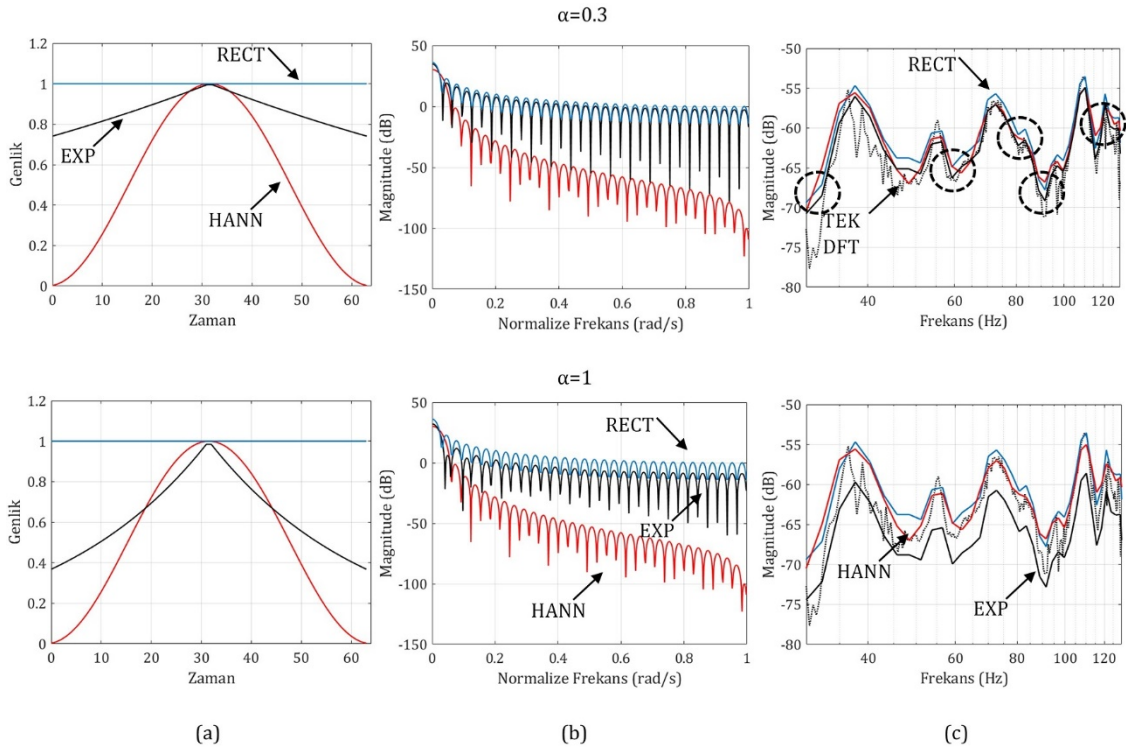
Dürtü tepkisi,  $2^{14}$  örnek uzunluğundaki segmentlerde periyodik özellik göstermediği için iki ardışık segment arası geçiş bölgelerinde ani değişimler gözlemlenebilir. Bu değişimler, frekans bileşenlerinin komşu frekans bölgelerinde geniş yayılım göstermesi anlamına gelen spektral sızıntı etkilerine yol açmaktadır (Raichel, 2006, s. 196). Böylesi etkilerin elimine edilmesi, aralarındaki süreksizlik etkilerinin azaltılması için her segmentin farklı pencereleme türlerinden biriyle çarpılması gerekmektedir. Bu yöntemde her bir segment için ayrı ayrı uygulanan DFT analizi sonucu elde edilen 2.69 Hz frekans çözünürlüklü magnitude değerleri toplanarak  $Mag_T$  vektörü oluşturulmuş, segment sayısına bölünmüş, her bir frekansın tüm sinyaldeki zaman ortalama değerleri ( $Mag_u$ ) hesaplanmıştır. Elde edilen tek vektörde, alt ( $f_a$ ) ve üst ( $f_u$ ) limitler arasındaki yumuşaklık analizi için *std* fonksiyonu kullanılmış; her oda modeli için çınlama frekans bölgesindeki standart sapma değeri ( $Mag_\sigma$ ) hesaplanmıştır. MATLAB algoritmasındaki aşamalar ve kullanılan fonksiyonlar bir blok diyagram ile ifade edilebilir (bkz. Şekil 4).

En çok tercih edilen türlerinden olan hanning (HANN) pencereleme, sinüs dalgaları ve rastgele sinyal türleri için uygundur (Cerna & Harvey 2000, s. 15). HANN, sabit pencereleme türlerinden biridir. Pencerenin başı ve sonu sıfır ile çarpılarak iki ardışık segment arasındaki süreklilik en yüksek düzeyde sağlanmış olur. HANN pencereleme, frekans çözünürlüğü ve spektral sızıntı önleme açısından iyi bir performans gösterir ancak yüksek genlik doğruluğu sağlayamaz. RIR verilerinin DFT analizinde modal frekans bölgesindeki spektral sızıntıları önleyen pencereleme türü eksponansiyel (EXP) pencerelemedir (Rossing, 2007, s. 1131). İlk ve son değer sıfır değildir. Penceredeki  $\alpha$  parametresine bağlı olarak düşüş eğimi de değişmektedir.

Bu projede dikdörtgen (RECT), HANN ve EXP tekniklerin sunduğu sonuçlar, frekans çözünürlüğü ve spektral sızıntı önleme açısından karşılaştırılmıştır. Bu aşamada yapılan etütler, halen devam etmekte olan bir bilimsel araştırma projesi kapsamında (Durmaz vd., 2021), İzmir Buca Işılay Saygın Güzel Sanatlar Lisesi'nin 5.3 m:2 m:3 m boyutlarındaki MEP odasında, ölçüm yoluyla elde edilen RIR verileri üzerinden gerçekleştirilmiştir. Pencereleme türleri ve frekans tepkisindeki etkileri gösteren grafiklerdeki sızıntılar ilgi çekicidir (bkz. Şekil 5).



Şekil 4. Standart sapma hesabı için blok diyagram

Şekil 5. HANN, EXP;  $\alpha=0.3$  ve 1 ve RECT pencereleme, a) 26 uzunluklu b) 26 uzunluklu frekans eksenleri, c) dürtü tepkisi:  $L_s=214$  iken, tek DFT /kesikli, HANN /kırmızı, RECT /mavi, EXP pencere /siyah, spektral sızıntı / kesikli daire

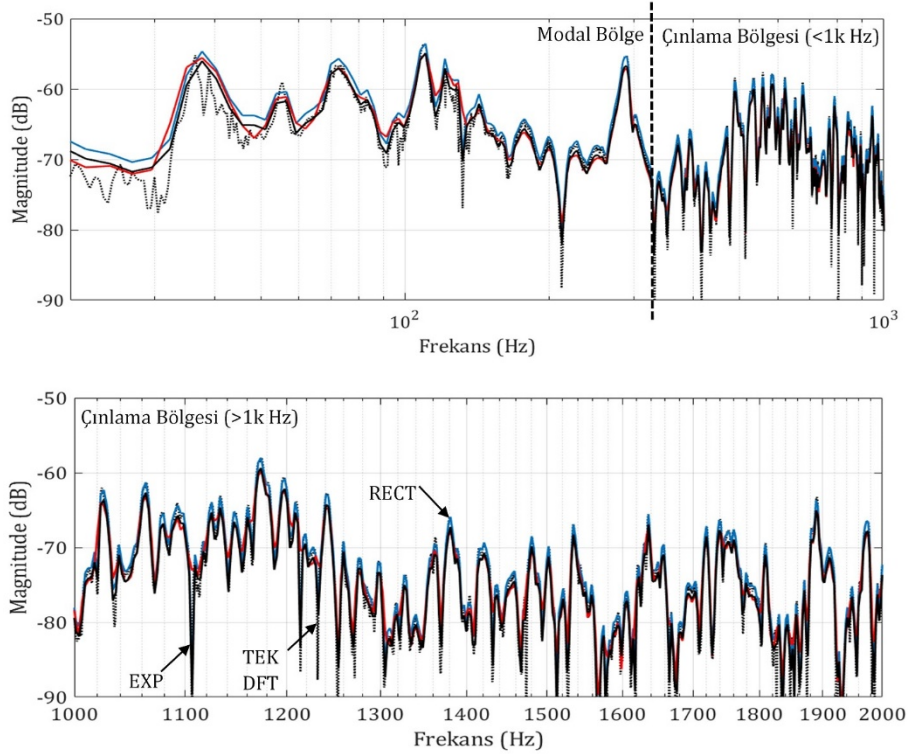
EXP pencere tasarımlarında  $\alpha$  parametresindeki artıştan dolayı düşüş eğimi artar, ilk ve son değerler sıfır değerine yaklaşır. Bu durum segmentler arasındaki süreksizlik etkilerini azaltır (Harris, 1978, s. 68), magnitude değerleri tek DFT sonuçlarından uzaklaşır (Şekil 5c). Bu nedenle  $\alpha$  parametresini sıfıra yakın tercih etmek daha optimum sonuçlar sunacaktır. EXP frekans tepkisindeki ana lob genişliği, HANN tekniğine göre daha dardır; bu nedenle Cerna & Harvey'in çalışmasından yola çıkarak (2000, s. 13), birbirine yakın frekansları yansıtma performansının daha üstün olacağı öngörülmektedir.

RECT ve HANN tekniklerinde geniş frekans bölgesindeki yayılımlara neden olan spektral sızıntı etkileri, EXP türünde azalma gösterir. Örneğin (1.0.0)-36 Hz, (0.0.1)-55 Hz ve (0.0.2)-110 Hz değerlerindeki modal enerjiler, EXP sonuçlarda ardışık frekans değerlere yayılım göstermeden uygun şekilde yansıtılmıştır. Farklı pencereleme türlerinde modal enerjilerin yoğunlukta olduğu 20~320 Hz ve FE etkilerinin görüldüğü ~320-2k Hz aralıklarındaki 2.69 Hz frekans çözünürlüklü standart sapma değerleri hesaplanmış, frekans grafikleri incelenerek en uygun pencere türü belirlenmiştir (bkz. Şekil 6).

Optimum pencere türünün belirlenebilmesi için, en yüksek frekans çözünürlüğü sunan tek DFT ile daha düşük  $\Delta f$  değerli (2.76 Hz) pencere türlerinden elde edilen standart sapma değerleri arasında karşılaştırmalar yapılmıştır (Tablo 4).

**Tablo 4.** Farklı pencere türlerinin standart sapma değerlerine olan etkisi

Pencereleme Türü	Standart Sapma (dB)	
	20 - 320 Hz	320 - 2 kHz
Tek DFT	5.14	7.40
Ortalama DFT, HANN	5.05	6.04
Ortalama DFT, EXP	4.93	6.68
Ortalama DFT, RECT	4.93	6.68

**Şekil 6.** Farklı pencere türlerinin etkileri, tek DFT /kesikli, EXP  $\alpha=0.3$  /siyah, HANN /kırmızı, RECT /mavi

320 Hz-2 kHz arasındaki EXP ve RECT tekniklerinde standart sapma değerleri birbirine eşittir ve yüksek frekans çözünürlüklü DFT analiz sonucuna daha yakındır. EXP, özellikle modal enerji bölgesinde, birbirinden uzak olan güçlü tepe noktalarında spektral sızıntıları önlediği için akustik dürtü tepkilerine daha uygun bir pencereleme türüdür. HANN daha yumuşak bir frekans tepkisi üretir. Bu durum standart sapma hesabında daha düşük frekans çözünürlüklerinde yanıltıcı sonuçlara sebep olabilir. Oda içerisindeki tüm modlar, tek DFT analizinde işlenmektedir ancak düşük frekans çözünürlüklü analizlerde sadece güçlü ekstenel modlar (36-55-72-110 Hz) belirgindir. Bu nedenle, daha düşük enerjili teğetsel ve eğik modların görünürlüğü için tek DFT daha uygun görülmektedir.

Yapılan çalışmalar HANN pencerelemenin daha düşük standart sapma değerleri ürettiğini; EXP pencerelemenin sifıra yakın  $\alpha$  değerli tasarımlarla modal enerji bölgesindeki spektral sızıntıları önlediğini ve genel frekans tepkisindeki tek DFT standart sapma değerlerine yakın sonuçlar sunduğunu göstermektedir. Buradan optimum pencere türünün EXP pencereleme olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

### 3.2. Schroeder Frekansı ve Yumuşatma Etkileri

Yumuşaklık analizlerinde alt ve üst frekans limitleri belirlenirken Alman fizikçi Manfred R. Schroeder tarafından literatüre kazandırılan *Schroeder Frekansı*'ndan yararlanılmıştır (Schroeder, 1954). Odalarda, modal enerjilerin yoğunlukta olduğu ve dalga akustiği teorisi ile açıklanan frekans bölgesiyle, çınlama teorisinin etkilerinin görüldüğü, oda geometrisinin önem kazandığı ve istatistik akustiği ile ifade edilebilen frekans bölgesi arasında bir geçiş değeri bulunur. Bu değer Schroeder frekansıdır ( $f_s$ ). Schroeder frekansı altında kalan bölgede modal frekanslar birbirinden daha uzaktır, frekanslar üzerinde kontrol edilmesi daha zor bir renklendirme etkisi yaratıp içinde yapılan müziğin doğal frekans bileşenlerini de farklılaştırabilir. Diğer taraftan  $f_s$  üzerindeki oda modları birbirine çok yakın olduğu için

genellikle bağımsız tepe noktaları halinde ses artışlarına, görelî yükselmelere sebep olmazlar (Winer, 2012).

Akustik modellemelerde Odeon, bir odanın davranışını analiz ederken ışın izleme gibi bazı istatistiksel yöntemler de kullanır. Schroeder frekansının üstündeki değerler ışın izleme yaklaşımı ile analiz edilebilir ancak  $f_s$  altındaki sonuçlar için sonlu elemanlar yöntemi ile yürütülen modal enerji analizlerine ihtiyaç duyulmaktadır. Bu nedenle, ışın izleme yöntemiyle üretilen RIR verilerinin standart sapma hesabında alt limit frekans değeri, ilgili modele özgü  $f_s$  olarak belirlenmiştir. Her modeldeki Schroeder frekansı  $f_s$  (Hz), çınlama süresi (T/s) ve oda hacminin ( $V/m^3$ ) bir fonksiyonu olarak;

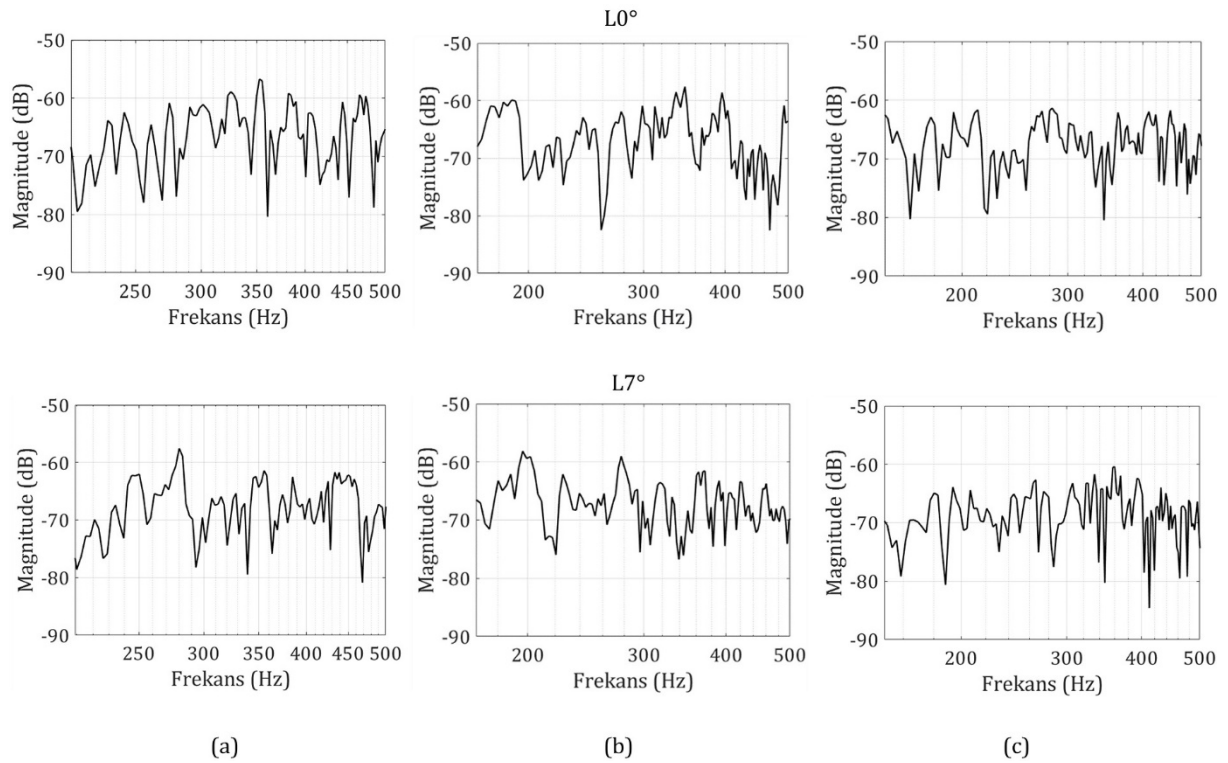
$$f_s = 2000 \times \sqrt{T/V} \quad (3.2)$$

eşitliği ile tahmin edilebilir (Schroeder, 1954). Hacim gruplarındaki  $f_s$  Odeon verileri 1 kHz değerindeki RT60 değerlerine göre hesaplanmış ve sonuçları şöyle gösterilmiştir (Tablo 5).

**Tablo 5.** Hacim gruplarındaki Schroeder frekans ( $f_s$ ) değerleri

Hacim Grupları ( $m^3$ )	RT60 (s.) @ 1 kHz	$f_s$ (Hz)
50 $m^3$	0.6	219.10 Hz
100 $m^3$	0.7	167.33 Hz
150 $m^3$	0.8	146.10 Hz

Hacim gruplarında  $f_s$ -500 Hz arası frekans tepki grafikleri oluşturulmuş; yumuşaklık özelliği bölgesel değişimlerle incelenerek görsel analizi gerçekleştirilmiştir (bkz. Şekil 7).

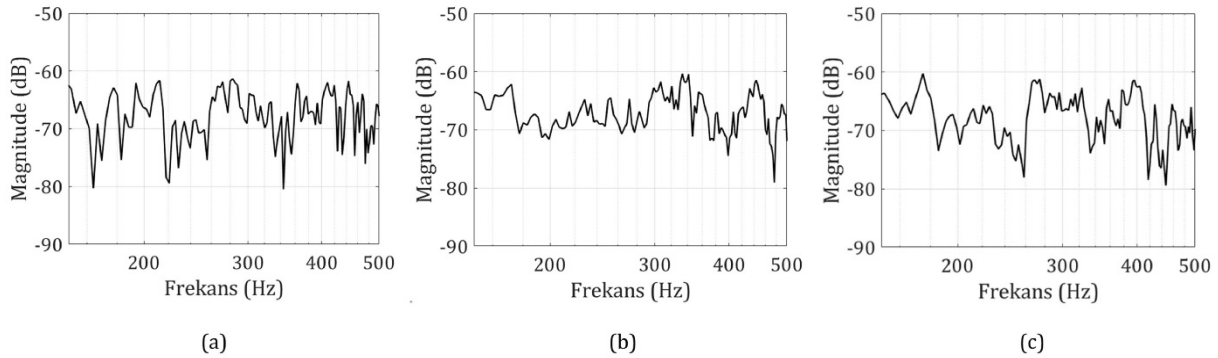


**Şekil 7.** Açılardırmanın  $f_s$ -500 Hz arasındaki etkileri, a)50 m<sup>3</sup>, b)100 m<sup>3</sup>, c)150 m<sup>3</sup>

Açılardırma sonucunda, 50 ve 100 m<sup>3</sup> dikdörtgen modellerdeki salınımlarda dinamik alan azalmıştır. 100 m<sup>3</sup> hacim grubunda dikdörtgen modellerde 200-250 Hz ve 400-500 Hz arasında bölgesel olarak ses seviyelerinde düşüş gözlenmiş; ancak açılardırılmış modelde bu düşüşler genel frekans tepkisi seviyesine taşınmıştır (bkz. Şekil 7). 150 m<sup>3</sup> hacim grubundaki 7 derecelik açılardırma, daha yumuşak bir frekans tepkisi elde edilmesi için yeterli değildir. Bu durum, daha büyük hacimlerde çınlama etkilerinin artmasıyla



açıklanabilir. Bu nedenle, 9° ve 11° açıldırılmış modellerdeki frekans tepki grafikleri oluşturulmuş; standart sapma değerleri ayrıca hesaplanmıştır (bkz. Şekil 8).



**Şekil 8.** 150 m<sup>3</sup> hacimde daha büyük açıldırma etkilerinin sonuçları, **a)** 150-L0°, **b)** 150-L9°, **c)** 150-L11°.

Görsellerdeki değerlendirmelerin sayısal ifadesi için  $f_s$ -500 Hz arasındaki standart sapmalar şu şekilde hesaplanmıştır (Tablo 6).

**Tablo 6.** Frekans tepki grafiklerinde standart sapmalar

Model Bilgileri		Standart Sapma (dB) $f_s$ -500 Hz
Hacim (m <sup>3</sup> )	Açıldırma	
50	L0°	5.35
	L7°	4.68 ✓
100	L0°	5.31
	L7°	3.94 ✓
150	L0°	4.25
	L7°	4.46
	L9°	3.29 ✓
	L11°	4.05

Açıldırmanın, frekans tepkilerindeki yumuşatma etkileri, eşitlik 3.3 yardımıyla bulunabilir:

$$YE\% = 100 \times \left(1 - \frac{D_{L7^\circ}}{D_{L0^\circ}}\right) \quad (3.3)$$

Burada, YE % açıldırmanın yumuşatma etkisini,  $D_{L0^\circ}$  ve  $D_{L7^\circ}$  parametreleri ise sırasıyla dikdörtgen ve dik yamuk modellerdeki standart sapma değerlerini (dB) tanımlamaktadır. Açıldırılmış modeller,  $f_s$ -500 Hz arasındaki bölgede en fazla %25 oranında daha düzenli bir frekans tepkisine sahiptir (Tablo 7).

**Tablo 7.** Açıldırmanın frekans tepkileri üzerindeki yumuşatma etkileri

Model Bilgileri		Yumuşatma Etkisi $f_s$ -500 Hz
Hacim(m <sup>3</sup> )	Açıldırma	
50	L7°/L0°	% 12.52
100	L7°/L0°	% 25.80
150	L7°/L0°	% -4.94
	L9°/L0°	% 24.71
	L11°/L0°	% 4.71

150 m<sup>3</sup> hacim grubu sonuçlarına göre, açıldırma derecesindeki artış ve frekans tepkilerindeki yumuşaklık ilişkili değildir. Bunun bir nedeni aynı oda oranlı her açıldırma derecesinde dört kenar uzunluklarının tümünde yaşanan değişiklikler olmalıdır.

Hacim ve oda oranının birebir sabit kaldığı açıldırma, tüm yüzeye aynı emici katsayı atanarak gerçekleştirilen akustik tasarımlarda, optimum açıldırma derecesinin belirlenebilmesi için tercihen en

az 7° ve üst değerlerinde standart sapma değerleri hesaplanması, geometrik formun yumuşaklık özelliğine olan etkisi analiz edilerek ideal açı değerinin belirlenmesi önerilir.

#### 4. Sonuç

Bu projede, aynı oda oranına sahip dikdörtgen ve açıldırılmış MEP odalarından elde edilen frekans tepkilerindeki yumuşaklık özellikleri ile bunlara en uygun düşen seçenekler incelenmiştir. RIR için ortalamalı ayırık zamanlı frekans dönüşümünde tercih edilmesi gereken pencereleme türleri, İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi'nce desteklenen ve halen devam etmekte olan bir *Bilimsel Araştırma Projesi* kapsamında İZDK ve ISGSL eğitim kurumları MEP odalarında ölçümlenmiş dürtü tepkileri incelenerek belirlenmiştir. Frekans tepkisi grafiği ve yumuşaklık özelliğini yansıtan sayısal değerler, MEP odalarında akustik tasarımın gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bas frekans bölgesindeki belirgin artışların yanı sıra 210 Hz'deki derin çukur ve 290 Hz'deki yüksek tepe noktası, müziğin bu odalar içerisinde çok sert bir filtreleme etkisiyle algılanacağına, çalgının sesinde de beklenmeyen etkilerin oluşabileceğine işaret etmektedir.

Odeon simülasyonu ile üretilen RIR verilerine göre, açıldırma ile birlikte genel frekans tepkisindeki salınımlarda dinamik alan azalmıştır. 7° açıldırma, 50 m<sup>3</sup> ve 100 m<sup>3</sup> hacim gruplarında daha yumuşak bir frekans tepkisi elde etmek için yeterlidir ancak çınlama etkilerinin daha fazla olduğu 150 m<sup>3</sup> hacim grubunda daha büyük açıldırma derecelerine ihtiyaç duyulmuştur.

Model üzerinde 9° açıldırmanın, 100 m<sup>3</sup> hacim grubundaki 7° açıldırma ile yakın bir değerde yumuşatma etkisi (~%25) yarattığı izlenmiştir. Bu çalışmanın sonuçları 50 ve 100 m<sup>3</sup> hacim gruplarında 7°, 150 m<sup>3</sup> hacim grubunda ise 9° açıldırma derecesinin en uygun olduğu noktasında birleşmiştir.

Her iki geometrik forma ait modal frekans oluşumları, ideal oda oranları korunduğu için birebir aynıdır. Bu durum, mimari tasarım aşamasında tercih edilebilecek açıldırma yönteminin bir sonucudur. Şekil 2-b'de sunulan ölçülere göre, kenarları 5.10 ve 5.56 m olan dikdörtgen bir oda, uzunluk ekseninde yatay olarak 7° açıldırılabilir. Böylece, ~1:1.26:1.48 oda oranındaki modal frekans özellikleri, FE sorununun önlendiği açıldırılmış bir modelden elde edilebilir. Aynı oda oranlı açıldırma yönteminin bir başka avantajının, ilgili standarttaki alt limit hacim değerlerine yakın modellerdeki hacim ve yüzey alanı ilişkilerinin tüm açıldırma derecelerinde de sabit ve optimum bölgede kaldığı gösterilmiştir.

#### Teşekkür

Bu çalışmada, Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından sübvansede edilen *MEB Eğitim kurumlarındaki müzik etüt sınıflarında akustik konfor ve gürültü kirliliğinin araştırılması* başlıklı Bilimsel Araştırma Projesi kapsamında incelenen gerçek mekânlar, gerçekleştirilen akustik ölçüm verileri kullanılmıştır.

#### Kaynakça

- Ballou, G. (2008). *Handbook for sound engineers*. Taylor & Francis.
- Bolt, R. H. (1946). Note on normal frequency statistics for rectangular rooms. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 18(1), 130-133.
- Cerna, M. & Harvey, A. F. (2000). *The fundamentals of FFT-based signal analysis and measurement*. Application Note 041, National Instruments.
- Cox, T. J., D'Antonio, P. & Avis, M. R. (2004). Room sizing and optimization at low frequencies. *Journal of the Audio Engineering Society*, 52(6), 640-651.
- Durmaz, S., Işıkhhan C. ve Karaman, Ö. Y. (2021). MEB Eğitim kurumlarındaki müzik etüt sınıflarında akustik konfor ve gürültü kirliliğinin araştırılması. *Dokuz Eylül Üniversitesi BAP Koordinasyon Birimi*. 2020-KB-FEN-025
- Everest, F. A. (2001). *Master handbook of acoustics*. McGraw-Hill Education.
- Gunawan, H. & Aditanoyo, T. (2018). Study of the effect of splaying wall to modify acoustic modes distribution in small room. *Journal of Physics: Conference Series*, 1075 (1), p. 012049.
- Harris, F. J. (1978). On the use of windows for harmonic analysis with the discrete Fourier transform. *Proceedings of the IEEE*, 66(1), 51-83.

- Howard, C. & Cazzolato, B. (2015). *Acoustic analyses using Matlab and Ansys*. CRC press.
- Long, M. (2006). *Architectural acoustics*. Elsevier.
- Louden, M. M. (1971). Dimension-ratios of rectangular rooms with good distribution of eigentones. *Acta Acustica united with Acustica*, 24(2), 101-104.
- Lyons, R. G. (2004). *Understanding digital signal processing*, 3/E. Pearson Education India.
- Meissner, M. (2018). A novel method for determining optimum dimension ratios for small rectangular rooms. *Archives of Acoustics*, 43.
- Norwegian Standart. (2014), *Acoustic criteria for rooms and spaces for music rehearsal and performance*. NS-8178 , Oslo.
- Raichel, D. R. (2006). *The science and applications of acoustics*. Springer Science & Business Media.
- Rindel, J. H. (2015). Modal energy analysis of nearly rectangular rooms at low frequencies. *Acta Acustica united with Acustica*, 101(6), 1211-1221.
- Rindel, J. H. (2021). Searching the musical rehearsal room. *Baltic Nordic Acoustic Meeting*, 3, 1-12
- Rossing, T. D. (Ed.). (2007). *Springer handbook of acoustics (Vol. 1)*. Springer.
- Schroeder, M. (1954). Die statistischen Parameter der Frequenzkurven von großen Räumen. *Acta Acustica united with Acustica*, 4(5), 594-600.
- Winer, E. (2012). *The audio expert: everything you need to know about audio*. Routledge.



## Yakın Dönem Türk Sinemasında İzmir İmgeleri\*

### The Image of Izmir in Recent Turkish Cinema

Sevcan Aytaç Sönmez, *Film Tasarımı ve Yönetimi Bölümü, Yaşar Üniversitesi*

#### Özet

Sinema ve kentleşme, tarihsel süreçte birlikte ilerlemiş, büyük dünya kentlerinin gelişimi, değişimi ve dönüşümü filmler aracılığıyla izlenebilmiştir. Kentsel mekâna ilişkin görsel bellek filmlerde tutulmuş, toplumsal belleği şekillendiren kent imgeleri filmlere kaydolmuştur. Bununla birlikte sinematografik temsiller, kent imgesi ve kimliğini oluşturmaya, pekiştirmeye katkıda bulunmuştur. Türk sinemasında kente bakıldığında, sinema tarihinden bu yana filmlerde İstanbul'un başrolde olduğunu görürüz. Ancak ne kadar merkez olarak İstanbul ön planda olsa da başka kentler ve kentsel alan dışı mekanlar da zaman zaman filmlerde görünür olmuştur. Türkiye'nin ilk beş büyük kenti arasında yer alan İzmir, Yeşilçam döneminden itibaren film sektörünün kadrına sıklıkla girmiştir. Yeşilçam sürecinde yerli film üretiminin yüksek olduğu zamanlarda birçok popüler ve sevilen filmde İzmir görünür olmuş, özellikle son on yılda, kentin filmlerde, geçmişe oranla daha fazla ve farklı imgelerle yer alması söz konusu olmuştur. Çeşitli filmlerde İzmir yüzeysel, turistik ve klişe kent imgeleriyle sinemada yer almış olsa da zaman içinde bu yaklaşımın değiştiği; İzmir'in yakın dönem Türk sinemasında daha alternatif ve gerçekçi anlatılara mekân oluşturduğu varsayılmaktadır. Buradan hareketle İzmir kentinin yakın dönem Türk sinemasında nasıl temsil edildiği, geçmişten bugüne kentsel imgelerde, kentsel mekanlarda ve kente ilişkin anlatılarda bir değişim olup olmadığı bu çalışmada ele alınmaktadır.

**Anahtar sözcükler:** Sinema, İzmir, kent temsili, kent imgesi.

**Akademik disiplin(ler)/alan(lar):** Sinema, kent çalışmaları.

#### Abstract

Cinema and urbanization have progressed together in the historical process; the development, change and transformation of major world cities can be watched through films. Visual memory of urban space was kept in films and urban images shaping social memory were recorded in the films. Nevertheless, cinematographic representations contributed to the creation and consolidation of urban image and identity. When we look at the city in Turkish cinema, it is seen that Istanbul has been leading the films since the history of cinema. However, although Istanbul is at the forefront as the center, other cities and non-urban spaces have also been visible in movies from time to time. Izmir, which is among the top five major cities in Turkey, has frequently entered the frame of the film industry since the Yeşilçam period. Izmir has been visible in many popular and well-known films during the period of high national film production; especially in the last decade, the city has been involved in films with exceeding in numbers and different images than in the past. Although Izmir has appeared in cinema with superficial, touristic and clichéd city images in various past films, this approach has changed over time; It is assumed that Izmir has created a space for more alternative and realistic narratives in recent Turkish cinema. From here, the question of how Izmir city is represented in recent Turkish cinema, whether there is a change in urban images, urban spaces and narratives about the city from the past to the present is discussed in this study.

**Keywords:** Cinema, Izmir, urban representation, city image.

**Academical disciplines/fields:** Cinema, urban studies.

\* Bu çalışma BAP092 no.lu ve *Sinema Kent; Filmlerde İzmir Temsili, İzmir'e Yönelik Sinematografik Araştırma* başlıklı BAP projesi kapsamında yapılan araştırma sonucu ortaya çıkmıştır.

- **Sorumlu Yazar:** Sevcan Aytaç Sönmez, Film Tasarımı ve Yönetimi Bölümü, Yaşar Üniversitesi.
- **Adres:** Selçuk Yaşar Kampüsü, Üniversite Caddesi, No:37-39, Ağaçalı Yol, 35100 Bornova, İzmir.
- **e-posta:** sevcan.sonmez@yasar.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0001-8775-2763
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 19.09.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1069458

**Geliş tarihi:** 07.02.2022 / **Kabul tarihi:** 18.08.2022

## 1. Giriş

Sinema ve kentleşme, tarihsel süreçte birlikte ilerlemiş, modern dünya kentlerinin gelişimi, değişimi ve dönüşümü filmler aracılığıyla izlenebilmiştir. Alsayyad'ın dediği gibi: "Şimdiye kadar hiçbir araç şehri ve kentsel modernite deneyimini filminden daha iyi yakalayamadı. Nitekim, şehir ve sinema arasındaki ilişki, bir asırdan daha yeni olmasına rağmen, güçlü ve sağlam bir ilişkidir" (Alsayyad, 2006, s. 1). Böylesi kopmaz bağlarla bağlanan sinema ve kent arasındaki ilişki Alsayyad'ın ifade ettiği gibi oldukça önemlidir ve çeşitli bağlamlarda değerlendirilmeye, incelenmeye alan açmıştır. Kentsel mekâna ilişkin görsel bellek filmlerde tutulmuş, toplumsal belleği şekillendiren imgeler filmlere kaydolmuştur. Bu temsiller, kent imgesi ve kimliğini oluşturmaya, pekiştirmeye katkıda bulunmuştur.

Türkiye'de sinemanın başlangıcından itibaren filmlerde görülen kentsel mekân çoğunlukla İstanbul olmuştur. Bir metropol oluşu, merkeziliği, kentleşme hızının yüksekliği, birçok alanda endüstrinin ana mekânı olması sinemanın da İstanbul'da konuşlanmasına neden olmuştur. Film üretiminin merkezi olan kent sinemamızda da görsel olarak hep başrolde yer almıştır. Yine de filmlerde görülen kent sadece İstanbul'la sınırlı kalmamış, merkez-dışı olarak tarif edebileceğimiz çeşitli kentler ve taşra zaman zaman film anlatılarında mekânsal olarak görünürlük kazanmıştır. Türkiye'nin üçüncü büyük kenti ve bir kıyı kenti olmasının getirdiği cazibeyle İzmir de sinema tarihi boyunca filmlerde görülmüştür. Ancak uzun yıllar boyunca İzmir, filmlerde merkezden bakılan bir kent şeklinde, sadece resimsel, yüzeysel, turistik bir kartpostal olarak yer almıştır.

İzmir sinemada ilk olarak 1959 yılında, Osman Seden'in yapımcılığıyla, *İzmir Ateşler İçinde* filmiyle görülür. 1962'de Nejat Saydam'ın *Gönül Avcısı* filmi, Semih Evin'in *Çıkar Yol*, Arşavir Alyanak'ın *Zorla Evlendik* filmleri İzmir'i gösterir. Böylece 50'lerin sonundan itibaren İzmir kenti sinemada az da olsa yer almaya başlar. 1960-70 ve 80'li yıllarda azımsanmayacak sayıda Yeşilçam filmi kimi zaman tamamı ya da bir bölümü İzmir'de, kimi zaman kent merkezinde, kimi zamansa Ege kasaba veya köylerinde geçer. 1990'ların sonu ve 2000'li yıllara kadar, İzmir'de (merkez ya da çevre) geçen filmlerin çoğunlukla Yeşilçam, popüler, melodram filmleri olduğu görülür. Bu yapımlarda İzmir'e İstanbul'dan bir bakış belirgin bir şekilde hissedilir. Filmlerde karakterler İstanbul'dan İzmir'e tatil için, turistik amaçla ya da birtakım işler için kısa vadeli olarak gelir.

1997 yılında Zeki Demirkubuz, *Masumiyet*'te kent merkezinin arka sokaklarında, yaşamın kıyısındaki karakterlerin hikayesini anlatırken İzmir'in (sinemada alışık olduğumuzdan) başka, yeni ve gerçekçi bir imgesini sunar. 2000'li yıllarla birlikte İzmir ve çevresinde çekilen gerek popüler gerekse *sanat* filmleri sayıca artar. İzmir ve çevresinde film prodüksiyonlarının artışı, merkezden çeşitli açılardan kaçış olarak okunabilir<sup>1</sup>.

İstanbul dışındaki başka kentlere göre azımsanmayacak bir şekilde filmlerde yer alan ve özellikle yakın dönemde daha da görünür olan İzmir'in sinemadaki temsiline dair yapılmış çalışmalara bakıldığında üç çalışmaya ulaşılmıştır. Bunlardan biri hakemli dergi yayını, biri tez diğeri ise hakemsiz bir yayındır. *İzmir Kent Temsilinde Sinema ile Üretilen Kolektif Bellek: Yeşilçam Örneği* başlıklı makale 1960-1975 yılları arasında çekilmiş filmlerde öne çıkan kentsel mekanları inceler ve kentin hangi simgesel yerleri, yapıları, caddelerinin filmlerde öne çıktığını ortaya koyar: "İzmir kent algısını ortaya koyan başlıca mekanların sırası ile Kordon, Fuar, Cumhuriyet Meydanı ve Efes Oteli, Saat kulesi ve Konak Meydanı olduğunu Kadife Kale'den ya da vapurdan körfez görünümü, Pasaport, Karşıyaka Sahili" (Ülkeryıldız ve Önder, 2013, s. 32) olduğu ifade edilir. Diğer çalışma ise Topçu'nun *2000 Sonrası Türk Sinemasında Kentsel Mekâna Belirli Bir Bakış: İzmir'in Sinematografik Temsili* başlıklı tez çalışmasıdır. Bu çalışma hem Yeşilçam dönemi hem de sonrasında İzmir'de geçen filmlerdeki mekânsal temsilleri inceleyerek geniş bir tarihsel süreçte kent temsili ortaya koyar. Topçu bu çalışmada; Yeşilçam dönemi filmlerinde İzmir'i analiz ederken, "İzmir'in resmine aşık bir Yeşilçam sineması" (2019, s. 76) başlığını kullanır. İstanbul'un her köşesini değerlendirmiş Yeşilçam'la ilgili, "melodram yaratmada kısırlığa ve tekrara düştükleri dönemde film serüvenlerini İzmir gibi diğer büyük kentlere yöneltmişlerdir" (2019, s. 78) şeklinde bir açıklama yapar. Bununla birlikte 1960-1975 yılları arasında İzmir'de çekilen filmlerin genelinde kentin sembolik mekanlarının görüldüğü bununla birlikte kentin sadece bir fon oluşturduğunu vurgular. Yakın dönemdeki filmlerde ise, kentin anlatıya uygun olarak karakterlerle daha örtüşen bir motif olarak görüldüğünü, film anlatılarını destekleyen bir kentsel görünümün öne çıkmaya başladığını söyler. Bir başka Yeşilçam

<sup>1</sup> İstanbul'da film yapım maliyetlerinin artması, özellikle mekanlara ödenen ücretlerin oldukça yüksek olmasına karşılık İzmir ve yöresinde bu maliyetlerin düşüklüğü, görsel olarak tükenme noktasında olan İstanbul kentine alternatif bir kıyı kenti olması sektörü buraya çekmektedir. Bu konu Topçu'nun (2019) tezinde altını çizdiği bir noktadır.

sineması ve İzmir değerlendirmesi ise 2022 tarihli yazısıyla Gürpınar'a aittir. *Kartpostal gibi Şehir Yeşilçam'da* başlıklı yazıda İzmir'de geçen Yeşilçam filmlerini ele alırken, filmlerde görülen ve öne çıkan kentsel mekanları yorumlayan yazar, "İzmir temsilinin ağırlıklı olarak tarihi ve turistik mekanlarla sınırlı ve yüzeysel oluşunu" (Gürpınar, 2020, s. 27) ortaya koyar.

Konuyla ilgili yapılmış çalışmaların ortak sonucu olarak; İzmir kent temsilinin özellikle Yeşilçam döneminde yüzeyselliği vurgulanır. Bu temsil biçimi merkezden, merkez-dışına bakışın belirgin özelliğidir. Filmlerde ana mekân-merkez İstanbul, İzmir ise çeşitli vesilelerle bir süreliğine uğranılan bir yerdir ya da film anlatısı içerisinde kent olarak ön planda değildir. Çoğunlukla İzmir'de kentsel mekâna turistik ve dışarıdan bir bakış söz konusudur. Ancak son yıllarda *İstanbul'dan görülen İzmir kenti* yaklaşımını kıran, değiştiren filmler yapılmakta ve bu filmler sayesinde yeni kent imgeleri, alternatif kent temsilleri ortaya çıktığı düşünülmektedir. Buradan hareketle bu makalede yakın dönem sinemamızda İzmir'de çekilmiş filmlere odaklanılarak, İzmir kent temsilinin nasıl olduğu, kent imgesinin nasıl sunulduğu, geçmiş temsillerle günümüz temsilleri arasında kente, kentliliğe, kentsel deneyime dair bir devamlılık ve/veya değişim olup olmadığı sorgulanmaktadır. Bu amaçla 1997'den 2020'ye kadarki süreçte, belirgin bir kısmı ya da tamamı İzmir'de geçen 9 film incelenmektedir. Bunlar: *Masumiyet* (Demirkubuz, 1997), *Kader* (Demirkubuz, 2006), *Ben O Değilim* (Pirseliimoğlu, 2013), *Köksüz* (Akçay, 2013), *Hadi İnşallah* (Baltacı, 2014), *Gece* (Kıral, 2014), *Körfez* (Yeksan, 2016), *İşe Yarar Bir Şey* (Esmer, 2017), *Sıfır Bir* (Taşkın, 2020).

## 2. Sinema ve Kent İlişkisi

Kentle var olan sinema sanatı ve kent arasında güçlü bir ilişki vardır. Kevin Robins "Sinema, kent dünyası özellikle de kent kültürü bağlamında önemli bir görme biçimi hem görme hem de düşünme, anlama ve ilişki kurma biçimidir" (2013, s. 232) sözleriyle sinema ve kent arasındaki önemli bağa dikkat çeker. Dünyada birçok büyük kentin gelişimi, değişimi ve kent kültürünü sinema tarihi boyunca çeşitli filmlerden izlemek, takip etmek mümkündür. Sinemada kent temsillerinin nasıl kurulduğunu, içerisinde neler barındırabileceğini ve filmler aracılığıyla kenti okumanın çeşitli noktalarını vurgulayan yazarlardan Barbara Mennel, bir kenti okumak için sinemanın oldukça verimli bir alan olduğunu söyler. Mennel, kentin, toplumsal değişimin nasıl gerçekleştiğini anlamak için önemli bir mecra olduğunu vurgularken, filmlerin de kenti okumada önemli kültürel tasavvurlar olduğunu belirtir (2008, s. 15). Sinemanın, kenti temsil gücünü vurgulayan Shiel ise 19. yüzyılın sonundan bu yana sinema ve kentin kaderinin birbirine bağlanmış olduğunu söyler ve sinemanın, "şehrin farklı alanlarının, yaşam tarzlarının ve insan koşullarının temsili ile sürekli büyümüş" (2001, s. 1) olduğunu vurgular. Bu nedenle sinema ve kent ilişkisi toplum ve kültür çalışmalarında temel konuları araştırmak için zengin bir alan sağlamaktadır. Kent ve sinema bağlantısının önemini vurgulayan birçok yazar, filmleri önemli veri olarak görmektedir. Taunton kent temsiline bakarken sinema gibi edebi kurmacaların da altını çizer. Taunton, sinema ve edebiyat okuması ile kentsel sorunlara, kentsel yaşam alanlarına bakar, kentsel kurmacaların kentin doğasına ilişkin varsayımlar ve sorgulamalar için önemli olduğunu vurgular. Bu kurmacaların, yapılar, kurumlar ve kentin toplumsal yaşamını şekillendiren mekanizmalara eleştirel bir yaklaşım ortaya koyabildiğini söyler (2009, s. 1).

### 2.1. Kent İmgesi

Filmlerdeki kent temsillerini okuma amacıyla hareket ederken, kent çalışmalarında kent imgesinin nasıl tanımlandığı, bu kavramın hangi unsurlar ile açıklandığına bakmak filmleri bu yönden analiz etmek açısından faydalı bulunmaktadır. İzmir kentinin filmlerdeki sunumu üzerinden, sinemada İzmir'in kent imgesine ulaşılmaya çalışılan bu makalede, kent imgesinin, kent çalışmalarında nasıl tanımlandığı, hangi unsurların kent imgesini oluştururken kullanıldığı, film analizleri açısından yol göstericidir. Kent imgesi literatürde ele alınırken, mekân, yer, çevre ve kimlik üzerinden tanımlarla geliştirilmektedir. Konuyu "çevre imgesi" ya da "yer kimliği" başlığıyla irdeleyen Okyay'ın vurguladığı üzere; "yer kimliği" 1970'lerden bu yana çalışılan bir kavram olmuş, bu çalışmaların çoğu biçimsel unsurlar, kentin görsel özellikleri ve doğal-çevresel yapısı ve yapıcı çevre üzerine odaklanmıştır (2011, s. 10). Ancak ona göre; yer kimliğinin o yerin karakteri ile önemli bir ilişkisi vardır ki bu sadece görsel ve mekânsal anlamda açıklanamamalıdır.

Zihinlerindeki yer imgesi zaman içinde, insanların yaptığı değişim ve uyarlamalar sonucunda, gitgide daha fazla ayrıntıyla beslenerek güçlenir ve karakter belirginleşir. Yer, zaman içinde kültürünü de yoğurur ve biçimlendirir. Kültürel boyutun kent içinde tüm kesimlere (yerli halk ve konuk açısından) görünür kılındığı ve böylelikle kent kimliğine yansıdığı yer ise kamusal alandır. (Okyay, 2011, s. 11)

Kent imgesi ve kimliği hem fiziksel unsurlar hem de kültürel anlamlandırmalarla var olmaktadır. Kent imgesi söz konusu olduğunda bu alandaki yazarlar öncelikle imgenin ne olduğunu açıklamaklar başlar. Kent imgesini anlamak için Boulding (1961) imgeyi şöyle açıklar: “İmge, deneyimlerin, davranışların, anıların ve anlık hislerin ürünü olan zihinsel bir resim olarak tanımlanmıştır” (Boulding’den aktaran, Relph, 1976, s. 56). Mekân, kent ve çevreye ilişkin insanın zihninde oluşan bilginin, resimsel boyutu, imge halinde depolanmaktadır. Burada sadece basit bir görselleştirmeden çok daha çok katmanlı bir bileşimin söz konusu olduğunu anlamak mümkündür. Mekânın çeşitli açılardan kavranışının fiziksel, algısal, kavramsal ve davranışsal olarak ayıran Roth, bunları şöyle açıklar; “algısal mekân – algılanabilen ya da görülebilen mekân. Algısal mekanla bağlantılı bir başka mekân, kafamızın içinde taşıdığımız zihinsel harita, belleğimizde depolanmış plan olarak kavramsal mekandır” (Roth, 2002, s. 75). Bu açıdan baktığımızda, fiziksel özelliklerinin boyutların algılandığı mekânın zihinlerde yer edışı bu mekanların çeşitli duyu ve deneyimlerle kavranması ve belleğe kaydedilmesi şeklinde olması önemlidir.

Kent imgesinin, deneyimler, bireysel ve kolektif anlamlandırmalarla oluştuğunu vurgulayan Relph, mekânların, insanın doğa ile kaynaştığı, dünyadaki anlık deneyimlerimizin önemli merkezleri olduğunu söyler. Ona göre;

Mekanlar soyutlamalar veya kavramlar değildir, ancak yaşanan dünyanın doğrudan deneyimlenen fenomenleridir ve bu nedenle anlamlarla, gerçek nesnelere ve devam eden faaliyetlerle doludur. Bunlar, bireysel ve toplumsal kimliğin önemli kaynaklarıdır ve genellikle insanların derin duygusal ve psikolojik bağlara sahip olduğu insan varoluşunun derin merkezleridir. (Relph, 1976, s. 141)

Kentsel alanın deneyimlenmesi ve zihinlerdeki imgelerin oluşmasında Lynch, temel fiziksel öğeleri vurgular. Kenti kullanan ve deneyimleyenlerin bu öğelerle ilişkisi, bunları nasıl gördüğü ve kenti nasıl deneyimlediği Lynch’e göre önemlidir. Ona göre; “kent imgesinin içeriği, kolayca beş farklı başlık altında toplanabilir: Yollar, sınırlar/kenarlar, bölgeler, düğüm/odak noktaları ve işaret öğeleridir” (2020, s. 51). Burada kısaca değinilen kent imgesi literatüründe çerçevesinde kentin fiziki unsurları, kentsel alanın deneyimlenişle oluşan bellek ve kültürel anlamlandırmaların oluşturduğu simgelerin kent imgesini oluşturduğu söylenebilir. Bu üç ana unsur bir kenti tanımak, tanımlamak, anlamak ve yorumlamak açısından bu çalışmada analizlere yardımcı olmaktadır. Örneğin İzmir kentinin kıyı kenti oluşu, denizle, körfezle olan fiziki ilişki, kentin sembolleşmiş meydanları, odak noktaları ve bu kentsel mekanların kentli açısından nasıl bir kullanımı olduğu, buradan hareketle kentlinin kent deneyimini görmek açısından önemli kriterler olarak kullanılmaktadır. Kent imgesinde Kordon boyunca gün batımında vakit geçirmek, İzmir deneyimi ve simgesi şekline okunabilir. Fiziki unsurların insan hareketleri, deneyimi ile zaman içerisinde yerleşip, yaygınlaşarak artık kent belleği ve imgesinin bir parçası olması söz konusudur. Yine fiziki unsurlar ve bu unsurların yapısı, görünümü, kent belleğinde ve tarihindeki yeri açısından değerlendirildiğine kent imgesinde nasıl yer ettiğini görmeye olanak sağlamaktadır. Örneğin Basmane bölgesinin geçmişten günümüze nasıl bir alan olduğu, kentli için ne ifade ettiği gibi. Buradan hareketle, yukarıda kent imgesi literatürüne ilişkin tanımlar, açıklamalar ve başlıklar filmlerdeki kentsel temsil ve kenti okuma çabasında bu yaklaşımları kullanmak faydalı görünmektedir.

### 3. Yöntem

Anlatı kuramında yapısalci yaklaşımda, Chatman (2008), anlatıyı öykü (içerik) ve söylem (ifade) olarak iki kategoriye ayırır. Öykünün alt kategorileri olarak olaylar, varlıklar altında ise iki alt başlık karakterler, zaman/uzam’dır. Yunan tragedyasından itibaren tüm klasik anlatılarda karşımıza çıkan bu temel öğeler anlatı çözümlemesinin temel kategorilerdir. Bu makalede kent imgesini ortaya çıkarmak üzere anlatı çözümlemesi yönteminden faydalanılmaktadır. Film çözümlemeleri için anlatının üç unsuru olan, mekanlar, karakterler ve olay örgüsü odağa alınmaktadır. Temel amaç filmlerde kent imgesinin nasıl konumlandırıldığına ulaşabilmek olduğu içinse, kent çalışmaları literatüründe kent imgesi tanımlarında vurgulanan; mekanlar, fiziki çevre ve burada yaşayanların deneyiminden yola çıkarak iki temel soru üzerinden gidilmektedir. Birincisi; fiziki unsurlar, yani filmlerde hangi kentsel mekanların öne çıktığıdır. Kentin simge, sembol yerleri ya da kentlinin kentle etkileşim halinde olduğu mekanlar nasıl sunulmaktadır. İkincisi ise; karakterlerin kentle ilişkisi, kentsel alandaki deneyimlerinin neler olduğu yani kentsel mekanların film anlatısı içerisinde nasıl anlamlandırıldığıdır.

Anlatıda kentsel mekâna bakarken kent imgesi, kent imgesini ve kimliğini oluşturan temel kavramlar kent çalışmaları literatüründen ödünç alınarak film analizi kategorileri belirlenmiştir. Filmler kentsel mekâna ilişkin belli imgeleri öne çıkararak kentlere ilişkin temsilleri pekiştirdiği varsayılmaktadır. Kentin belli



odak noktaları ya da fiziki özelliklerini, o kente ilişkin belli kültürel kodlar, kentle kurulan iletişim, deneyim, gündelik pratikler, kentlinin alışkanlıkları, kentin sembolleri gibi unsurları filmlerde vurgulayarak kent imgesine katkıda bulunulduğu söylenebilir. Bu yaklaşımla aynı zamanda kentlerle ilgili klişeleşen bakışın, kenti sadece resimsel bir arka plan, simge ve sembol mekanlarının kullanıldığı yüzeysel bir zemin mi yoksa derinlikli, gerçek gündelik dinamiklerin, toplumsal, kültürel durumun cereyan ettiği bir yer olarak mı temsillerin olduğu saptanacaktır.

Bu amaç doğrultusunda İzmir’de çekilmiş filmler incelenmiş, 1959’dan 2021 yılına kadar olan zaman aralığında, İzmir ve çevresinde çekilen 89 sinema filmine ulaşılmıştır. Bu evrendeki filmler içerisinden örneklem oluşturulurken, 1997’den 2020’ye kadarki süreçte, belirgin bir kısmı ya da tamamı İzmir’de geçen 9 film belirlenmiştir. Bu zaman aralığına odaklanmanın nedeni daha eski tarihli filmler üzerine yapılmış bir takım çalışmanın olması ancak yakın döneme ilişkin yeterince çalışmanın olmamasıdır. Ayrıca bu filmlerin seçilme nedeni kent merkezini göstermeleri, filmde kente ilişkin yeterince görüntü, olay ve karakter etkileşiminin bulunuyor olmasıdır. Makalede incelenen filmler şunlardır: *Masumiyet* (Demirkubuz, 1997), *Kader* (Demirkubuz, 2006), *Ben O Değilim* (Pirselimoğlu, 2013), *Köksüz* (Akçay, 2013), *Hadi İnşallah* (Baltacı, 2014), *Gece* (Kıral, 2014), *Körfez* (Yeksan, 2016), *İşe Yarar Bir Şey* (Esmer, 2017), *Sıfır Bir* (Taşkın, 2020).

## 4. Film analizleri

### 4.1. Filmlerin Konuları

Filmleri, analiz kategorileri başlıklarıyla ele almadan önce konularına kısaca bakacak olursak; *Masumiyet* (Z. Demirkubuz, 1997) filmi, Yusuf’un hapisten çıkıp, ablası ve eniştesini görmek için İzmir’e gelişiyle başlar. Yusuf, Basmane’de ucuz bir otele yerleşir, burada pavyonda çalışan Uğur ve onun fedailiğini yapan Bekir ile tanışır ve onların yaşamlarının bir parçası olur. Aynı hikâyenin öncesini anlatan yine Demirkubuz’un yönetmenliğini yaptığı *Kader* (Z. Demirkubuz, 2006), filmi zamansal olarak *Masumiyet* filminin öncesine giden bir anlatıyı sunar. *Kader*’de Uğur ve Bekir’in gençlik yılları, İstanbul’da karşılaşmaları, birliklikleri anlatılır. Sevdiği adamın farklı şehirlerdeki hapisanelere sevk edilmesiyle, Uğur da şehir şehir gezer ve Zagor’un İzmir’de hapisaneyeye yerleştirilmesi nedeniyle İzmir’e taşınır, burada Basmane’de bir otelde yaşar ve Paris Gazinosu’nda çalışır. İstanbul’da ailesi, karısı ve çocuğu olan Bekir; Uğur’un peşinde sürüklenir.

*Ben O Değilim* (T. Pirselimoğlu, 2013) filminde, İstanbul’da yaşayan Nihat, çalıştığı yerde eşi hapisaneyeye girmiş bir kadınla ilişki kurar ve kadının hapisteki eşine çok benzediğini fark eder, bir şekilde zaman içinde onun yerine geçer. Bu adamın hapisten kaçması nedeniyle, Nihat’ın başı belaya girer, polis tarafından aranmaya başlar ve İzmir’e gelir. Bir arkadaşı Nihat’a vapurda çaycılık işi ayarlamıştır. Basmane’de ucuz bir otelde kalır ve günlerini Basmane, Kemeraltı ara sokaklarında dolaşarak geçirir.

*Köksüz* (D. Akçay, 2013) filmi, İzmir’in kenar mahallelerinde yaşayan, alt-orta sınıftan bir ailenin yaşamını konu alır. Babaları evi terk etmiş ve bunalımdaki anneleriyle yaşayan üç kardeşten en büyük ablanın kardeşlerine bakması, evi çekip çevirmesi ve annesiyle ilgilenmesi sürecinde kendi hayatını da kurma çabası anlatılır. *Gece*, İzmir’in varoş mahallesinde, İkiçeşmelik, Kadifekale eteklerinde yaşayan Susen ve Yusuf’un karanlık ve acı dolu hikayesini anlatmaktadır. Susen’in ailesinde politik suçlu bir ağabeyi ve hayata tutunmaya çalışan bir kız kardeşi vardır. Uyuşturucu kullanan ve çalışmayan Yusuf Susen’i pavyonda çalıştırır, Susen bu hayattan kurtulmak istese de bir çaresi olmadığı için Yusuf’u bırakamaması söz konusudur.

*Hadi İnşallah* (A. T. Baltacı, 2014) filmi Ankara’da üniversiteyi bitiren Pucca’nın, erkek arkadaşıyla ayrılması üzerine memleketi İzmir’e dönmesiyle başlar. Burada ailesiyle Karşıyaka’da kendi çocukluk evinde yaşar ve yerel bir televizyon kanalında muhabir olarak çalışmaya başlar. Aynı kanalda çalışan yakışıklı haber sunucusu Pekmez’e âşık olur, onu elde etmek için elinden geleni yapar, bu süreçte çeşitli sakarlıklar yapsa da işiyle ilgili olumlu gelişmeler yaşar ve sonunda Pekmez’le sevgili olur.

*Körfez* (E. Yeksan, 2016) filmi, Selim’in İstanbul’daki yaşamını bırakıp, ailesinin yanına memleketi İzmir’e dönüp buradaki hayata ayak uydurmasıyla başlar. Körfezde başlayan tanker yangını ile birlikte şehirdeki durum karmaşık bir hal alır. Yangınla başlayan kötü koku nedeniyle kentlinin çoğu şehri terk eder. Kentte gezen, zaman zaman babasının işleriyle ilgilenmek için marangoz atölyesine giden Selim, pek hatırlayamasa da askerden arkadaşı olduğunu iddia eden Cihan’la karşılaşır ve zaman zaman onunla vakit geçirir. Selim; Cihan ve arkadaşları sayesinde, kentin bir kıyısında yeni bir dünyanın imkânlarını keşfe atılırken kentte kalanlar da farklı bir dünya deneyimlemektedir.

*İşe Yarar Bir Şey* (P. Esmer, 2017) filminde, İstanbul Haydarpaşa garından trene binen genç hemşire Canan ve şair Leyla İzmir'e gelirler. Leyla üniversite arkadaşlarıyla 25. yıl buluşması için, Canan ise felçli bir adam olan Yavuz Bey'e ötenazi yapmak için gelmiştir. Canan tedirgin olduğu için Leyla ona eşlik eder, Yavuz ise ölüm öncesi sevdiği bir şairle karşılaşmaktan heyecanlanmış ve keyif almıştır. İzmir Kordon boyundaki Yavuz Bey'in evine iki gün arka arkaya sohbet etmeye giderler, Gündoğdu Meydanına ve Kordon'a bakan evden dışarıyı izlenir, şiirler okunur, sohbet edilir, bunun ardından görev tamamlanır.

*Sıfır Bir* (K. B. Taşkın 2020) filminde, mafya mensubu Adanalı bir abi kardeş ve arkadaşları, memleketlerinden karşıt çetelerin tehlikesinden dolayı ayrılp İzmir'e gelmiştir. İzmir'de abi kardeş otoparkçılık yaparak düzgün bir hayat yaşarken, mendil satıcısı küçük Suriyeli bir kızı kötülerin elinden kurtarma durumunda kalırlar ve kendilerini büyük bir mafya grubuyla mücadele ederken bulurlar. Yoğun aksiyon, çatışma, kovalamacalarla film sonlanır.

#### 4.2. Filmlerdeki Fiziki Unsurlar; Kentsel Mekanlar

Filmlerdeki kentsel mekanları ele alırken Kevin Lynch'in beş kategorisi: yollar, caddeler; kenarlar, kıyılar; bölgeler; düğüm, odak noktaları; işaret öğelerinden yararlanılmıştır. Filmlere bu kategoriler çerçevesinde bakıldığında, kentin çeşitli ana mekanları belirgin bir şekilde karşımıza çıkar:

Cumhuriyet Bulvarı, Fevzi Paşa Bulvarı, Alsancak Kıbrıs Şehitleri Caddesi, Kemeraltı sokakları, Basmane ara sokakları, Kadifekale sokakları, Kordon boyunca Pasaporttan Alsancak'a uzanan yollar filmlerde yer almaktadır.



Şekil 1. Kordon boyunda yaşam. (Esmer, 2017)



Şekil 2. İzmir Körfez'inde seyreden vapur, kente ilişkin sembol görüntülerden (Demirkubuz, 2006).

Şekil 1'de *İşe Yarar Bir Şey* filminden bir kare ile Kordon boyunun kalabalık halini görürüz. Şekil 2'de neredeyse incelenen her filmde karşımıza çıkan körfezdeki vapurlardan birini görürüz. İncelenen tüm filmlerde kentin geniş bir körfez çevresine yerleşik olması nedeniyle deniz kıyısı belirgin bir biçimde yer almaktadır. Alsancak Kordon, Konak Meydanı kıyısı, Karşıyaka kıyısı karakterlerin vakit geçirdiği noktalar. Kıyıya ait çeşitli resimler ise, Varyant'tan kuşbakışı körfez ve kıyı şeridi (*Kader*, *Sıfır Bir*), kimi filmde denizdeki vapurdan kıyının görünümü, Konak kıyısı, (*Köksüz*) Alsancak Kordon ve kıyısı (*İşe Yarar Bir Şey*) söz konusudur. Kıyı unsurunun bir diğer betimleyicisi iskelelerdir ve tarihi Pasaport vapur iskelesi, Karşıyaka iskelesi (*Köksüz*, *Hadi İnşallah*) filmlerde yer almaktadır. Sasalı kıyısı tüm şehri uzaktan görebilen bir kıyı olarak da incelenen filmlerden *Körfez*'de görülür.



**Şekil 3.** Masumiyet filminde Basmane Garı önünden geçerek kente uzanan karakter (Demirkubuz, 1997).

Filmlerde öne çıkan bölgeler; Basmane (Şekil 3’de olduğu gibi, özellikle Basmane Garı birçok filmde bölgeyi tanıtmak için gösterilir), Kemeraltı, Kadifekale, Karşıyaka ve Göztepe’dir. Basmane, Kemeraltı ve Kadifekale sosyo-kültürel ve tarihsel bir yapı çerçevesinde alt sınıfın yaşadığı bölgeler olarak ön plandayken, Karşıyaka, Alsancak ve Göztepe ise kentin yerlilerinin yaşadığı nezih semtler olarak filmlerde görüntülenmektedir (*Hadi İnşallah, Körfez, İşe Yarar Bir Şey*). Basmane ve Kadifekale, toplumsal hareketlilikleri ve sınıfsal yerleşim durumunu mekânsal olarak gösterir. Basmane bölgesi son yıllarda Suriyeli mültecilerin yaşam alanıdır ve *Sıfır Bir* filminde bu durum görülür. Basmane geçmişten bu yana kente yeni gelenlerin yaşam alanı olma özelliğine sahiptir: gerek başka ülkelerden gelen mülteciler, gerekse ülkede başka şehirlerden kente gelip buraya bir yaşam kurmaya çalışan göçmenler Basmane’deki oteller bölgesinde konuşlanır, oteller, pansiyonlar ve Basmane sokakları bu yönüyle *Ben O Değilim, Masumiyet, Kader* filmlerinde yer alır. Öte yandan Basmane eskiden bu yana pavyonlar ile ünlü bir bölgedir ve filmlerin üçünde belirgin olarak pavyonlar ana mekandır (*Masumiyet, Kader, Gece*).

Düğüm veya odak noktaları olarak İzmir Fuarı incelenen iki filmde görünür. Filmlerden birinde (*Masumiyet*) karakter Fuar içerisindeki yollardan yürür, lunaparka çocuğu götürür. *Sıfır Bir*’de ise, Şekil 4’te görüldüğü gibi filmin son sahnesinde bir miting Fuar’da yapılır, miting ardından Fuar’da lunapark ve çevresinde büyük bir çatışma başlar.



**Şekil 4.** Kentin odak noktası olan Fuar’da Lunapark Sıfır Bir filminde belirgin bir şekilde görünür (Taşkın, 2020).

Kentsel işaret öğelerine bakıldığında; Alsancak Gündoğdu Meydanı ve burada yer alan Cumhuriyet Ağacı Heykeli (*İşe Yarar Bir Şey*), Karataş’ta yer alan Tarihi Asansör (*Sıfır Bir*), Konak meydanındaki Saat Kulesi *Kader, Gece, Köksüz* filmlerinde çok belirgin bir şekilde değil ama kısa da olsa kadrarlarda görünür. Kente 2010’lu yıllarda eklenmiş olan Bayraklı sahil kesimindeki gökdelenler Folkart Kuleleri de yakın dönem filmlerden *Gece ve Sıfır Bir*’de belirgin bir şekilde görünür.

Filmlerde kentsel mekânı resmetme konusunda ortak bir görsel kod, kentin resimselliğini öne çıkaran tekrar eden yer ve görüntüler de belirgindir. Tüm filmlerde geniş planlarda körfez, denizin ve sahilin belli kısımları sıkça vurgulanır. Körfezde gün batımı, denizde seyreden gemiler ve vapurlar, kentsel görünümüne dair estetik karelerdir. Kenti Varyant tarafından, tepeden kuşbakışı körfezi gösteren klasik bir İzmir sahnesi her filmde olmasa da birçok filmde vardır. Ayrıca İzmir kentiyile özdeşleşmiş olan Kordon’da çalışan faytonlar, buradaki buzlu badem satıcıları, midye dolmacılar, gevrekçiler, boyozcular ve geniş bulvarlar boyunca dizili palmiyeler belirgin bir biçimde filmlerde vurgulanır.

### 4.3. Karakterlerin Kentle İlişkisi, Kentsel Alandaki Deneyimleri

Ele alınan filmlerde, karakterlerin kentle ilişkisi ve buradaki deneyimleri çeşitlidir. Filmlerdeki karakterlerin neden bu kentte olduğu sorusuyla başladığımızda, *Körfez*, *İşe Yarar Bir Şey*, *Köksüz*, *Hadi İnşallah* ve *Gece* filmlerinde ana karakterlerin bu kentte doğmuş, büyümüş ya da bir süre kentte yaşamış, başka şehre gidip gelmiş olduğu görülmektedir. *Masumiyet*, *Kader*, *Ben O Değilim*, *Sıfır-Bir* filmlerindeki karakterlerinse İzmir’de bulunma nedenleri bir şekilde mecburiyettendir. Yaşamlarının bir kesitinde, bir süreliğine, çalışmak için veya kendi yaşadıkları şehirden bir nedenden dolayı kaçmak, uzaklaşmak için İzmir’de bulunmaktadırlar. İncelenen filmlerin 7’sinde filmlerin başında karakterlerin İzmir’e gelişi görünür. Bir otobüs yolculuğuyla, trenle, yaşadığı kentten ayrılıp İzmir’e varmak söz konusudur. Filmlerde kente dışarıdan gelenlerin öyküleri, kentle kurdukları ilişki ve deneyim açısından kentin yerlisi -bir parça ya da tamamen- olanlara göre negatiftir.



Şekil 5. Körfezde, denizdeki karakter. (Pirselimoglu, 2013)

*Ben O Değilim* filminde karakter İstanbul’da polis tarafından aranmakta olduğu için İzmir’e kaçmıştır. Şekil 5’de görüldüğü gibi, karakter vapurdan denize bakar, kentin bir yabancıdır. Bununla birlikte İzmir’e gelmeden önce yaşadıkları, kim olduğunu kendisinin de bir noktada karıştırmış olması nedeniyle arada kalmışlığı denizin ortasında vapurlarda gidip gelmesi ile metaforik bir şekilde örtüşür. *Sıfır Bir* filmindeyse karakterler Adana’dan mafya çatışması nedeniyle kaçıp İzmir’e yerleşir. Bu film karakterlerinin şehirde alt sınıfın yaşadığı bölgelerde yaşayışı, sorunlu, suç ve karmaşa içerisinde bir hayat sürdürdükleri görünmektedir. Basmane otellerinde ve pavyonlarında geçen *Masumiyet* ve *Kader* filmlerinde bu kente hapisteki sevgilisine yakında olmak için yaşamının bir döneminde gelmiş karakter ve etrafındakiler de kentin ve yaşamın kıyısında bir deneyim yaşamaktadırlar bu karakterler de yersiz yurtsuzdur. Yersiz-yurtsuzluğun belirgin hissedildiği diğer iki film *Gece* ve kısmen *Köksüz*’dür. *Gece*’de Kürt bir aileden gelen, varoшта büyüyen umutsuz bir yaşama sürüklenen gece hayatındaki bir kadın ve kocasının hikayesinde, karakterler arabesk bir yaşam içerisinde. *Köksüz*’de alt-orta sınıf bir aile hem maddi zorluk içerisinde. Ailede babanın evi terk etmiş olması nedeniyle depresif ve sorunlu anne ile sıkıntılı bir yaşam süren çocukları sunulmaktadır. Bu iki filmde depresif karakterlerin kent ile ilişkilerinin film anlatısında çok bir önemi yoktur. Kendi yaşamsal çıkmazlarında olan bu karakterler için kent sadece arka plan olarak yer almaktadır.

Kent ile olumlu bağlar kuran karakterlerin olduğu filmler ise *İşe Yarar Bir Şey*, *Körfez* ve *Hadi İnşallah* ‘dir. Bu grupta kenti diğer filmlere göre farklı ve olumlu deneyimleyen karakterler söz konusudur. Özellikle iki filmde kente dair farklı bir anlam ve deneyim söz konusudur. *İşe Yarar Bir Şey* filminde şair Leyla kenti şiirsel bir deneyim olarak yaşar. Kentin ışıkları, sokaklardaki insanlar, kente dair her imge, simgesel görüntüler, karakterle ve film anlatısıyla adeta bütünleşmektedir Leyla kentte sevgiyle, ilgiyle, kentin, tüm güzelliklerini ve garipliklerini hissederek dolaşır. Karakterin, Şekil 6’da görüldüğü gibi kent sokaklarında, sahilde yürüyüşü ve tüm çevresine olan tavrı flanöz tavidir. Kordondan geçen buzlu badem satıcıları, denizde ilerleyen vapurlar, faytonlar üst açıdan, pencereden gökyüzündeki martılar ve arka planda İzmir’in karşı tepeleri şiirsel bir biçimde sunulur, bu görüntüler eşliğinde şair şiir okumaktadır. Kentin ruhu ve atmosferi hissedilir, flanözün bakışıyla seyirci de kentin bu yüzünü deneyimlemektedir.

*Körfez* filminin karakteri Selim de kentte dolaşan bir flanördür. Körfezde yaşanan bir tanker kazası ve çıkan yangın İzmir’in tarihine atıfta bulunmaktadır. Denizde yanan gemiyi kıyıda izleyen Selim’in annesi “bir yerden hatırlıyorum sanki ben bunu” der. Tarihi İzmir yangını imleyen bu görüntü ve olay aynı zamanda yangın sonrası kentin el değiştiren yerleşiklerini temsil eder. Filmde kenti kaplayan kötü koku nedeniyle orta ve üst sınıfın kentten ayrılışı, geriye kalanların yeni bir varoluş ve yaşamsal modele geçmesine yol açar. Filmdeki bu koku kent belleği ve tarihine bir başka gerçek atıftır aynı zamanda.

İzmir'in geçmişte yoğun bir körfez kokusu ile yaşamış olması ve tüm kentlinin hafızasında bunun yer ettiği filmle tekrar hatırlanır.



Şekil 6. Flanöz Leyla, *İşe Yarar Bir Şey*. (Esmer, 2017)



Şekil 7. Körfez filminin son sahnesi. (Yeksan, 2016)

Filmin sonunda Kadifekale'ye çıkan kalabalık bir grup kentli, bu olağanüstü hâl durumunda, paylaşım, dayanışma, birliktelik halini deneyimler. Kentin tepe noktası olan bu alanda tüm kent her şeyiyle buradaki insanlarıdır. Şekil 7'de görülen bu manzara, kente tepeden bakan halkın şehri himayesi altına alması gibidir. *Körfez* filminin farklı yaklaşımı, sınıfsal ayrımı filmde gerçekleşen büyük kaza sonrası ortadan kaldıran bir ütopyik zaman ve yaşam imkanından bahsetmesidir. Kaotik durumda bile kentte kalan ve buraya ait hisseden kalabalık bir grup insanın hem kentle hem de birbirleriyle olumlu bir ilişki kurmasının mümkün olduğunu göstermesi filmin vurgusudur. *Hadi İnşallah* filminde, kent, sevilen yer, memleket olması nedeniyle iyi hissettiren bir yer olarak görülür. Kentsel alan bu filmde de tüm sembolik, simgesel ve kültürel vurgularla yer alır. Film anlatısı içerisinde kentte vapur yolculuğu, İzmir Kordon'unda ya da Karşıyaka sahilinde kentlinin bolca zaman geçirmesi ön plandadır. Film karakteri Pucca, buralı olmayı, memleket sevgisi ve aidiyet duygusunu 'İzmir'im benim, insanın memleketi gibisi yok' sözleriyle ortaya koyar.

Kentsel alanla karakterlerin ilişkilerinde birçok filmde ortak simgesel unsurlar vardır. Kıyı, deniz, sahil boyu görsel bir kod olarak her filmde belirgin bir biçimde görüldüğü gibi deneyimsel olarak da belirgindir. Film karakterlerinin vakit geçirdiği kentsel mekân Alsancak ve Konak kordonu, Karşıyaka sahilidir. Kordon'da deniz kenarında oturmak, çimlerde oturup sohbet etmek, dolaşmak belirgin bir şekilde kentsel deneyimin bir parçasıdır.

## 5. Sonuç

Çalışmada 1997'den 2020 yılına kadar olan zaman diliminde İzmir kent merkezinde geçen 9 film incelenmiştir. İki ana başlık üzerinden yapılan bu analizde, filmlerdeki fiziki mekanlar, bu mekanların anlatı içerisinde nasıl yer aldığı kent imgesi literatüründe Lynch'in kentsel imgeyi oluşturan beş unsuruna göre ele alınmıştır. Filmlerde olay örgüsü, karakterler ve mekân bağlamında kentsel deneyimin nasıl sunulduğu, kent ve birey etkileşiminin nasıl yansıtıldığı da ikinci başlık olarak incelenmiştir. Ele alınan

filmlerde kentin fiziki-görsel temsilinde belirli unsurlar benzer şekillerde öne çıkmıştır. Körfez, deniz, kıyı, vapurlar, gün batımı, meydanlar, yakın dönemde yapılmış gökdelenler, palmiyeler, bulvarlar filmlerdeki ortak fiziksel imgeler olurken; kentsel mekâna ilişkin ortak deneyimler ise Kordonda vakit geçirmek ve kıyı şeridinde sosyalleşmek şeklindedir. Kente ilişkin kültürel kodlar olan midye dolma, gevrek, boyoz, buzlu badem, faytonlar da kimi filmde vurgulanırken, kimi filmde yer almamıştır. İzmir kent imgesinde algılanan ve deneyimlerle kavranan kentsel mekâna ilişkin anlamlar üç yöndedir. Birincisi kentin, sıcaklığı, yuva, memleket, olarak anlamlandırılmasıdır. Diğeri ise tekinsizliğin ön planda olduğu, karakterlerin kaotik, tehlikeli, dışlanan rollerde kent ile etkileşim kurmasıdır. Bu filmlerdeki bu anlam, sadece İzmir kentine yönelik bir özellik ya da durum olmaktan ziyade Yeni Türk sineması<sup>2</sup> olarak adlandırılan dönemde ön plana çıkan anlatılar, kente yönelik bakışın bir parçası bir uzantısıdır. Üçüncü bakış açısında ise kentin şiirsel bir deneyim, değişim, dönüşüm ve yeni olanaklara alan açma potansiyelidir. Kente ilişkin ortaya çıkan bu anlamların, birçok dünya kenti, birçok başka kent ve insan etkileşimiyle benzerlikler taşıdığı söylenebilir ancak, İzmir kentinin daha önceki yıllarda filmlerde plastik ve yapay bir şekilde yer alışından farklı bir yönelim bu incelenen filmlerde belirgindir. İzmir'in sinemadaki temsilinde ya da imgesinde yeni ve gerçekçi anlamların yakın dönem sinemamızda ortaya çıktığı görülmektedir.

İncelenen filmlerden *Körfez ve İşe Yarar Bir Şey*'de kentsel alanla kurulan bağ, diyalog güçlüdür ve kente alternatif bakış söz konusudur. *İşe Yarar Bir Şey*'de kentteki yaşam akışının sakinliği, dinginliği ön plandadır ve bu kentsel akışa şiirsel bir bakış söz konusudur. *Körfez*'de kentsel alan ve burada cereyan eden olaylar yepyeni varoluş, yeni bir yaşam modelini mümkün kılar. Bu iki filmde kent yeni deneyimlere alan açan bir şekilde tanımlanır ve filmlerin kentsel mekân olarak İzmir'de geçmesinin belirgin olarak anlatıya katkısı vardır. *Körfez*'de İzmir Körfez'inin kent yaşantısı ve kentin konumlanışı ile ilgili ön planda olması ve bununla birlikte kent belleğine -tarihi İzmir yangını, geçmişteki körfez kokusu- atıfta bulunan olayların anlatıyı geliştirmesi söz konusudur. *İşe Yarar Bir Şey* filminde de İzmir'in şiirselliği, başka bir kentte olmayan yaşam akışı resimsel olarak çekici imgelerle sunulmaktadır. Kentle kurulan bağın güçlü olduğu, İzmir'in ön planda olması ayrıca *Hadi İnşallah* filminde görülmektedir. Bu filmde karakterin bu kentle olan bağı 'memleket' vurgusu ile öne çıkar.

*Köksüz* filminde alt-orta sınıf bir ailenin hem birbirlerine hem de yaşama tutunamayışı anlatılırken, bireylerinin birbirinden kopukluğu gibi yaşanan mekanla da kopukluk vardır, bu nedenle kentsel mekân ön planda değil, hikâyenin fonudur. *Sıfır-Bir*, *Gece* filmlerinde kent anlatı içerisinde gerçekleşen olaylara sadece arka plan oluştururken alt sınıf, gece hayatı ya da mafyatik ilişkiler sebebiyle kentsel alan tekinsiz ve şiddet mekânı olarak belirginleşir. Gece hayatı, kentin arka sokakları ve buralarda yitip giden hayatları konu alan diğer iki film *Masumiyet*, *Kader*'de kent yine tekinsizliğin mekânı olarak öne çıkar; yersiz yurtsuz, yaşamın kıyısındaki karakterlerin hikayesine odaklanır. Ancak burada diğer filmlerden farklı olarak kentsel mekânın bir parçası olan Basmane otelleri ve pavyonlar anlatı içerisinde dekor olmaktan çok adeta film karakterleri gibidir. İzmir'in oldukça işlek ve merkezi bölgesi Basmane kentle ve yaşamla karakterlerin kurdukları ilişkiyi, dışlanmayı, tutunamamayı, kentte ve hayatta öteki olmayı imler. Mekânların karakterlerle örtüştüğü film anlatılarında bu mekanlar adeta filmin ana karakterlerinden biridir.

Basmane bölgesinin filmlerde benzer şekilde gösterilişi tarihsel olarak da günümüzde de bu bölgenin bir geçiş noktası oluşuna vurgu yapar. Anadolu'dan göçle gelenler ya da mülteciler, Basmane garından kente vardığında ilk karşılaşılan bu bölgesinde konuşlanır. *Ben O Değilim*, filmde karakter İzmir'e geldiğinde Basmane'de bir otele yerleşir. Karakterin kimliksiz, yersiz yurtsuz hali iki kıyı arasında (Körfezde Konak ve Karşıyaka arasında vapur seferleriyle) gidip gelmeyle özdeşleşir, kent içine alan ve aidiyet sağlayan yer olmaktan ziyade bir savruluşun mekanıdır.

Filmlerden üçünde kent olumlu deneyimlere alan açar, aidiyet duygusunun olduğu ve sahiplenilen kent *Körfez*, *İşe Yarar Bir Şey* ve *Hadi İnşallah*'tadır. Diğer filmlerde anlatı içerisinde kentin ve yaşamın dışına itilmiş, tutunamayan, kıyıdaki karakterler aracılığıyla kentin karanlık, tekinsiz ve soğuk yüzü görülür. Karakterlerin kentle ilişkisi ve kentsel deneyim filmlerde farklılaşsa da kentsel mekanların, kentsel işaret öğeleri, bölgeler, meydanlar ya da anıtların kenti vurgulamak adına mutlaka filmlerde yer aldığı *-Körfez* filmi hariç- söylenebilir. Ancak burada benzer klişe kent görüntülerinden ziyade incelenen filmlerde kent imgelerinin film anlatısı içerisinde karakterlerle, filmin atmosferine hizmet edecek şekilde kullanılması

<sup>2</sup> 1990'lı yıllar sonrasında sinemamızda belirgin konular, karakterler ana akım sinemanın tarzından ve tavrından farklı olarak ortaya çıkmaya başlar. Yeni Türk sineması olarak adlandırılan bu süreci Asuman Suner *Hayalet Ev* kitabında ayrıntılı bir biçimde inceler. Kent bağlamında anlamlandırmanın, bireyin kentle ilişkisinin aidiyetsizlik, tekinsizlik merkezinde öne çıkması vurgusu bu dönem yapılan filmlerin genel özelliğidir.

söz konusudur. Tarihsel olarak bakıldığında kentin değişimi de filmlerden okunabilmektedir. Gökdelenlerin son yıllarda Bayraklı muhitinde yükselmesiyle kentin değişen görünümü filmlere yansımış, kentsel işaret öğelerine dair yeni imgeler oluşmuş ve daha önceki filmlerden farklı olarak kentsel imgeler, bu yakın dönem filmlerde vurgulanmıştır.

Sonuç olarak yakın dönem sinemamıza ait filmlerde İzmir kentine ilişkin tarihsel, toplumsal, kültürel açıdan gerçekçi imgeler saptanmıştır. Kent imgesinde yer etmiş, sinemada da eskiden bu yana kullanılagelen fiziksel ve estetik unsurlar incelenen filmlerde karşımıza çıkmakla birlikte bu temsil biçimi klişe -geçmişte sinemamızda sıklıkla yüzeysel olarak tekrar eden- İzmir görüntüleri şeklinde değil, kentin farklı katmanlarını, gündelik pratiklerini ve gerçekliğini sunan bir temsil olmuştur. Yakın dönem İzmir temsilinin yeni bakışlara açılmış olduğu, kentteki anlatıların bu kentle sıkı bağlar kurmaya başladığı, gerçek bir kent izleminin filmlerde öne çıktığı saptanmıştır. İstanbul merkezli sinema sektörü İzmir kentine yönelik merkezden bakan, resimselleştirilmiş, kartpostallaştırılmış bir kent imgesinden gerçekçi ve alternatif anlam, anlatı ve bakışlar ortaya koymaya yönelik olarak değiştirmeye başlamıştır.

## Kaynakça

- Akçay, D. (Yönetmen). (2013). *Köksüz* [Film]. Zoe Film.
- Alsayyad, N. (2006). *Cinematic urbanism: A history of the modern from reel to real*. Routledge.
- Alyanak, A. (Yönetmen). (1962). *Zorla Evlendik* [Film]. And Film
- Baltacı, A. T. (Yönetmen). (2014). *Hadi İnşallah* [Film]. 25 Film.
- Boulding, K. (1961). *The Image*. University of Michigan Press.
- Chatman, S. (2008). *Öykü ve söylem. Filmde ve kurmacada anlatı yapısı* (Ö. Yaren, Çev.). Deki Yayınları.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (1997). *Masumiyet* [Film]. Mavi Film.
- Demirkubuz, Z. (Yönetmen). (2006). *Kader* [Film]. Mavi Film.
- Ergün, O. N. (Yönetmen). (1959) *İzmir Ateşler İçinde* [Film]. Kemal Film.
- Esmer, P. (Yönetmen). (2017). *İşe Yarar Bir Şey* [Film]. Sinefilm & Mars Prodüksiyon.
- Evin, S. (Yönetmen). (1962). *Çıkar Yol* [Film]. Şan Film
- Gürpınar, B. D. (2020, Aralık). Kartpostal gibi şehir Yeşilçam'da. *KNK Dergisi*. 45, 24-27. [https://www.konak.bel.tr/files/knk-45pdf\\_21-12-2020\\_14-13-53.pdf](https://www.konak.bel.tr/files/knk-45pdf_21-12-2020_14-13-53.pdf)
- Kıral, E. (Yönetmen). (2014). *Gece* [Film]. Chantier Films.
- Lynch, K. (2020). *Kent imgesi* (İ. Başaran, Çev.). Türkiye İş Bankası.
- Mennel, B. (2008). *Cities and cinema*. Routledge.
- Okyay, D. (2011). Kent kimliğine bütüncül bakış. *İdealkent*, 3, 8-19.
- Pirselimoglu, T. (Yönetmen). (2013). *Ben O Değilim* [Film]. Arizona Films & Bad Crowd & Graal.
- Relph, E. (1976). *Place and placelessness*. Pion.
- Robins, K. (2013). *İmaj. Görmenin kültür ve politikası* (N. Türkoğlu, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Roth, M. L. (2002). *Mimarlığın öyküsü, öğeleri, tarihi ve anlamı* (E. Akça, Çev.). Kabcacı Yayınevi.
- Saydam, N. (Yönetmen). (1962). *Gönül Avcısı* [Film]. Birsal Film.
- Shiel, M. (2001). Cinema and the city in history and theory. In M. Shiel & T. Fitzmaurice (Ed.). *Cinema and the City. Film and urban societies in a global context*. (pp. 1-19). Blackwell.
- Topçu, K. (2019) *2000 Sonrası Türk sinemasında kentsel mekâna belirli bir bakış: İzmir'in sinematografik temsili* (Tez No. 544168) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi.
- Taşkın, K. B. (2020). *Sıfır Bir* [Film]. Mars Prodüksiyon.
- Taunton, M. (2009). *Fictions of the city. Class, culture and mass housing in London and Paris*. Palgrave Macmillan.

Ülkeryıldız, E. ve Önder, E. C. (2013). İzmir kent temsilinde sinema ile üretilen kolektif bellek: Yeşilçam örneği. *Ege Mimarlık*. 33, 30-33.

Yeksan, E. (Yönetmen). (2016). *Körfez* [Film]. İstos Film.



## Kentsel Kamusal Mekânda Yaratıcı Aktivizm: İzmir Darağaç Kolektifi'nin Sanat Üretim Pratikleri\*

Creative Activism in Urban Public Space: Art Practices by Darağaç Collective, İzmir

Ece Güleç, *Mimarlık Bölümü, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü*  
Gökçeçek Savaşır, *Mimarlık Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*

### Özet

Gündelik hayatın olağan ritminde dönemsel olarak çeşitli kırılmalara şahitlik eden kentsel kamusal mekân, yerleşik iktidar yapılarını kesintiye uğratabilecek taktiksel pratikler veya stratejik müdahaleler ile sürekli olarak yeniden üretilir. Her iki açıdan da sanat üretim pratikleri, günlük aktivitelerin, ortak faaliyetlerin, müşterek alanların ve mahalle örgütlenmelerinin önünü açar. Yeniden üretim süreci kentlinin gündelik hayatta mekân ile kurduğu ilişkiye bağlı olarak, mekânın hem fiziksel hem de sosyo-kültürel bağlamda dönüşümünü ifade eder. Kentsel mekânın yaratıcı aktivist sanat üretim pratikleri aracılığıyla yeniden üretimi kapsamında ele alınan bu makale Darağaç Kolektifi'nin üretimlerini, iş birliği içinde olduğu inisiyatiflerin üretimlerini de ele alarak, kentsel mekânın ve gündelik hayatın kolektif eylemler aracılığıyla yeniden üretimini incelemeyi amaçlamaktadır. Sanat üretim pratiklerinin sosyo-kültürel ve sosyo-mekânsal açıdan değişim yaratma potansiyelleri, stratejik-taktiksel hedefleri bakımından kalıcılık-geçicilik nitelikleriyle ilişkilendirilerek irdelenmekte ve diğer inisiyatiflere kıyasla Darağaç Kolektifi'nin küçük ölçekli taktiksel müdahalelerinin zaman içinde uzun vadede daha etkin stratejik müdahalelere dönüşme süreci incelenmektedir. Bu çalışma kapsamında, Darağaç Kolektifi'nin *Darağaç IV: Lüzum* sergisi ile birlikte *Spinning Triangles* (SAVVY Contemporary), *New Alphabet School* (Haus der Kulturen der Welt), *Mahalle@İzmir* (Kültür için Alan ve Geniş Açık Proje Ofisi), *Bellek Haritaları* (Karantina) ve *İyi Saatte Olsunlar* (Hayy Açık Alan, Darağaç Kolektifi ve Pelesiyer) projelerinin mekânı hangi araç, yöntem ve izlekler doğrultusunda, nasıl dönüştürdüğü, karşılaştırmalı olarak incelenmiş; eylem biçimlerinin özgün yönleri ele alınmıştır. Örnek olay incelemesi yöntemi ile elde edilen veriler doğrultusunda yaratıcı aktivist pratiklerin kentsel kamusal mekânı dönüştürme potansiyellerini ortaya koymayı hedefleyen bu çalışmada, taktiksel ve stratejik müdahalelerin ortak paydasında konumlanan sanat üretim pratikleri beş ana başlıkta ele alınmaktadır: Gündelik hayatın ritmini değiştirme yöntemleri, oluşturdukları eşiklerin özellikleri, toplumsal katılımı ön plana çıkarma biçimleri, yaratıcı aktivizm uygulamaları, kolektif pratiklerin yeri ve ölçeği.

**Anahtar Sözcükler:** Yaratıcı aktivizm, taktik, strateji, kentsel kamusal mekân, Darağaç, İzmir.

**Akademik disiplin(ler)/alan(lar):** Mimarlık, kamusal mekân, kamusal sanat.

### Abstract

Periodically witnessing various disentanglements in the ordinary rhythm of daily life, urban public space is constantly reproduced by tactical or strategic interventions that can interfere with established power structures. Art practices pave the way for daily activities, collective activities, common spaces, and neighborhood organizations. Reproduction of the space refers to its transformation in a physical and socio-cultural way depending on the people's interaction with the urban public space in their daily lives. Focusing on the art productions of the Darağaç Collective including their initiatives and values, this study aims to examine how public art practices reproduce urban space and everyday life within the scope of creative activism. The potential of these interventions to create socio-cultural and socio-spatial changes is examined by associating them with their permanence-temporariness qualities in terms of their strategic and tactical goals. In this study, compared with the other initiatives, the process of transforming the Darağaç Collective's small-scale tactical interventions into more effective long-term strategic interventions is also examined. Within the scope of this study, the Darağaç Collective's exhibition *Darağaç IV: Lüzum*, together with the projects, *Spinning Triangles* (by SAVVY Contemporary), *New Alphabet School* (by Haus der Kulturen der Welt), *Mahalle@İzmir* (by Kültür için Alan and Geniş Açık Project Office), *Bellek Haritaları* (by Karantina), and *İyi Saatte Olsunlar* (Hayy Open Space, Darağaç Collective, and Pelesiyer) are examined in order to uncover how the projects transform the space in line with which tools, methods, themes and forms of actions. In line with the data obtained by the case studies method, these art practices are analyzed through five main points: ways of changing the rhythm of everyday life, the characteristics of the thresholds they create; ways of creating an atmosphere for social participation, emphasizing creative activism; and the place and scale of collective practices.

**Keywords:** Creative activism, tactics, strategy, urban public space, Darağaç, İzmir.

**Academical disciplines/fields:** Architecture, public space, public art

\* Bu çalışma Ece Güleç'in 2020 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi'nde tamamladığı 'Strateji-Taktik Ekseninde Yer Oluşturma ve Kentsel Küratörlük: Darağaç Kolektifi'nin Kültürel-Mekânsal Üretim Pratikleri' başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

- **Sorumlu Yazar:** Ece Güleç
- **Adres:** İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Gülbahçe Kampüsü 35430 Urla İzmir Türkiye
- **e-posta:** ecegulec@iyte.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0002-2725-863X
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 19.09.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1143390

## 1. Giriş

Bir yüzleşme alanı ve karşılaşma yeri olarak kentsel mekân, gündelik hayatın olağan ritminde kırılmalar meydana getiren eşikleri de içerir. Eşikler, yerleşik iktidar yapılarını kesintiye uğratabilecek taktiksel pratikler veya stratejik müdahaleler ile oluşabilir. Aktivizm temelli taktik veya stratejik müdahaleler iki temel motivasyon çevresinde şekillenmektedir: Gündelik hayatın sıradan ihtiyaçlarını karşılamak için kentliyi iktidar yapılarına karşı görünür kılmak ya da dönemin başat ideolojisinin çeşitli araçlar ile sosyo-politik eleştirisini olanaklı kılmak. Kentlinin gündelik hayat pratikleri içinde kentsel ihtiyaçlarının görünür kılınması ve hâkim erk tarafından karşılanması için yapılan aktivist eklemler taktiksel üretim pratiklerine referans verir (Lefebvre, 2016b). Aktivizm temelli bir diğer yaklaşım olan dönemin ana akım ideolojisinin kentli birey tarafından eleştirilmesi fikri ise taktiksel müdahalelerin, stratejinin hâkim olduğu kontrol mekânına sızması düşüncesine dayanmaktadır (De Certeau, 2009). Stratejinin, hüküm sürdüğü mekânın sınırlarını oluşturarak mekânı kontrol altına almasına karşılık, kentli birey yarattığı taktiksel müdahaleler ile stratejinin belirlediği kontrol bölgesine sızarak kendi özgür eylemlerini üretir. Böylece stratejinin belirlediği dönemin ana akım ideolojisi, kentli birey tarafından çeşitli müdahalelerle ve bakış açılarıyla eleştirel bir boyut kazanır. Dolayısıyla kentli, çeşitli üretim pratikleriyle ve aktivizm temelli taktiksel veya stratejik müdahaleleriyle, yalnızca kentsel ihtiyaçları görünür kılmaz, iktidarın soyut kontrol mekanizmalarını konumlandığı yer olan sosyo-politik ve kültürel bağlamda çeşitli ifade biçimlerini de kent mekânında oluşturur (Thompson, 2018). Bu bağlamda, küçük ölçekli ama etkili dönüşümler yaratmayı hedefleyen yaratıcı aktivizm, çoğunlukla yeni, deneysel ve radikal eşikler üretme gücüne sahip sanat üretim pratikleri tarafından yönlendirilir. Yaratıcı aktivizm, aktif olarak kentteki çatışmaları ve çözümleri okunur hale getirerek dönüştürücü müdahalelerin oluşumunu kolaylaştırmak için kaynaklardan en yaratıcı biçimde yararlanmayı amaçlayan eylemler bütünü olarak tanımlanır (Harrebye, 2016, s. 25-43; McIntyre, 2017). Bu bağlamda, sanat üretim pratiklerinin mekâna özgü olarak üretilmesi müdahalelerin benzer şekilde sürekli olarak üretilmesinden ziyade, her duruma, mekâna, soruna veya çözüme özgü biçimde oluşan yenilikçi bir pratiğin oluşmasına olanak verir (Cant & Morris, 2007). Bu müdahaleler, kentlilerin toplumsal alanda varlıklarını göstermelerine, toplumsal ve mekânsal dönüşümün sağlanmasına yönelik yeni oluşumların tetiklenmesine olanak tanır. Böylece, yaratıcı aktivist pratikler olarak gündelik hayata sızan kamusal sanat üretim pratikleri, olası kolektif üretimler için bir araç haline gelir ve taktiksel müdahaleler için küçük ölçekli eşikler üretir. Mekâna etki eden birçok unsur ve farklı katmanları birbirine bağlayan alanlar olarak karşımıza çıkan eşikler, kentlinin mekânda kendi dışındakilerle karşılaşma halini ifade eder (Stavrides, 2016). Bir başka deyişle, eşikler öteki ile karşı karşıya gelmeye, bir değişimin başlangıcına, farklı olanın ve tahmin edilemezliğin başladığı noktaya işaret eden ilk temas noktalarıdır. Kamusal sanat üretim pratikleri de gündelik hayat içinde kolektif üretim mekânları yaratarak kentsel mekânda hem düşüncelerin hem de gündelik hayat ritminin değişmesine ve paylaşılmasına olanak sağlayan eşikleri meydana getirir. Çeşitli aktörlerin etkin olduğu sanat üretim pratikleri mekâna etki eden mevcut kimlikleri sorgulayarak yenilerinin üretilmesi sürecini ele alan bir güç olarak karşımıza çıkar (Bunschoten 2003; Gough, 2009). Sanat üretim pratikleri aracılığıyla mekân, kimlik ve anlam arasındaki bağlantıyı yeniden keşfeden kentli, sanat üretim pratiklerinin özerk yapısını sarsar (Morris ve Cant 2006; Cant ve Morris, 2007). Lefebvre (2016a) kentlinin mekân ile kurduğu etkileşime bağlı olarak hem mekânın hem de gündelik hayatın yeniden üretildiğini belirtir. Gardiner (2016) ise gündelik hayatı her gün meydana gelen eylemler bütünü içinde bir yeniden üretim alanı olarak tanımlamakta, bu üretim alanında toplumsal ilişkilerin, mekânın ve bireyin sürekli biçimde dönüşüme uğradığını ifade etmektedir. Sanat üretim pratikleri, mekân ve kentli arasındaki bağlantıya müdahale ederek ve kentlinin bir iletişim ve etkileşim ağının parçası haline gelmesini sağlayarak mekâna anlam yükler (Hall, 2007; Fleming, 2007, s. 28).

Sanat üretim pratiklerinin gündelik rutini ve kentsel mekânın anlamını yorumlayabilmesine dikkat çeken Lavrinec'e (2011) göre, mekân gündelik hayattaki dinamizmden bağımsız düşünülemez ve bu eylemler doğrultusunda gündelik hayattaki rutinler ile birlikte sürekli olarak yeniden üretilir (Lefebvre, 2016b). Böylelikle, yeniden üretim süreci aktivist bir eyleme de dönüşerek, kentsel mekânın sorunlarını ele alıp, çözüm üretilmesine olanak sunabilir. Strateji ve taktiksel müdahalelerin şekillendirdiği imgenin kentsel anlamı yeniden ürettiğini vurgulayan De Certeau'ya (2009) göre baskın erkin belirlediği stratejiler ve söylemler bir otorite olarak mevcut mekânda karşımıza çıkarak gündelik hayatın parçası haline gelir; imgelerin yeniden üretilmesini sağlayarak mevcut mekânı da yeniden üretir. Bu stratejiler yönetsel açıdan bir ideolojinin yansıması olabileceği gibi, neoliberal ekonomik yapının yeni alt sistemlerini oluşturarak gündelik hayatın içinde anlam üretimini gerçekleştirir ve mekânı yeniden üretir (Thompson, 2018). Öte yandan kentlinin sürekli olarak yeniden örgütlenmesi döngüsü içinde karşıt söylemi temsil eden mekânlar da oluşturularak yeniden üretim süreci gerçekleşir (Spataro, 2016; Amoros, 2016). Mekân ve toplum

arasında çoklu ilişkilerin kurulmasıyla, kamusal sanat sosyo-kültürel değişimlerin meydana gelmesini ve kentlinin mekân yapımında etkin olmasını olanaklı kılar (Hall, 2007, s. 1376). Dolayısıyla kamusal sanat üretim pratikleri bir sonuç ürünü değil, kolektif bir yapım sürecini ve toplumsal bir alanı ifade eder (Ermacora & Bullivant, 2016). Sanat üretim pratikleri, bir yandan geçici etkileriyle gündelik hayatın ritminde beklenmedik etkileşimler oluşturabilirken; öte yandan, gündelik hayata sızıp belirli bir ritim üzerinde kalıcı olarak, olağan bir eylem haline de gelebilir. Her iki açıdan da sanat üretim pratikleri, günlük aktivitelerin, ortak faaliyetlerin, müşterek alanların ve mahalle örgütlenmelerinin önünü açar. Böylece, sanat aracılığıyla oluşan kolektif eylemler kentsel mekânları düşünsel bir tartışma ve paylaşım yerine dönüştürerek üretir.

Bu kavramsal çerçevede makale, Darağaç Kolektifi'ni odağına alarak, kolektifin iş birliğinde bulunduğu yaratıcı aktivist inisiyatiflerin geçici ya da kalıcı sanat üretim pratiklerine de değinerek, kentsel mekânın kolektif eylemler aracılığıyla yeniden üretimini tartışmayı amaçlamaktadır. Literatürde Darağaç Kolektifi'nin sanat ve kentsel mekân arakesitindeki pratiklerini ve kent için yarattığı potansiyeli odağına alan çalışmalar bulunmasına karşın (Pasin vd., 2020; Güleç, 2020; Kılınç vd., 2021; Sarı & Mengi, 2022); bu çalışmanın özgün yanı, Darağaç Kolektifi'nin iş birliği yaptığı yaratıcı aktivist pratikleri eylem biçimleriyle birlikte ele alarak, kolektifin küçük ölçekli taktiksel müdahalelerinin, zaman içinde stratejik bir yönetime dönüşmesini irdemesidir. Bu açıdan, Darağaç Kolektifi'nin ve ortak çalışmalar gerçekleştirdiği inisiyatiflerin sanat üretim pratiklerinin mekânı hangi araç, yöntem ve izlekler doğrultusunda, nasıl dönüştürdüğü, karşılaştırmalı olarak incelenmiş; eylem biçimlerinin özgün yönleri ele alınarak konumlandırılmıştır. Bu çalışma kapsamında, Darağaç Kolektifi'nin hazırladığı *Darağaç IV: Lüzum* sergisinin kentsel mekânı ve mahalledeki gündelik yaşamı yeniden yaratma biçimleri ve sanat üretim pratikleri aracılığıyla gerçekleştirdiği müdahalelere odaklanılmaktadır. Bu müdahalelerin büyük değişimler yaratma potansiyelleri, kolektifin iş birliği yaptığı inisiyatiflerin üretimleri ile birlikte stratejik-taktiksel hedefleri bakımından kalıcılık-geçicilik nitelikleriyle ilişkilendirilerek irdelenmektedir. Geçici olarak ve dinamik bir kurgu ile oluşturulan küçük çaplı üç sanat üretim pratiği, *Mahalle@İzmir* (Kültür için Alan ve Geniş Açık Proje Ofisi), *Bellek Haritaları* (Karantina), *İyi Saatte Olsunlar* (Hayat Açık Alan, Darağaç ve Pelesiyer) ile kalıcı ve uzun vadede gündelik hayata sızmayı hedefleyen üretimler arasından iki uluslararası inisiyatifin üretimleri, *Spinning Triangles (SAVVY Contemporary)* ve *New Alphabet School (Haus der Kulturen der Welt)* projeleri ele alınmaktadır. Proje örnekleri, Darağaç Kolektifi'nin ulusal ve uluslararası bağlamda iş birliği yaptığı inisiyatiflerin mekânla etkileşime geçen projeleri arasından seçilmiştir. Buna bağlı olarak iş birliği yapılan inisiyatiflerin de Darağaç Kolektifi ile benzer amaçlarla kâr amacı gütmeyen oluşumlar olarak kentsel mekânda var olması ve birbirine yakın söylemler, benzer amaç ve yöntemler doğrultusunda sanat üretim pratiklerini gerçekleştirmesi, projelerin aynı bağlamda incelenmesine olanak sağlamıştır. Farklı inisiyatifler tarafından gerçekleştirilen sanat üretim pratiklerinin kentsel mekâna müdahalesi aşamasında izlediği yöntemler, kullandığı araçlar ve yöntemler arasındaki benzerlikler ve farklılıklar örnek olay incelemesi yöntemi ile ele alınmaktadır. Elde edilen veriler doğrultusunda, bu sanat üretim pratikleri, gündelik hayatın ritmini değiştirme yöntemlerine, oluşturduğu eşiklerin özelliklerine, toplumsal katılımı ön plana çıkarma biçimlerine, yaratıcı aktivizm uygulamalarına ve kolektif pratiklerin yeri ve ölçeğine göre beş ana başlıkta incelenmektedir.

Bu pratiklerin kentsel mekânı düşünsel tartışma alanına ve paylaşım yerine dönüştürme süreci şu sorular ekseninde irdelenmektedir: Darağaç Kolektifi hangi araç ve yöntemleri benimser? Diğer inisiyatifler ve Darağaç Kolektifi'nin sanat üretim pratiklerinde uyguladığı yöntem ve araçlar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar nelerdir? Darağaç Kolektifi'nin ve diğer inisiyatiflerin müdahaleleri yaratıcı aktivizmin strateji, taktik ve kolektif üretim pratiklerinin oluşumuna nasıl katkıda bulunur? Gündelik hayatın ve kentsel mekânın ritminde sanat üretim pratikleri aracılığıyla nasıl eşikler yaratılabilir?

## 2. Darağaç Kolektifi ve Kentsel Kamusal Mekânda Yaratıcı Aktivist İnisiyatifler

Darağaç Kolektifi, 2014 yılında alternatif sanat üretimi arayışı içinde olan bir grup sanatçının kent merkezinde konumlanmasına rağmen çeperde kalan Darağaç Bölgesi'ne yerleşmesi ile ortaya çıkmıştır. Kent merkezindeki atölyelerin pahalı olması gibi ekonomik etkenlerin de şekillendirdiği süreçte sanatçılar mahalleli ile hem gündelik hayatı hem de üretim süreçlerini paylaşarak mahallenin gündelik hayatına dâhil olmuştur. Aktif bir paylaşım alanı haline gelen Darağaç'ta yapılan sergiler, etkinlikler, söyleşiler ve atölyeler ile kolektif ve mahalle bilinir olmuş; sanatçılar için daha da cazip hale gelmiştir (Altuğ, 2019). Mahallenin mevcut fiziksel ve sosyo-ekonomik özelliklerinden etkilenerek oluşan kolektif, zamanla bölgenin çok katmanlı karakteri, yeni-eski, dinamik-kararlı, merkezi-marjinal gibi ikiliklerini de yansıtarak gündelik

hayata sızmış, kentsel mekânın dönüşümünde etkili olabilen kalıcı bir yaratıcı aktivist oluşumun da örneği haline gelmiştir.

Darağaç Kolektifi, ilk sergisinden itibaren her sene mekâna özgü altı sergi ve onlara eşlik eden çeşitli aktiviteler düzenlemiştir. Mahalleli ile birlikte kolektif üretilen sanat aracılığıyla Darağaç'ın yeniden üretimini ve görünür hale gelmesini hedefleyen *Darağaç bu arada* adlı ilk sergi 10 Haziran 2016 tarihinde düzenlenmiştir. Bu sergide, mahallenin çeşitli aktörleri arasındaki örgütlenme biçimleri ve mahalledeki iletişim ağlarındaki çeşitlilikler odağa alınmıştır (Yavuzcezzar, 2019). İkinci sergi, *bkz. Darağaç* adıyla 29 Eylül 2017 tarihinde başlamıştır. Bu sergide mahallenin dönüşüm süreci ve sanat üretim pratikleriyle oluşan mekân, sanat, sanatçı ve mahalleli arasındaki iletişim dinamikleri ortaya koyulmuştur (Güler, 2019). Bu sergideki mekâna özgü üretimler ile kendi yaşadığı mekâna farklı bir gözle bakma fırsatı yakalayan mahallelinin mekân deneyimlerinde ve gündelik hayatında değişimlerden söz edilebilir. Yanı sıra, sanatçıların ve mahallelinin kolektif üretimiyle meydana gelen işler ile, mahalleli ve sanatçılar arasındaki iletişim yeniden tanımlanmış; bu da farklı iletişim dinamiklerini olanaklı kılmıştır. 5 Ekim 2018 tarihinde açılan Darağaç III adlı üçüncü sergi, o dönemde mahallede yaşanan göçmen hareketliliğinin neden olduğu eşiklerin ve kırılmaların yorumlanmasına odaklanmıştır. Türkiye'de mülteci sirkülasyonunun en yoğun olduğu bu dönemde mahallede açılan Göçmen Kayıt Merkezi'ne gelen Suriyeli mültecilerin oluşturduğu hareketlilik, mahallenin gündelik hayatında farklı bir ritim oluşturmuş; bu da sanatçıların üretimleri için bir çıkış noktası olmuştur (Yavuzcezzar, 2019). Bu sergide ayrıca, mahallenin yakın ve uzak geçmişi hem günümüzdeki hem de geçmişteki mahalle sakinlerinin hayat hikâyeleri –örneğin Mini Cooper'ın tasarımcısı Alec Issiognis'in Darağaç'ta yaşamış olması gibi-- mahalle tarihindeki önemli unsurlar bu sanat üretimlerine yansıtılmıştır.



Şekil 1. Darağaç IV: Lüzum sergisi haritası, 2019.

*Darağaç IV: Lüzum* adlı dördüncü ve o döneme kadarki en uzun süreli açık kalan sergi, 27 Eylül-2 Ekim 2019 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Sergideki seminerler, atölyeler ve performans gösterileri ile mahalle kent içinde ve sanatçıların üretimleri de uluslararası camiada görünür hale gelmiştir. Daha çok kalıcı dönüşümlerin ön plana çıkarıldığı bu sergide, geleneksel mahalle alışkanlıkları ve mahallelinin değerleri

yeniden yorumlanmış; kentlinin mekânla arasındaki ilişkinin interaktif biçimde deneyimlenmesi ön planda tutulmuştur. İlk sergilerin aksine bu sergide mahalledeki fiziksel müdahalenin kalıcı olarak ele alınmasına odaklanılmıştır. O zamana kadar gerçekleştirilenlere göre en büyük ve etkin olan bu sergide, yalnızca görsel sunumlara değil, performatif ve işitsel üretimlere de yer verilmiştir (Yavuzcezzar, 2019). Sanat üretimlerinde, mahallelinin belleğindeki olaylar, mahalledeki sosyal birikimin mekânda oluşturduğu algı ve mahallenin fiziksel özellikleri yansıtılmıştır. Kentlinin yürüme eylemini temel alan sergilenme biçimi, sanat aracılığıyla mekânın yeniden üretimini sağlamıştır. Sergi düzenini göstermek için hazırlanan rehber harita, aynı zamanda kentlinin mahalleyi kendi başına keşfetmesine de olanak verecek şekilde kurgulanmıştır (bkz. Şekil 1). Mahalleliler için bir sosyal mekân olan sanatçıların atölyeleri, söyleşi ve çocuklar için etkinlikler için ortak kullanım alanları olmuş, mahallenin gündelik hayatının ritmini değiştirmiştir (bkz. Şekil 2). Sergi kapsamındaki aktivitelerde, bölgedeki tamir atölyesi performans alanına dönüştürülerek, kapanış eğlencesinin düzenlendiği bir mekân haline getirilmiştir (bkz. Şekil 3). Performans süresince izleyiciler, atölyede yere oturarak atölyeyi deneyimlemiştir. Mahallelinin festival veya bayram olarak nitelendirdiği kapanış etkinliklerinde, hâlihazırda mahalleli tarafından aktif bir sosyal mekân olarak kullanılan 1519. no'lu sokak yoğun olarak kullanılan bir etkileşim alanı haline gelmiştir (bkz. Şekil 4). Yanı sıra, üretiminde esnafın da katkısının olduğu *Deneme Bir'ki* adlı çalışmanın mekân bir eğlence alanı olarak kullanılmıştır. Sanat üretimlerinin gerçekleştiği ve sergilendiği mekânlar, çoklu kullanımla performans alanlarına dönüşmüştür (bkz. Şekil 5).



Şekil 2. Darağaç'ta bir sanatçı atölyesi, 2019.

Pandemi sebebiyle kentsel mekân kullanımının da büyük oranda değişime uğradığı bir dönemde, *Darağaç Var* adıyla düzenlenen beşinci sergi 25 Eylül 2020'de açılmıştır. Uzun süren bir kapanma sürecinin ardından sanatçıları birbiriyle ve mahalleliyle yeniden bir araya getirme niyetiyle, bu sergide denetlemenin, bürokrasinin ve kontrol mekanizmalarının görünür hale getirilmesi, sokakları terk edilen mahallenin kontrolünün, yeniden sanat üretim pratiklerine ve mahalleliye geçme sürecinin yansıtılması, böylelikle de toplumsal güç dinamiklerinin sorgulanması hedeflenmiştir (Darağaç, t.y.). 2021 yılında gerçekleştirilen altıncı sergi, salgınla birlikte yeniden anlam kazanan *Temas* kavramına odaklanmıştır. Süreçte birçok farklı sanat üretim pratiği mekân ile bir arada sunulmuş; yeni temas biçimlerinin gösterilmesi, üretilmesi ve deneyimlenmesi amaçlanmıştır (Darağaç Kolektifi, 2021). Mahallenin sokakları kentlinin, mahallelinin ve sanatçıların bir araya gelebildiği sosyal mekânlara dönüşmüş ve önceki sergilere oranla daha yoğun katılımlı olan bu sergi kapsamında sokağa açık sergi alanları, mahallenin merkezinde kurulan sahnelerde gerçekleştirilen performans gösterileri, konuşma serileri ve çocuk atölyeleri, mahallenin mekânlarının kalıcı sanat pratikleri ile yeniden üretilmesinde büyük rol oynamıştır.



Şekil 3. *sonik gezinti 01 nuyme performans*, Emin Yu, 2019.



Şekil 4. *Darağaç IV: Lüzum sergisi kapanış günü*, 2019.



Şekil 5. *Darağaç IV: Lüzum sergisi müzik performansı*, 2019.

Kolektif üretim sürecinin etkili örneklerini gerçekleştiren Darağaç Kolektifi birçok inisiyatifle çeşitli iş birlikleri de yapmıştır. Bu inisiyatiflerden Berlin’de 2017’de kurulmuş olan SAVVY Contemporary, odağına şenlik ve misafirperverlik temalarını alan bir platformdur. Çeşitli disiplinlerin aktif olarak yer alabileceği bir sanat mekânı sunan inisiyatif, farklı akıl yürütme, deneyimleme, düşünme biçimlerini bir araya getiren ortak bir söylem üretim ortamı sunar (Ndikung, 2017). SAVVY Contemporary İnisiyatifi, 2019 yılında

Bauhaus'un kuruluşunun 100. yıl dönümünü kutlamak amacıyla teoride ve öğretimde neokoloniyal güç yapılarına meydan okumayı amaçlayan *Spinning Triangles* projesini gerçekleştirmiştir. Bauhaus'un müfredat dışı eğitim kurgusunun izinde şekillendirilen proje, günümüzün zorluklarını aşmak için gerekli yetiye sahip tasarımcıların yetiştirilmesini hedeflemiştir. Kalıcı nitelikte bir sanat üretim pratiği olarak tanımlanabilecek bu projede, *Wohnmaschine* olarak adlandırılan Bauhaus binasının 15 m<sup>2</sup>'lik minyatür bir kopyası *Ocak başı akademisi (academy of the fireside)* olarak betimlenen atölye alanı olarak kullanılır (bkz. Şekil 6). Mekân ve mülkiyet meselelerinin tartışılması ile modernizm mirasının sorgulanmasını hedefleyen bu atölye, Dessau, Berlin, Kinşasa ve Hong Kong'ta sömürgecilik ve tasarım ilişkilerinin yanı sıra, çeşitli sosyo-mekânsal özelliklere ilişkin çalışmalar yapmış; kolektif bir geleceği mümkün kılmak için gündelik hayatın nasıl ve hangi felsefelerle tasarlanabileceği sorusunu gündeme getirmiştir (bkz. Şekil 7). Tartışma turlarında çeşitli coğrafyalardaki yere özgü üretim biçimlerinin meydana gelmesine olanak verilerek, oluşturulan tartışma paylaşım deneyiminin uzun vadeli olma olanağı yaratılmıştır (Spinning Triangles, 2019). Düşünme ve birlikte yaratma biçimleri üzerinde durulan bu çalışmalarda, davetli konuk öğretim görevlileri davet edilerek kentlinin sürekli açık olan bu programa katılımı sağlanmıştır. Uluslararası ortamda yeni öğrenme biçimlerinin bir araya getirildiği ve tasarımlara uyarlandığı atölyeler kapsamındaki üretimlerle katılımcılara sosyo-mekânsal ve politik açıdan eleştirel bir bakış sunulmuştur (Spinning Triangles, 2019).



Şekil 6. Bauhaus binasının minyatür kopyası *Wohnmaschine* (Spinning Triangles, 2019).



Şekil 7. Kinşasa'da düzenlenen tartışma turu (Spinning Triangles, 2019).

Darağaç Kolektifi'nin uluslararası paydaşlarından bir diğeri Haus der Kulturen der Welt (HKW) de 1989 yılında Berlin'de kurulmuştur. Çağdaş sanatlar ve eleştirel tartışmaları odağına alan HKW, sanatsal konuları, bilimsel kavramları ve politik faaliyet alanlarını yeniden keşfetmeyi amaçlar (Scherer, 2019). HKW'in projeleri arasında, 2019-2022 yıllarını kapsayan uzun vadeli projesi *New Alphabet School* kendi kendini organize eden bir okul olmayı, yerelde mevcut durumu teşhis etmeyi, onu kentliye yansıtmayı ve provokatif bir eylem yaratmayı, mekâna özgü etkinlikleri HKW tabanlı bir bilimsel toplantıyla uluslararası ortamda ortaklığı olan kurumlarla paylaşmayı amaçlamıştır (bkz. Şekil 8). Gerçekleştirilen atölyeler, söyleşiler ve kolokyumlar ile, mevcut bilgi üretim biçimlerinin koşullarının sorgulanması, yerel altyapıların ve kurumsal çerçevelerin analiz edilmesi, nesnellik iddiasında olan bilginin tahakkümüne ve standartlaştırılmasına karşı bir direniş stratejisi geliştirilmesi hedeflenmiş, daha öznel, yerel, anlaşılmaz veya marjinalleştirilmiş bilme yollarına, dayanışma biçimlerinin keşfine odaklanılmıştır (New Alphabet School, 2022). Bu doğrultuda, farklı öğrenme ve deneyimleme yöntemleri arayışları için bir alan açan *New Alphabet School* temelini ortak referans noktaları ve kolektif eylemler kapsamında üretilen ve paylaşılan bir bilginin üretimine dayandırır (New Alphabet School, 2022).

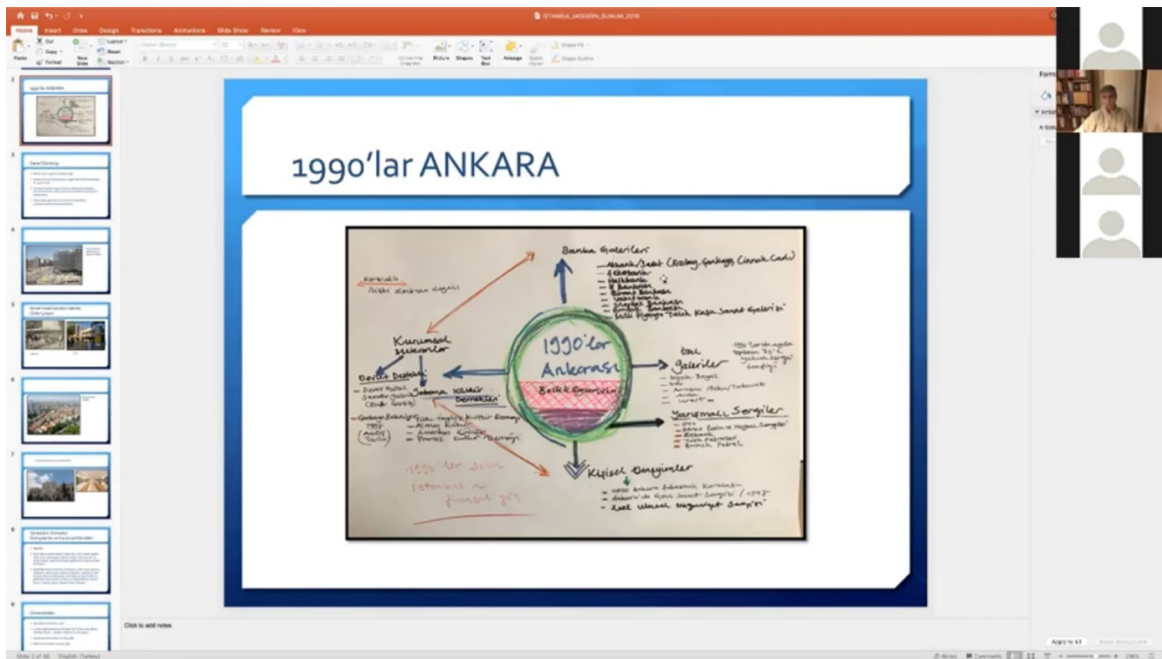


Şekil 8. *New Alphabet School* projesi kapsamında düzenlenen atölyeden bir görsel (Von Schubert vd., 2019).

Darağaç kolektifinin iş birliği içinde bulunduğu inisiyatiflerden Kültür için Alan, Hayy Açık Alan ve Geniş Açı Proje Ofisi'nin (GAPO) ortak çalışması ile Eylül 2020'de *Mahalle@İzmir* adlı proje gerçekleştirilmiştir. Kültür için Alan görsel sanatlar temelinde oluşturulan kültürel projelere kaynak sağlamak, eğitim olanakları yaratmak ve ulusal ve uluslararası bağlamda iş birlikleri oluşturmak amacıyla 2018 yılında çalışmalara başlamıştır ("Kültür için Alan", t.y.). *Mahalle@İzmir* paydaşları arasında bulunan Hayy Açık Alan ise İzmir Kemeraltı'nda 2018'de kâr amacı gütmeyen bağımsız bir sanat alanı olarak kurulmuştur. Hayy Açık Alan farklı disiplinler arasındaki kolektif düşünme ve üretme sürecine odaklanır (Pelesiyer ve Darağaç Sunar, t.y.). Geniş Açı Proje Ofisi ise 2007 yılında İstanbul'da kurulmuştur. Fotoğrafla ilgili bağımsız ve alternatif bir platform yaratmayı hedefleyen ekip ulusal ve uluslararası inisiyatiflerle sanat ve kültür odaklı iş birlikleri gerçekleştirmektedir (Gapo, t.y.). *Mahalle@İzmir* projesi aracılığıyla bir araya gelen platformlar, İzmir'in çeşitli bölgelerinde yaşayan dokuz sanatçının kendi mahallelerini fotoğraf aracılığıyla yorumlamasını konu alan bir üretim süreci meydana getirmiştir. *Mahalle@İzmir* projesinde, İzmir'in farklı mahallelerinde yaşayan dokuz sanatçı bu mahalleleri ve mahalle kavramını fotoğraf aracılığıyla yorumlamış, deneyimlerini dijital araçlarla görselleştirerek sosyal medya üzerinden seyircilere sunmuştur. Böylece, mahalleler ve mahallelilerin gündelik hayatı sanatçılar tarafından fotoğraflarla sosyal medyada yeniden üretilmiştir. Sosyal medya paylaşımlarının sanatçılar tarafından yönetimi planlanmış, düzenlenen çalıştaylar, yüz yüze ve çevrimiçi seminerler, sanatçıların deneyimlerini paylaştıkları oturumlar ile toplumsal ve fiziksel dönüşümlerle yapısı da değişen mahalle kavramı, özel-kamusal yaşam, kentleşme,



kültürel miras, toplumsal hafıza gibi farklı boyutlarıyla ele alınmıştır (Hayy Açık Alan, 2020). 2019 yılında İzmir'de kurulan güncel sanat, iletişim ağları, haritalama ve arşiv alanında çalışmalar yapan Karantina adlı inisiyatif tarafından düzenlenen *Bellek Atölyeleri*'nden biri, 2020 yılında dijital ortamda gerçekleştirilen *Bellek Haritaları* serisidir. Karantina, 90'lara farklı dönemlerden bakarak, sanat üretim pratikleri ile birlikte geçmiş değerlerin görünür kılınmasını amaçlamış, bir taraftan bellek çalışmalarını ele alırken diğer taraftan sözlü tarih çalışmalarının yürütüldüğü bir strüktür belirlemiştir. 90'larda değerli fakat günümüzde görünürlüğünü kaybeden kültür-sanat çalışmaları, belirli karakterler, mekânlar, sergiler, olaylar, stratejiler, buluşma noktaları ve okullar el çizimi zihin haritalarına işlenerek dijital bir platformda kamusal bir tartışmaya açılmıştır (Bellek haritaları vol.1, 2020). Bu dijital buluşmalardan biri de Ferhat Özgür ile yapılmış ve Ankara'nın 1990-2000 arasında sanat ortamının kentin kültür aksına yansıma biçimi, sanat-kent-mekân arasındaki ilişki üzerinden yorumlanmıştır (bkz. Şekil 9). Haritalama yöntemiyle ile dönemin sanat üretim pratiklerinin karakteri, mekânsal biçimlenmeleriyle ortaya koyulmuştur. Böylelikle, kent mekânındaki bu sanat üretim pratikleri toplumsal olaylarla şekillenen, belirli politikalar doğrultusunda farklı biçimlere bürünen, mekânsızlığın içinde kendine yer edinmeye çalışan ve belleğin oluşmasını sağlayan bir eylemler bütünü olarak sunulmuştur (Bellek haritaları vol.1, 2020).



Şekil 9. Ferhat Özgür ile *Bellek Haritaları* sunumu ("Bellek haritaları vol.1", 2020).

2012 yılında Ankara'da kurulan Pelesiyer, sanatla ilgilenen herkesin katılımını gözetken, özgün kolektif çalışma anlayışıyla alışılmış yöntemlerin aksine sil baştan bir üretim sürecini ön plana alan bir üretim alanı sunar (Pelesiyer ve Darağaç Sunar, t.y.). Pelesiyer Sanat İnisiyatifi'nin kâr amacı gütmeyen bağımsız sanat alanı Hayy Açık Alan'da Darağaç iş birliği ile 2019 yılında gerçekleştirdiği *İyi Saatte Olsunlar* projesinin odağı kentlinin gündelik hayatıdır (Nural, 2019). Proje, sergi mekânını da kendi kurgusunun içine katarak, bir üretim ortamı oluşturmayı hedeflemiştir. Hikâye anlatıcısı rolüne giren sanatçılar, kentlinin belli coğrafya ve zaman dilimindeki gündelik hayata özgü izlekleri belirleyerek, deneysel bir üretim gerçekleştirmiştir. Yaptıkları sözlü tarih çalışmalarıyla, çeşitli yaşantılara dair bilgi edinmiş, bu verileri sanat üretimlerinin konusu haline getirmişlerdir. Birçok disiplinden sanatçıların ve farklı kolektiflerin bir araya geldiği ortak üretim sürecinde, farklı düşüncelerin ortaya çıkmasına aracılık eden bir araya gelme motivasyonu ön plana çıkmıştır. Üretimler, sanatçıların birbiriyle ve kentliyle iletişimini artırmış; kent, sanat ve gündelik hayat arasında köprüler kurulmasını sağlamıştır (Nural, 2019). Darağaç Kolektifi'nin ve iş birliği yaptığı inisiyatiflerin sanat üretim pratiklerinin gündelik yaşam ve mekân ile kurduğu ilişkileri incelemek, sanat ve kentsel mekân arasındaki ilişkiyi gözler önüne sermek için de önemlidir.

### 3. Gündelik Hayatın ve Kentsel Mekânın Ritminde Sanat Üretim Pratikleri

Darağaç Kolektifi'nin ve iş birliği yaptığı inisiyatiflerin kentsel kamusal mekânda gerçekleştirdikleri sanat üretim pratikleri detaylı incelendiğinde, hepsinde kentlinin mekânla etkileşimini görünür kılacak

müdahaleler olduğu söylenebilir. Bu müdahalelerin karakteristik özelliklerinin beş unsurda ortaklık gösterdikleri ya da ayrıştıkları savlanabilir: Kolektif pratiğin, a. gündelik hayatın ritmini değiştirme yöntemleri, b. oluşturduğu eşiklerin özellikleri, c. toplumsal katılımı ön plana çıkarma biçimleri, d. yaratıcı aktivizm uygulamaları, e. yeri-ölçeği. Bu kavramsal çerçevede, ele alınan örneklerden elde edilen veriler beş ana başlık altında gruplandırılmıştır (bkz. Tablo 1). Bu gruplandırmada, gündelik hayatın ritmi, taktiksel müdahalelerin geçici veya kalıcı olma durumunu belirtir. Eşikler, pratiklerin küçük ölçekli taktiksel eylemi, kapsamlı olarak kurgulanmış stratejik yöntemler biçiminde mi ele alındığını gösterir. Toplumsal müdahalelerin motivasyonları, sanat üretim pratiklerin gündelik ihtiyaçların talebi veya sosyo-politik sapmaların mekâna yansıtılması olarak iki farklı niteliği ortaya koyar. Yaratıcı aktivizm, eylemlerin odağına sanat üretim pratiklerini mi sosyo-mekânsal dönüşümü mü aldığını gösterir. Müdahale biçimleri ise eylemlerin kentsel mekânda kolektif biçimde meydana gelen veya çevrimiçi kurgulanan dijital bir oluşum olup olmadığını belirtir.

**Tablo 1.** İnisiyatiflerin kentsel mekâna müdahale etme biçimleri

Kolektifler	Projeler	a. Gündelik Hayatın Ritmi		b. Eşikler		c. Toplumsal Müdahalelerin Motivasyonları		d. Yaratıcı Aktivizmin Odağı		e. Müdahale Biçimleri	
		Kalıcı	Geçici	Taktiksel Eylemler	Stratejik Yöntemler	Gündelik İhtiyaçlar	Sosyo-Politik Sapmalar	Sanat Üretim Pratikleri	Sosyo-Mekânsal Dönüşüm	Kentsel Mekânda Kolektif Müdahale	Çevrimiçi Müdahale
Darağaç	<i>Darağaç IV: Lüzum</i>	x			x	x		x		x	
SAVVY Contemporary	<i>Spinning Triangles</i>	x			x		x		x	x	
Haus der Kulturen der Welt	<i>New Alphabet School</i>	x			x		x		x	x	
Kültür için Alan	<i>Mahalle@İzmir</i>		x	x		x		x			x
Karantina Geniş Açılış Proje Ofisi	<i>Bellek Haritaları</i>		x	x		x		x			x
Hayy Açık Alan Peşiyer Darağaç	<i>İyi Saatte Olsunlar</i>		x	x		x		x		x	

**a. Gündelik hayatın ritmi:** Sanat üretim pratiklerinin gündelik hayatı etkileme biçimleri incelendiğinde, eylemlerin kalıcı ve geçici nitelikte olacak şekilde iki farklı ana karakterde kurgulandığı görülür. Gündelik hayatta kalıcı bir şekilde var olmayı hedefleyen sanat üretim pratikleri, toplumsal alana sızarken, gündelik hayatta fark edilmeyen sıradan şeyleri görünür kılarak gündelik hayatın ritmini değiştirir (Lefebvre, 1991). Hall (2007), sanat üretim pratiklerinin, “şehri güzelleştirmeye çalışmaktan” (s. 1381) ziyade, hâkim olan kent anlayışlarını yıkmayı ve çelişkileri öne çıkarmayı amaçladığını belirtir. Sanat üretim pratiklerinin gündelik hayata kalıcı ve geçici dönüşümler yaratarak etki etmesi, onu çeşitli ritimlerde etkileyebildiğini gösterir. Kalıcı olarak ele alınan sanat üretim pratikleri kentsel mekânda uzun vadede değişimlere yol açarken, geçici pratikler sanatın taktiksel olarak küçük ölçekli eşikler yaratmasını olanaklı kılar. Bu bağlamda kentsel plancıların ve tasarımcıların, kentleri belirli kurallar ve mega çözümler ile uzun yılları kapsayan kalıcı müdahalelerine karşın, mekânın yeniden üretimi sürecinde kentlinin de kentsel mekâna dahil olmasını sağlayan en etkin kısa süreli ve dinamik çözümlerden biri geçici sanat üretim pratikleridir (Ermacora & Bullivant, 2016, s. 31; Fleming, 2007). Bu çerçevede, otoriteler tarafından uygulanan çözümler yerine, sanat üretim pratikleri kentlilere mekânı okuma ve mekânın anlamını fark etme becerisi kazandırır. Gündelik hayatın ritmi doğrultusunda incelendiğinde, *Spinning Triangles* ve *New Alphabet School* projelerinde kalıcı bir müdahale biçiminin ele alındığı görülür. Eğitim alanında kurgulanan ve bilginin üretimine odaklanan bu toplumsal dönüşüm projesi, geçici bir mekânsal kurguyla yarattığı kalıcı etkinin devamını öngörür. *Mahalle@İzmir*, *Bellek Haritaları* ve *İyi Saatte Olsunlar* projeleri ise geçici olarak

kurgulanan kısa süreli etkinlikler olarak karşımıza çıkar. Tüm bunların arasında Darağaç Kolektifi'nin yaptığı sergiler başta kısa süreli geçici küçük müdahaleler olarak planlanmış olsa da özellikle *Darağaç IV: Lüzum* sergisi ile, sergilerin mahalle üzerindeki etkisinin kalıcı olmaya başladığı söylenebilir. Her yıl süreli olarak gerçekleşen sergiler ve yıl içerisinde aktif olarak organize edilen etkinlikler mahallede kalıcı bir etki yaratmıştır.

**b. Eşikler:** Gündelik hayatın ritmine geçici ve kalıcı olarak etki eden sanat üretim pratikleri, kentte küçük ölçekli eşiklerin yanı sıra, büyük ölçekli planlar kapsamında büyük ölçekli eşikler de yaratabilir. Strateji ve taktik arasında net bir ayırım yapılmasına karşın, günümüzde kolektiflerin etkinlik seviyelerinin artmasıyla birlikte taktiksel müdahaleler gündelik hayata sızma ve kalıcı olma konusunda kapsamlı dönüşümler ile kentlerde büyük etkiler yaratmaya başlamıştır. Kamusal sanat üretim pratikleri, mahallenin gündelik hayatının sıradanlaşan ritminden sıyrılarak farklılaşan eşikler yaratarak mahalleli, sanatçı ve ziyaretçinin farklı bir bağlamda daha önce deneyimlemedikleri bir etkileşime girmelerine olanak sağlar. Sanatın geçici bir müdahale aracı olarak kullanılması ile oluşan eşikler, kentlinin gündelik hayatın benzersizliğinin küçük müdahaleler ile farkında olmasına yardımcı olarak, sürprizlerle karşılaşmasını sağlar ve mekân ile kentli arasındaki bağı kuvvetlendirir. İncelenen projeler eşikler bağlamında ele alındığında, *Spinning Triangles*, *New Alphabet School* ve *Darağaç IV: Lüzum*'un, stratejik yöntemler ile oluşturulan kapsamlı bir kurgu çerçevesinde üretimini gerçekleştirdiği görülür. Özellikle Darağaç'ta mahalleli, sanatçı ve ziyaretçi ile yapılan görüşmelerden de elde edilen veriler doğrultusunda mahallelinin yaşadığı mahalleden, yaratılan eşikler sayesinde meydana gelen yeni sosyal ve mekânsal oluşumlar aracılığıyla keyif almaya başladığı görülmektedir. Bunların yanı sıra *Mahalle@İzmir*, *Bellek Haritaları* ve *İyi Saatte Olsunlar* projeleri ise taktiksel eylemler olarak nitelendirilebilir. Bu projeler küçük ölçekli, etki alanı kısıtlı, kısa sürede üretilebilen, dinamik hızlı çözümleri ön planda tutan ve gündelik hayattaki oluşumları küçük etkilerle gözler önüne sürmeyi planlayan müdahaleler arasındadır. Buna karşın stratejik yöntemler ve kapsamlı kurgusal müdahaleleri içeren, *Darağaç IV: Lüzum* sergisi, *Spinning Triangles* ve *New Alphabet School* mekânsal dönüşümü tetikleme aşamasında strüktürel bir gelişim grafiği sunar. Belirli kurgular dahilinde aktörlerin görevlendirildiği, zaman planlamalarının yapıldığı, etkileşim içinde bulunulacak kişilerin belirlendiği, eğitim alanında yeni bir başlangıç yaratmak için derin bir formasyon sürecinin oluşturulduğu veya kentsel bağlamda kapsamlı bir dönüşüme ön ayak olan eylemlerin etkilerinin uzun vadede görülebileceği bir üretim süreci ele alınır.

**c. Toplumsal müdahalelerin Motivasyonları:** Kentsel kamusal mekândaki sanat üretim pratiklerinin, bazı müdahaleleri toplumun gündelik ihtiyaçlarının karşılanması ile bağlantılıyken, diğerleri ise sosyo-politik sapmaların dışavurumuna bağlı olarak meydana gelir. İlk durumda, toplum kentsel ihtiyaçlarını sanat üretim pratikleri ile görünür kılar veya bu ihtiyaçlara çözüm arar. İkinci durumda ise sanat üretim pratikleri, sosyo-politik görüşleri yansıtacak şekilde gündelik hayata dâhil edilir. Bu süreçte sanat üretim pratiklerinin ilettiği mesaj kentlinin davranışlarına ve düşüncelerine mekân üzerinden yansır (Cant & Morris, 2007). Sanatın mahallelinin düşüncelerini değiştirebilme gücü mekânı değiştirebilme gücünden ve mekân aracılığıyla kentli ile kurduğu ilişkiden gelir. Bu bağlamda katılım süreci mekânın ruhunu bireysel ve kolektif bağlamda yeniden üreterek, sanatın gündelik hayata sızmasını sağlayan en önemli etkenlerden biri haline gelir (Cant & Morris, 2007). Böylece sanat üretim pratikleri hem kentlinin birbiri arasındaki bağı kuvvetlendirir hem de mekâna bu sosyal etkileşim üzerinden daha fazla dâhil olmasını ve mekânın anlam üretiminde aktif yer almasını sağlar (Hall, 2007). Bu duruma ek olarak Ermacora ve Bullivant (2016), sanat üretim pratiklerinin yerel halktan gelen çok çeşitli kaynaklardan derlenen mevcut bilgeliğin paylaşılacağı atmosferi yaratabileceğini belirtir (s. 99).

Toplumsal müdahalelerin motivasyonları kapsamında incelendiğinde, *Mahalle@İzmir*, *İyi Saatte Olsunlar* ve *Darağaç IV: Lüzum* projeleri yaratıcı aktivizm temelinde kurguladığı sanat üretim pratiklerini, kısa süreli şiddetli provokatif eylemlerden ziyade gündelik hayata sızdırarak gerçekleştirmiştir. Bu projeler bireysel ve küçük gruplardan oluşan kolektif yaşantıları sergileyerek gündelik hayattaki düşünce biçimlerini yansıtır. *Mahalle@İzmir* kapsamında mahallelere özgü yaşantıların fotoğraflar aracılığıyla sergilenmesi, *İyi Saatte Olsunlar* projesi kapsamında kentlinin geçmiş yaşamlarına dair durumların açığa çıkarılması, *Darağaç IV: Lüzum* sergisinde mahalledeki sosyo-kültürel oluşum ile birlikte kentlinin hayatının çeşitli disiplinlerde gerçekleşen üretimlerin konusu haline gelmesi, gündelik hayattaki sıradanlığın görünür kılınmasına vurgu yapıldığını gösterir. *Spinning Triangles*, *New Alphabet School* ve *Bellek Haritaları* mevcut sosyo-politik yaklaşıma karşı eleştiri getirmek üzere provokatif olma özelliğini taşıırken, çeşitli yaklaşımlara dair farkındalık oluşturmayı hedefler. *Spinning Triangles* ve *New Alphabet School* projelerinin mevcut eğitim sürecine dair eleştirileri, eğitim süreçleriyle ilgili kolektif bir üretim biçimi doğrultusunda yeni bakış açılarının oluşturulmasını konu alır. *Bellek Haritaları* ise 1990'ların Türkiye'sinden günümüze kültür sanat faaliyetleri üzerinden yaşanan değişimler doğrultusunda kente ve sanata dair eleştirel yaklaşımların

oluşmasına olanak sağlar. Bu bağlamda Darağaç Kolektifi'nin bir araya gelme biçimleri ele alındığında, ekonomik ve sosyo-mekânsal sebepler ile meydana gelen bir oluşumun mahalleli ile iş birliği kapsamında gerçekleşmesi, mevcut gündelik hayatın dışı vurumu olarak değerlendirilebilir. Bu çalışma kapsamında 2020 yılının mayıs ayında 16 mahalleli, 23 sanatçı ve 44 ziyaretçi ile yapılan açık ve kapalı uçlu sorulardan oluşan telefon aracılığıyla gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen veriler doğrultusunda sanatçıların mahalleye gelmesiyle birlikte mahallelinin mahalleye karşı bakış açısının ve gündelik hayattaki deneyimlerinin mekâna özgü sanat üretim pratikleriyle olumlu yönde değiştiği görülmüştür. Bu eylemler bütünü çerçevesinde mahallede oluşan sosyal ortam, yabancı bir kişinin ait olmadığı bir yere girmesiyle yaşadığı dışlanmışlığı veya köklü dönüştürme sürecini değil, birlikte üretme, düşünme ve ortaya koyma pratiklerini içinde barındırmıştır. Mahalleli ile görüşmeler göz önünde bulundurulduğunda mahallelinin sanatçılar ile yaşadığı deneyimler ile mekânın yerel özelliklerinin yansıtılmasının mekânın ruhunu yeniden ürettiği görülmektedir. Mahalleli sanatçılar ile sokakta sofraya yemek yediklerini, teras eğlenceleri düzenlediklerini, bir arada keyifli zaman geçirdiklerini ve bu deneyimle birlikte mahallenin eski zamanlardaki komşuluk ilişkilerini ve birlikteliği anımsadıklarını belirtmişlerdir. Görüşmelerde bu gibi eğlenceler detaylı bir şekilde betimlenmekle birlikte mahallede oluşan bu atmosfer ise "filmlerdeki gibi çok güzel bir ortam" olarak tanımlanmıştır. Dolayısıyla Darağaç Kolektifi'nin sanat üretim pratikleri mahalleli sanatçı ve ziyaretçi kapsamında yapılan görüşmeler doğrultusunda toplumsal müdahale motivasyonlarını katılımcı bir kurgu etrafında oluşturabildiği için uzun vadeli yaratıcı aktivist eylemlere dönüşebilme potansiyelini de içinde barındırır. Kentsel bağlamda düşünüldüğünde Darağaç Kolektifi'nin sanat üretim pratikleri, yukarıdan inme kentsel politikaları karşı bir duruş sergileyebilecek niteliktedir.

**d. Yaratıcı aktivizm:** Sanat üretim pratikleri belirli bir sosyo-politik görüşü iletme amacıyla kalıcı veya geçici olarak mekâna müdahale etmeye başladığında, aktivizm temelli kolektif bir eylem, yaratıcı bir süreç aktif olur. Yaratıcı aktivizm veya sanat temelli eylemleri barındıran sanatsal aktivizm, sanatın yaratıcı gücünü duygusal ve düşünsel olarak harekete geçirmek ve sosyal değişimi sağlamak için aktivizmi stratejik planlamayla birleştiren dinamik bir uygulamadır (Duncombe & Lambert, 2022). Yaratıcı sanatsal aktivizm öğrenilen, çeşitli yöntemleri olan, taktikleri dönüştürerek yeniden farklı ortamlarda uygulayabilen, alışılmamış kentlinin gözleri önüne seren bir pratik olarak ele alınır. Bu süreçte, ihmal edilen toplulukların, sorunların ve uygulamaların ortadan kaldırılmasını sağlamak için yaratıcı türler, sahneler geliştirilir (McIntyre, 2017). Aktivist eylemler içinde sanat, sosyo-politik oluşumları hayal edebilmeyi ve farklı perspektifleri oluşturmayı sağlar. Çelişkiyi ve dinamizmi yansıtarak duygu ve düşünceleri oluşturmayı, harekete geçirme eylemini ve algıyı değiştirme görevini üstlenir. Sanat temelli eylemler, somut etkilerle sonuçlanan fiziksel eylemler yapmak için kentliyi duygusal deneyimler aracılığıyla harekete geçirir. Ölçülebilir değişimlere duygusal değişimler ve deneyimler aracılığıyla yol açar (Duncombe & Lambert, 2022). Projeler yaratıcı aktivizm kapsamında ele alındığında bazı projelerin sanat üretim pratiklerine yoğunlaşırken bazı projelerin üretim pratiklerinde sosyo-mekânsal bir dönüşümü temel aldığı görülür. *Spinning Triangles* ve *New Alphabet School* farklı coğrafyalarda çeşitli gruplar arasında mekânsal oluşumlar sağlayarak üretim pratiklerini bir kolektif eylem oluşturma üzerine yoğunlaştırır. *Spinning Triangles* projesinde Bauhaus binasının minyatürünün yapılarak gezici bir atölye kurgusunun oluşturulması, *New Alphabet School* için buluşan toplulukların katılımcı bir süreç dâhilinde fikir üretimlerini gerçekleştirmesi, fiziksel bir mekân üzerinden çeşitli toplanma biçimlerinin oluşturulduğunu gösterir. Burada somut bir sanat üretiminden ziyade, deneyimlenen süreç yaratıcı aktivist bir üretim pratiği olarak ele alınır. Bu deneyim ise sosyo-mekânsal bir dönüşüm çerçevesinde gerçekleşir. Bunun yanı sıra, *Darağaç IV: Lüzum, Mahalle@İzmir* ve *İyi Saatte Olsunlar* projelerinde yaratıcı aktivist sürecin doğrudan mekân ile etkileşime geçilerek gerçekleştiği görülür. Bu bağlamda bu projeler kapsamında oluşturulan sanat üretim pratikleri hem gündelik hayatın içine sızarak hem de toplumsal yaşantıyı sanat aracılığıyla gözler önüne sererek aktivist bir niteliği içinde barındırır. *Bellek Haritaları* ise geçmiş döneme ait mevcut durumu zihin haritaları ve düşünsel eskizler üzerinden ifade eder. Bu bağlamda eskizler bir sanat üretimi pratiğinden çok düşünselliğin ortaya çıkma biçimleri için bir araç olarak kullanıldığından, soyut yaratıcı bir aktivist sürecin gerçekleştiği söylenebilir.

**e. Müdahale biçimleri:** Sanat üretim pratiklerinin kentli üzerindeki etkisi ve mekânda yarattığı sosyo-mekânsal dönüşüm müdahalenin ölçeği ve yeriyle doğrudan bağlantılıdır. Bu durumda, pratiklerin oluşma biçimini etkileyen en önemli etkenlerden biri de müdahalenin etki alanıdır. Sanat üretim pratiklerinin ölçeği ve uygulama alanı yaratacağı etkiye dair bir çıkarım verir. Pratiklerin ölçeği ise topluluğun katılımıyla belirlenir. Topluluğun katılımı, kentlinin yaşam ortamının dönüştürülmesinde aktif ve yaratıcı bir rol üstlenme sürecine dâhil olmalarını sağlar. Katılım arttıkça hem rolün önemi artar hem de müdahalenin etkisi genişler. Kentlilerin aktif katılımıyla etki alanı artan müdahaleler aracılığıyla mekânların potansiyelinin keşfedilmesi sağlanır. Bu sayede mekânın tanınırlığı artar, mekân kent içinde belirli bir karaktere bürünerek kentlinin ve yönetimin algısında kendine yeni bir pozisyon edinir. Mekânın

tanınırlığının artması ve karakterinin yeniden üretilmesinin yanı sıra, mekân aracılığıyla kentli sesini duyurma fırsatı bularak kendi varlığını mekân üzerinden inşa eder. Bu ise açık bir toplum oluşumunun en önemli yapı taşlarından biridir. Chatterton (2010) bu duruma ek olarak, Edward Soja'ya atıfta bulunarak, sanat üretim pratiklerinin mekânsal adaletle ilişkin demokratik karar verme sürecini ve sosyal aktivizmi de sağladığını belirtir (s. 625). Böylece kentli, mekânı değiştiren gücün yalnızca kontrol mekanizmaları olmadığını, mekânın ruhunu ve belleğindeki birikimi sanat üretim pratikleri sayesinde fark eder. Tüm bu nedenlere bağlı olarak, sanat üretim pratikleri, sürekliliği sağlayacak faaliyetleri planlamalı, kentsel tasarım ve planlama ilkelerini benimseyen kabul görmüş bir uygulama haline gelmelidir (Ermacora & Bullivant, 2016, s. 95-96). Son olarak projeler, müdahale biçimleri kapsamında ele alındığında *Mahalle@İzmir* ve *Bellek Haritaları*'nın üretimlerini gerçekleştirmek adına mekân ile ilişki kursa da üretimlerini dijital bir platform üzerinden sergilediği görülmektedir. Bu bağlamda, üretim pratiklerine ve sergileme sürecine dâhil olan katılımcıların daha az sayıda olduğu, yoğun bir katılım sürecinin sağlanmadığı ve dijital boyutta kurulan ilişkinin mekân ile doğrudan ilişki oluşturmakta fiziksel olarak bir araya gelmekten daha zor olduğu söylenebilir. Bunun yanı sıra *Spinning Triangles*, *New Alphabet School*, *İyi Saatte Olsunlar* ve *Darağaç IV: Lüzum* uluslararası katılımcı bir müdahale sürecini ele alarak, mekâna ve üretim pratiklerine bir arada müdahale etme fırsatını katılımcılara sunar. *Spinning Triangles* ve *New Alphabet School* bu oluşumları katılımcılar ile birlikte yürüttüğü atölyeler kapsamında kurgusal bir düzen ile gerçekleştirirken Darağaç'ta bu durumun kendiliğinden gerçekleştiği görülür. Sonuç olarak müdahale biçimleri bağlamında *Mahalle@İzmir* ve *Bellek Haritaları*'nın kentliye ve mekâna etkisinin daha az olduğu, *Spinning Triangles*, *New Alphabet School*, *İyi Saatte Olsunlar* ve *Darağaç IV: Lüzum* projelerinin ise daha kapsamlı ve büyük etki yarattığı görülmektedir.

#### 4. Tartışma

Kısa sürede kentte ve uluslararası sanat ortamında görünür hale gelen Darağaç Kolektifi'nin üretimleri, çeşitli yönlerden mahallenin gündelik hayatında değişime yol açmıştır. Kentsel mekânda gündelik hayatta meydana gelen değişimler, artan tanınırlıkla beraber sanatçıların ve sanat üretimlerinin kentliyle buluşması yönünden olumlu gelişmeleri doğurabileceği gibi, kentin odağında olmayan bu mahalleye artan ilginin yol açabileceği soylulaştırma (mutenalaştırma) sürecini başlatma riskini de taşır. Sanat literatüründe çok farklı biçimlerde ortaya çıkan kamusal sanat üretim pratiklerine yönelik irdelemelere, ya da ve her türlü mekân üretim pratiklerine ilişkin literatürde çok boyutlu karmaşık ilişkiler ağının fiziksel tezahürü olarak tanımlanabilecek kent mekânını ele alan tartışmalara konu olabilecek Darağaç Kolektifi ve üretimleri, daha özgül kapsamda sanat-mekân ekseninde kentsel dönüşümün ve 'soylulaştırma' sürecinin bir unsuru olarak da ele alınabilir. Bu çalışma kapsamında Darağaç Kolektifi'nin iş birliği içinde bulunduğu diğer inisiyatiflerin projelerine bakıldığında, çevrimiçi müdahale kapsamında gerçekleştirilen *Mahalle@İzmir*, *Bellek Haritaları* ve *İyi Saatte Olsunlar* projelerinin kentsel mekânda yapılan müdahalelere kıyasla gündelik hayatta soylulaştırma adına tehlike yaratacak bir dönüşüme ön ayak olmadığı görülmektedir. Yanı sıra, *Spinning Triangles* ve *New Alphabet School* projeleri, kalıcı olma halini sanat üretiminin sürekliliğinin sağlanması üzerinden ele aldığından, gündelik hayatın ritmini kalıcı bir biçimde mekânı soylulaştırmaya maruz bırakacak şekilde uzun vadede dönüşüme uğratmadığı söylenebilir. Bu bağlamda kentsel mekân ve gündelik hayatın dönüşümüyle oluşan avantaj ve dezavantajlara yönelik tartışma Darağaç Kolektifi'ni odağına alarak gerçekleştirilmiştir.

Sanat ve soylulaştırmayı odağına alan ilgili literatürde, sanatçılar olumlu yenilenmenin yanı sıra potansiyel toplumsal çatışmaların araçları ve parçalanmanın sebepleri olarak görülmüşlerdir. Sanat üretim pratiklerinin içinde yer aldığı kent mekânının soylulaştırma süreci demografik değişim, konut piyasası dinamikleri, kentsel mekânın değeri ve refah seviyesi ve ekonomik temel olarak dört ana yönde gerçekleşir (Ley, 1986). Tunalı (2021) sanat üretim pratikleri toplumsal olan ile ilişkilendiğinde ekonominin hegemonyası altına girdiğini savunur. Zukin'in (1995) sanatçıları 'köprü soylulaştırıcı' olarak tanımlaması, sanatçıların soylulaştırmayı başlatan bir aktör olduğu fikrinin literatürde yaygınlaşmasına sebep olmuştur (Ley, 2003; Landry, 2000; Tunalı, 2021; Cameron & Coaffee, 2005). Sanat üretim pratiklerinin soylulaştırmaya karşı duruş sergileme motivasyonu ile ortaya çıksalar bile bu sürecin hızlanmasına fayda sağlamaktan öteye gidemeyeceği (Bolton, 2015); sanat üretiminin kültürel bir politika aracı olarak görüldüğü (Tan, 2006) ve bu nedenle sanatçıların sorunlu bir konuma sahip olduğu (Lees & Melhuish, 2013); sanatçıların etkin oldukları kent mekânlarındaki istikrarlı sermaye artışına ve bu yeni kültürel sınıfın doğrudan veya dolaylı olarak kentsel mekânın estetikleştirilmesi yoluyla soylulaştırmasına sebep olan aktörler oldukları (Ley, 2003); yeni kullanıcıların gelmesi ile gündelik hayatın rutininin eski kullanıcıya hitap etmeyecek şekilde değişim, tüketim alışkanlıklarının, fiziksel mekânın işlevinin ve mekân kullanım pratiklerinin farklılaşması (Erkan ve Altıntaş, 2018) vurgulanmaktadır.

Literatürdeki tartışmalarda, sanatçıların soylulaştırmanın temeli olduğu düşüncesi hâkim eğilim olmasına karşın, sanat üretim pratiklerini ve sanatçılar çok yönlü bir bakışla ele alınmalı, her kentsel mekân kendine özgü özellikleri doğrultusunda irdelenmelidir (Smith, 2002). Buna bağlı olarak yalnızca sanatçıların üretim pratikleri değil, paydaşlarının ve pratikleri şekillendiren yönetsel yapıların izleklerinin de ortaya konulmasının önemine vurgu yapılır (Berfelde, 2021, s. 120). Sanatçılar yerel ve merkezi yönetimlerin izlediği stratejiler doğrultusunda soylulaşma süreci adına sanatın metalaşmasına sebep olabilirler (Hackworth & Smith 2001, s.464-477; Vignau & Grondeau, 2021, s. 65). Sermayenin kurumsal politikaları çerçevesinde bu pratiklerin araçsallaştırılması, bir stratejiye dönüşebilir (Cameron & Coaffe, 2005). Yanı sıra sanatçıların yalnızca soylulaştırmanın yıkıcı müdahalelerine hizmet eden, körükleyen bir rol üstlenmediği, birçok sanatçının mekân politikalarına karşı direniş alanları oluşturmayı hedeflediği de belirtilir (Tan, 2006, s. 69; Düzce ve Kurt, 2021, s. 122; Balliger, 2021, s. 40). Dolayısıyla, tek taraflı ve yüzeysel bir bakışla yönetim stratejilerine dâhil olan sanat temelli soylulaştırma uygulamalarının sorumlusu olarak sanatçıların tutulması yerine; müteahhitler, şirketler, merkezi ve yerel yönetimler, kent plancıları gibi sürecin farklı aktörlerinin karar mekanizmalarında etkin ve bütüncül rol almaları sağlanmalıdır.

Sanat ve soylulaştırma odağındaki bu tartışmaların da farkında olarak bu makale Darağaç Kolektifi'nin ve sanat üretim pratiklerinin kentsel mekân ile kurduğu ilişkinin özgüllüğü üzerinden irdelemeyi farklı bir doğrultuda kurmaktadır. 2011 yılında kabul edilen 1/5000 ölçekli nazım imar planı ile birlikte hâlihazırda Darağaç'ta temelli bir dönüşümün gerçekleşeceği kaçınılmaz bir gerçek olsa da, Darağaç'ın gündelik hayatına bakıldığında sanat üretim pratiklerinin soylulaştırma sürecinin kültürel bir unsuru olmayı hedeflemediği, bu mekanizmaların çeşitli ölçeklerdeki yönetimlerin stratejilerine bağlı olarak gelişeceği açıktır. Alanda yapılan görüşmelerden elde edilen verilerde, mahallelinin tüm sergi süreçlerine dâhil olduğu, sergi dönemlerini bayram olarak nitelendirdiği, sanatçılarla ortak etkinlikler yapmaktan keyif aldığı, dolayısıyla bu sanat pratikleriyle dönüşen sosyal ortamdan memnuniyet duyduğu saptanmıştır. Mahalleli bu yeni sosyal ortamı, olumlu ifadelerle tanımlamıştır. Mahalleli tarafından kabul görmüş olduğu gözlemlenen kolektifin sanat üretim pratikleri, mahalleyi ve mahallenin mevcut gündelik yaşamını tamamen değiştirmeden, sanatı mekâna sızdırarak dönüştürmüştür. Yerel ile etkileşimi artırması nedeniyle bu pratikler kentsel mekânı yalnızca fiziksel değil sosyo-kültürel boyutlarıyla da dönüştürür. Sanat üretim süreçlerinde katılım, mahallelinin kent deneyimini değiştirir ve mekânın hafızasını aktif kılar.

## 5. Sonuç

Kentsel mekâna yapılan müdahaleler kentlinin kente dair farkındalığının artması, sanat inisiyatiflerinin çoğalması, etkinlik alanlarının genişlemesi ve güçlenmesi sonucu yalnızca taktiksel veya stratejik olarak ifade edilemeyecek kadar çeşitlenmiş, kapsamlı hale gelmiş ve çeşitli araçların kullanılması ile birlikte etki alanını arttırmıştır. Bu çalışma, literatürde temelde net bir biçimde ayrımı yapılan taktiksel ve stratejik müdahalelerin sanat üretim pratikleri ve dijital araçlar doğrultusunda farklı yorumlanmasını sağlar. Stratejik yöntemler, tasarımcıların iki boyutlu biçimde kenti tasarlama süreci olarak ifade edilmekten ziyade, inisiyatiflerin kentsel müdahalelerinin kapsamını, etkisini ve ölçeğini belirleyecek bir müdahale biçimi olarak nitelendirilmelidir. Dolayısıyla yalnızca taktiksel müdahaleler değil kentlinin gerçekleştirdiği stratejik müdahaleler de yaratıcı aktivizmin hayata geçirilme biçimi olarak ele alınabilir. Taktikler, geçici, kısa vadeli, küçük ölçekli, kısa sürede yapılan ve etkisinin de kısa süreli olduğu kolay ama etkili üretim pratikleri olarak ele alınmaya devam ederken; stratejik yöntemler yine toplumdan gelen uzun vadeli dönüşümleri hedefleyen kapsamlı kurgular dâhilinde oluşan, aktörlerin belirli görevler üzerine çeşitli üretimler gerçekleştirdiği kurgusu planlanmış aktivist eylemler olarak ele alınabilir. Bu çalışma, günümüzde taktik ve strateji kurgusunun kesişim noktasında bulunan yaratıcı aktivist sanat üretim pratiklerinin yalnızca iki değışkene bağlı kısıtlı kavrayış biçimlerine alternatif ve daha detaylı bir irdeleme çerçevesi oluşturarak, bundan sonraki çalışmalara bir altlık oluşturur. Örnekler üzerinden yapılan bu karşılaştırma, günümüzde kentsel kamusal sanat üretim pratiklerinin farklı bağlamlarda çeşitli biçimlenmelere sahip olduğunu gösterir. Darağaç Kolektifi'nin iş birliği yaptığı inisiyatiflerin projelerinin kalıcı veya geçici, taktiksel veya stratejik, büyük ya da küçük ölçekli olarak net bir şekilde ifade edilebilecek kurguda olduklarından söz edilebilir. Darağaç Kolektifi'nin ise, taktikselden stratejik müdahalelere doğru değışen yaratıcı aktivizmin biçim değışimi daha net anlaşılabilir. Darağaç örneğinde taktiksel, geçici ve küçük ölçekli müdahaleler ile başlayan süreç, stratejik, kalıcı ve etkili giderek büyüyen üretim pratiklerine dönüşmüştür.

Bu bağlamda araştırma soruları kapsamında Darağaç Kolektifi ve iş birliği yaptığı diğer inisiyatiflerin sanat üretim pratikleri ile kentsel mekâna müdahale ederken benimsediği araç, yöntem ve yaklaşımlar arasındaki

benzerlikler ve farklılıklar ele alındığında, Darağaç Kolektifi'nin diğer inisiyatiflerin izlediği yöntemlere kıyasla sahip olduğu en önemli farkın, kolektifin belirli bir kentsel mekân üzerinden müdahalelerini gerçekleştirmesi olduğu görülmektedir. Diğer inisiyatifler ise çeşitli coğrafyalarda, kentsel mekânlarda veya dijital platformlarda etkinliğini sürdürmektedir. Bu bağlamda belirli bir kentsel mekânın olması kolektifin sanat üretim pratiklerinin mekân üzerindeki etkinliğini arttırmak, gündelik hayatın ritmini değiştirmek ve eşikler yaratmak için daha verimli bir tercih olarak karşımıza çıkmaktadır. Mekânsal oluşumun yanı sıra sanat üretim süreçlerinin farklı araçlar kullanılsa dahi tüm inisiyatiflerde benzer izlekler ile sürdürüldüğü görülmektedir. Bu bağlamda sanat üretim pratikleri yarattığı eleştirel yaklaşım ve katılımcı etkileşim ortamı ile yaratıcı aktivist bir süreç içinde taktiksel ve kolektif üretim pratiklerinin oluşumuna katkıda bulunur. Tüm sanat üretim pratiklerinin yarattığı temel etki kent ve kentli arasındaki etkileşimi yaratmak veya arttırmaktır. Sonuç olarak, sanat üretim pratikleri çeşitli inisiyatifler tarafından benzer amaç, araç ve yöntemlerle ele alınsa dahi yaratıcı aktivist süreç kentsel mekândan bağımsız düşünülemez, mekâna özgü üretimler gerçekleştirdiği sürece daha etkin eşikler yaratabilir ve gündelik hayatın ritminin mahalleli tarafından eleştirel bağlamda okunmasını sağlayarak onu dönüşüme uğratabilir.

## Kaynakça

- Altuğ, D. (2019, 20 Mart). Bakınız: Darağaç. *Platosanat*.  
<https://platosanاتبlog.wordpress.com/2019/03/20/bakiniz-daragac/>
- Amoros, M. (2016). Kentsel mücadeleler ve sınıf mücadelesi. A. Merrifield., A. Negri., D. Harvey., L. Wacquant., M. Amoros ve S., Torlak (Ed.), *Mekân Meselesi* içinde (s. 129-141). Tekin Yayınevi.
- Balliger, R. (2021). Proximal disruptions: Artists, arts-led urban regeneration and gentrification in Oakland, California. In T. Tunalı (Ed.), *Art and Gentrification in the Changing Neoliberal Landscape* (pp. 39-56). Routledge.
- Bellek haritaları vol.1. (2020, 22 Kasım). *Karantina Mekân*.  
<https://karantinamekan.com/2020/11/22/bellek-haritalari-vol-1-ferhat-o%CC%88zgu%CC%88r-ile-90larda-ankara/>
- Berfelde, R. (2021). Enacting the 'right to the creative city' in Berlin. In T. Tunalı (Ed.), *Art and Gentrification in the Changing Neoliberal Landscape* (pp. 108-125). Routledge.
- Bolton, M. (2015, 16 Temmuz). Kentsel dönüşüm ve sanat (A. Boren, Çev.). *e-skop*. <https://www.e-skop.com/skopbulten/kentsel-donusum-ve-sanat/2546>
- Bunschoten, R. (2003). Stirring still: The city soul and its metaspaces. *Perspecta*, 34, 56-65.  
<https://www.jstor.org/stable/1567316>
- Cameron, S. & Coaffee, J. (2005). Art, gentrification and regeneration – from artist as pioneer to public arts. *European Journal of Housing Policy*, 5(1), 39-58. doi: 10.1080/14616710500055687
- Cant, S. G. & Morris, N. J. (2007). Geographies of art and the environment. *Social & Cultural Geography*, 7 (6), 857-861. doi: 10.1080/14649360601055797
- Chatterton, P. (2010). Seeking the urban common: Furthering the debate on spatial justice. *City*, 14 (6), 625-628. doi: 10.1080/13604813.2010.525304
- Darağaç. (t.y.). <https://www.daragac.com/>
- Darağaç Kolektifi. (2021). Darağaç 2021. *Kültür için Alan*. <https://kulturicinalan.com/projects/daragac-2021/>
- De Certeau, M. (2009). *Gündelik hayatın keşfi-I*. Dost Kitabevi.
- Duncombe, S. & Lambert, S. (2022, 22 Haziran). Why artistic activism? *the center for artistic activism*.  
<https://c4aa.org/2018/04/why-artistic-activism>
- Düzce, G. ve Kurt, S. (2021). 'Soylulaştırma' kavramı üzerinden üretim yapan sanatçılara yönelik bir inceleme. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, 11(1), 109-124.  
doi:10.20488/sanattasarim.970992
- Erkan, N. E. ve Altıntaş, S. (2018). Soylulaştırmanın gündelik hayattaki görünümü: Balat'ın mekânsal ve sosyal dönüşümü. *Idealkent*, 9 (23), 292-335. doi: 10.31198/idealkent.416805

- Ermacora, T. & Bullivant, L. (2016). *Recorded city*. Routledge.
- Fleming, R. L. (2007). *The art of placemaking: Interpreting community through public art and urban design*. Merrell.
- Gapo. (t.y.). <https://www.gapo.org/>
- Gardiner, M. (2016). *Gündelik hayat eleştirileri*. Heretik Yayıncılık.
- Gough, T. (2009). Cura. In S. Chaplin ve A. Stara (Ed.), *Curating architecture and the city* (pp. 93–103). Routledge
- Güleç, E. (2020). *Strateji-taktik ekseninde yer oluşturma ve kentsel küratörlük: Darağaç Kolektifi'nin kültürel-mekânsal üretim pratikleri* (Tez No. 653987) [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Güler, S. (2019). See: Darağaç. Z. Yavuzcezzar (Ed.), *Darağaç içinde* (s. 34–37). A4 Ofset Matbaacılık.
- Hackworth, J. ve Smith, N. (2001). The changing state of gentrification. *Tijdschrift voor Economische en Sociale Geografie*, 92 (4), 464–477. doi: 10.1111/1467-9663.00172
- Hall, T. (2007). Artful cities. *Geography Compass*, 1(6), 1376-1392. doi: 10.1111/j.1749-8198.2007.00064.x
- Harrebye, S. (2016). *Social change and creative activism in the 21st Century*. Palgrave Macmillan.
- Hayy Açık Alan. (2020, 10 Aralık). Mahalle@İzmir. *Kültür için Alan*. <https://kulturicinalan.com/projects/mahalleizmir/>
- Kılınc, K., Pasin B. ve Varinlioğlu, G. (2021). Becoming one with the neighborhood: Collaborative art, space-making, and urban change in İzmir Daragac. *Space and Culture*, 1-20. doi:10.1177/12063312211040200
- Kültür için Alan. (t.y.). *Kültür için Alan*. <https://kulturicinalan.com/hakkinda/>
- Landry, C. (2000). *The creative city: A toolkit for urban innovators*. Earthscan Publications.
- Lavrinec, J. (2011). From a 'blind walker' to an 'urban curator': Initiating 'emotionally moving situations' in public spaces. *Limes: Borderland Studies*, 4 (1), 54-63. doi: 10.3846/20290187.2011.577176
- Lees, L. ve Melhuish, C. (2013). Arts-led regeneration in the UK: The rhetoric and the evidence on urban social inclusion. *European Urban and Regional Studies*, 22 (3), 242–260. doi:10.1177/0969776412467474
- Lefebvre, H. (1991). *Critique of everyday life vol 1: Introduction* (1st Edition). Verso.
- Lefebvre, H. (2016a). *Mekânın üretimi* (4. Baskı). Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2016b). *Modern dünyada gündelik hayat* (4. Baskı). Metis Yayınları.
- Ley, D. (1986). Alternative explanations for inner-city gentrification: A Canadian assessment. *Annals of the Association of American Geographers*, 76 (4), 521–535. doi: 10.1111/j.1467-8306.1986.tb00134.x
- Ley, D. (2003). Artists, aestheticisation and the field of gentrification. *Urban Studies*, 40 (12), 2527–2544. doi: 10.1080/0042098032000136192
- McIntyre, I. (2017). Creative activism 101 an antidote for despair. *The Commons Social Change Library*. <https://commonslibrary.org/creative-activism-101-an-antidote-for-despair/>
- Morris, N. J. ve Cant, S. G. (2006). Engaging with place: Artist, site-specificity and the Hebden Bridge Sculpture Trail. *Social & Cultural Geography*, 7 (6), 863-888. doi: 10.1080/14649360601055805
- Ndikung, B. S. B. (2017). Savvy Contemporary: A concept reloaded. *Savvy Contemporary The Laboratory of Form and Ideas*. <https://savvy-contemporary.com/en/about/concept/>
- New Alphabet School. (2022, 13 Haziran). *Haus der Kulturen der Welt*. [https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2019/new\\_alphabet\\_school/new\\_alphabet\\_school\\_start.php](https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2019/new_alphabet_school/new_alphabet_school_start.php)



- Nural, Y. (2019, 12 Nisan). Mit ve hurafeler "İyi Saatte Olsunlar" sergisinde yeni yaşamlar buluyor. *Bantmag*. <https://bantmag.com/mit-ve-hurafeler-iyi-saatte-olsunlar-sergisinde-yeni-yasamlar-buluyor/>
- Pasin, B., Varinlioğlu, G. ve Kılınç, K. (2020). Alternatif bir kentsel tamirat pratiği olarak Darağaç. *Ege Mimarlık*, 4 (108), 78-87.
- Pelesiyer ve Darağaç Sunar: İyi Saatte Olsunlar. (t.y.). *Hayy Open Space*. <http://www.hayyacikalan.com/daragac-pelesiyer-iyi-saatte-olsunlar/#:~:text=Pelesiyer%20Kimdir%3F,da%20kurulmu%C5%9F%20bir%20sanat%20proje%20sidir.>
- Sarı, S. & Mengi, O. (2022). The Role of creative placemaking: Re-visiting Darağaç Art District, Izmir. *M/C Journal*, 25(3). <https://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/view/2899>
- Scherer, B. (2019). HKW is turning 30. *Haus der Kultuen der Welt*. <https://www.hkw.de/en/hkw/geschichte/start.php>
- Smith, N. (2002). New globalism, new urbanism: Gentrification as global urban strategy. In N. Brenner ve N. Theodore (Ed.), *Spaces of Neoliberalism: Urban Restructuring in North America and Western Europe* (pp. 80-103). Blackwell.
- Spataro, D. (2016). Against a de-politicized DIY urbanism: Food not bombs and the struggle over public space. *Journal of Urbanism: International Research on Placemaking and Urban Sustainability*, 9 (2), 185-201. doi: 10.1080/17549175.2015.1056208
- Spinning Triangles (2019). *SAVVY Contemporary*. <https://savvy-contemporary.com/en/projects/2019/spinning-triangles/>
- Stavrides, S. (2016). *Kentsel heterotopya özgürleşme mekânı olarak eşikler kentine doğru*. Sel Yayıncılık.
- Tan, P. (2006). Soylulaştırma sürecinde sanat ve sanatçı kent, sanat, aktivizm. *Mimar.ist*, 21 (6), 69 – 72. <http://www.mimarist.org/mimar-ist-sayi-21-guz-2006/>
- Thompson, N. (2018). *İktidarı görmek 21. yüzyılda sanat ve aktivizm*. Koç.
- Tunalı, T. (Ed.). (2021). *Art and gentrification in the changing neoliberal landscape*. Routledge.
- Vignau, M. & Grondeau, A. (2021). Arts, culture and neoliberalism: Instrumentalization and resistance in the case of Marseille. In T. Tunalı (Ed.), *Art and Gentrification in the Changing Neoliberal Landscape* (pp. 57-74). Routledge.
- Von Schubert, O, Adler, C. & Buden B. (2019). New Alphabet School. *Oncurating*, 43, 93-98. [https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue43/PDF\\_to\\_Download/OnCurating-43\\_WEB.pdf](https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue43/PDF_to_Download/OnCurating-43_WEB.pdf)
- Yavuzcezzar, Z. (Ed.). (2019). *Darağaç*. A4 Ofset Matbaacılık.
- Zukin, S. (1995). *The cultures of cities*. Blackwell.



## Uluslararası İzmir Festivali 1987-2022 Programları

### Programmes of the International Izmir Festival from 1987 to 2022

Tolga Yüksel, *Müzik Bölümü, Hacettepe Üniversitesi*

Gözde Yüksel, *Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Necmettin Erbakan Üniversitesi*

#### Özet

Ülkemizin en önemli ve kapsamlı sanat festivallerinden biri olan Uluslararası İzmir Festivali'nin uzun yıllardır İzmir'e ve ülkemiz sanat hayatına pek çok yönden katkı sağladığı düşünülmektedir. Bu araştırmada ise sanatsal etkinliklerin ülkemizde yaygın hale getirilmesinde festivallerin büyük katkısı olduğu varsayımından yola çıkarak, festivalde gerçekleşen etkinliklerin sanat türleri, etkinliklerin gerçekleştiği mekânlar ve ilçeler, konserlerde yer alan müzik türleri ve konserlere katılan icracılar bakımından incelenmesi amaçlanmıştır. Amaca ilişkin durumu kapsamlı bir şekilde incelemek üzere, betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Bu kapsam çerçevesinde 1987-2022 yılları arasında gerçekleşmiş Uluslararası İzmir Festivali'ne ait tüm festival programlarına ulaşılmış ve programlar doküman incelemesi yapılarak incelenmiştir. Elde edilen verilerin analizinde betimsel istatistiksel bir analiz olarak frekans ve yüzde dağılımlarından yararlanılmıştır. Araştırma sonucunda; İlki 1987 yılında düzenlenen Uluslararası İzmir Festivali'nde müzik, dans, tiyatro, opera ve müzikal sanat türlerinde toplam 356 etkinliğin gerçekleştiği, festival düzenlenmeye başladığından beri sanat türü bakımından müzik ve dans etkinliklerinin diğer türlere oranla belirgin bir farkla festivalde daha çok yer aldığı sonucuna varılmıştır. Festival etkinlikleri 36 farklı mekânda gerçekleşmiş ve bu mekânların çoğunun İzmir'in kültürel mirası mekanlar olduğu saptanmıştır. Düzenlenen etkinlikler en çok Selçuk, Konak ve Çeşme ilçelerinde gerçekleştirilmiştir. Festivalde günümüze kadar 264 konser gerçekleştirilmiş, bu konserlerde en geniş yer tutan müzik türü Klasik Batı Müziği, en az yer verilen tür ise Bando Müziği olmuştur. Son olarak festivale katılan yabancı icracı sayısının yerli ve karma icracılardan daha yüksek olduğu sonucuna varılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** İzmir, festival, etkinlik, kültür, sanat, müzik.

**Akademik disiplin(ler)/alan(lar):** Güzel sanatlar, sahne sanatları, müzik.

#### Abstract

The International Izmir Festival is one of the most important and comprehensive art festivals in our country and it has been contributing to the art life of city and country in many ways for years. In this study, assuming that festivals make a great contribution to the spread of art events in our country, it is aimed to examine the art branches of the events, the places and districts of the events, the music types of the concerts and the performers of these concerts. For this purpose, a descriptive survey model was used to comprehensively examine the situation. In this context, all the festival programs of the International Izmir Festival, which took place between 1987-2022, were sourced and examined by document analysis. Frequency and percentage distributions, which is a descriptive statistical analysis, were used in the analysis of the obtained data. The International Izmir Festival was established in 1987, and the research finds that a total of 356 events were performed in the genres of music, dance, theatre, opera and musical arts. Festival events featured in 36 different locations and most of them were determined to be among the cultural heritage sites of Izmir. The events were mostly organized in Selçuk, Konak and Çeşme districts. 264 concerts have been organized in the festival from past to present and in these concerts, classical music is the most common genre of music, while band music is the least common genre. Finally, it has been concluded that the number of foreign performers participating in the festival is more than local and mixed performers.

**Keywords:** Izmir, festival, event, culture, art, music.

**Academical disciplines/fields:** Fine arts, performing arts, music.

- **Sorumlu Yazar:** Tolga Yüksel, Müzik Bölümü, Ankara Devlet Konservatuvarı, Hacettepe Üniversitesi.
- **Adres:** Hacettepe Üniversitesi, Beytepe Kampüsü, Üniversiteler Mahallesi, 06800 Çankaya, Ankara.
- **e-posta:** tolga.yuksel@hacettepe.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0001-6614-251X
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 20.09.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1144092

**Geliş tarihi:** 15.07.2022 / **Kabul tarihi:** 02.09.2022

## 1. Giriş

Festival, Latince festa ve festivus sözcüklerinden türetilmiş bir kelimedir ve günümüzde bir kişinin ya da unutulmaz bir olayın yıl dönümü; manevi ya da dünyevi bir zaman dilimi; belirli bir mahsulün hasadı, güzel sanatlar alanında bir yazar, tür veya kitle iletişim aracını (Örneğin; Shakespeare, müzik, sinema gibi) içeren bir dizi performans; ya da genel bir eğlence veya şenlik festival kelimesi ile betimlenebilir (Falassi, 1997, s. 296). Festival kavramı; belirli bir odak noktası ile etkinliklerin periyodik bir dönemde gerçekleştirilmesi olarak tanımlanabilir. Cudny'e (2004, s. 644) göre; özel olarak belirlenmiş bir zamanda ve günlük rutinin dışında gerçekleşmesi, sosyal bir durum olması, sosyal kimliğin ve sermayenin oluşmasını mümkün kılması, insan ilişkilerini güçlendirmesi ve toplulukları konsolide etmesi, eğlence ile birleştirilmiş halka açık bir kutlama olması, belli ve baskın bir tema etrafında düzenlenmesi, tek seferlik veya düzenli bir olay olması, bir yarışma veya araştırma ile birleştirilebilmesi, genel olarak insan kültürü ile ilgili olması ve kültürel mirasın bir parçası olması festivali oluşturan özelliklerdir. Aguado ve diğerlerine (2021, s. 310) göre ise festivaller ekonomik, sosyal ve kültürel değerler üretir. İstihdam ve gelir kaynağı yaratarak ekonomik, çeşitlilik ve hoşgörü gibi değerlerin ön plana çıkmasıyla farklı etnik ve sosyo-ekonomik geçmişlere sahip kişiler arasında olumlu kültürel etkileşimler kurarak sosyal, bir toplumun soyut mirasını yansıtan, kültürel ve sanatsal ifadelerle kültürel değerler üretilmektedir. Sanatsal etkinlikler, kültürel unsurlar ve bölgeye özgü unsurlar, festivallerin kapsamına girmektedir (Keleş vd., 2020, s. 229). Sanat ve müziğin festivaller kapsamında olması son derece olağan bir durum olarak karşımıza çıksa da literatür tarandığında bu içeriği kapsayan metinlerin azlığı dikkat çekmektedir. Son otuz yılda bu kapsamdaki festivallerin sayısında artış olmasına rağmen, festivaller hakkındaki bilgilerde eksiklikler göze çarpmaktadır (Négrier vd., 2013, s. 25). Oysa ki kültürel ve sanatsal kavuşma ortamları olarak nitelendirilebilecek festivallerin, gerçekleştirildiği bölgeye olan katkıları bilinmektedir. "Ulusal ve uluslararası düzeyde gerçekleştirilen etkinlikler etkinliğin gerçekleştiği bölgenin çekiciliğini artırmaktadır" (Polat vd., 2013, s. 71). Kentsel festivaller, sadece şehirlerde gerçekleşen festivaller değil, şehirlerin festivalleridir; kentsel kimlik, yaşam biçimleri ve değerlerinden yola çıkarak bir arada tutulan çok boyutlu olaylardır (Giorgi vd., 2011, s. 48). Bu sebeple bu tür etkinliklerin araştırılmaya ve incelenmeye değer pek çok yanı vardır. *Uluslararası İzmir Festivali* ülkemizde şehirlerin festivallerine verilebilecek en güçlü örneklerin başında gelmektedir. Bu yıl otuz beşincisi düzenlenen festival, yıllar süren devamlılığı ile sadece İzmir'de gerçekleşen bir festival değil, *İzmir'in festivali* olma özelliğini taşımaktadır.

Ülkemizde gerçekleştirilen uluslararası boyutlu ilk festivalin 1931 yılında İstanbul'da gerçekleştirilen *Balkan Oyunları Festivali* olduğu bilinmektedir (Tuncal, 2017, s. 18). 1936 yılına gelindiğinde ise Ulu Önder Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün isteği üzerine düzenlenen *Balkan Halk Oyunları Festivali* göze çarpmaktadır. İstanbul'da yer alan Beylerbeyi Sarayı'nda düzenlenen festivale, Türkiye ile birlikte Yunanistan, Bulgaristan, Yugoslavya ve Romanya katılmıştır. Atatürk'ün festivalde okunan söylevinde şu ifadeler yer verilmiştir; "İnsanlıkta mutluluk işte böyle insanoğullarının birbirine yaklaşması, insanların birbirini sevmesi, hepsinin temiz duygu ve düşüncelerini birleştirmesiyle olacaktır. Bu geceki birleşik durumumuz bu insancıl idealin yüksek işaretidir. İşte bunun için ev sahibi olarak bütün değerli misafirlerimize derin sevinçlerimizi ifade ederim." (Öztürk'ten aktaran, Yılmaz, 2019, s. 31). İlerleyen yıllarda bu söylev ışığında, çeşitli devlet kurum ve kuruluşları, kısa süreli etkinlik takvimlerine sahip çeşitli etkinlikler düzenlemiştir. 1968 yılında *İstanbul Festivali İçin Teşebbüse Geçildi* başlığı ile Milliyet Gazetesi'nde yer alan habere göre; dünyanın belli başlı şehirlerinde çeşitli zamanlarda düzenlenen festivallerin bir eşinin de İstanbul'da yapılması için teşebbüse geçildiği, tanınmış sanayicilerimizden Nejat Eczacıbaşı'nın bu konudaki teşebbüsünün Turizm ve Tanıtma Bakanlığı tarafından olumlu karşılandığı ve İsvaçli bir uzmanın İstanbul'a davet edildiği belirtilmiştir. Haberde; bu festival için yüksek sermayeli bir vakfın da kurulması gerektiğinden söz edilmiştir (İstanbul Festivali İçin Teşebbüse Geçildi, 1968). Sözü edilen bu girişimler sonucunda, Dr. Nejat Eczacıbaşı öncülüğünde kurulan *İstanbul Kültür Sanat Vakfı* (İKSV) günümüze kadar süre gelen İstanbul Müzik Festivali'ni ilk kez 1973 yazında *İstanbul Festivali* adıyla düzenlemiştir. Ardından bu festivali ilki 1985 yılında düzenlenen *Uluslararası Ankara Müzik Festivali* takip etmiştir. Aynı yıl İzmir'de ise yine Eczacıbaşı ailesi öncülüğünde *İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı* (İKSEV) kurulmuştur. Vakfın kuruluş amacı; kültür ve sanatın araştırılmasına, incelenmesine, oluşturulmasına, öğrenilmesine, öğretilmesine, korunmasına ve kitlelere yaygınlaştırılmasına yönelik her türlü girişimde bulunmak olarak tanımlanmaktadır (İksev, 2022). Bu amaç doğrultusunda İKSEV; ilki 1987 yılında *1. İzmir Uluslararası Kültür ve Sanat Festivali* adıyla gerçekleştirilen *Uluslararası İzmir Festivali'ni* düzenlemeye başlamıştır.

### 1.1. Uluslararası İzmir Festivali

1987 yılında ilk kez seyirciyle buluşan *Uluslararası İzmir Festivali* her yıl farklı mekanlarda, müzik ve sahne sanatlarından pek çok örneğe ev sahipliği yapmaktadır. Festival programında yer alan konser, bale ve dans gösterileri, tiyatro, opera ve müzikal türlerinde gerçekleşen etkinliklerin son yıllarda büyük bir ivme ile gelişen İzmir sanat hayatına katkısı oldukça yüksektir. Quinn (2005, s. 927) araştırmasında, festivallerde yaratılması gereken; özel, istisnai ve alışılmışın dışında bir atmosferin gerekliliğinden söz etmektedir. Uluslararası İzmir Festivali'nde gerçekleşen etkinliklerin dikkat çekici özelliklerinden biri de, festival atmosferinin şehrin tarihi mekânlarında yaratılıyor olmasıdır. Bu mekanlardan bazıları başta Selçuk da bulunan Efes Antik Kenti olmak üzere, Çeşme Açık Hava Tiyatrosu, Çeşme Kalesi ve Bergama Asklepion Tiyatrosu'dur.

Günümüzde festivaller önemli müzik icra alanlarındandır (Ronström vd., 2001, s. 57). Uluslararası İzmir Festivali de bu niteliği büyük ölçüde sahiplenmektedir. Özellikle festival açılış ve gala konserleri şehrin heyecanla beklenen etkinlikleri arasında yer almaktadır ve *Klasik Batı Müziği* başta olmak üzere, *Caz, Pop, Rock, Klasik Türk Müziği* ve *Dünya Müziği* icracılarını sanat severler ile buluşturmaktadır. Négrier ve diğerlerine (2013, s. 36) göre Avrupa'da da açık ara en önemli festival etkinliği müziktir ve müzik, kültürü festivalleştiren en iyi örneklerdendir. Ayrıca müzik analiz edilip sınıflandırılabilen çeşitliliği açısından da özellikle ilgi çekici olmaktadır. Klasik Müzik, Dünya Müziği, Caz ve Rock gibi müzik türleri farklı sosyal alanlara karşılık gelirken, kamu politikasıyla farklı şekillerde kesişmektedir.

Işıklı'ya (2021, s. 59) göre; yaz aylarında İzmir Devlet Senfoni Orkestrası'nın ve İzmir Devlet Opera ve Balesi'nin kapalı olması nedeniyle, Uluslararası İzmir Festivali şehir için alternatif bir sanat prodüksiyonu haline gelmiştir. Bir yaz festivali olan organizasyonda, iklimin de etkisi ile açık hava gösterilerinin şehrin tamamına yayılması sağlanmaktadır. Festival bazen Mayıs ayından Eylül ayına kadar uzanmakta ve çoğu etkinlik Haziran ortası ile Temmuz ortası arasında gerçekleşmektedir.

Aynı zamanda *Avrupa Festivaller Birliği* üyesi olan Uluslararası İzmir Festivali'nde bugüne kadar alanında ustalaşmış sanatçılar ve virtüöz sayılabilecek isimler sahne almıştır. 2022 yılında otuz beşincisi düzenlenen ve bugüne kadar 350'nin üzerinde etkinliğin gerçekleştiği festivalde yer alan bu isimler arasında; Amerikalı blues ustası *Ray Charles*, funk ve soul müziğin duayeni olarak bilinen Amerikalı *James Brown*, Büyük Britanya'nın yıldız pop-rock müzisyenlerinden *Chris De Burg*, *Sting* ve *Elton John*, fenomen folk müzik şarkıcısı Amerikalı *Joan Baez*, Yeni Zelanda'lı opera sanatçısı *Kiri Te Kanawa*, Kanadalı rock şarkıcısı *Byran Adams*, usta caz-flamenko gitaristi İspanyol *Paco De Lucia*, Yunan kemancı ve orkestra şefi *Leonidas Kavakos*, Latin Grammy ödüllü İspanyol şarkıcı *Concha Buika*, İsraili keman virtüözleri *Shlomo Mintz* ve *Maksim Vengerov*, Alman klarinet sanatçısı *Sabine Meyer*, İngiliz çellist *Julian Lloyd Weber*, Hırvat piyanist *Ivo Pogorelich*, Venezüellalı gitarist *Alirio Diaz*, çağımızın en iyi keman virtüözlerinden biri olarak gösterilen Grammy Ödüllü *Itzhak Perlman*, Azerbaycanlı caz piyanisti, bestecisi ve şarkıcısı *Aziza Mustafa Zadeh*, ünlü Yunan tenor *Mario Frangoulis*, 15 Grammy Ödülü sahibi Amerikalı çellist *Yo - Yo Ma*, Norveçli caz saksafon sanatçısı *Jan Garbarek*, İsraili klezmer klarinet sanatçısı *Giora Feidman*, Amerikalı caz gitaristi *Al Di Meola*, Grammy Ödüllü Afrikalı şarkıcı *Cesaria Evora*, Fransız soprano *Emma Shaplin*, Dünyaca ünlü İspanyol tenor *José Careras*, Jethro Tull rock grubunun kurucusu *Ian Anderson*, 25 Grammy Ödülü sahibi efsane caz besteci ve piyanisti *Chick Corea*, İngiliz caz kemancısı *Nigel Kennedy*, ünlü pan flüt virtüözü Romanyalı *George Zamfir* ve İngiliz şarkıcı *Jane Birkin* gibi yabancı sanatçılar, Sufi müziğinin ustalarından neyzen *Kudsi Erguner*, Harika Çocuklar Yasası ile yurt dışında eğitim aldıktan sonra dünyanın sayılı müzisyenleri arasında gösterilen piyano virtüözü *İdil Biret* ve keman virtüözü *Suna Kan*, Devlet Sanatçısı ünvanlı flüt virtüözü ve eğitimcisi *Gülşen Tatu*, ülkemizin uluslararası üne sahip piyano ikilisi *Güher-Süher Pekinel*, Devlet Sanatçısı piyanist *Gülsin Onay*, dünyaca ünlü ödüllü piyanist ve bestecimiz *Fazıl Say* gibi yerli sanatçılar yer almaktadır. Festivalin önemli unsurlarından olan orkestra konserlerine ise; *Royal Filarmoni Orkestrası*, *Berlin Filarmoni Orkestrası*, *Viyana Filarmoni Orkestrası*, *Royal Concertgebouw Orkestrası*, *Moskova Senfoni Orkestrası*, *St. Petersburg Filarmoni Orkestrası*, *Berlin Oda Orkestrası*, *Leipzig Gewendhaus Bach Orkestrası*, *I Musici Oda Orkestrası*, *The Philharmonia*, *Arturo Toscanini Filarmoni Orkestrası*, *Çek Filarmoni Orkestrası*, *Orchestra de Paris* gibi yabancı orkestralar ve *İzmir Devlet Senfoni Orkestrası*, *İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası*, *Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası*, *Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası*, *Tekfen Filarmoni Orkestrası* gibi ülkemizin değerli orkestraları katkı sağlamıştır. Bu orkestralar; *Zubin Mehta*, *Sir Simon Rattle* *Yuri Temirkanov*, *Lorin Maazel*, *Myung-Whun Chung*, *Leonard Slatkin*, *Vladimir Ashkinazy*, *Esa-Pekka Salonen*, *Ola Rudner*, *Daniela Gatti*, *David Gimenez*, *Tolga Kashif*, *Rafael Fruchbeck de Burgos*, *Herbert Blomstedt* ve *Alexander Rudin* gibi yabancı, *Emre Aracı*, *İbrahim Yazıcı*, *Erol Erdinç*, *Rengim Gökmen*, *Gürer Aykal* ve *Hikmet Şimşek* gibi Türk şefler yönetiminde sahne almıştır.

Ülkemizin en önemli ve kapsamlı sanat festivallerinden biri olan Uluslararası İzmir Festivali'nin uzun yıllardır ülkemiz sanat hayatına pek çok yönden katkı sağladığı düşünülmektedir. Bu çalışmada ise sanatsal etkinliklerin ülkemizde yaygın hale getirilmesinde festivallerin büyük katkısı olduğu varsayımından yola çıkarak, festivalde gerçekleşen etkinliklerin önemli görülen bazı boyutlarda incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda aşağıda belirlenen araştırma sorularına cevap aranmıştır:

- Festivalde gerçekleşen etkinliklerin sanat türüne göre dağılımı nedir?
- Festivalde yer alan etkinlikler hangi mekânlarda gerçekleştirilmiştir?
- Festivalde gerçekleşen etkinliklerin İzmir ilçelerine dağılımı nedir?
- Festivalde yer alan konserlerin müzik türüne göre dağılımı nedir?
- Festival konserlerine katılan icracıların durumu nedir?

## 2. Yöntem

Araştırmada, amaca ilişkin durumu kapsamlı bir şekilde incelemek üzere, betimsel tarama modeli kullanılmıştır. "Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır" (Karasar, 2014, s. 77). Bu kapsam çerçevesinde 1987-2022 yılları arasında gerçekleşmiş Uluslararası İzmir Festivali'ne ait tüm festival programlarına ulaşılmış ve programlar doküman incelemesi yapılarak incelenmiştir. Doküman incelemesi, "araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır" (Yıldırım ve Şimşek, 2021, s. 189). Elde edilen verilerin analizinde betimleyici istatistiksel bir analiz olarak frekans ve yüzde dağılımlarından yararlanılmıştır. Çözümlenen veriler araştırma soruları bağlamında tablo ve şekiller kullanılarak gösterilmiş ve açıklanmıştır.

## 3. Bulgular

### 3.1. Festivalde Yer Alan Etkinliklerin Sanat Türleri

Uluslararası İzmir Festivali'nde bugüne kadar yer alan etkinliklerin sanat türlerine göre dağılımı Tablo 1'de yer almaktadır.

**Tablo 1.** Festivalde yer alan sanat türlerinin yıllara göre dağılımı.

Yıl	Müzik	Dans	Tiyatro	Opera	Müzikal	Diğer	Toplam
1987	5	3	1	1		1	11
1988	12	4	1		2		19
1989	9	2		1			12
1990	5	3	1		1		10
1991	5	1	1				7
1992	6	1			1		8
1993	5	1	1				7
1994	4	2	1		1		8
1995	5	1	1				7
1996	7	1	1				9
1997	6	1	1				8
1998	10	2	1				13
1999	9	1	1				11
2000	11	2		1		1	15
2001	7	2	1				10
2002	5	2	1			1	9
2003	5	1	2	1			9
2004	6	1	1				8
2005	8	1					9
2006	12	1	3	1			17
2007	6	2	1				9
2008	9						9
2009	7						7
2010	10	1	1	1			13
2011	8	3					11

**Tablo 1.** Festivalde yer alan sanat türlerinin yıllara göre dağılımı. (devamı)

Yıl	Müzik	Dans	Tiyatro	Opera	Müzikal	Diğer	Toplam
2012	12	1	1			1	15
2013	7	1					8
2014	8	1					9
2015	9	2					11
2016	9		1				10
2017	8	1	1				10
2018	9	1					10
2019	9	1				1	11
2021	5	1					6
2022	6	3				1	10
f	264	51	24	6	5	6	356
%	74,15	14,37	6,76	1,69	1,41	1,69	100

Buna göre; 1987 yılından 2022 yılına uzanan süreçte, festivalde; müzik, dans, tiyatro, opera, müzikal ve diğer olmak üzere toplam 356 etkinliğin gerçekleştiği görülmektedir. Gerçekleştirilen bu etkinliklerin %74,15'ini (f:264) müzik, %14,37'sini (f: 51) dans, %6,76'sını (f:24) tiyatro, %1,69'unu (f:6) opera, %1,41'ini (f:5) müzikal, 1,69'unu (f:6) ise diğer sanatsal türler oluşturmuştur. Verilere göre festival düzenlenmeye başladığından beri sanat türü bakımından müzik ve dans etkinliklerinin diğer türlere oranla belirgin bir farkla festivalde daha çok yer aldığı söylenebilir. Ayrıca yıllara göre sanat türlerinin festivalde yer alma durumuna bakıldığında dikkat çeken önemli noktalar olduğu anlaşılmıştır. İlk olarak müzik türü etkinlikleri festivalin gerçekleştiği tüm yıllarda en yüksek dağılıma sahiptir. Dans türü etkinliklere de 2008, 2009 ve 2016 yılları hariç diğer tüm yıllarda, müzik türüne göre oldukça düşük olsa da festivalde düzenli bir şekilde yer verilmiştir. Tiyatro türü sanat etkinlikleri ise 2006 yılına kadar belirli bir düzen içerisinde festivalde yer almış ancak 2007 yılından itibaren düşüşe geçmiştir. Son 4 yıldır tiyatro türü sanat etkinliği festivalde yer almamaktadır. Opera türü sanat etkinliklerinin ise festival tarihi boyunca yalnızca 6 kez sahnelenmiş olduğu ve 2011 yılından itibaren opera sanatına yönelik etkinliklerin festivalde görülmediği dikkat çekmektedir. Müzikaller ise bu festivalde 1995 yılına kadar yer almış ve o yıla kadar 5 kez sahnelenmiştir. 1995 yılından beri festivalde müzikal sahnelenmemektedir. Tabloda diğer etkinlikler olarak görünen etkinliklerin içeriği ise şu şekildedir; Sema Gösterisi (1987), Lirik Tarih Gösterisi (2000), Gladyatör Gösterisi (2002), Enstalasyon (2012), Film gösterimi (2019), Workshop (2022).

### 3.2. Festival Etkinliklerinin Gerçekleştirildiği Mekânlar

Uluslararası İzmir Festivali'nde gerçekleştirilen sanatsal etkinlikler Tablo 2'de gösterilen mekânlarda gerçekleştirilmiştir. Bazı etkinliklerin farklı mekânlarda yeniden sahnelenmiş olması sebebiyle bu bölümde etkinlik toplam frekansı artmıştır.

**Tablo 2.** Festival etkinliklerinin gerçekleştirildiği mekânların dağılımı.

No	Mekân	f	%
1	Efes Antik Tiyatro, Selçuk	102	28,25
2	Kültürpark Açık Hava Tiyatrosu, Konak	66	18,28
3	Efes Celsus Kütüphanesi, Selçuk	46	12,74
4	Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi, Konak	38	10,53
5	Çeşme Açık hava Tiyatrosu, Çeşme	20	5,54
6	Çeşme Kalesi, Çeşme	17	4,71
7	Agora, Konak	7	1,94
8	Atatürk Kültür Merkezi, Konak	7	1,94
9	Sabancı Kültür Merkezi, Konak	6	1,66
10	Gündoğdu Meydanı, Konak	6	1,66
11	Asklepion Tiyatrosu, Bergama	4	1,11
12	Karşıyaka Açık hava Tiyatrosu, Karşıyaka	4	1,11
13	St. Policarp Kilisesi, Konak	3	0,83
14	Kadifekale, Buca	3	0,83

**Tablo 2.** Festival etkinliklerinin gerçekleştirildiği mekânların dağılımı. (devamı)

No	Mekân	f	%
15	İ.E.Ü. Açık hava Gösteri Merkezi, Balçova	3	0,83
16	Abacioğlu Han, Konak	2	0,55
17	Efes Meryem Ana Evi, Selçuk	2	0,55
18	İsmet İnönü Sanat Merkezi, Konak	2	0,55
19	Elhamra Sahnesi, Konak	2	0,55
20	İKSEV Müzik Müzesi, Konak	2	0,55
21	Ayavukla Kilisesi, Konak	2	0,55
22	İzmir Sigara Fabrikası, Konak	2	0,55
23	D.T. Konak Sahnesi, Konak	2	0,55
24	Kızlarağası Hanı, Konak	1	0,28
25	Bornova Amfi Tiyatro, Bornova	1	0,28
26	Bornova Kültür ve Sanat Merkezi, Bornova	1	0,28
27	Bazilika Güney Kule, Bergama	1	0,28
28	Kızıl Avlu-Bazilika, Bergama	1	0,28
29	Metropolis Antik Tiyatrosu, Torbalı	1	0,28
30	Uşakizade Latife Hanım Köşkü, Karşıyaka	1	0,28
31	Çeşme Kilisesi, Çeşme	1	0,28
32	Sığacık Kaleiçi, Seferihisar	1	0,28
33	Çeşme Kervansaray, Çeşme	1	0,28
34	Çeşme Marina, Çeşme	1	0,28
35	Aya Haralambos Kilisesi, Çeşme	1	0,28
36	St. John Baptist Kilisesi, Şirince	1	0,28
<b>Toplam</b>		<b>361</b>	<b>100</b>

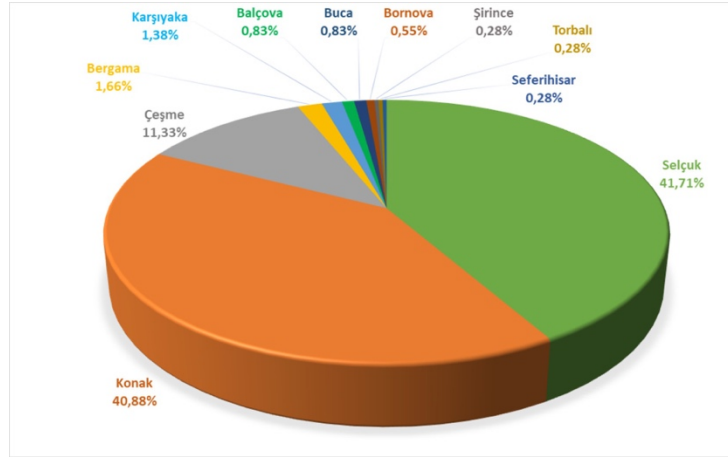
Etkinliklerin gerçekleştirildiği mekânlara bakıldığında İzmir'de yer alan toplam 36 farklı mekânın festival etkinliklerinde kullanıldığı görülmektedir. Bu mekânlarda festival kapsamında bugüne kadar toplam 361 etkinlik gerçekleştirilmiştir. En yüksek oranda ve sırasıyla bu etkinliklerin; %28,25'i (f:102) Efes Antik Tiyatro'da, %18,28'i (f:66) Kültürpark Açık Hava Tiyatrosu'nda, %12,74'ü (f:46) Efes Celsus Kütüphanesi'nde, %10,53'ü (f:38) Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi'nde, %5,54'ü (f:20) Çeşme Açık Hava Tiyatrosu'nda, %4,71'i (f:17) Çeşme Kalesi'nde gerçekleşmiştir. Diğer mekânlara bakıldığında etkinlik dağılımı düşük olsa da çeşitlilik bakımından fazla sayıda mekânın festivalde aktif bir şekilde kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır. Diğer taraftan etkinliklerin gerçekleştirildiği mekânların tarihi dokusuna göre bir değerlendirme de yapabilmek mümkündür. Başta Efes Antik Tiyatro olmak üzere Efes Celsus Kütüphanesi, Çeşme Açık Hava Tiyatrosu, Çeşme Kalesi, Agora, Asklepion Tiyatrosu, St. Policarp Kilisesi, Kadifekale, Abacioğlu Han, Efes Meryem Ana Evi, Ayavukla Kilisesi, Kızlarağası Hanı, Bazilika Güney Kule, Kızıl Avlu-Bazilika, Metropolis Antik Tiyatrosu, Uşakizade Latife Hanım Köşkü, Çeşme Kilisesi, Sığacık Kaleiçi, Çeşme Kervansaray, Aya Haralambos Kilisesi, St. John Baptist Kilisesi'nin yer aldığı 20 mekân aynı zamanda İzmir'in kültür mirasları arasındadır.

### 3.3. Festivalde Gerçekleşen Etkinliklerin İzmir İlçelerine Dağılımı

Festival etkinliklerinin gerçekleştiği İzmir İlçelerine ilişkin dağılım Şekil 1'de gösterilmiştir.

Festival etkinliklerinin İzmir İlçelerine dağılımına bakıldığında, etkinliklerin 11 ilçede gerçekleştirildiği görülmektedir. Yüzdelerle dağılım oranları ise; Selçuk, %41,71, Konak; %40,88, Çeşme; %11,33, Bergama; %1,66, Karşıyaka; %1,38, Balçova; %0,83, Buca; %0,83, Bornova; %0,55, Şirince; %0,28, Torbalı; %0,28, Seferihisar %0,28 şeklindedir. Bu dağılıma göre festival etkinliklerinin farklı bölgelere yayılmış olduğu görülse de etkinliklerin ağırlıklı olarak Selçuk, Konak ve Çeşme'de gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Geniş çapta düzenlenen ve yüksek katılım olanağı sağlanması beklenen etkinliklerde, festival etkinliklerine uygun niteliklere sahip mekânların daha çok bu ilçelerde olması, dağılımın bu bölgelerde yüksek olmasının nedeni olabileceği gibi söz konusu ilçelerin aynı zamanda İzmir turizminin en canlı bölgeleri olması da önemli bir etken olabilir.





Şekil 1. Festival mekânlarının ilçelere göre dağılımı.

### 3.4. Festivalde Yer Alan Konserlerin Müzik Türleri

Uluslararası İzmir Festivali'nde bugüne kadar yer alan konserlerin yıllara ve müzik türlerine göre dağılımı Tablo 3'te yer almaktadır.

Tablo 3. Festivalde yer alan konserlerin müzik türlerine göre dağılımı.

Yıl	Klasik Müzik	Caz / Blues	Flamenko / Latin	Etnik	Klasik Türk Müziği	Rock / Soul	Pop / Folk	Bando Müziği	Toplam
1987	2	1	1		1				5
1988	8	2			1		1		12
1989	8						1		9
1990	3		1				1		5
1991	4					1			5
1992	4		1			1			6
1993	3		1			1			5
1994	4								4
1995	3	1					1		5
1996	5		1					1	7
1997	2	1		1	1		1		6
1998	7	2		1					10
1999	3	2		1	1	2			9
2000	9	1		1					11
2001	3	2				2			7
2002	4			1					5
2003	5								5
2004	4		1		1				6
2005	5			1			2		8
2006	8	1		1	1			1	12
2007	2	1		1	1	1			6
2008	7	1			1				9
2009	6			1					7
2010	8	1	1						10
2011	7					1			8

**Tablo 3.** Festivalde yer alan konserlerin müzik türlerine göre dağılımı. (devamı)

Yıl	Klasik Müzik	Caz / Blues	Flamenko / Latin	Etnik	Klasik Türk Müziği	Rock / Soul	Pop / Folk	Bando Müziği	Toplam
2012	9		1	1	1				12
2013	7								7
2014	8								8
2015	7	1	1						9
2016	8		1						9
2017	5	1		1	1				8
2018	8	1							9
2019	6	1	1		1				9
2021	4		1						5
2022	4	1	1						6
f	190	21	13	11	11	9	7	2	264
%	71,97	7,95	4,92	4,17	4,17	3,41	2,65	0,76	100

Festival'de 1987 ile 2022 arasında gerçekleşen 264 konser etkinliğinin müzik türlerine göre dağılımına bakıldığında, konserlerin %71, 97'sinin (f:190) Klasik Batı Müziği, %7,95'inin (f:21) Caz/Blues, %4,94'ünün (f:13) Flamenko/Latin, %4,17'sinin (f:11) Etnik, %4,17'sinin (f:11) Klasik Türk Müziği, %3,41'inin (f:9) Rock/Soul, %2,65'inin (f:7) Pop/Folk, %0,76'sının (f:2) ise Bando Müziği türünde olduğu anlaşılmaktadır. Buna göre belirgin bir farkla festivalde en çok Klasik Batı Müziği konserlerine yer verildiği, en az yer verilen türün ise Bando Müziği olduğu belirlenmiştir. Yıllara göre müzik türlerine bakıldığında ise özellikle bazı müzik türlerinin durumu dikkat çekmektedir. İlk olarak, Klasik Batı Müziği'nin festivaldeki ağırlığı hiç azalmamıştır. Caz/Blues türünde konserler ise 2002-2007 ile 2011-2015 yılları arasında uzunca bir süre yapılmamıştır. Flamenko/Latin türünde konserler ise 1997-2005 yılları ile 2005-2010 yılları arasında festivalde yer almamıştır. Etnik müziğin festival kapsamına girişi ise festivalin başladığı yıldan tam 10 yıl sonra 1997'de gerçekleşmiş, takip eden yıllarda bu türe ait örnekler yer verilmiş olmasına rağmen 2018'den itibaren bu türde herhangi bir konser yapılmamıştır. Festivalin ilk yıllarında kapsam içerisinde yer almasına rağmen uzun yıllardır bazı müzik türlerine yönelik konserlerin festivalde yer almaması dikkat çeken diğer bir husustur. Rock/Soul müzik türünde 2012, Pop/Folk 2006, Bando Müziği ise 2007 yılından günümüze konser etkinliklerinde yer almayan müzik türleridir.

### 3.5. Konserlere Katılan İcracılar

Araştırma bulgularının bu bölümünde, festival kapsamında bugüne kadar gerçekleşen konserlerde yer alan sanatçılar ve müzik gruplarının kodlamaları yerli, yabancı ve karma icracılar olarak gruplandırılmıştır. Sanatçıların dağılımı Tablo 4'te yer almaktadır.

**Tablo 4.** Konserlere katılan yerli ve yabancı icracıların dağılımı.

Yıl	Yerli	Yabancı	Karma
1987	2	3	
1988	3	9	
1989	2	6	1
1990	1	4	
1991	2	3	
1992	1	4	1
1993	1	4	
1994	2	2	
1995	1	4	
1996	3	3	1
1997	2	4	
1998	1	9	
1999	1	6	2
2000	4	6	1

**Tablo 4.** Konserlere katılan yerli ve yabancı icracıların dağılımı. (devamı)

Yıl	Yerli	Yabancı	Karma
2001		7	
2002	2	3	
2003	1	4	
2004	2	4	
2005	2	6	
2006	3	8	1
2007	1	5	
2008		8	1
2009		7	
2010		8	2
2011		8	
2012		9	3
2013	1	6	
2014	2	6	
2015		7	2
2016	3	6	
2017	2	6	
2018	3	5	1
2019	3	6	
2021	1	4	
2022	2	3	1
<b>f</b>	54	193	17
<b>%</b>	20,69	73,11	6,51

Tablo 4'e göre 1987 yılından günümüze festival konserlerine katılan icracıların %20,69'u (f:54) yerli, %73,11'i (f:193) yabancı ve son olarak %6,51'i (f:17) karma sanatçı ve müzik gruplarından oluşmaktadır. Yabancı icracı dağılımının yüksek olması nedeniyle festivalin uluslararası olma niteliğini yıllar içerisinde hiç kaybetmediği söylenebilir. Ancak 2008-2013 yılları arasında, karma etkinlikler dışında, doğrudan ülkemizi temsil eden herhangi bir sanatçı veya müzik grubunun festivalde yer almamış olması dikkat çekicidir.

#### 4. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Araştırmada, Uluslararası İzmir Festivali; festivalde yer alan sanat türleri, etkinliklerin gerçekleştiği mekânlar ve ilçeler, konserlerde yer alan müzik türleri ve konserlere katılan icracılar bakımından incelenmiş ve aşağıda belirtilen şu sonuçlara varılmıştır:

İlki 1987 yılında düzenlenen Uluslararası İzmir Festivali'nde 5 sanat türünde toplam 356 etkinlik gerçekleşmiştir. Bu türler müzik, dans, tiyatro, opera ve müzikallerdir. Festival düzenlenmeye başladığından beri sanat türü bakımından müzik (f:264) ve dans (f: 51) etkinlikleri diğer türlere oranla belirgin bir farkla festivalde daha çok yer almıştır. 2013 yılından günümüze tiyatro yalnızca 2 kez, opera ve müzikaller ise hiç sahnelenmemiştir. Bu nedenle 2013 ve sonrası için tiyatro, opera ve müzikal türünün festival kapsamından çıktığı ve festivalin daha çok müzik ve dans etkinliklerine yer verdiği söylenebilir. Müziğin diğer tüm sanat türleri arasında festivalin en geniş bölümünü kaplıyor olması müziğin doğal yapısından ileri gelen ve geniş kitleleri etkileme gücü yüksek bir sanat türü olmasından ileri geldiği düşünülmektedir. Bu durumu benzer şekilde ifade eden iki ayrı çalışmaya rastlanmıştır. Kurtuldu'ya göre (2021, s. 43) tüm sanat dalları içinde, insan ruhu üzerinde en derin etkiyi bırakan sanat, müzik sanatıdır. Biber Öz'e göre (2001, s. 102) ise; müzik, insandan insana uzanan evrensel bir dildir ve dili, dini ayrı insanları aynı ezgide birleştirecek güce sahiptir. Müziğin bu özelliği ona diğer sanat dalları içinde ayrı bir yer ve ayrıcalık vermiştir.

Etkinlikler, İzmir'in değişik bölgelerinde yer alan toplam 36 farklı mekânda gerçekleştirilmiştir. En yüksek oranda ve sırasıyla bu etkinliklerin; Efes Antik Tiyatro'nda (f:102), Kültürpark Açık Hava Tiyatrosu'nda (f:66), Efes Celsus Kütüphanesi'nde(f:46), Ahmed Adnan Saygun Sanat Merkezi'nde (f:38), Çeşme Açık Hava Tiyatrosu'nda (f:20), Çeşme Kalesi'nde (f:17) gerçekleştiği anlaşılmıştır. Diğer mekânlarda etkinlik sayısı düşük olsa da çeşitlilik bakımından fazla sayıda mekânın festivalde aktif bir şekilde kullanılmış olduğu belirlenmiştir. Etkinliklerin gerçekleştirildiği mekânların 20'si İzmir'in tarihi değerleridir. Başta Efes Antik Tiyatro olmak üzere Efes Celsus Kütüphanesi, Çeşme Açık hava Tiyatrosu, Çeşme Kalesi, Agora, Asklepion Tiyatrosu, St. Policarp Kilisesi, Kadifekale, Abacıoğlu Han, Efes Meryem Ana Evi, Ayavukla

Kilisesi, Kızlarağası Hanı, Bazilika Güney Kule, Kızıl Avlu-Bazilika, Metropolis Antik Tiyatrosu, Uşakizade Latife Hanım Köşkü, Çeşme Kilisesi, Sığacık Kaleiçi, Çeşme Kervansaray, Aya Haralambos Kilisesi, St. John Baptist Kilisesi aynı zamanda İzmir'in kültür mirasları arasındadır. Festival komitesinin etkinliklerin gerçekleştirildiği mekânların seçimi konusunda hem festivalin sürekliliğinin sağlanması hem de festivale olan ilginin yüksek tutulması gibi noktalarda doğru ve örnek kararlar aldığı düşünülmektedir. Festival etkinliklerinin bu mekânlarda gerçekleşiyor olması, bölge tarihini ve kültürünü canlandırabileceği gibi aynı zamanda bölgeye sosyo-ekonomik katkılar sağlayabilir. Aguado ve diğerleri (2021, s. 314) festival yöneticilerinin, yönetimlerindeki dört ana faaliyetten bahsederken, festivalin sürdürülebilirliğinin merkezinde soyut mirasın ortaya konmasının önemli olduğunu ve bu nedenle, yerel bölge ile bağ kurulması gerektiğini ifade etmiştir. Diğer yandan;

Geçmişten günümüze ulaşan geleneksel dokunun yaşatılma olasılığı, bu tarihi, doğal ve kültürel öğelerin yaşatılması ile mümkündür. Kültürel miras varlıklarının bir çekicilik unsuru olarak kullanılması ve toplumumuza ait bu potansiyelden fayda sağlanması, gerçekleştirilmesi gereken en önemli amaçlardandır. Bu sebeple kültürel miras varlıklarına yönelik düzenlenecek festival gibi etkinliklere ihtiyaç duyulmaktadır. (Atak vd., 2017, s. 1407)

Ayrıca festivalde etkinliklerin gerçekleştiği diğer mekânlara bakıldığında belediyeler ile Kültür ve Turizm Bakanlığınca festivale destek verildiği de anlaşılmıştır. Devletlerin sanat ve kültür politikalarının milletlerin uygarlığı ve çağdaşlığına etkisi göz önüne alındığında, kültürel ve sanatsal etkinliklerin mümkün olduğunca desteklenmesi gerektiği düşünülmektedir. Tuncal (2017, s. 72) devletin kültür politikalarına, eğitim politikalarına ve sanat kurumlarına mutlak destek vermesi gerektiğine değinen sayısız örnekten biridir.

Araştırmada festival etkinliklerinin İzmir'in 11 ilçesine; Selçuk, %41,71, Konak; %40,88, Çeşme; %11,33, Bergama; %1,66, Karşıyaka; %1,38, Balçova; %0,83, Buca; %0,83, Bornova; %0,55, Şirince; %0,28, Torbalı; %0,28, Seferihisar %0,28 dağıldığı ve etkinliklerin ağırlıklı olarak Selçuk, Konak ve Çeşme'de gerçekleştiği sonucuna varılmıştır. Geniş çapta düzenlenen ve yüksek katılım olanağı sağlanması beklenen etkinliklerde, festival etkinliklerine uygun niteliklere sahip mekânların daha çok bu ilçelerde olması, dağılımın bu bölgelerde yüksek olmasının nedeni olabileceği gibi söz konusu ilçelerin aynı zamanda İzmir turizminin en canlı bölgeleri olması da önemli bir etken olabilir. Festivallerin önemli bir özelliğinin de bölge halkına ve bilhassa gençlere sağladığı sosyo-ekonomik katkı düşünüldüğünde, büyük şehirlerde düzenlenen etkinliklerin, şehrin olabildiğince fazla bölgesine uzanmasının olumlu etkileri olabilir. Ballantyne ve diğerleri de (2014, s. 66) festivalleri; gençlerin müzikal bir deneyime dalarak, olumlu psikolojik ve sosyal faydalar sağlayabildiği etkinlikler olarak tanımlamıştır.

Araştırmanın diğer bir sonucu ise festivalde 1987 ile 2022 arasında 264 konser etkinliğinin gerçekleşmiş olmasıdır. Bu konserlerin Klasik Batı Müziği (f:190), Caz/Blues (f:21), Flamenko/Latin (f:13), Etnik (f:11), Klasik Türk Müziği (f:11), Rock/Soul (f:9), Pop/Folk (f:7), Bando Müziği (f:2) türlerinde olduğu saptanmıştır. Buna göre belirgin bir farkla, festivalde en çok Klasik Batı Müziği konserlerine yer verilmiş ve bu türün ağırlığı ilerleyen yıllarda hiç azalmamıştır. Avrupa'da yürütülen ve 390 festival içerdiğinde, müzik türlerine değinen başka bir araştırmada (Négrier vd., 2013, s. 48) yine Klasik Batı Müziği'nin diğer türlere oranla daha fazla seslendirildiği sonucuna ulaşılmıştır. Araştırmalardaki benzer sonuçlar, senfonik büyük orkestraların festivaller de hem sanatsal hem de görsel olarak görkemli müzik toplulukları olarak tercih edilmesinden ileri geliyor olabilir.

Festivalde en az yer verilen tür ise Bando Müziği'dir. Bandoların ve bando müziğinin bakır üflemeli ve vurmali çalgılardan oluşan geniş müzik toplulukları olarak festivallere ayrı bir renk katacağı düşünüldüğünden, konser etkinliklerinde sayıca en düşük müzik türleri arasında yer almış olması şaşırtıcı bulunmuştur. İzmir; belediyelerine ait bandoları, askeri bandoları bulunan büyük ve gelişmiş bir şehirdir. Bu müzik türünün yaşatılması, bando müzisyenliği yapan müzisyenlerin teşvik edilmesi ve desteklenmesinin gerekli olduğu düşünülmektedir.

Araştırmanın müzik türlerine yönelik bir diğer önemli sonucu etnik müziğin festival kapsamına girişinin festivalin başladığı yıldan tam 10 yıl sonra 1997'de gerçekleşmiş olması, takip eden yıllarda bu türe ait az sayıda örneğe yer verilmiş olması ve 2018'den itibaren bu türde herhangi bir konser yapılmamış olmasıdır. Ulusların etnik müzikleri nesilden nesile taşınması gereken değerleridir. Özellikle ülkemizde yıllardır süregelen böyle değerli festivaller, ülkenin tüm zenginliklerinin tanıtılması için fırsat olarak düşünülebilir. Halk ezgilerinin, halk müziğimizin hem en yalın haline hem de uluslararası platformlarda çok seslendirilmiş örneklerine ve Çağdaş Türk bestecilerinin etnik dokuyu barındıran eserlerine ihtiyaç olduğu bilinmektedir. Bu niteliklere sahip müzik türleri, senfonik orkestralarla seslendirilebilir. Yaşayan

halk ozanlarımız bu festivallerde büyük orkestralar eşliğinde ön plana çıkartılabilir, benzer şekilde miras niteliği taşıyan tarihi halk ozanlarımızın, şairlerimizin eserleri yaşatılabilir, tanıtılabilir. Bu görüşü destekleyen bir başka araştırmada, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı'nın düzenlediği Uluslararası Ankara Müzik Festivali'nde yer alan Çağdaş Türk bestecilerini konu alan bir çalışma yürütülmüş ve araştırma kapsamında *Başman* ile yapılan görüşme şu şekilde aktarılmıştır:

Günümüzde, festivalin uluslararası niteliği göz ardı edilmeden Türk icracılara ve çağdaş Türk bestecilerinin eserlerine yer vermek ve özellikle bu eserlere ilk seslendiriliş imkânı yaratmak öncelikli konulardan biri haline gelmiştir. Ayrıca Vakıf, eski veya genç-orta kuşak Türk bestecileri olarak ayırım yapmaksızın festivale davet ettiği yabancı ülke orkestralarına Türk bestecilerinin eserlerinden repertuarlarına alma konusunda teklif götürmektedir. (Ünal, 2012, s. 11)

Araştırmada son olarak 1987 yılından günümüze festival konserlerine katılan icracıların yerli (f:54), yabancı (f:193), karma (f:17) olarak dağılım gösterdiği belirlenmiştir. Yabancı icracılar festivalin düzenlendiği her yıl en yüksek sayıdadır. Festivalin bu anlamda uluslararası olma niteliğini yıllar içerisinde hiç kaybetmediği görülmüştür ancak festivalin uluslararası niteliğini koruyarak, Türk müzisyenlere festivalde daha yüksek sayıda yer verebilmesi, hem müzisyenlerimizin çalışmalarına teşvik hem de ülkemizin tanıtılmasına destek olabilir. Ancak 2008-2013 yılları arasında doğrudan ülkemizi temsil eden herhangi bir sanatçı veya müzik grubunun festivalde yer almamış olması dikkat çekicidir.

## Kaynakça

- Aguado, L. F., Arbona, A., Palma, L. & Heredia-Carroza, J. (2021). How to value a cultural festival? The case of Petronio Álvarez Pacific Music Festival in Colombia. *Development Studies Research*, 8(1), 309-316. [10.1080/21665095.2021.1979417](https://doi.org/10.1080/21665095.2021.1979417)
- Atak, O., Tatar, S. ve Tunaseli, A. (2017). Kültürel miras oluşumunda festivallerin yeri ve önemi: Fethiye Müzik Köyü. *The Journal of International Social Research*, 10(52), 1396-1409. [10.17719/jisr.2017.1989](https://doi.org/10.17719/jisr.2017.1989)
- Ballantyne, J., Ballantyne, R. & Packer, J. (2014). Designing and managing music festival experiences to enhance attendees' psychological and social benefits. *Musicae Scientiae*, 18(1), 65-83. [10.1177/1029864913511845](https://doi.org/10.1177/1029864913511845)
- Biber Öz, N. (2001). İnsanın kültürel gelişiminde müzik eğitiminin önemi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 14(1), 101-106. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/153174>
- Cudny, W. (2004). The phenomenon of festivals: Their origins, evolution, and classifications. *Anthropos*, 109(2), 640-656. <https://www.jstor.org/stable/43861801>
- Falassi, A. (1997). Festival, In T. Green (Ed.), *Folklore: An encyclopedia of beliefs, customs, tales, music, and art, Vol.1*, (295-302). Abc-Clio.
- Giorgi, L., Sassatelli, M., Santoro, M., Delanty, G., Chalcraft, J. & Solaroli, M. (2011). European art festivals: Strengthening cultural diversity. *Research-Socio-Economic Sciences and Humanities*. [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=1805104](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1805104)
- Işıklı, H. (2021). An ethnographic research into İzmir as a place of urban memory in the context of the International İzmir Festival (Tez No. 716614) [Doktora tezi, Ghent University]. Ulusal Tez Merkezi.
- İksev. (2022, 10 Temmuz). *Amaçlar ve Görevler*. <http://www.iksev.org/tr/hakkimizda/3/amaclar-ve-gorevler>
- İstanbul Festivali için teşebbüse geçildi. (1968, 26 Nisan). *Milliyet Gazetesi*. [http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/GununYayinlari/f9bfjos7QE3A4CVcBcHRbA\\_x3D\\_x3D\\_](http://gazetearsivi.milliyet.com.tr/GununYayinlari/f9bfjos7QE3A4CVcBcHRbA_x3D_x3D_)
- Karasar, N. (2014). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel Yayıncılık.
- Keleş, Y., Kaya, M., Kurt, A. ve Arslan, B. (2020). Kapıkaya Fest'e katılanların festivale ilişkin kalite ve değer algılarının belirlenmesi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İnsan Bilimleri Dergisi*, 1(2), 227-240. <https://dergipark.org.tr/en/pub/insanbilimleri/issue/59098/839673>

- Kurtuldu, M. K. (2021). Müziğin gücü. A. Canbay ve Z. Nacaklı (Ed.), *Müzik kültürü içinde* (s. 35). Pegem Akademi Yayıncılık.
- Négrier, E., Agustí, L. B. & Guérin, M. (2013). *Music festivals, a changing world*. Michel de Maule.
- Polat, S., Polat, S. A. ve Halis, M. (2013). Kent kimliği kapsamında festivallerin değerlendirilmesi: Uluslararası Altın Safran Film Festivali örneği. *Journal of Tourism and Research*, 2(1), 69-85. <https://dergipark.org.tr/en/pub/turar/issue/39641/469085>
- Quinn, B. (2005). Arts festivals and the city. *Urban Studies*, 42(5/6), 927-943. 10.1080/00420980500107250
- Ronström, O., Malm, K. & Lundberg, D. (2001). Concerts and festivals: Public performances of folk music in Sweden. *The World of Music*, 43(2/3), 49-64. <https://www.jstor.org/stable/41699365>
- Tuncal, S. (2017). Toplum-sanat ilişkisi kapsamında İstanbul'daki müzik etkinlikleri (2000-2015) (Tez No. 461446) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Kültür Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Ünal, S. L. (2012). Sevda-Cenap And Müzik Vakfı'nın düzenlediği Uluslararası Ankara Müzik Festivalleri'nde çağdaş Türk bestecilerinin ve yorumcularının yeri (1985-2011) (Tez No. 317792) [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Yıldırım A. ve Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, Ş. E. (2019). Atatürk ve Beylerbeyi Balkan Festivali. *Anka Strateji Dergisi*, (12), 28-33. <http://ankaenstitusu.com/ataturk-ve-beylerbeyi-balkan-festivali/>

## İzmir'in Gelecek Kuşaklara Mirası Ödemiş İpeklileri ve Tire Beledi Dokumalarının Son Durumu

Izmir's Legacy for Future Generations, the Final Situation of Ödemiş Silks and Tire Beledi Weavings

Neslihan Yaşar, *Moda Giyim Tasarımı Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*  
Nesrin Önlü, *Moda Giyim Tasarımı Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*

### Özet

İzmir ve ilçeleri birbirinden farklı kültürel değerlerin olduğu köklü tarihi ile geleceğe taşıyacağı pek çok mirası barındırmaktadır. Eski bir dokumacılık geleneğine sahip olan yörede Ödemiş ipeklili dokumaları ve Tire Beledi dokumaları bu araştırma makalede ele alınarak geçmişten günümüze geçirdiği gelişmeler ile günümüzdeki üretim faaliyetleri değerlendirilmektedir. Ödemiş yöresel dokumalarından olan Ödemiş çarşafı, mendili, bürümcüğü, idare bezi, pembezar ve peştamal gibi dokumaların artık sadece sipariş usulü ile üretildiği ilçede dokumacılık faaliyetleri sınırlı sayıda işletme ve dokuma ustalarının çabaları ile devam etmektedir. Tire Beledi dokuması ise daha özel bir çerçevede dokuma ustası Saim Bayrı'nın vefatı neticesinde oluşan dokumacı yetiştirilmesi sorunları ve günümüzdeki üretim faaliyetleri çerçevesinde incelenmektedir. Bu çalışma üreticiler, yerel pazar ve müze ziyaretlerini kapsayan alan araştırması ve kaynak kişilerle görüşmeler sonucunda oluşan veriler ışığında geleneksel kumaşların alışlagelmiş ve yenilikçi teknikleri ile yeni kullanım alanları içindeki durumu sorgulanmaktadır. Sonuç başlığı altında, geleneksel kullanım alanlarını kaybetmiş bu kumaşların gelecek kuşaklara aktarılması ve sürdürülebilirliğinin sağlanması, yeni alanlarda kullanımlarının yaygınlaştırılması, üretim tekniklerinin korunması, dokumacıların ve dokuma ustası belgelerinin arttırılması gibi önemli temel konular değerlendirilmektedir.

**Anahtar sözcükler:** Ödemiş ipeği, Beledi dokuması, kumaş, geleneksel üretim.

**Akademik disiplin(ler)/alan(lar):** Geleneksel sanatlar.

### Abstract

Izmir and its districts hold various heritages that will continue into the future with their deep-rooted history with different cultural values. In the region, which has an old weaving tradition, Ödemiş silk weavings and Tire Beledi weavings are discussed in this article, and the current production activities are evaluated with the developments from past to present. Weaving activities continue with the efforts of a limited number of enterprises and weaving masters in the district, where weavings such as Ödemiş linen, handkerchiefs, crepe, idare cloth, pembezar, and loincloth, which are among the local weavings of Ödemiş, are now produced only by order. Tire Beledi weaving, on the other hand, is examined in a more specific context, within the framework of weaver training problems and current production activities, which occurred as a result of the death of the weaving master Saim Bayrı. In this study, the condition of traditional fabrics in both traditional and innovative techniques and new usage areas are questioned in the light of the data obtained through field research including visits to manufacturers, local markets and museums and interviews with resource persons. In the conclusion, topics such as that of transferring these fabrics and skills to future generations and ensuring their sustainability, expanding their use in new areas, protecting production techniques, increasing the certificates of weavers and weaving masters are evaluated.

**Keywords:** Ödemiş silk, Beledi weaving, fabric, traditional manufacture.

**Academical disciplines/fields:** Traditional arts.

- **Sorumlu Yazar:** Neslihan Yaşar, Moda ve Giyim Tasarımı Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Tınaztepe Yerleşkesi, Adatepe Mah. Doğuş Cad. No: 09, 35390 Buca, İzmir.
- **e-posta:** neslihanyasar4@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0002-9919-150X
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 20.09.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1144290

**Geliş tarihi:** 15.07.2022 / **Kabul tarihi:** 07.09.2022

## 1. Giriş

İzmir'in el dokumalarından giysilik ve ev tekstilleri ürünleri amaçlı kullanılan Ödemiş ipeklili dokumaları ve Tire Beledi dokumaları gelecek kuşaklara miras bırakılmak amacıyla sürdürülebilirliği günümüze kadar devam ettirilen kadim kültürümüzün önemli dokumalarındandır.

Ödemiş ipeklili dokumaları ve Tire Beledi Dokumaları bugüne kadar özgün kimlikleri ile varlıklarını sürdürmeye çalışırken, aynı zamanda çağın modern sistemlerine ve yaşam biçimlerine de ayak uydurmaya çalışmaktadırlar. Daha da vurgulamak gerekirse; sadece müzelerde yerlerini alarak yok olmamaları, unutulmamaları için özgün renk, desen tasarımları, hammadde ve üretim tekniklerini gelecek kuşaklara aktarma çabası içinde olan bu dokumalar, değişen yaşam koşulları nedeniyle çağın moda anlayışına, kullanım alanı farklılıklarına, üreticilerinin özgünlüğünden ödün vermeden dokumalara kazandırmaya çalıştıkları renk, desen yenilikleri, farklı kullanım önerileriyle uyum sağlama çabası içindedirler.

Bu kapsamda; sayıları yok denecek kadar azalmış olan Ödemiş ipeklili dokumaları ve Tire Beledi dokumaları üreticileri, bireysel çabalarının yanı sıra, belediyelerle iş birliği içinde kendilerine verilen mirası gelecek kuşaklara aktarma çabası içindedirler.

Ödemiş ipeklili dokumaları fabrika ve atölye üretim süreçleriyle daha şanslı bir konumdadır. Ödemiş ve Birgi'de kozadan ipek çekip, ipeklili kumaş dokuyan dokumacı sayısı çok azalmış olsada; ipeklili dokumacılık birkaç üreticinin çabalarıyla devam etmektedir. Ödemiş bünyesinde yer alan belli başlı ipeklili dokuma üretim atölyeleri olarak; *Hedef Tekstil*, *Simge İpek*, *Ersoy İpek* ve Birgi'de bulunan *Sem İpek* sayılabilir. Bölgenin önemli iki ipeklili kumaş üretim fabrikaları olan 1949 yılında kurulan *Mert İpek* ve 1977 yılında tek dokuma tezgâhı ile üretime başlayıp uzun yıllar bu alanda büyük bir üretim potansiyeline ulaşmış Ödemiş İpek dokuma fabrikaları günümüzde dokuma kumaş üretimini durdurmuşlardır. Mert ipek ağırlıklı olarak giyim-konfeksiyon alanına, Ödemiş İpek ise çeyiz ve ev tekstiline yönelik üretimlerini yapmaktadırlar.

Tire Beledi dokumaları tamamen el dokuma tezgâhında yapılan üretilimiyle çok daha zor bir süreç içerisindedir. Son dokuma ustası Saim Bayrı'nın 10 Aralık 2021 yılında ve yetiştirmiş olduğu usta Ethem Tıprıdak'ın 2019 yılında ölümlerinden sonra Saim Bayrı'nın kızı Gülnur Yaylak ve torunu Nurefşan Yaylak tarafından Tire Belediyesi'nin iş birliği ile Beledi dokumaları yaşatılmaya ve gelecek kuşaklara öğretilmeye çalışılmaktadır. Saim Bayrı'nın izinden giderek kendi kurmuş olduğu atölyesinde farklı desen ve renk arayışı içinde üretim yapan Nurefşan Yaylak ve Tire Belediyesi'nin kent Müzesi'nde Beledi dokuma ustası olarak çalışan, Usta Öğretici belgesine sahip olan Gülnur Yaylak, yeni üretimlerini dokumaların özgün tasarım özelliklerini bozmadan gerçekleştirmektedir. Kullanım alanı farklılığı yönünde de çalışmalar yapan Yaylak ailesi, bu kapsamda da başarılı çalışmalar ortaya koymaktadırlar.

Bu yazıda, Ödemiş ipeklili dokumaları ve Tire Beledi dokumaları hakkında kısa bilgiler verildikten sonra, dokumaların günümüzdeki son durumları üzerinde durulacaktır.

## 2. Ödemiş İpeklili Dokumaları ve Güncel Durumu

Geçmişte Ödemiş'te pek çok evin içinde kurulu bulunan dokuma tezgâhları üretilimiye dayalı bir yaşam tarzının kanıtlarıydı. Tezgâhlar aile ekonomisinin göstergeleri olurken örf ve adetlerin devamlılığını sağlamaktaydı. İpeklili kumaşlardan oluşan geniş bir dokuma yelpazesine sahip olan Ödemiş halkı hem kendi ev içi ihtiyaçlarını hem de giyim ve kuşamda kullandıkları kumaşları dokumuşlardır. Köklü bir geleneksel yapı ve kültürü barındıran bu yaşam tarzı çok eski zamanlardan beri tanınmış ve kayıt altına alınmıştır. Seyyahlarının yol güzergâhlarında bulunan Birgi'nin de içinde bulunduğu Ödemiş yöresi farklı seyahatnamelerde ipeklili kumaşları ve ipek üretimi ile yer almıştır. Örneğin İbn Battuta Tanci 1333 yılında on dört gün kaldığı Birgi anılarına yer verirken Birgi Sultanı Aydınoğlu Mehmet'in sarayında gösterişli ipek giysiler giyildiğinden bahsetmektedir. Sultanın oğlu Hıdır Bek ise Ayasuluk beyi (Selçuk) olarak İbn Battuta'ya 'nah' adlı işlemeli bir ipek elbise hediye etmiştir (Tanci, 2000, s. 417). Ünlü gezgin Evliya Çelebi'nin seyahatnamesinde 1671-72 yılları arasında Birgi'de Ödemiş yöresi ipeklili dokumacılığında söz edilmektedir. Çelebi, seyahatnamesinde Birgi'nin meşhur ipek ipliğinden 'tire iliği' tabiriyle bahsetmekte (Çelebi, 1935, s. 176-177) aynı zamanda buradan iplik sevkiyatı yapıldığını ve yöre halkının önemli geçim kaynaklarından biri olduğunu dile getirmektedir. Aydınoğulları Beyliğinden sonra Osmanlıların idaresinde yüzyıllar içinde ipek üretimi ve dokumacılık alanındaki kazanımları devam eden yöre, 1922 yılında İzmir'in düşman işgalinden kurtulması ve 1923 yılında Cumhuriyetin ilanı ile Ödemiş adıyla Türkiye Cumhuriyeti İzmir İli'nin ilçesi olmuştur (bkz. Şekil 1). Savaş sonrası kısa bir durgunluk döneminden sonra ilçede ipek üretimi ve dokumacılık faaliyetleri el tezgâhlarında devam etmiştir.





**Şekil 1.** Osmanlı Döneminden kalma %100 ipek peştamal, Eyüp Bayındır Koleksiyonu (N. Yaşar kişisel arşivi, 2022).

Ödemiş'te uzun yıllar dokumacılık yapmış, dokuma ustası, Ödemiş İpek Tekstil Sanayi'nin sahibi Eyüp Bayındır'ın aktarımlarından öğrendiğimiz kadarıyla Ödemiş yöresi halkının %95'inde ipek böcekçiliği yetiştiriciliği yapılmış, kendisi gibi ustaların denetiminde kozalardan çok kaliteli ipek iplikler üretilmiştir (E. Bayındır, kişisel görüşme, Mayıs 26, 2022). Türkiye'de ipek üretiminde öncü olan Bursa'nın dışında Ödemiş ipeği'de kalitesi ile nam salmıştır. "...1933 yılında Ödemiş ipeği Bursa ipeği standardına neredeyse ulaşmıştır. II. Dünya Savaşı sırasında bile Batı Anadolu'nun en ileri ipek üretim merkezi Ödemiş olmuştur. 1945 yılında Bursa Kozacılık Tarım Kooperatif Birliği Ödemiş'de fenni bir tesis yaparak koza alım deposu açmıştır" (Güneş, 1997, s. 203).

İpek böcekçiliği yetiştiriciliği zahmetli bir bakım süreci ile evlerde iş paylaşımı ile üretilmiştir. İpek böceklerinin koza yapım aşamasına kadar sağlıklı bir bakım süreci gerekirken bu ihtiyaç taze dut yapraklarının temini ile sağlanmıştır. Bu nedenle her ailenin kendine ait dut bahçeleri olmuştur. Üretilen ipekler, iplik olarak satılabildiği gibi dokunmuş kumaş olarak da satılmıştır. İplik çilelerinin bir kısmı ise ihtiyaç halinde satılmak üzere sandıklarda bekletilmiştir. Aile ekonomisinde, ipekböcekçiliğinin başlıca avantajları arasında 35-40 günde sonuç vermesi, diğer tarımsal faaliyetlerin işgücü ihtiyacının az olduğu bir dönemde yapılması ve üreticinin ürünü nakit olarak değerlendirmesi sayılabilir (Özkavruk Adanır vd., 2013). Bu nedenle yöre halkının bir nevi kenarda beklettiği altın akçesi olan bu ipek iplik çileleri her zaman paraya dönüştürülebilir nitelikte değerli olmuşlardır. Çünkü genç kızlar, çeyiz hazırlama süreçlerinde yağlıklarını, peştemallerini, çarşaflarını, örtülerini kendi ürettikleri ya da satın aldıkları ipek ipliklerle dokumuşlardır (bkz. Şekil 2a).



**Şekil 2. a)** İpek iplik çileleri, Ödemiş İpek Mağazası, 2022. **b)** Ödemiş ipekli kumaşları, pembezar, yağlık vb. Ödemiş İpek Mağazası, 2022. **c)** Günümüz ev tekstili ipekli kumaşları, Ödemiş İpek Mağazası, 2022 (N. Yaşar kişisel arşivi, 2022).

Ödemiş ipeği olarak bilinen kumaş, 120 denye atkı ipliği, 60 denye çözgü ipliği ile yaklaşık 65 gr/m<sup>2</sup> ağırlığında üretilmektedir. Çözgü sıklığı çözgüde 36 tel/cm iken, atkı sıklığı 22 tel/cm ile 27 tel/cm arasında değişmektedir (Değerli, 2013, s. 55). Bunun gibi üretilmiş ve kullanılmış pek çok kumaş çeşidi bulunmaktadır. Bu kumaşların çoğu günlük yaşamda kullanılırken bazı çeşitleri ise evlilik ve sünnet törenlerinde kullanılmak üzere çeyiz sandıklarında saklanmıştır. 2016 ve 2022 yıllarında gerçekleştirilen alan araştırmalarında ödemiş ipeği adıyla satılan kumaşların sınırlı sayıda kara tezgahlarda üretildiği görülmüştür. Geleneksel olarak el tezgâhlarında dokunmuş Ödemiş ipekli kumaşları (bkz. Şekil 2b),

pembezar (bkz. Şekil 3), ipek mendil (yağlık), peştamal, idare bezi, çiğ çarşaf (bkz. Şekil 4a ve Şekil 4b), puşi, bürdü, bürümcük, göynek bezi olarak bilinen kumaşlardır (Sezgin, 2000, s. 253, 254; Yaşar ve Batur, 2016, s. 436). Bu kumaşlar atkı ve çözgüsü ipekten üretildiği gibi pamuk ile de dokunmuştur. Kumaşlar genel olarak 40 cm eninde dokunmuşlardır. Pembezar, bürdü bürümcük gibi çeşitlerinde atkı ipliği olarak yüksek bükümlü ipek iplik kullanıldığından kumaşların enleri yıkandıktan sonra daralmakta 20 cm'e kadar düşmektedirler. Yüzyıllar boyunca 40 cm veya 20 cm eninde olan geleneksel ödemış ipeklileri, kullanılacak alana göre iki, üç veya dört boy yana dikilerek gömlek, başörtüsü, çarşaf vb. olarak kullanılmıştır.



**Şekil 3.** %100 İpek pembezar kumaş topu, Ersoy İpek (N. Yaşar kişisel arşivi, 2016).

Ödemış'te 1950 yılına kadar geçen süreçte dokumacılık faaliyetleri gelişmiş, bir metre eninde kumaş dokunacak tezgahlar ve daha hızlı atkı atım sistemi olan kamçılı tezgâh tiplerinin yaygınlaşması sağlanmıştır. Bunda 1940 yılında İplikçiler Cemiyeti ve 1942 yılında Ödemış Dokumacılar Küçük Sanat Kooperatif Şirketinin kurulmasının payı büyüktür (Güneş, 1997, s. 205). İrfan Uzun'un Bülten adlı yayındaki yazısında ise, 1937 yılında Ödemış'te dokuma üretimiyle ilgili olarak Muğla'lı Mustafa Üzergin isimli bir mahkûmun memleketinden gördüğü kamçılı tezgâhları marangoza yaptırarak kullanmaya başlamasıyla dokumacılık faaliyetinin hız kazandığını belirtmektedir (Yaşar ve Batur, 2016, s. 436). Eyüp Bayındır'ın Ödemış İpek Tekstil Sanayiye ait kumaş kataloğunda hazırladığı yazıda, babası Halil Bayındır'ın 67 yıl Birgi'de el tezgâhlarında ödemış ipekli kumaşlarını ürettiğini ve Birgi yöresinde 3250 civarında el dokuma tezgâhları olduğunu belirtmiştir. Bu sayı Uzun'un ifadesinde tüm Ödemış yöresinde 1966 yılında Köy İşleri Bakanlığı, Ödemış Köysel Planlama Dairesi ve Halk Merkezi'nin yaptığı bir iki anketlere göre tezgâh sayısı 4000 civarındadır. Ödemış'te dokumacılık yapılmış yöreler Birgi dışında Yeniceköy, Bezdegüme, Kayaköy, Gereli, Avulcuk, Zeytinlikdir (Uzun, 1989, s. 32).

Ödemış yöresinde dokumacılık faaliyetleri ve kumaşların değişiminde kamçılı tezgahlardan sonra asıl önemli gelişme Bursa tipi kara tezgahların yöreye getirilmesi ile olmuştur. Bu noktadan sonra motorlu tezgahlarla daha hızlı üretimler ve tezgahların imkanları dahilinde kumaşlarda farklı atkı atım yöntemleri, çevçeve sayılarına göre dokuma yapılarında yeni denemeler ve arayışlar yaşanmıştır. Bunun başlıca sebebi günlük hayatın giderek modernleşmesi, çeyiz hazırlama kültürünün zamanla azalmasına bağlı olarak geleneksel kumaşlara olan talebin azalmasıdır. Böylece dokuma kumaş üretimi yapan işletmeler geleneksel kumaşların yanında yeni görünümde ve kalitelerde kumaşlar üretmek durumunda kalmışlardır (bkz. Şekil 2c). Tüm bunlar dokumacılığın ve üretimin hız kazanması adına yapılan iyi niyetli çabalar olmakla birlikte yöreye ait kimlik kazanmış dokuma kumaş türlerinin ve üretimlerinin de değişeceği gerçeğini beraberinde getirmiştir. Burada en önemli fark kumaş enlerinde yaşanmıştır. Kumaşların boydan birbirine eklenerek kullanılması yöntemleri azalmıştır. El tezgahlarında üretimin yok olması ile birlikte kara tezgahlarda ödemış ipeklilerinin dokunması olağanlaşmış ve bu kumaşlar el dokuması kumaşları gibi rağbet görmüştür.



**Şekil 4. a)** Ara dantel ile birleştirilerek genişletilmiş %100 ipek çarşaf, 20. yy başları. Ödemiş Belediyesi Yıldız Kent Arşivi ve Müzesi, 2016 **b)** %100 ipek çarşaf, 20. yy başları. Ödemiş Belediyesi Yıldız Kent Arşivi ve Müzesi, 2016 (N. Yaşar kişisel arşivi, 2016).

Günümüzde Ödemiş ve Birgi'de kara tezgahlar ile ipekli dokuma yapan dört işletme bulunmaktadır. Bunlar Ödemiş'de faaliyetlerinin sürdüren Serkan Ciritoğlu'na ait Hedef Tekstil, Kadir Çimen'e ait Simge İpek, Ersoy Horzun'ait Ersoy İpek ve Birgi'de üretimlerine devam eden Emin Kevgele ait olan Sem İpektir. Ayrıca Birgi'de Ahmet Genç'e ait bir atölyede üç kara tezgâh ile ipek mendil üretimi yapılmaktadır. Yörenin iki önemli dokuma işletmesi olan Mert İpek'ten sonra Ödemiş İpek de 2022 yılında dokuma kumaş üretimine son vermiştir. Ödemiş İpeğin sahibi ve dokuma ustası Eyüp Bayındır 1960 yılından günümüze kadar sayısız kumaş üretmiş firması adına 'Ödemiş İpeği' patentli bir kumaş tescil ettirmiştir. Bu kumaş üzerine işleme yapılmaya çok uygun yapıda, atkı ve çözüğü ipliklerinin kolay sayılabildiği ve genç kızların halk eğitim merkezleri ve kurslarında sıklıkla kullandığı bir tür olmuştur (Yaşar, 2022).

Hepsi birer dokuma ustası olan, işletme sahibi olan kişiler Ödemiş'te dokumacılık faaliyetlerinin devam etmesi için büyük gayret göstermektedirler. İpek iplik üretiminin kısıtlı olması, temininde yaşanan zorluklar ve pahalı bir üretim zincirine sahip olması nedeniyle ödemiş ipekli kumaşlarını sipariş aldıkları takdirde üretmektedirler. Siparişe bağlı olarak ödemiş ipeği, ödemiş keteni, ödemiş peştemali ve mendili üretilmektedir. Dokuma ustası Emin Kevgel Sem İpek'in Birgi'de bulunduğu konum itibariyle yerli ve yabancı turistlerin gezi güzergahı üzerinde olduğundan, şal, peştamal gibi daha özel ipekli kumaşlar üretmekte ve Birgi'de bulunan kendine ait satış mağazasında sergilemektedir (E. Kevgel, kişisel görüşme, Mayıs 26, 2022).

Dokuma ustası Ersoy Horzun ise bükümlü ipek çözgü ipliklerine farklı özelliklerde sentetik ve doğal çok renkli fantezi iplikler atarak renkli ev tekstili kumaşları üretmektedir (E. Horzun, kişisel görüşme, Mayıs 26, 2022). 2016 yılında alan araştırması sırasında kendisiyle yaptığımız görüşmede pek çok ödemiş ipekli kumaşları yanında Haremlique markası için %100 ipek peştemaller üretmekteydi (E. Horzun, kişisel görüşme, Şubat 18, 2016). Dokuma yapılarını çok iyi tanıyan yukarıda isimleri geçen ustalar ve firma sahipleri özellikle Ödemiş ipekli kumaşlarının sürdürülebilirliği için yeni markalarla buluşmak ve yeni satış pazarlarına açılmak istemektedirler. Çünkü Ödemiş ipekli kumaşları bu ilgi ve sahip olacağı tanınırlığı hak eder kalitede kumaşlardır. Bununla birlikte ustalar özünden kopmadan yeni görünüm ve yeni fikirlerle farklı üretim alanlarına da üretim yapmak istemektedirler.

2016 yılında yapılan alan araştırmalarında, ilçede el dokumacılığının gelecek kuşaklara aktarılması ve geleneksel bezlerin üretiminin devamı için kurulan Ödemiş Yöresi Kadın Çevre Kültür ve İşletme Kooperatifinin ve İzmir Büyükşehir Belediyesi ve Beydağ Belediyeslerinin faaliyetleri hakkında araştırmalar yapılmıştır. 2013 yılında Kadın kooperatifinin 'İpekle Geleceğini Doku' sloganıyla yürütülen projesi, Sabancı Vakfı'nın toplumsal gelişme hibe programı çerçevesinde yürütülmüştür. Projede kültürel bir miras olan Ödemiş ipekçiliğinin tekrar canlandırılması ana hedefleri içerisinde yer almıştır (Batur ve Yaşar, 2016, s. 283). Ayrıca İzmir Büyükşehir Belediyesi Sosyal Projeler Daire Başkanlığı, Beydağ Belediyesi ve Kent Koleji ortaklığıyla yürütülen bir başka proje ile Beydağ'da yürütülen ipek üretimi ve dokumacılık faaliyetleri yerinde incelenmiştir. Her iki kuruluşun kozadan ipek çekimi, el tezgahlarında dokumacılık, doğal boyamacılık, Ödemiş'e özgü bezlerin üretilmesi, ev kadınlarının yeniden dokumacılığa özendirilmesi gibi faaliyetleri gözlenmiştir (Yaşar ve Batur, 2016, s. 443).

**Tablo 1.** Ödemiş İpeği coğrafi işaret tescil belgesi bilgileri. (Ödemiş İpeği, t.y.)**Ödemiş İpeği**

	
Coğrafi işaretin türü	Menşe Adı
Dosya Numarası	C2020/323
Başvuru Tarihi	29.09.2020
Tescil Numarası	1028
Tescil Tarihi	10.02.2022
Ürün Grubu	Diğer ürünler
İl	İzmir
Başvuru Yapan/Tescil Ettiren	Ödemiş Ticaret Odası
Durum	Tescilli
Adres	Üç Eylül Mahallesi Gençlik Caddesi No: 2 Ödemiş / İZMİR

**Şekil 5.** Ödemiş İpeği Coğrafi İşaret Tescil Belgesi, (Ödemiş Ticaret Odası, t.y.).

Günümüzde benzer çabalar ve üretim faaliyetleri devam etmekte fakat devlet desteği ile daha kapsamlı projelerle, yerel üreticiler, akademisyenler, tasarımcılar, usta dokumacılar, ilgili bakanlıklar, ihracatçı birlikleri, yerel belediyeler ödemiş ipeklilerinin yaşatılması için birlikte çalışmalıdırlar. 2016 yılında yapılan alan araştırması sırasında (Yaşar ve Batur, 2016, s. 437) bölgede faaliyet gösteren firma sayısı 6 iken (Ödemiş İpek, Gül İpek, Ersoy İpek, Simge İpek, Hedef Tekstil, Sem İpek) bu yıl dokumacılık faaliyetlerini sürdüren işletme sayısı 4'e düşmüştür (Ersoy İpek, Simge İpek, Hedef Tekstil, Sem İpek). Bölge insanının kültürel bağlarının korunması, usta ipek dokumacıların yetişmesi ve yetiştirilmesi, iş istihdamının arttırılması, için ödemiş ipekli kumaşlarının sürdürülebilirliğinin sağlanması, gelecek kuşaklara yeni kullanım alanlarıyla taşınması çok önemlidir.

Ödemiş Ticaret Odası Ödemiş ipeği için 29.09.2020'de Türk Patent Enstitüsü'ne başvurmuş, Coğrafi İşaret Tescil Belgesini 10.02.2022 tarihinde alarak ilçelerine kazandırmıştır (bkz. Şekil 5). 'Menşe' sıfatıyla tescillenen Ödemiş ipeğinin üretildiği yöre ile bağlarının çok kuvvetli olduğu kabul edilmiştir. Buna göre Ödemiş ipeği, üretim yöntemleri, işlenmesi ve diğer tüm aşamalarıyla bu coğrafi alanın sınırları içinde gerçekleştirilmelidir (bkz. Tablo 1).

### 3. Tire Beledi Dokumaları ve Güncel Durumu

Günümüzde, geçmişte olduğu gibi Tire denince ilk akla gelen Beledi dokumalarıdır. Beledi'nin sözlükteki karşılığı bir cins bez, yerli kumaştır. 'Şeriye Mahkemesi Sicilleri' ve 'Narh Cetvelleri' kaynaklarından alınan bilgilere göre, hammaddesi pamuk olan beledi dokumaları 16. yüzyılda ilk olarak Tire'de dokunmuştur (Özbel, 1949, s. 3). Özbel ve diğerlerinin aktardığına göre; genellikle İzmir'de, Manisa, Tire, Bursa ve Konya'da dokunmakta olduğu anlaşılan beledi dokumaya Konya'da 'veledi', Bursa, Tire ve Manisa'da 'beledi', diğer bölgelerde 'karaoğlan dimisi' adı verilmektedir (Öztürk ve Kavcı, 2000'den aktaran; Özbel vd., 1984, s. 19).

Jakarlı dokumanın atası sayılan Beledi, kendi adıyla anılan tezgâhta XVI. yüzyıldan itibaren üretilmeye başlanmıştır. Tire'de 1500'lü yıllarda geliştirildiği belirtilen tezgâhta, dönemin Osmanlı ve Avrupa saraylarına Beledi dokumaları dokunduğu kaynaklarda yer alan bilgiler arasındadır. Yine aynı dönemde Yeniçeri Ocağı'nın iç zıbnıkları-gömleklere, halkın kullandığı giysiler, evlerdeki perdeler, divan ve yatak örtüleri Beledi'den yapılmaktaydı. O dönemde Beledi dokumasını öğrenen Bursa esnafı Ahilik bayraklarını Beledi'den üretmişlerdir (Önlü, 2010a, s. 50).

Tire Beledi Dokumaları diğer geleneksel el dokumalarından farklı olarak çift katlı dokumalardır. Kumaşın alt katı astar olarak nitelendirilebilirse de iki yüzü de kullanıma uygundur. Dokumanın alt tarafı, ikinci katın çözgüsünün beyaz olması nedeniyle ve desen özelliklerine de bağlı olarak beyaz renk ağırlıklıdır. Birinci katın çözgü renginin siyah olduğu özgün örneklerde atkı rengi olarak en çok kırmızı sarı, yeşil, lacivert ve mavi kullanılmaktadır. Renkler desen özelliğine göre bir arada kullanıldıkları gibi, özellikle beyaz çözgü rengi ile zıtlık oluşturacak şekilde tek başlarına da kullanılmıştır. Örgüsü bezayağı olan dokumalar enine çizgili özellik göstermekte olup, desenli kısımların olduğu bölümler dışındaki alanlar çift katlı torba yapıdadır. "Eski örneklerini incelediğimizde Beledi dokumalarının eni 1304 ya da 1306 çözgü telinden oluşan, 62 cm genişliğinde, çift katlı dokunmuş kumaşlar olduğunu görmekteyiz" (Sürür, 1984, aktaran; Özdemir, 2022, s. 117). "Bu dokumalarda görülen başlıca motifler bademli, kutulu, celepiş, tireiş, aynalı ve yıldızlıdır. Bunların dışında farklı isimlerle adlandırılan ve hiç isim verilmemiş motifler de vardır" (Sürür, 1984'den aktaran; Özdemir, 2022, s. 117).



Şekil 6. Beledi Dokumaları, malzeme, pamuk, ipek. Saim Bayrı, 2005 (N. Önlü kişisel arşivi, 2005).

Beledi dokumaları farklı özelliklere sahip el dokuma tezgâhlarında dokunmaktadır. Saim Bayrı ile 2005, 2007 ve 2009 yılları arasında yapılan sözlü görüşmeler sırasında alınan bilgilere göre üç tip Belediye tezgâhi vardır. Bunlar; Süleymanlı, Kelebekli ve Bademli'dir. Bu tezgâhlardan bugün geriye sadece Süleymanlı tezgâhi kalmıştır. Üç tezgâhta da farklı tipte desenler dokunmaktadır. Bayrı'nın aynı tarihlerde belediyeye devrettiği ve uzun yıllar dokuma yaptığı tezgâh Süleymanlı tezgahıdır. Tezgâh daha sonra aslına uygun olarak yeniden üretilmiştir. Süleymanlı tezgâhında 24 çerçeve ve bu çerçeveleri desene göre hareket ettiren 13 pedal bulunur. Çerçevenin yerel adı keşken, pedalların ise pedaktır. Çerçeveler/keşkenler ahşap çubuklara bağlı ip gücülerden oluşmaktadır. Çerçeveler de iplerle pedallara bağlıdır. Her bir çerçeveye ait pedal olmadığı için, pedallar çerçevelere hazırlanan desene göre gruplar halinde bağlanır.

Hammaddesi pamuk ve ipek olan Belediye dokumaları geometrik desenlere sahiptir. Zaman içerisinde ipek kullanımı yerini tamamen pamuğa bırakmıştır. Fakat pamuğun da pahalı bir malzeme olması, %100 pamuğa ulaşmakta zorluk çekilmesi nedeniyle ve daha ucuza mal edilmesi düşüncesiyle Saim Bayrı tarafından orlon türü sentetik ipliklerden dokunan Belediye dokumaları da üretilmiştir. Özgün Belediye dokumalarının çözgüsü pamuk, atkısı pamuk ve ipektir. 2009 yılında Saim Bayrı ile yapılan görüşmede Bayrı, geçmişte 20 numara pamuk ipliği kullanılırken 2009 yılı itibari ile 12 numara pamuk ipliği kullanılmakta olduğunu dile getirmiştir. Atkıda kullanılan iplik numaralarının ise 4 numara ya da 12/4 numara olduğunu, atkıda kullanılan ipek ipliğinin inceliğinin ise gittikçe kalınlaştığını ifade etmiştir. İpliklerin geçmişte kendileri tarafından doğal boyalarla boyanırken bugün hazır iplik kullanıldığını, hazır ipliklerin de anilin boyalarla boyandığını belirtmiştir. Bayrı'nın belirttiğine göre, Süleymanlı tezgâhında dokunan Belediye Dokumalarında çözgüde 1304 iplik vardır. Kumaşın eni 120 cm'dir (Önlü, 2010a, s. 50-52) (bkz. Şekil 6).

Bugün hayatta olmayan Saim Bayrı 15 yaşında olduğunu söylediği 1949 yılından 75 yaşına ulaştığı 2005 yılına kadar Belediye Dokuma yapmayı usta dokumacı olarak sürdürmüştür. 1981 yılına kadar herhangi bir resmi kuruma bağlı olmadan evinde dokuma yapan Bayrı, 1981 yılında o dönemin Tire Kaymakamının desteği ile Belediye dokumasının sürdürülebilirliğini sağlamak amacıyla, Tire Belediyesi'nin kadrolu çalışanı olarak dokuma yapmaya evinde devam etmiştir. Belediye tarafından 74 yaşına ulaştığı 2004 yılında Saim Bayrı'nın yanına kültürel miraslarımızdan olan Belediye dokumanın unutulup gitmemesi, gelecek kuşakların öğrenmesi amacıyla, yeni bir usta öğretici yetişmesi için 31 yaşındaki Ethem Tıpırdak çırak olarak verilmiştir.

31 yaşındaki Ethem Tıpırdak'a Saim Bayrı tarafından verilen altı aylık kurstan sonra, Bayrı'nın evindeki tezgâh 15 Haziran 2005'te belediyeye ait restore edilmekte olan eski bir konağa kurulmuştur (bkz. Şekil 7). Belediye dokumaları Saim Bayrı denetiminde Ethem Tıpırdak tarafından 2007 yılına kadar bu binada dokunmaya devam etmiştir. (Önlü, 2010a, s. 50)



**Şekil 7.** Saim Bayrı, Ethem Tıpırdak, Gülcüoğlu Konakları, Tire, 2005 (N. Önlü kişisel arşivi, 2005).

Daha sonra bu tezgâh, konağın otel haline dönüştürülmesiyle Devlet Demir Yollarına ait, trenlerin yıkama yerinde kültür merkezi olarak kullanılan bir bölüme kurulmuştur. 2008 yılına kadar burada Etem Tıpırdak tarafından aktif olarak üretim yapılmıştır. Bu tarihten itibaren tezgâh, Tire girişinde, belediyeye ait iş makinelerinin yer aldığı bir binaya nakledilmiştir. Fakat burada kullanılmadan âtil olarak kalmıştır. Üretim, Etem Tıpırdak'ın evinde kurulu olan

ikinci bir tezgâhta, Tıyrıdak tarafından zor şartlarda devam ettirilmeye çalışılmaktadır. (Önlü, 2010b, s. 154-155)

Saim Bayrı'ya ait tezgâh ise bugün Tire Kent Müzesi'nde yer almaktadır.

Saim Bayrı Beledi dokumalarının nasıl dokunduğunu ve tüm tasarım ve üretim tekniklerini süreç içerisinde kızı Gülnur Yaylak ve torunu Nurefşan Yaylak'a da öğretmiştir. Bugün Beledi dokumaları Ethem Tıyrıdak'ın 2019 yılında vefatı nedeniyle Gülnur Yaylak tarafından Tire Belediyesi ve Tire Ticaret Odası'nın desteği ile Tire Belediyesi Kent Müzesi'nde, Nurefşan Yaylak tarafından KOSGEB desteği ile kurmuş olduğu kendi atölyesinde yaşatılmaya ve gelecek kuşaklara aktarımının devam ettirilmesine çalışılmaktadır.



Şekil 8. Nurefşan Yaylak ve Atölyesi (Fidan ve Ayvalı, 2021).

Nurefşan Yaylak ile 14 Temmuz 2022 tarihinde yapılan görüşmede Yaylak, atölyesinin Beledi dokuyan ilk ve tek özel ticari işletme olduğunu, atölyesinde dört adet Süleymanlı tezgâhı bulunduğunu belirtmiştir. Yaylak tezgâhları Datça'da yaşayan dokuma tezgâh ustası Yaşar Aydoğan'a ürettirmiştir. Daha önce tezgâhları dedesi Saim Bayrı'nın kendisinin ürettiğini belirten Yaylak, Tire'de tezgâh üretiminin yapılmadığını son tezgâh kalıbının yeni üretimler için Yaşar Aydoğan'a verildiğini sözlerine eklemiştir. Dedesinin yöntemleriyle desen üretimleri yaptığı gibi farklı desen ve renk arayışlarına da giren Nurefşan Yaylak, bunun nedeni olarak yeni pazar arayışları ve bu yolla kazanç elde ederek üretimini devam ettirmeyi istemek olarak ifade etmiştir. Yaylak'ın ürettiği çanta, runner gibi ürünlerde daha kalın iplikler kullanıldığı anlaşılmaktadır. Yaylak neden olarak desenin kendisini göstermesi, kullanım alanına göre daha sağlam olması gerektiğini öne sürmüştür. Hammadde olarak %100 pamuk, ipek, kendir ve yün de kullandığını belirten Nurefşan Yaylak, %100 pamuk ipliği bulmakta zorlandıklarını, alınan iplikleri test ettirdiklerinde %80 pamuk, %20 polyester şeklinde harmanlı olduklarını dile getirmiştir. İpek olarak ürünün kullanım alanına göre Ödemiş ipeğinin yanı sıra, Hereke halılarında kullanılan ipeği de kullandığını belirtmiştir. Hakiki yün ipliğini de denediğini belirten Yaylak, dokuduğu ürünlerin kilim etkisinde olduğunu söylemiştir. Ürünler incelendiğinde iplik kalınlığı ve türü nedeniyle bu etkinin oluştuğu anlaşılmaktadır. Dokuduğu Beledi dokumaları Instagram ve ETSY çevrimiçi site üzerinde de satışa sunan Nurefşan Yaylak, tek başına üretim yapan biri olarak pazarlamayı da tek başına yapmanın zorluğundan da söz etmiştir (bkz. Şekil 8).




Şekil 9. Gülnur Yaykal tarafından verilen beledi dokuma eğitimi (Fashion Prime'da Tireye Özgü, 2019).

Saim Bayrı'nın kızı Gülnur Yaylak ise Usta Öğretici Belgesine sahip olması nedeniyle Tire Belediyesi Kent Müzesi'nin ücretli çalışanı olarak Beledi dokumaları üretmektedir ve zaman zaman gelen kursiyerlere

eğitim vermektedir. Tire Belediyesi tarafından iki ay öncesine kadar hizmet alımıyla çalıştırılan Gülnur Yaylak, iki ay önce sigortalı çalışan konumunda çalıştırılmaya başlamıştır.

**Tablo 2.** Tire Beledi Dokuması coğrafi işaret tescil belgesi bilgileri (Tire Beledi Dokuması, t.y.).

## Tire Beledi Dokuması

	
Coğrafi işaretin türü	Mahreç İşareti
Dosya Numarası	C2020/061
Başvuru Tarihi	28.02.2020
Tescil Numarası	630
Tescil Tarihi	17.12.2020
Ürün Grubu	Dokumalar
il	İzmir
Başvuru Yapan/Tescil Ettiren	Tire Ticaret Odası
Durum	Tescilli
Adres	Yeni Mah. İsmail Taşlı Cad. Ticaret Odası 25/13 Tire/İZMİR

Tire’de farklı dönemlerde hem Saim Bayrı, hem Ethem Tıyırdak tarafından Beledi dokumasını yaşatmak ve devamlılığını sağlamak, kaybolmaya yüz tutmuş tarihi mirasa sahip çıkmak için Tire Kaymakamlığı ve Tire Belediyesi desteğiyle kurslar da verilmiştir. Bugün Beledi Dokuma kurslarını Saim Bayrı’nın kızı Gülnur Yaykal ile torunu Nurefşan Yaykal vermekte ve Beledi Dokumacılığını yaşatmaya çalışmaktadırlar. Gülnur Yaykal ustalık belgesi aldıktan sonra ilk olarak Tire Belediyesi Kadın Dayanışma Merkezi’nde Beledi Dokuma yapmaya ve öğretmeye başlamıştır ve korona salgını nedeniyle kurslara ara verilinceye kadar devam etmiştir. Pandemi öncesinde Yaykal’ın verdiği kurslardan bir tanesi Tire Belediyesi ve İŞKUR iş birliğinde, 2019 yılında, belediyenin Kadın Dayanışma Merkezi’nde açılan kursudur. Kursta 25 kadın eğitim görmüştür (Fashion Prime’da Tireye Özgü, 2019), (N. Yaykal, kişisel görüşme, 2019), (bkz. Şekil 9).

Beledi dokumaları ile ilgili sevindirici haber ise, Coğrafi İşaret olarak bir marka haline gelmesidir (bkz. Tablo 2). Tire Ticaret Odası, Tire’ye özel bir dokuma türü olan Tire beledi dokuması için 17 Aralık 2020’de coğrafi işaret almıştır. Başvuru sonrasında, Türk Patent ve Marka Kurumu Coğrafi İşaret ve Geleneksel Ürün Adlı Bülteni’nde yayınlanan Beledi Dokuma, tescile hak kazanmıştır (Tire Ticaret Odası, 2020). Alınan coğrafi işaretle, Tire’nin ekonomik ve sosyal hayatına katkı sunmak, ‘Tire Beledi Dokumasının hem ülkemizde hem de uluslararası pazarlarda daha kaliteli, daha güvenilir şekilde yerini alması hedeflenmiştir.

Coğrafi işaret, Türk Patent ve Marka Kurumu tarafından Türkiye’deki yöresel ürünlerin geleneksellik ve kalite bakımından değerlendirilmesi sonucu bu ürünlere verilen tescil işaretidir. ‘Mahreç İşareti’ ile tescillenen Tire Beledi Dokuması’nın üretim, işleme ya da diğer işlemlerinden en az birinin bulunduğu coğrafi yöre içinde gerçekleşmesi gerekmektedir.



#### 4. Sonuç

Türkiye genelinde olduğu gibi, İzmir Ödemiş İpeklî dokumaları ve Tire Beledi dokumalarının üretimleri Devlet destekli çalışmalarla arttırılmaz ise, unutulma ile karşı karşıya kalacakları, özellikle Tire Beledi dokumasının üretiminin tamamen durup, yerini müzelerde alması ve hatta yok olup gitmesi tehlikesi ile karşı karşıya olduğu aşıkardır.

Özgün örneklerin zaman içerisinde sadece akademisyenler tarafından yapılan ve yapılmakta olan çalışmalarda yazılı bilgiler arasında yerlerini almaları an meselesidir. Şu anda son derece büyük çaba gösteren bireysel üreticiler ve nispeten Belediye destekli üreticiler ürünleri yaşatmaya ve bu mirası gelecek kuşaklara aktarmaya gayret etmekle birlikte, yaşam alışkanlıklarının değişmesine bağlı olarak köklü bir değişime uğramışlardır ve uğramaya devam etmektedirler. Teknolojik gelişmeler seri üretime bağlı olarak moda faktörünün de içine girmesi tercihlerimizi yönlendirmiş ve farklılaştırmış, hayatta kalma çabası içinde kıvranan el dokumalarındaki bu değişimi neredeyse zorunlu hale getirmiştir.

Oysa teknolojik gelişmeler el dokumalarımızın hammaddesinden ipliğe, üretim biçimlerinden tanıtılmasına ve kitlelere ulaştırılmasında büyük bir rol üstlenebilir. Fakat bunun için öncelikle tekstil üreticilerimizin milli değerlerimize, geleneksel kültürümüze sahip çıkarak, özellikle de moda marka sürecinde başlangıcı ve çıkış noktasını ülke sınırları dışında değil, kendi doğdukları, çoğunun gelişimine, üretim sektörüne geçmesine zemin oluşturan öz topraklarında üretilen ürünlerde, değerlerde araması gerekir. Sürdürülebilirlik kavramının zirvede olduğu, moda haline geldiği günümüzde, İzmir Ödemiş İpeklî dokumaları ve Tire Beledi dokumaları el dokumalarımızın sürdürülebilirliği için, öz kimliklerinden uzaklaştırılmadan geliştirilip, yenilenmeli ve moda faktörü ile birlikte gelecek kuşaklara aktarılmalıdır. El dokumalarımızın ününü ülke sınırlarının dışına taşımak tekstil üreticilerinin, tekstil ve moda tasarımcılarının ve Devlet desteği ile ilgili bakanlıkların birinci görevi olmalıdır.

Yapılan araştırmada görülmektedir ki , sosyo-ekonomik değişimler ve kültürel farklılaşmalar nedeniyle, İzmir Ödemiş ipeklî dokumaları ve Tire Beledi dokumaları örneğinde el dokuma üreticilerine; T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, T.C. Tarım ve Orman Bakanlığı, T.C. Sanayi Bakanlığı, T.C. Ticaret Bakanlığı, T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Yüksek Öğrenim Kurulu, Türkiye İhracatçılar Meclisi bünyesindeki İhracatçı Birlikleri işbirliği ile sürdürülebilir bir çalışmayla Devlet destekli yeni pazarlar sağlanmadığı, satış için doğru ürünün nasıl üretileceği konusunda eğitimler verilmediği, Üniversite-Sektör bağlantısı kurularak moda marka ilişkisi kurulmadığı, ürünlerin ulusal ve uluslararası düzeyde tanıtımlarının yapılmadığı sürece, bu tür ürünlerin günün yaşam koşullarına ayak uydurması ve hayatta kalması çok zor görünmektedir.

Yazının içeriğinde sözü edilen coğrafi işaret tescili ise İzmir Ödemiş İpeklî dokumaları ve Tire Beledi dokumaları örneğinde el dokumalarımızın sürdürülebilirliğinin sağlanması, kültürel mirasımızın gelecek kuşaklara aktarılması açısından çok önemli bir konudur. Bu tür çalışmalar kapsamında; 'Devlet desteğiyle' Türkiye genelinde, bölgeler bazında el dokuma kaynakları haritalanmasının yapılarak, il ve ilçe kaymakamlıkları ve belediyeleri ile birlikte zaman içerisinde tamamına coğrafi işaret alınması, kayıtlara geçmesi, bu kapsamda usta öğreticiler yetiştirilerek kurslar açılması, kadın erkek ayırt etmeksizin el dokumalarımızın öğretilip bir iş kolu haline getirilmesi, usta öğreticilerle tekstil firmalarının birlikte çalışarak ürünlerin sektörle uyumlu hale getirilmesi ve de üniversitelerin ilgili bölümlerinde bu konuda dersler açılması, üniversitelerin ilgili bölümleriyle birlikte projeler geliştirilmesi, mezun ve mezun olacak tasarımcılara el dokumalarımızın tasarım ve üretimlerinin öğretilmesi el dokumalarımızın unutulmaması, gelecek kuşaklara aktarılması için yapılacak çalışmaların başında gelmelidir.

Diğer bir konu ise usta öğretici yetiştirme konusudur. Yapılan araştırmada, Beledi dokumaları konusunda Mesleki Yeterlilik Kurumu kapsamında Beledi Dokuma Usta Öğreticilik eğitiminin mevcut olmadığı anlaşılmıştır. Nurefşan Yaylak başvuru yaptığı halde bu türden bir eğitim alamamış ve usta öğretici olamamıştır. Annesi Gülnur Yaylak'a babası son usta Saim Bayrı tarafından eğitim verildiği için, Beledi dokumanın yok olmakla karşı karşıya olması nedeniyle, bakanlık özel kararı ile usta öğreticilik belgesi verilmiştir.

Nurefşan Yaylak ustalık belgesi olmaması nedeniyle KOSGEB desteği ile kurduğu atölyesinde yeterince kazanç sağlayamadığı için tek başına çalışmakta dört tezgâhtan üç tezgâh âtil durumda beklemektedir. Tek başına hem dokuyan hem pazarlayan olmanın güçlüğü nedeniyle 2020 yılında kurduğu atölyesi kapanma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Çevrimiçi internet ortamında, doğal ürünler satan ETSY online sitesinde ürünlerini satmaya başlamasına rağmen, online satışın başı başına farklı bir iş olması nedeniyle bu konuda da desteğe ihtiyacı olduğunu belirtmesi, el dokumalarının Web ortamında pazarlanmalarının doğru bir karar olmakla birlikte, üreticiye eğitim konusunda ve hizmet açısından maddi destek vermenin de gerekliliği ortaya çıkmaktadır.

## Kaynakça

- Batur, G. ve Yaşar, N. (2016). İzmir ili Ödemiş ilçesi örneğinde dokuma geleneğini sürdürme çalışmaları. *Bezce 7. Uluslararası İstanbul Tekstil Konferansı Bildiri Kitabı*, İstanbul, Türkiye, 281-288.
- Çelebi, E. (1935). *Seyahatname, Anadolu Suriye Hicaz (1671-1672), Cilt 9*, Devlet Matbaası.
- Değerli, N. G. (2013). Ödemiş ipekli dokumaları. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 6 (12), 53-63.
- Fashion Prime'da Tireye Özgü (2019). Fashion Prime'da Tire'ye özgü 'beledi dokuma' tezgahına ilgi. <https://www.mynet.com/fashion-primeda-tireye-ozgu-beledi-dokuma-tezgahina-ilgi-110105846445>
- Fidan, H. ve Ayvalı, D. (2021). Dedesinden öğrendiği 'beledi' dokumayı gelecek nesillere aktarıyor. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/dedesinden-ogrendigi-beledi-dokumayi-gelecek-nesillere-aktariyor/2451545>
- Güneş, G. (1997). *Sosyal ekonomik kültürel açıdan Ödemiş kenti (1908-1950)*, (Tez No. 63672) [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi. Ulusal Tez Merkezi].
- Ödemiş İpeği, (t.y.) <https://ci.turkpatent.gov.tr/cografi-isaretler/detay/2723>
- Ödemiş Ticaret Odası (t.y.). *Garanti Marka Coğrafi İşaret*. <http://www.odemisto.org.tr/Portals/290/dosya/Ekran%20Al%C4%B1nt%C4%B1s%C4%B1.jpg>
- Önlü, N. (2010a). Ege bölgesi el dokuma kaynakları. *Sanat, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı: 17, 47-60.
- Önlü, N. (2010b). Tire-Beledi dokumaları, günümüzdeki durumu, geliştirilip tanıtılmasına yönelik çözüm önerileri. *IV. Uluslararası Türk Kültürü El Sanatları Kongresi/Sanat Etkinlikleri, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayınları*.
- Özbel, K. (1949). *Beledi dokumaları, el sanatları. XIV*. Kılavuz Kitapları: XXV, CHP Halkevleri Bürosu.
- Özbel, K., Kademoğlu, O., Eren, N., Erbek, G., Tan, N., Işık, H. Ş., Durul, Y., Kaya, R. ve Sürür, A. (1984). *Türk dokuma sanatından örnekler*. Ak Yayınları.
- Özdemir, E. K. (2022). Tire-Beledi dokumasının dünü-bugünü-yarını. *Hars Akademi*. Aydın Uğurlu and Traditional Arts Special Issue, 114-134. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/hars/issue/68596/1066441>
- Özkavruk Adanır, E., Kuleli, S. ve Dikkaya Gökür, Ö. (2013). Kozadan tezgâha Ödemiş ipeklileri. *İzmir Kültür Turizm Dergisi*, 4 (24). <https://www.izmirdergisi.com/tr/dergi-arsivi/48-24uncu-sayi/712-kozadan-tezgaha-odemis-ipeklileri-2>
- Sezgin, Ş. (2000). Ödemiş ipekçiliğinin ve ipekli dokumalarının günümüzdeki durumu. *2000'li yıllarda Türkiye'de Geleneksel Türk El Sanatlarının Sanatsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyum Bildirileri*. TC. Kültür Bakanlığı, Kültür Bakanlığı Yayınları: 2301.
- Tancı, E. A. M. İ. B. (2000). *İbn Battuta seyahatnamesi I*, (A. S. Aykut, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Tire Belediye Dokuması, (t.y.). <https://ci.turkpatent.gov.tr/cografi-isaretler/detay/1762>
- Tire Ticaret Odası, (2020). <http://tireto.org.tr/duyurular/tire-beledi-dokumasi/>.
- Uzun, İ. (1989). Ödemiş ve çevresinde dokuma sanatları. *Bülten*. Yıl:13 Sayı:11, Ödemiş Lisesi Kültür Varlıklarını Koruma, Tanıtma ve Müzecilik Kolu Yayını, Doğu Matbaası.
- Yaşar, N. ve Batur, G. (2016). Ödemiş yöresi ipekli dokumacılığın günümüzdeki durumu. *Bezce-7.Uluslararası İstanbul Tekstil Konferansı Bildiri Kitabı*, İstanbul, Türkiye, 436-444.
- Yaşar, N. (2022, 08 Haziran). Ödemiş ipekçiliği üzerine Eyüp Bayındır ile söyleşi [Video]. <https://m.youtube.com/watch?v=wbqhnv0wyXI&t=178s>

## Türk Sinemasında İzmir'in Kurtuluşunun Kadın Kahramanı – *Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm* (1951)

The Heroine of the Liberation of Izmir in Turkish Cinema – *Fato: Independence or Death* (1951)

Mustafa Mert Atalar, *Sinema ve Televizyon Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*

### Özet

Yönetmen Turgut Demirağ tarafından çekilen *Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm* filmi, millî mücadeleye ve İzmir'in kurtuluşu temasına farklı bir bakış açısıyla yaklaşması sebebiyle benzer temalı diğer filmlerden ayrılmaktadır. Çekimlerine 1949 yılında başlanan fakat çekim süreci içinde gerçekleşen bir trafik kazası yüzünden ancak 1951 yılında gösterime giren film, Fato adlı kadın kahramanı ön plana alması bakımından, sinemamızda özgün bir yere sahiptir. Gerek teknik açıdan gerekse sinema dili açısından dönemindeki yerli örneklerle oranla daha yetkin olan bu çalışma, seyirci tarafından da ilgi görmüş ve uzun yıllar boyunca tekrar tekrar gösterime girmiştir. Kurtuluş Savaşı sırasında Yunan birliklerinin İzmir'den Ege'nin iç kısımlarına doğru ilerlemek için kullandıkları bir köprüyü imha etmekle görevlendirilmiş olan bir grup akıncıya kılavuzluk eden genç Fato, yeri geldiğinde bu gruba adeta önderlik edecek ve hayatı pahasına da olsa görevin başarıya ulaşmasında başrolü oynayacaktır. Bu çalışmada film, Türkiye Cumhuriyeti'nin ve Türk sinemasının içinde bulunduğu tarihsel koşullar içinde incelenecek ve filmin sinemamızdaki özgün yeri somut örneklerle ortaya konacaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Türk sineması, Fato Ya İstiklal Ya Ölüm, İzmir, Turgut Demirağ, kadın kahraman.

**Akademik disiplin(ler)/alan(lar):** Sinema, Türk sineması.

### Abstract

Filmed by the director Turgut Demirağ, *Fato: Independence or Death* differs from other films which have similar plots, as it approaches the themes of national struggle for liberty and the liberation of Izmir from a different perspective. The film, which began shooting in 1949 but was released in 1951 due to a traffic accident that took place during the shooting, has a unique place in our cinema because it brings the female heroine Fato into prominence. This work, which was shot more masterfully than other domestic examples of its period in terms of technical and cinematic language, gained the attention of the audiences, and came to the big screen repeatedly over many years. Young Fato guides a group of raiders tasked with destroying a bridge that the Greek troops use to advance from Izmir into deeper parts of the Aegean Region during the War of Independence. She becomes the leader of the group when the situation calls for it, and plays a crucial role in the success of the mission, even if it costs her life. In this study, the film will be examined within the context of the historical conditions of the Republic of Turkey and the Turkish cinema, and concrete examples will be put forward about the unique place of the film in our cinema.

**Keywords:** Turkish cinema, Fato: Independence or Death, Izmir, Turgut Demirağ, heroine.

**Academical disciplines/fields:** Cinema, Turkish cinema.

- **Sorumlu Yazar:** Mustafa Mert Atalar, Sinema ve Televizyon Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- **Adres:** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Meclis-i Mebusan Cad. No:24, 34427, Beyoğlu-İstanbul.
- **e-posta:** mert.atalar@msgsu.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0002-4313-6579
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 20.09.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1144342

**Geliş tarihi:** 15.07.2022/ **Kabul tarihi:** 10.09.2022

## 1. Giriş

*Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm*<sup>1</sup> filmi, kendisi de bir Kurtuluş Savaşı gazisi olan Hıfzı Tan'ın<sup>2</sup> 1944 yılında yayımlanan *Fato* adlı romanından sinemaya uyarlanmış bir filmidir. Yüz sayfalık bu kısa romanın yazarı Hıfzı Tan, kitabın giriş kısmında eserinin İstiklal Savaşı'nda geçen bir vakayı anlatmak zevkinden doğduğunu belirtmiş ve romanın edebi açıdan noksanlarının eserdeki samimiyet ve sadelik sayesinde bağışlanacağını umut ettiğini vurgulamıştır (Tan, 1944, s. 3). Kitaptaki üslup, bu uyarıyı doğrular şekilde, gösterişten uzak, karakterleri genel itibarıyla eylemleriyle birlikte ortaya koyan bir üsluptur. Bu yönüyle ele alındığında kitabın sinemaya uyarlanmaya elverişli bir yapıda olduğu söylenebilir. *Fato*'yu milli mücadele temalı diğer romanlardan ayıran temel fark, baş kahramanının kadın olmasıdır. Her ne kadar olay akışı Yüzbaşı Necdet karakteri üzerinden takip ediliyor olsa da, Necdet'e ve komutasındaki askerlere gizli görevlerini yerine getirmeleri için kılavuzluk eden Fato, zekâsı ve sorumluluk alabilme gibi özellikleri sayesinde ekibi olası felaketlerden kurtaran bir lider olarak karşımıza çıkmaktadır. *Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm* filmi, romana büyük ölçüde sadık kalınarak çekilmiş olsa da Fato karakterinin biraz daha edilgen olduğu bir dramatik yapıya sahiptir. Film, basın reklamlarında *istiklal uğruna erkeklerle omuz omuza çarpışan, düşmanın can damarı olan muazzam köprüyü havaya uçuran kahraman bir Türk kızının hakiki hikayesi* olarak seyirciye tanıtılmıştır.

Filmin konusu özetle şu şekildedir. Evleneceği gün İzmir'in işgal edildiğini öğrenen Yüzbaşı Necdet, düğününü erteleyerek Kuvayı Milliye'ye katılmak için Anadolu'ya hareket eder. Ege cephesinde savaş devam ederken Yüzbaşı Necdet'e Yunanlıların kontrolünde olan stratejik bir köprüyü dinamitle havaya uçurma görevi verilir. Mucurlu Mehmet Çavuş, Kütahyalı Halil Çavuş, Çakır, Çiloğlan, Memiş, Dursun ve Orhan adlı vatanseverlerden oluşan küçük bir ekiple Umurbaba Dağı eteklerine ulaşan Necdet, bölgenin coğrafyasını bilmeden görevi yerine getirmenin oldukça zor olduğunu farkına varır. Çevredeki bir köyde yaşayan ve işgal yüzünden oldukça sıkıntılı günler geçiren bir baba, yöreyi iyi bilen kızı Fato'yu Necdet'in ekibine katar. Fato, ekibi güvenli bir şekilde köprü yakınına ulaştırmakla kalmaz. Köprü'nün ayaklarına yerleştirilen dinamit lokumlarını patlatmak için ateşe ihtiyaç olduğu anda Yunan birliklerinin kampına sızarak, buradan kor halinde kömür çalar. Böylelikle köprü patlatılır ve bunun ardından bir çatışma yaşanır. Yunan birlikleri bölgede geniş çaplı bir arama faaliyeti başlatır. Ekibin köye geri çekilme manevrası sırasında Yüzbaşı Necdet'le Fato arasında duygusal bir yakınlık başlar. Köprü civarında ve ekibin sığındığı köyde yaşanan çatışmalar sonucunda Halil Çavuş, Mehmet Çavuş ve Dursun şehit olur. Yaralanan Necdet ise Fato'nun Çakır ve Orhan'a haber vermesi sayesinde kurtulur. Yüzbaşı Necdet, Kızılay çadırında tedavi altına alınırken, ayağından yaralanan Fato da zorluklar içinde köyüne döner. Burada hastalanır. Necdet sağlığına kavuştuğu sırada İzmir de düşman işgalinden kurtulmuştur. Necdet, Fato'yu, evlenecekleri İzmir'e götürmek için köye geldiği zaman genç kadını ölüm döşeğinde bulur. Fato'nun son isteğini yerine getirir ve onu kucağına alarak pencerenin kenarına götürür. İkili, bir süre, İzmir'e ilerlemekte olan Kuvayı Milliye birliklerinin geçişini izler ve bu sırada Fato ölür. Film, gelecekte orduda tayyare zabiti olarak görev yapacak olan Necdet'in, Fato'nun mezarına uçağından çiçekler attığı sahneyle sona erer.

*Fato* romanıyla film arasındaki içerik olarak en belirgin fark, ikili arasındaki duygusal yakınlığın dışavurumunda görülmektedir. Filmde Fato ile Necdet arasındaki ilişki, evlilik planları yapacak seviyeye kadar gelir. Romanda ikilinin birbirlerine karşı müthiş bir sevgi ve hayranlık duydukları görülse bile, bu duygular hiçbir zaman bir birliktelik eylemine ya da tasarısına dönüşmez. Hatta Necdet böyle bir duygusal yaklaşmanın önünü en başta kesmek için Fato'ya nişanlı olduğunu söyler. Böylece hikâye savaş atmosferine daha uygun bir şekilde aktarılmış olurken, Necdet karakteri de daha ilkeli ve tutarlı olarak

<sup>1</sup> Filmin künyesi şu şekildedir: *Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm* (1951) / Yapımcı: AND Film (Turgut Demirağ) / Yönetmen: Turgut Demirağ / Senaryo: Hıfzı Tan / Görüntü Yönetmeni: Kemal Baysal / Yönetmen Yardımcısı: Mehmet Muhtar / Montaj ve Senkron: Orhan Atadeniz / Ses: Yorgo İliadis / Fon Müziği: Yorgo İliadis / Operatör: Turgut Ören / Makyaj: Rüçhan Çamay / Aksesuar: Necdet İnce / Elektrik: Şevket Kıymaz / Oyuncular: Fato-Oya Sensev, Yüzbaşı Necdet-Kadri Eroğan, Çakır-Sadri Alışık, Yunan Komutan-Cahit Irgat, Memiş-Settar Körmükçü, Mucurlu Mehmet- Orhon Murat Arıburnu, Orhan-Muzaffer Tema, Çocuk Oyuncu-Halit Akçatepe / Süre: 102 dk. / S-B / 1:1.33

<sup>2</sup> Hıfzı Tan, Kurtuluş Savaşı'nda onbaşı olarak görev yaptıktan sonra Atatürk tarafından Eskişehir İtfaiye Amiri olarak görevlendirilir. Cumhuriyet'in 10. Yıl kutlamaları dolayısıyla Eskişehir'deki Gökso Köprüsü üzerinde tören yapılırken, bir itfaiye eri kendisine patlamayan bir havai fişek getirir. Fişekten çıkan sesi dinleyerek, fişek'in kısa bir süre sonra patlayacağını anlayan Tan, kutlamalara katılan halkın ve o sırada Porsuk Nehri'ne girmiş olan çocukların zarar görmesini engellemek için havai fişek'i iki eliyle başının üzerine kaldırır ve patlama sonucunda iki elini de kaybeder. Bu olayın ardından Atatürk, Hıfzı Tan'ı tedavi için Viyana'ya gönderir ve burada kendisine protez eller takılır. Eskişehir Büyükşehir Belediye Başkanı Prof. Dr. Yılmaz Büyükerşen'in aktardığına göre Tan, ellerini kullanamadığı için Kurtuluş Savaşı'ndaki anılarını daktilo ile dikte ettirmiştir. Büyükerşen de yazarın kitap ve senaryo çalışmalarının daktilo ile yazılmasında Tan'a yardımcı olmuş kişilerden birisidir.

betimlenmiş olur. Nitekim romanda Necdet karakteri, yarası iyileştikten sonra nişanlısı Mediha'nın ölüm haberini almış olsa da Fato'nun köyüne onunla evlenmek için değil, genç kadının yaşayıp yaşamadığından emin olmak için gitmektedir. Filmde yapılan bu değişikliğin sebebi çok büyük bir olasılıkla seyircinin filmdeki karakterlerle daha kolay özdeşleşmesini sağlamak ve kurtuluş temasının yanına aşk temasını da ekleyerek heyecanı daha kolaylıkla ayakta tutabilmektir. Filmin bu ikili yapısı, Necdet'in Kızılay çadırında yaralı olarak tedavi görülürken Fato için söylediği *öyle bir kılavuz ki, bizleri zafere, beni de büyük bir sevdaya sürükledi* sözleriyle somutlaşmaktadır. Filmin 1969 yılında Feyzi Tuna'nın yönettiği ikinci çevriminde, Ayhan Işık'ın canlandırdığı Necdet karakteri ile Zeynep Özkan'ın canlandırdığı Fato karakteri arasındaki romantik yakınlaşma dramatik yapı içinde yer alsa da, Necdet karakterinin nişanlı olduğu bilgisi senaryodan çıkarılmıştır. Filmin senaryosunu yeniden oluşturan Feyzi Tuna ve Bülent Oran'ın böyle bir değişikliğe gitmesinin sebebinin, Necdet karakterini daha tutarlı bir biçimde betimlemek olduğu söylenebilir. *Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm* filminde Perihan Altındağ Sözeri tarafından seslendirilen türkülere, melodramatik öğelere ve mizah içeren sahnelere de yer verilmiştir. Romanın üslubunda ön plana çıkan milli duyarlılık, filmde dini motiflerle desteklenmiştir. Filmin dramatik yapısına hizmet etmeyen bu unsurların filme eklenmiş olması anlatıyı zayıflatsa da, filmi döneminin toplumsal, siyasal, ekonomik ve sinemasal şartlarından bağımsız değerlendirmek doğru değildir.

## 2. Filmin Çekildiği Dönemde Türkiye'deki Siyasal-Toplumsal-Ekonomik Yapı ve Türk Sineması'nın Genel Durumu

1939 yılında başlayıp 1945 yılına kadar süren ve dünya genelinde milyonlarca insanın ölümüyle sonuçlanan II. Dünya Savaşı'nın dışında kalmayı başaran genç Türkiye Cumhuriyeti, savaş sonrası oluşan yeni siyasal düzene göre konum almak durumunda kalmıştır. Savaşın ardından Sovyetler Birliği ile aramızdaki diplomatik gerilim hızla artmıştır. II. Dünya Savaşı sırasında Almanya liderliğindeki Mihver Devletleri'ne karşı savaş ilan etmekte geç kaldığı gerekçesiyle siyasi arenada yalnız kalan Türkiye, Sovyetler Birliği'nin diplomatik talepleri karşısında Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere'yle yakınlaşma gereği duymuştur.

Bu dönemde basında ve kamuoyunda Sovyetler Birliği'ne ve komünizm fikrine karşı büyük bir tepki oluşmuş, Müttefik Devletler'e ve bu devletlerin savundukları öne sürülen demokrasi idealine ilgi gösterilmeye başlanmıştır. Aynı yıl aralarında İstanbul Üniversitesi öğrencilerinin de bulunduğu kalabalık bir grup, sol yayımlar yapmakla suçladıkları Tan gazetesinin binasına fiili bir saldırı gerçekleştirmişlerdir. 1946 yılında Köy Enstitüleri'nin üretime odaklı yapısı, bazı ideolojik kaygılar öne sürülerek değiştirilmiştir. Sol görüşe karşı büyük bir önyargının olduğu bu süreç, 1950 yılında Kore'ye asker gönderilmesi ve 1952 yılında Türkiye'nin NATO'ya girmesi gibi gelişmelerin de etkisiyle uzun yıllar devam etmiştir. 1946 yılında Demokrat Parti'nin kuruluşuyla birlikte çok partili sisteme geçen Türkiye, demokrasi söylemini ön planda tutan Batı ittifakı içinde konumlanmıştır. ABD Dışişleri Bakanı George Marshall'ın 5 Haziran 1947'de duyurduğu Marshall Planı doğrultusunda Amerika Birleşik Devletleri, müttefiki olarak gördüğü Avrupa devletlerine ekonomik yardımlar yapmaya başlamıştır. Türkiye de bu ülkeler arasındaki yerini almıştır. Savaşın ağır ekonomik koşullarının yavaş yavaş ortadan kalkmasının da etkisiyle ülke ekonomisinde grece bir canlanma görülmeye başlanmıştır.

Türk sineması ise söz konusu dönemde bir geçiş sürecinin içerisindeydi. Sinemamızda Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren başlayan ve 1940'lı yılların başına kadar devam eden Muhsin Ertuğrul hegemonyası kırılmaya başlamıştır. Aslen bir tiyatro insanı olan Muhsin Ertuğrul'un sinemanın sanatsal gücünü tiyatrodan aşağıda görmesi, özgün bir sinemasal dil ortaya koyma iddiası taşınamaması ve filmlerinin konularını genel itibarıyla tiyatro oyunlarından ya da operetlerden alması gibi özellikleri, sinemamızın teatral üsluptan uzaklaşmasının önünde bir engel olmuştur. Ertuğrul, Avrupa'daki incelemelerinde tiyatroyu daima birinci planda tutmuş; sinemayı da onun paralelinde ve ikinci derecede bir inceleme kaynağı saymıştır (Onaran, 1981, s. 353).

Faruk Kenç'in 1939 yılında kısıtlı imkanlarla gerçekleştirdiği *Taş Parçası* filminin başarısıyla birlikte, sinema tarihimizde *Geçiş Dönemi* olarak adlandırılan yeni bir dönem başlamıştır. Söz konusu dönemde tiyatro kökenli olmayan yönetmen ve oyuncular sinema sektörüne girmiştir. İpek Film'in teknik imkanlarına sahip olmayan fakat buna rağmen film yapmak isteyen sinemacılar, dublaj yöntemi sayesinde bu şansa erişmişlerdir. Filmlerin sessiz olarak çekilip daha sonra seslendirilmesi esasına dayalı bu yöntem, sinemasal üretimin ülke çapında artmasının ilk adımı olmuştur.

Sinemamızda dublaj tekniğini ilk uygulayan yönetmen, *Dertli Pınar* (1943) filmiyle Faruk Kenç olmuştur. Böylece filmlerin yapım maliyetleri azalmış ve stüdyolar dışında da film çekebilme imkânı doğmuştur.

Film çekimi sırasında oyuncuların diyalog veya tonlama yanlışları önemini yitirdiği için bu tip planların tekrarının alınması zorunluluğu ortadan kalkmış, istenmeyen dış sesler bir sorun olmaktan çıkmıştır. Ayrıca oyuncunun sesini kullanabilme yeteneği önemini yitirdiği için, tiyatro kökenli oyuncuların egemenliği zayıflamaya başlamıştır. Bu da sinema dilinin gelişmesine zemin hazırlamıştır. Bu süreçte sinemamızdaki Muhsin Ertuğrul ve tiyatrocular tekeli dağılmaya başlamış, yeni yönetmen ve oyuncular sektöre adım atmış ve ülkedeki sinema ortamı canlılık göstermeye başlamıştır. Filmlerde dublaj tekniğinin uygulanmaya başlamasını izleyen on yıllık süreç içerisinde Turgut Demirağ'ın yanı sıra Şakir Sırmalı, Orhon Murat Arıburnu, Talat Artemel, Aydın Arakon, Vedat Ar, Şadan Kamil, Baha Gelenbevi, Seyfi Havaeri, Adolf Körner, Ferdi Tayfur, Refik Kemal Karaduman, Münir Hayri Egeli, Vedat Örfi Bengü, Çetin Karamanbey, Nedim Otyam ve Kani Kıpçak gibi pek çok yeni isim sinemamızda ürün vermişlerdir. Bu yönetmenlerin pek çoğu belirli bir kültürel birikime sahip olan kişilerdir ve içlerinde yurt dışında sinema ya da fotoğraf üzerine eğitim görmüş isimler de bulunmaktadır. Geçiş dönemi sinemacılarının kısıtlı imkanlar içinde amatör bir ruhla gerçekleştirdikleri çalışmalar, Türk sinemasındaki değişimin ilk kıpırdanmaları olarak değerlendirilebilir.

Bu dönemde sinemamızı etkileyen bir başka önemli gelişme de, II. Dünya Savaşı sürecinde Avrupa filmlerinin ithalatında meydana gelen gerilemeden doğan boşluğu Mısır filmlerinin doldurmasıdır. 1938 yılında Mısır yapımı *Aşkın Gözyaşları (Doumou'el Hubb)* filminin gösterime girmesi ve yapıta halkın gösterdiği yoğun ilgi, Türk sinemasında etkisi uzun yıllar boyunca hissedilecek bir sürecin başlamasına neden olmuştur. Filme gösterilen ilgide melodram öğesinin ve filmdeki Arapça şarkıların önemli bir rol oynadığını fark eden Türk sinemacıları, bu unsurlara kendi çektikleri filmlerde de yer vermeye başlamışlardır. Nijat Özön'e göre Mısır filmleri, tiyatrocuların olumsuz etkilerini daha da arttırarak beğeninini daha da körleşmesine yol açmıştır (Özön, 1995, s. 25). Tartışmalı etkilerine rağmen Mısır filmlerinin halkın sinemaya daha büyük bir ilgi göstermesine sebep olduğu bir gerçektir.

1948 yılında *Belediye Gelirleri Kanunu*'nda yapılan değişiklik, sinemamızı tarihi boyunca en çok etkileyen olaylardan biri olarak gösterilebilir. Söz konusu senede, *Yerli Film Yapanlar Cemiyeti* Başkanı olan Faruk Keç, dönemin Başbakanı Hasan Saka'ya, yerli filmciliğin korunması konusunda birtakım yasal düzenleme talepleri içeren telgraflar göndermiştir (Öztürk, 2005, s. 132). Bu girişimlerin sonucunda kanunda yapılan değişikliklerle birlikte, belediyelerin yabancı filmlerin gösteriminden *eğlence rüsumu* olarak %70'lik bir vergi almaları kararlaştırılırken; aynı oran Türk filmleri için %25 olarak belirlenmiştir. Halit Refiğ, bu kanunu, cumhuriyet kurulduğundan itibaren sinema konusunda alınmış ilk ve tek olumlu tavır olarak değerlendirmiştir (Refiğ'den aktaran; Türk, 2001, s. 89). Türk filmleri lehine yapılan bu vergi indiriminin ardından sinema, yerli film üreticileri için daha karlı bir iş niteliği kazanmış ve sektördeki arz-talep dengesi artmıştır. Yılda üretilen film sayısının 1960'lı yıllarda 200'ün üstüne kadar çıkmasıyla zirveye ulaşacak bir sürecin önünü açan bu değişiklik, aynı zamanda pek çok yeni ismin sinemaya girmesine ve *Sinemacılar Dönemi* olarak adlandırılacak dönemin başlamasına da zemin hazırlamıştır.

*Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm* filmi çekildiği sırada Türkiye Cumhuriyeti gibi Türk sineması da bir geçiş döneminin içerisindeydi. Dönemin filmlerinin içerikleri ve yapısal özellikleri incelendiğinde bu geçişin izleri görülebilir. Çift kutuplu dünya siyaseti içerisinde batı bloğuna yakın durmayı tercih eden Türkiye'de, din motivasyonu ile desteklenmiş milli bir atmosfer meydana gelmiştir. II. Dünya Savaşı'nın ardından İngiltere'nin fiili sömürgecilik politikasını terk etmeye başlaması üzerine ortaya çıkan Kıbrıs sorunu da bu ortamı tetiklemiştir. Adadaki Rumların Kıbrıs'ın Yunanistan'a bağlanması adına buldukları girişimler, gerek dış siyaset gerekse kamuoyu nezdinde tepkiyle karşılanmış ve iki ülke arasındaki ilişkilerin gerilmesine sebep olmuştur. Böyle bir ortamda Ferdi Tayfur'un 1946 yılında çektiği *İstiklal Madalyası* adlı filmle birlikte sinemamızda milli mücadele temalı filmler dönemi başlamıştır. Özön'e göre bu temanın filmlerde daha önce birkaç örnek dışında görülmemesinin sebebi, Türkiye'nin dış siyasasını Türk-Yunan dostluğu üzerine kurmak istemesidir (Özön, 1995, s. 167). Siyasi konjonktür olarak böyle bir ortamda meydana getirilen *Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm* filminde, Yunan askerleri açık bir şekilde işgalci olarak gösterilirken, filmde tek bir kez bile *Yunan* ya da *Rum* kelimesi geçmemektedir. Bunun yerine genel bir ifade olarak *düşman* kelimesi kullanılmıştır. Öyle ki İzmir'in işgal edildiği haberini Necdet'in köyüne ulaştıran atlılar, bu haberi *İzmir'i düşman aldı, her tarafı zapt etti. Düşman süvarileri bu tarafa doğru geliyor* şeklinde vermişlerdir. Bu durumun sebebi olarak, dönemin katı sansür kuralları gösterilebilir. 13 Temmuz 1939'da yürürlüğe giren *Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname*'nin 7. maddesinin 3. fıkrasında *dost devlet ve milletlerin hislerini rencide eden* tabiri kullanılmaktadır. *Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm*'le aynı yıl gösterime giren ve Kahramanmaraş'ın kurtuluşunu konu alan *Kendini Kurtaran Şehir* filminde kullanılan *Fransız* tabiri, sansür kurulunun söz konusu fıkraya dayandırarak verdiği karar sonucunda *düşman* olarak değiştirilmiştir (Karadoğan ve Öztürk, 2022, s. 97). Dönemin benzer temalı filmleri ele alındığında, hepsinde filmin gerçekçiliğini zedeleyen bazı unsurlara rastlanmaktadır. Bu

durum teknik ve ekonomik yetersizlik kadar sansürle de doğrudan ilişkilidir. *Fato* romanında, üstlendikleri görevin doğası gereği pek çok kez fiziksel ve psikolojik olarak yıpranan askerler, filmde en zor durumlarda bile temiz üniformalar ve doğal bir serinkanlılık içerisinde görülmektedir. Filmdeki bütün karakterler düzgün bir İstanbul Türkçesi ile konuşmakta, köy halkının yaşam koşulları oldukça iyi durumda gösterilmektedir. Filmin dramatik gerçekliğini etkileyen bütün bu unsurların sebebinin, sansür kurulunun uygulamalarından kaynaklanan bir otosansür olduğu söylenebilir. Filme dair kontrol belgesi kayıtlarda bulunmamasıyla birlikte, dönemin diğer filmlerine ait kararlar incelendiğinde, filmdeki yapının sebebi anlaşılmaktadır.

1950 yılında Kore'ye asker gönderilmesi kararının alınmasının ardından 1951 yılında, *Kore Gazileri*, *Kore'de Türk Kahramanları*, *Kore'de Türk Süngüsü* ve *Kore'den Geliyorum* filmleri çekilmiştir. *Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm* filmiyle yakın zamanlarda gösterime giren bu filmler de göz önüne alındığında dönemin Türk sinemasının, hükümetin siyasal eylemleri doğrultusunda biçimlendirilen toplumsal görüşle örtüşecek ürünler ortaya koyma eğilimi fark edilecektir. Devletten herhangi bir maddi destek alamayan ve seyircinin gişede ödediği bilet parasına muhtaç olan Türk sineması, bu zorunlu ilişkiden dolayı içinde mutlaka bir aşk ilişkisi barındıran, melodramatik öğelere sıkça yer veren, halkın sevdiği ses sanatçılarının seslendirdiği şarkı veya türkülerle desteklenmiş, yer yer mizah öğelerinin bulunduğu karmaşık yapıları filmler üretmiştir. *Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm* filminde de söz konusu özellikler görülmektedir. Ancak film, gerek teknik olarak, gerekse sinema dilinin kullanımı açısından dönemin ortalamasının üzerindedir.

### 3. Filmin Çekim Süreci ve Kamuoyunda Filme Verilen Tepkiler

Filmin yönetmeni Turgut Demirağ, Sivas Milletvekili Abdurrahman Naci Demirağ'ın oğludur. Asıl mesleği mühendislik olan Abdurrahman Naci Demirağ, ağabeyi Mehmet Nuri Demirağ'la birlikte Türkiye'nin demiryolu ağının oluşturulmasında önemli rol almıştır. Bu çalışmaları sebebiyle Atatürk tarafından aileye *Demirağ* soyadı verilmiştir. 1921 yılında Sivas'ın Divriği ilçesinde doğan Turgut Demirağ, Kabataş Erkek Lisesi'ni bitirdikten sonra 1939 yılında ziraat mühendisliği eğitimi almak için Amerika Birleşik Devletleri'ne gitmiştir. Burada sinema eğitimi almaya karar vermiş ve babasına mektup yazarak kendisinden izin istemiştir. Babasının "geçici heves olmamak şartıyla mesleğini seçmekte serbest olduğunu" bildiren cevabı üzerine Güney California Üniversitesi'nin Sinema bölümüne girmiş ve 1943 yılında buradan mezun olmuştur (Yıldız 1, 1951, s. 7). Bir süre, Hollywood'daki bazı film stüdyolarında çalıştıktan sonra 1945 yılında Türkiye'ye geri dönmüştür. Yönetmen, bu süreci şu şekilde anlatmaktadır:

Ben 1945 senesinde Türkiye'ye geldiğim zaman, University of Southern California'dan mezun olmuş, hayatta en çok yapmak istediğim işi hiç değilse nazari olarak öğrenmiş ve bunu da Türkiye'de tatbik etmek isteyen bir kimseydim. Fakat Türkiye'nin durumunu birkaç ay tetkik ettikten sonra, kendi kendime şuna karar verdim ki, Türkiye'de bugünkü şartlar altında film çevrilemez. Beş altı ay geçti böylece. Muhsin Ertuğrul Bey, benim 25 yaşında olmam, amcamla babamın arkadaşı olması gibi sebeplerle beni himayesi altına almayı düşünmüş olacak ki, sık sık benimle meşgul oluyordu. *Dağ Masalı* denilen 18 sayfalık hikâyeyi evvelce kendisi de okumuş "Turgutcuğum sen merak etme, ben her şeyi hazırladım, baş rolde Hadi Hün, diğer rollerde Şehir Tiyatrosu'ndaki diğer oyuncular, şurda çekilecek, kameraman şu olacak" velhasıl kendine göre bütün her şeyi hazırlamış. Anladım ki benim bu filmi yaptığım takdirde rolüm sadece para koymaktan ibaret olacak. Halbuki ben de ambisyonu olan ve mesleğini tatbik etmek isteyen bir genç olduğuma göre, böyle bir baskı altında kalmak istemiyordum. (Şekeroğlu, 1986)

30 Kasım 1945 tarihinde, babasının adının ve soyadının baş harflerinden oluşan AND Film Şirketi'ni kuran Demirağ, ilk filmi olan *Bir Dağ Masalı*'ni 1947 yılında İpekçiler'in desteğiyle çekmiştir. Ardından aynı yıl içerisinde *Hülya*, ertesi yıl ise *Kanlı Taşlar* adlı çalışmaları gerçekleştirmiştir. *Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm*, Demirağ'ın çektiği dördüncü filmidir. Çekimlere 1949 yılında başlanmış olsa da Bilecik'in Söğüt ilçesinde meydana gelen bir otobüs kazasında oyuncuların yaralanması sonucunda film ancak 1951 yılında bitirilebilmiştir (Yıldız 1, 1951, s. 9). Yıldız Dergisi'nde yayımlanan reklam afişlerinde film, *AND Filmin 22 ayda hazırladığı şaheser* olarak tanımlanmıştır. Ayrıca filmin o güne dek çevrilmiş en uzun Türk filmi olduğu vurgulanmış ve *Fato*'nun hikayesinin *İstiklal Savaşı*'nda gerçekten yaşanmış bir hikâye olduğunun altı çizilmiştir (bkz. Şekil 1).



Şekil 1. Fato: Ya İstiklâl Ya Ölüm filminin reklam afişi (Yıldız 1, 1951, s. 15)

Film, sinema dili olarak titizlikle tasarlanmış olsa da dramatik yapı açısından önemi olan bazı sahnelerde yakın plan eksiklikleri göze çarpmaktadır. Özellikle Fato ve Necdet karakterleri arasında duygusal yakınlaşmanın gerçekleştiği sahnelerin dramatik etkisinin, bu eksikler yüzünden düşük kaldığı görülmektedir. Fakat dönemin filmlerinde genel olarak hâkim olan teatral üslup ve kısıtlı koşullarda bir film meydana getirmenin zorluğu göz önüne alındığında bu kusurlar anlayışla karşılanabilir. Sahnelerin dekupajının sinemanın temel kuralları gözetilerek yapılmış olması hikâyenin takibini kolaylaştırmaktadır. Gece vakti gerçekleşen çatışmaları çekmenin teknik zorluğu ve masrafından dolayı bu sahneler *day for night* tekniğiyle gündüz çekilmiştir. Köprünün havaya uçurulduğu plan, köprünün maket olarak oluşturulmuş bir örneği patlatılarak çekilmiş ve bu çekime giriş jeneriğinde de yer verilmiştir. Bu ve bunun gibi aksiyon sahnelerinin dönemin koşullarına göre iyi tasarlanmış olması, filmin etkisini arttıran unsurlardandır. Filmde Çakır karakterini canlandıran Sadri Alışık, 1951 yılında yayımlanan bir röportajında, o güne kadar çevirdiği filmler içinde teknik bakımdan en çok beğendiği çalışmanın Fato olduğunu belirtmiştir (Haftalık Sinema Magazin, 1951, s. 8). Filmin karelerinden oluşan kolajlar, reklam amacıyla dönemin dergilerinde yer almıştır (bkz. Şekil 2).

*Fato: Ya İstiklâl Ya Ölüm* gösterime girdiğinde seyirciden oldukça olumlu tepkiler almıştır. Filmin ikinci çevriminin yönetmeni olan Feyzi Tuna o dönemdeki izlenimlerini şu şekilde aktarmaktadır:

Küçük bir Ege kasabasında sinemaya meraklı bir çocuktum. Adeta kült film olarak bellediğim filmler arasında *Fato: Ya İstiklâl Ya Ölüm* ve *Yüzbaşı Tahsin* de vardı. Bendeki sinema sevgisinin yeşermesine, hatta sinemacı olmama neden olan filmler arasında sayabilirim bu iki filmi. Bunlara eklenebilecek bir başka film Lütfi Akad'ın *Kanun Namına'sı* olabilir. O küçük Ege kasabasında ne zaman sinemanın hasılatı düşse, sinema salonu sahibi, *Fato: Ya İstiklâl Ya Ölüm*'ü



tekrar gösterir, köylerden traktörlerle gelirlerdi. Benim de favori filmlerim arasındaydı. Aradan yirmi yıl geçtikten sonra askerden dönmüştüm. Yapımcı Turgut Demirağ ofisine çağırdı. “Benim 1949 yılında yaptığım *Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm* adlı filmi gördün mü?” dedi. “Kare kare hatırlıyorum” dedim. “Nasıl?” dedi. “En az on defa görmüşümdür” dedim. (Erenoğlu, 2015)



Şekil 2. *Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm* filminden bazı kareler (Yıldız 1, 1951, s. 10)

Necip Sarıcı, geçmişte patronu olan Cemil Filmer'in anılarına dayanarak *Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm* filmi yirmi milyon kişinin izlediğini aktarmıştır (Erenoğlu, 2015). Filmin seyirci sayısını tespit etmeye olanak olmamasına rağmen, Sarıcı'nın bahsettiği sayının abartılı olduğu söylenebilir. *Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm*, Yıldız Dergisi'nin okuyucu mektupları aracılığıyla düzenlediği 1951 Yıldız Mükafatı adlı yarışma sonucunda yılın en çok beğenilen üçüncü filmi seçilmiştir. Birinciliği *Vatan ve Namık Kemal*, ikinciliği ise *İstanbul'un Fethi* filmlerinin kazandığı yarışmanın en beğenilen kadın oyuncu kategorisinde ise Oya Sensev, Cahide Sonku ve Sezer Sezin'in ardından üçüncü sırada yer almıştır. Bununla birlikte filmde Necdet karakterini canlandıran Kadri Eroğan, en beğenilen erkek oyuncu kategorisinde ancak onuncu sırada yer alabilmiştir (Yıldız 2, 1951, s. 3). Bu sıralama, seyircinin Fato karakterini ve onu canlandıran Oya Sensev'i daha çok benimsediğinin bir işareti olarak değerlendirilebilir.

#### 4. Kurtuluş Savaşı'nın Kadın Kahramanları ve Bu Kahramanların Işığında Fato Karakteri

I. Dünya Savaşı'nın ardından 30 Ekim 1918'de imzalanan Mondros Ateşkes Antlaşması, İtilaf Devletleri'nin işgal sürecini hızlandırmış ve İtilaf donanması ve askerleri, başta İstanbul olmak üzere Adana, Urfa, Maraş ve Zonguldak gibi şehirleri işgal etmiştir. Ayrıca yine bu güçlerin destek ve yardımıyla 15 Mayıs 1919

tarihinde Yunan ordusu İzmir'e asker çıkarmaya başlamıştır. İzmir'in işgali, o güne kadar diğer işgal güçlerinin hareketlerini mesafeli bir şekilde takip eden kamuoyunda büyük bir tepki doğurmuştur. Sadrazam Damat Ferit, İngiltere, Fransa, Amerika ve İtalya Komiserlerine 22 Mayıs 1919 tarihinde verdiği bir notada "İzmir'i işgal eden Yunan askerinin gecikmeden geri alınması ve yerlerine hoşnutlukla kabule hazır olduğumuz Büyük Devletler askerlerinin getirilmesini" talep etmiştir (Avcıoğlu, 2006, s. 23). Atatürk, işgalin kamuoyunda yarattığı tepkiyi, mandacılık ve himayeciliği tamamen reddeden bir ulusal bağımsızlık mücadelesinin dinamiği olarak kullanmaya karar vermiş ve 19 Mayıs 1919 tarihinde Samsun'a çıkarak bu mücadeleyi başlatmıştır. Gazi, işgalin ve bu işgalin ülke genelinde yarattığı tepkinin bağımsızlık mücadelesi için dönüm noktası olmasını "Ahmak düşman buraya gelmeseydi, belki bütün memleket gaflette puyan (gaflete dalmış) kalırdı" sözleriyle vurgulamıştır (Arsan vd., 2006, s. 237).

Ulusal bağımsızlık mücadelesi sürecinde yurdun pek çok yerinde kadınlarımız, mitingler düzenleyerek, cemiyetler kurarak, padişaha, hükümete ve manda yanlısı basına telgraflar çekerek, cephe gerisinde çalışarak ve cephede bizzat çarpışarak Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasını sağlamışlardır. Mustafa Kemal Atatürk, Konya Hilâliahmer Kadınlar şubasının 21 Mart 1923 tarihinde Konya'da düzenlediği çay gününde kadınlara ithafen "Dünyanın hiçbir yerinde, hiçbir milletinde, Anadolu köylü kadınının fevkinde kadın mesaisi zikretmek imkânı yoktur ve dünyada hiçbir milletin kadını –Ben Anadolu kadınından daha fazla çalıştım, milletimi halâsa ve zafere götürmekte Anadolu kadınından daha fazla çalıştım, milletimi halâsa ve zafere götürmekte Anadolu kadını kadar himmet gösterdim diyemez" ifadelerini kullanmıştır (Arsan, vd., 2006, s. 152).

Kurtuluş Savaşı'nda cephede yer alıp çatışmalara katılan pek çok kadına rastlanmaktadır. Fatma Seher Erden (Kara Fatma), Gördesli Makbule (Makbule Efe), Emire Ayşe Aliye (Çete Ayşe – Efe Ayşe), Tayyar Rahime, Nezahat Baysel (Küçük Nezahat – Türk Jan Dark), Ayşe Altunç (Selanikli Ayşe – Binbaşı Ayşe), Şerife Ali Kübra (Çiftlikli Kübra), Münevver Saime (Asker Saime), Hatice Hanım (Kılavuz Hatice), Ayşe Hanım (Mehmet Çavuş), Adile Onbaşı (Kara Fatma), Kastamonulu Halime Çavuş, Vanlı Güllü Bacı, Ulaşlı Hanım, Gamacı Fatma, Sultan Ana, Safiye Nine gibi kadınların yanı sıra isimleri tarihe not düşülmemiş veya unutulmuş pek çok Türk kadını da, işgali durdurmak için ön saflarda yer almışlardır.

Gerek *Fato* romanında gerekse *Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm* filminde, hikâyenin gerçek bir olaya dayandığına vurgu yapılmaktadır. Ancak araştırmalarımız sonucunda Hıfzı Tan'ın kaleme aldığı *Fato* karakterinin gerçekte kim olduğuyla ilgili somut bir delile ulaşılamamıştır. *Fato* isminin, cephede savaşan kadınların genel olarak *Kara Fatma* lakabıyla adlandırılması sebebiyle sembolik olarak kullanılmış olması muhtemeldir. 1853-1856 yılları arasında gerçekleşen Kırım Savaşı'nda cephede fiili olarak çarpışan Kara Fatma'dan itibaren vatan savunmasında görev yapan savaşçı kadınlara genel olarak bu isim verilmiştir. Kurtuluş Savaşı'nda da Kara Fatma şöhretiyle bilinen kadın kahramanlarımız ortaya çıkmıştır. Keza Anadolu genelinde de Kara Fatma şöhretiyle bilinen kahramanlar topluma öncülük etmiş ve vatan savunmasında düşmana karşı direnişin sembolü olmuşlardır (Uyaniker, 2007, s. 8-78).

Savaşın ardından Mustafa Kemal Atatürk, kadınların sosyal ve siyasal yaşam içindeki konumunun yeniden belirlenmesine öncülük etmiş, gerçekleştirdiği devrimlerle toplumun bir bütün halinde çağdaşlaşmasını ve kalkınmasını sağlamaya çalışmıştır. Bununla birlikte barış kavramının önemine pek çok kez değinmiş ve Türkiye Cumhuriyeti'nin esas düşüncesini, *kadınları değil, erkekleri dahi, savaş meydanına götürmemek* olarak tanımlamıştır (Eldeniz, 1956, s. 742).

## 5. Sonuç

*Fato: Ya İstiklal Ya Ölüm* filmi döneminin diğer Kurtuluş Savaşı temalı filmlerinden ayıran temel fark, kahramanının bir kadın olmasıdır. Savaşın ön saflarında erkeklerle birlikte çatışan ve onlara kılavuzluk eden *Fato* karakteri, ulusal bağımsızlık mücadelesinde büyük bir yüreklilik ve özveriyle direniş göstermiş kadınlarımızı temsil etmektedir. Türkiye'nin gerek siyasi, gerekse ekonomik olarak bağımsızlık ilkesinden feragat ettiği bir dönemde, seyircinin ödediği bilet parasına bağımlı olan bir sinema ortamının içinde meydana getirilmiş filmde eylem yönü en berrak olan karakter *Fato*'dur. Söz konusu bağımlılık öğeleri çerçevesinde erkekler tarafından kendisine biçilen ve eylem yönüyle ilgisi olmayan bazı durumlar içinde bulunsu da doğasındaki bağımsız özü kaybetmemiştir. Bilgi sahibi erkeklerin yanlış kararlar aldıkları durumlarda, sağduyusu ve cesaretiyle çevresindekileri kurtarmayı başarmıştır. Filmde, romandaki *Fato* karakterinin kahramanlıklarının törpülediği, lider kişiliğinden çok kılavuzluk özelliğinin ön planda tutulduğu görülmektedir. Bu gerileme, iyimser bir bakışla dönemin seyircisine daha kolay ulaşma niyetiyle değerlendirilebilecek olsa da, Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadının toplumdaki yeri konusunda gerçekleştirilen atılımların ilerleyen süreçte önemli oranda sekteye uğradığı da bir gerçektir.

Türk ordusunun İzmir'e ilerleyişini penceresinden seyredirken ölmesiyle belleklere kazınan Fato karakteri yıllar içinde unutulmuştur. Aynı durum, Fato'yu canlandıran Oya Sensev için de geçerlidir. Sensev, 1955 yılına kadar oyunculuk hayatını devam ettirdikten sonra sinemadan uzaklaşmış ve şöhretini yitirmiştir. Oyuncu, Prof. Sami Şekeroğlu'nun yönettiği ve 1986 yılında TRT'de yayımlanan Türk Sinema Tarihi Belgeseli'nde duygularını şu şekilde dile getirmiştir:

Güzel anılarla dolu bir çalışma devresi geçirdik. Sonra bitti. Negatif filmi gelmemeye başladı Türkiye'ye. Bir kriz başladı. O kriz benim de film hayatımın sonu oldu diyebilirim. Tekrar o günlerin geri gelmesi mümkün değil. Keşke geri gelsin de demiyorum, çok güzel şeyler yapıyorlar şimdi genç arkadaşlar. Güzel neticeler alıyorlar. Hatta birazcık da kıskanıyorum galiba şimdi çalışanları. Keşke diyorum o yaşımda şimdi yaşasaydım. Şimdi tekrar başlasaydım. Bilmiyorum o güzelliğe iştirak edebilir miydim? Artık gençlik yıllarını geride bırakmış bir kişi olarak kendimi kenarda kalmış hissediyorum. Burada bu sözümde biraz sitem seziliyorsa maksadım da o zaten. Unutulmak kötü bir şey. Beni hatırladığınız için, yıllar sonra kameraların karşısına geçirdiğiniz için size ne kadar teşekkür etsem azdır. (Şekeroğlu, 1986)

## Kaynakça

- Arsan, N., Borak S. ve Kocatürk U. (Ed.). (2006). Atatürk'ün *söylev ve demeçleri II*. Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları.
- Avcıoğlu, D. (2006). *Milli kurtuluş tarihi: 1838'den 1995'e*, Cilt 1. Tekin Yayınevi.
- Eldeniz, P. N. (1956). *Atatürk ve Türk kadını*. Türk Tarih Kurumu.
- Erenoğlu, S. (Yönetmen). (2015). *Anadolu'dan bir kahraman Hıfzı Tan* [Film]. Türkiye. *Haftalık Sinema Magazin*. (1951). 128 (3). Reklam Matbaası.
- Karadoğan, A. ve Öztürk, S. R. (2022). *Türkiye'de sinema sansürünün tarihi 1932-1988: sansür karar defterleri üzerine bir inceleme*. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Onaran, A. Ş. (1981). *Muhsin Ertuğrul'un sineması*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özön, N. (1995). *Karagözden sinemaya: Türk sineması ve sorunları*, Cilt 1. Kitle Yayınları.
- Öztürk, S. (2005). *Erken Cumhuriyet döneminde sinema seyir siyaset*. Elips Kitap.
- Şekeroğlu, S. (Yönetmen). (1986). Bölüm 7 [Belgesel Serisi]. *Türk sinema tarihi belgeseli*. Mimar Sinan Üniversitesi ve TRT (Yapımcı).
- Tan, H. (1944). *Fato*. Ses-Işık.
- Türk, İ. (2001). *Halit Refiğ: düşlerden düşüncelere söyleşiler*. Kabalıcı Yayınevi.
- Uyaniker, F. (2007). *Milli mücadelede Türk kadını* (Tez No. 209753) [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Yıldız*. (1951). 3 (1). Türkiye Basımevi.
- Yıldız*. (1951). 8 (1). Türkiye Basımevi.
- Yıldız*. (1951). 18 (1). Türkiye Basımevi.
- Yıldız*. (1951). 34 (2). Türkiye Basımevi.



## Osvaldo Romberg's Installation, *Scale of Melnikov House from Moscow, to Izmir*

Osvaldo Romberg'in Enstalasyonu, *Moskova'dan İzmir'e Melnikov'un Evi, Ölçek 1*

Sevgi Aka, *Department of Visual Communication Design, İstanbul Topkapı University*

### Abstract

This exhibition review within the disciplines of contemporary art, installation art and architecture, focuses on artist Osvaldo Romberg's installation *Scale of Melnikov House from Moscow, to Izmir* (Moskova'dan İzmir'e Melnikov'un Evi, Ölçek 1) exhibited in the PORTİZMİR'07 *Mirage and Desire* Contemporary Art Festival, Izmir 2007. In *Scale of Melnikov House from Moscow, to Izmir*, Romberg lays a footprint of Russian architect Konstantin Melnikov's Home-studio. The artist also integrates a text from the *Aleph* by Jorge Luis Borges.

This research draws parallels between Romberg's installation, intersecting cylindrical structure of Melnikov's home-studio and the ideals of Soviet Union. The notions of non-hierarchy, equal distance to the center and equal distribution of the building's weight are visible in Melnikov's architecture who removed columns as central carriers. These notions can also be seen in the book *Aleph*, for the *Aleph* is a sphere. Whoever looks at *Aleph* sees simultaneity and infinity.

Accordingly, this study inquires how Romberg revisited historical contexts and used these two references to convey his concerns on simultaneity and infinity. He invites the viewer to develop a new perception towards world history, time and space and interrelatedness of histories and places. To conclude, this review aims to reinterpret Romberg's work in light of these two references.

**Keywords:** Osvaldo Romberg, *the Aleph*, Konstantin Melnikov's home-studio, installation, Translocation, Portizmir'07, simultaneity.

**Academical disciplines/fields:** Visual arts, contemporary art, installation art, architecture.

### Özet

Çağdaş sanat, enstalasyon ve mimarlık disiplinlerine dahil bu sergi inceleme makalesi sanatçı Osvaldo Romberg'in 2007 yılında İzmir'de gerçekleşen, PORTİZMİR'07 Serap ve Arzu Çağdaş Sanat Festivali'nde gösterilen *Moskova'dan İzmir'e Melnikov'un Evi, Ölçek 1* eserine odaklanır. *Moskova'dan İzmir'e Melnikov'un Evi, Ölçek 1*'de Romberg, Rus mimar Konstantin Melnikov'un ev-stüdyosunun taban alanını üretir. Sanatçı aynı zamanda yazar Jorge Luis Borges'in *Aleph* kitabından bir sayfayı eserine ekler.

Bu araştırma Romberg'in enstalasyonu, Melnikov'un ev-stüdyosunun kesişen iki silindirik yapısı ve Sovyetler Birliği'nin idealleri arasında paralellikler kurar. Merkezi taşıyıcı olarak kolonları ortadan kaldıran Melnikov mimarisinde yapının hiyerarşik olmaması, duvarların merkeze eşit uzaklıkta olması ve bina yükünün eşit dağılımı görünür kavramlardır. Bu kavramlar *Aleph* kitabında da mevcuttur. *Aleph* parlak bir küredir. Alefe bakanlar eşzamanlılığı ve sonsuzluğu görür.

Böylelikle, bu çalışma Romberg'in tarihsel bağlamları nasıl tekrar yorumladığını, eşzamanlılık ve sonsuzluk kavramlarını bu iki atıfla nasıl sunduğunu inceler. Sanatçı izleyiciyi dünya tarihine, zaman, mekân ve tarihin birbiriyle ayrılmaz ilişkisine yeni bir bakış açısı geliştirmeye davet eder. Son olarak, bu inceleme iki referans üzerinden sanatçının yapıtına eşzamanlılık ve sonsuzluk kavramları üzerinden yeni bir yorum getirir.

**Anahtar sözcükler:** Osvaldo Romberg, *Aleph*, Konstantin Melnikov'un ev-stüdyosu, enstalasyon, Translocation, Portizmir, eşzamanlılık.

**Akademik disiplin(ler)/alan(lar):** Görsel sanatlar, çağdaş sanat, enstalasyon sanatı, mimarlık.

- **Corresponding Author:** Sevgi Aka, Görsel İletişim Tasarımı, İstanbul Topkapı Üniversitesi.
- **Address:** İstanbul Topkapı Üniversitesi Balat Kampüsü: Ayvansaray Caddesi, No:45, 34087, Balat - İstanbul
- **e-mail:** sevgiaka@topkapi.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0002-6568-3629
- **Available online:** 20.09.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1144139

Received: 15.07.2022/ Accepted: 26.08.2022

## 1. Osvaldo Romberg's Installation in Portizmir'07, *Scale of Melnikov House from Moscow, to Izmir*

This exhibition review focuses on the work of the Argentinian artist Osvaldo Romberg (1938-2019), *Scale of Melnikov House from Moscow, to Izmir* (*Moskova'dan İzmir'e Melnikov'un Evi, Ölçek 1*) which was exhibited in PORTİZMİR'07 Contemporary Art Festival, *Mirage and Desire* (07.09.2007-07.10.2007). The curator of this large-scale exhibition was Emmy de Martelaere and the co-curator was Ayşegül Kurtel. As part of Osvaldo Romberg's larger translocation projects which are large-scale architectural installations, in the *Scale of Melnikov House from Moscow, to Izmir*, Romberg lays the full-scale footprint of Melnikov's home-studio, in the French Cultural Center in İzmir (Figure 1 and Figure 2). As stated in his website: "Through this technique of translocation, Romberg raises the questions of geography, erasure, heritage, echoes, ellipses" (Romberg, 2009). The artist also integrates a text from the book *the Aleph* by Jorge Luis Borges (Figure 4).



**Figure 1.** *Scale of Melnikov House from Moscow, to Izmir* (*Moskova'dan İzmir'e Melnikov'un Evi, Ölçek 1*), O. Romberg, 2007a.

According to the description in Portizmir'07 *Mirage and Desire* exhibition catalogue (2007), the architectural installations of Osvaldo Romberg invites the spectator to immerse into the place and experience it physically and spiritually becoming "the metaphor of himself and of this space which also visually and virtually penetrates the architectural space." (Portizmir, n.d.). Romberg creates symbolic spaces and deconstructs outlines of plans. In this way, his works revisit historical contexts and experiences while highlighting lost utopias.

For the exhibition in Izmir, Romberg chooses to deconstruct a plan of Konstantin Melnikov (Figure 3) and build the footprint out of bricks. Melnikov (1890-1974) was one of the most innovative architects of Russian constructivism. He constructed his home-studio between 1927-1929 for himself and his family. His house is an international icon of the Modern movement. For Osvaldo Romberg, one of the main features of Melnikov's famous home-studio architecture was the interlocking cylindrical form. According to Cecil (2006), "large internal spaces were possible thanks to innovative building techniques introduced by the architect such as self-reinforcing floors." The house was economically extremely efficiently built through the use of peasant building techniques.

Melnikov's main concern and search was "economic housing that would respond to the climatic and cultural demands." (Martínez Otalora et al., 2020, p. 384). The house consists of two cylinders with equal diameters juxtaposed with each other. In early 20th century, consciously using environmental control methods, (Otalora, et al., 2020, p. 384) the design of the house optimized "the surface volume ratio through the use of cylindrical shapes. Among the properties of the cylinder, it can be observed its smaller

surface of contact and greater volume compared to a cube." (Martínez Otalora et al, 2020, p. 390). In other words, one could fit in a larger volume in a cylinder than in a cube: "...the cylinder is more compact than the cube and this difference decreases the amount of material used for the construction." (Martínez Otalora et al., 2020, s. 390). In addition to the decreased amount of material necessary for the building's construction, the building's shape was designed to prevent heat losses and optimized the conditions for the winter period (Otalora, et al, 2020, p. 391).

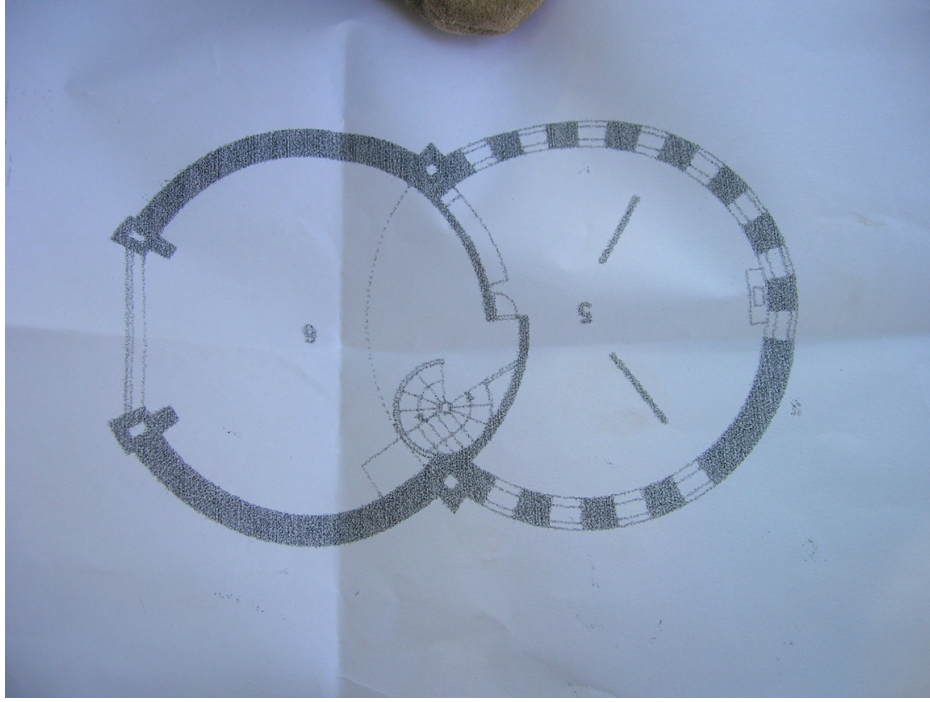


**Figure 2.** *Scale of Melnikov House from Moscow, to Izmir, (Moskova'dan İzmir'e Melnikov'un Evi, Ölçek 1), O. Romberg, 2007 (S. Aka kişisel arşivi, 2007).*

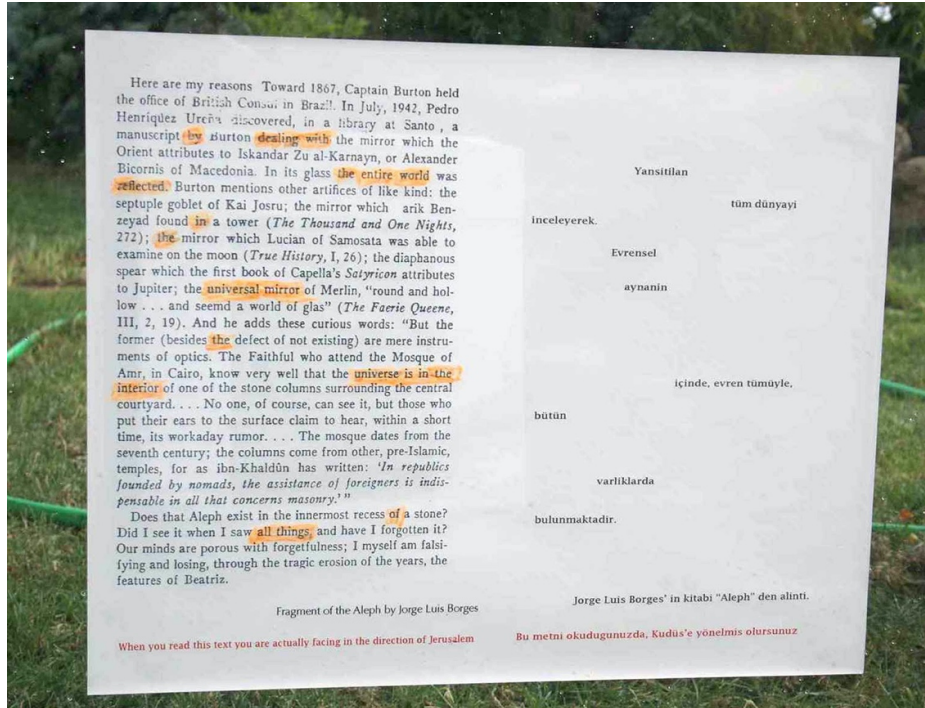
While working as an artist assistant of Osvaldo Romberg in Izmir, he emphasized (O. Romberg, personal communication, August 29, 2007) that the lack of internal column support carrying the main weight of the architecture was connected to the non-hierarchical structure of Soviet Society. The artist explained that, through the method of interlocking cylinders the architect eliminated the need for four columns carrying the weight of the building. Since cylinders do not have corners, his innovative technique allowed the weight to be equally distributed to the whole cylinder, serving as a metaphor for the principle of equal distribution in socialism. Furthermore, the walls are in equal distance to the center of the circles and there is no formal hierarchical order. Romberg pointed that, for him Melnikov's formal choice and underlying ideology of the Soviet Union were connected and was a significant aspect for his work.

According to the description of Romberg's works in the text of his 1996 exhibition at the Ludwig Museum '+2000 /-2000. Even' An Installation at the End of the Millenium, his works offer an experience of simultaneity that is not fixed in particular time and space. For him different histories mix into each other and terms such as West and East, North and South seem unimportant: "Romberg, as an alchemist, recombines these words to create aphorisms by which he comments about universal truths and human feelings" (Ludwig Museum, n.d.).

Allowing the spectator to experience a simultaneity, his works stress the "indivisibility of human experience, the impossibility to separate the past from the present and the far from the near." (Ludwig Museum, n.d.). He invites us to develop a new perception towards world history, time and space and interrelatedness of histories and places (Ludwig Museum, n.d.). As a member of today's transnational and multicultural world, Romberg uses the text from the book *the Aleph* by the Argentinian writer Jorge Luis Borges (Figure 4). While Romberg's translocation installations are constructions presented in different places at the same time, reminding us of possible communication channels uniting distant places and people (Ludwig Museum, n.d.), Borges displays similar interest on infinity and simultaneity in *Aleph*.



**Figure 3.** A Plan of Melnikov's Home-Studio used for the Installation of Osvaldo Romberg, 2007 (S. Aka kişisel arşivi, 2007).



**Figure 4.** The text of *Scale of Melnikov House from Moscow, to Izmir*, (*Moskova'dan İzmir'e Melnikov'un Evi, Ölçek 1*), O. Romberg, 2007 (S. Aka kişisel arşivi, 2007).

Aleph "a bright sphere about an inch in diameter, is a magical microcosm, a point that contains all other points in the cosmos. The Aleph makes all things visible without diminishing them or making them overlap" (Borges, 1971, as cited in Thiem, 1988). Whoever gazes into the Aleph, can see everything in the universe simultaneously (Borges, 1971, p. 10). Moreover, Romberg added a page from the story, highlighted certain words and transferred these selected words to the blank page in Turkish (Figure 4). In this way, these selected words spread in the blank page, created a second meaning out of the existing



story. The highlighted words form the following sentence: "By dealing with the entire world reflected in the universal mirror the universe is in the interior of all things." (Romberg, 2007b). This coincides with Aleph's characteristic "a magical microcosm, a point that contains all other points in the cosmos" (Borges, 1971). The artist's intervention of the text alters the viewer's perspective and the possible meanings inside the given text can be gleaned. In addition to that, a note below reads "When you read this text you are actually facing in the direction Jerusalem" (Romberg, 2007b). This bodily repositioning of the viewer also refers to the Jewish roots of the artist. It adds another symbolic and contextual space to the installation, which one can only relate to by facing. Similar to visions seen in Aleph, Jerusalem is not there, but the viewer connects to it by repositioning and choosing his/her angle.

To conclude with a final observation connecting all the dots, the Russian and Argentinian artist Osvaldo Romberg gives reference to circular, spherical works of the Russian architect Melnikov and the Argentinian writer Borges. Therefore, Romberg's installation, as part of his translocation projects, can be seen through the perspective of the Aleph, a space that contains all other points. It also shifts our understanding of linearity of time into simultaneity. The presentation of this kind of work *Scale of Melnikov House from Moscow, to Izmir*, in a city like Izmir, combining the traditional and the western, located at the 'West of the East and East of the West is also worth paying attention to. Izmir's position allowed a strong flow of communication (Portizmir, n.d.) connecting and containing many layers of civilizations and histories. Finally, the last part of Romberg's highlighted text "the universe is in the interior of all things." (Romberg, 2007b) not only frees us from specificity of time and place but also proves his thoughtful consideration of formal and conceptual aspects of his work.

## References

- Borges, J. L. (1971). *The Aleph and other stories 1933-1969*. Bantam Books.
- Cecil, C. (2006). The Melnikov house-studio. In *Haspel J, Petzel M., Zalivako A. & Ziesemer J. (Eds.), The Soviet Heritage and European Modernism*, 73-74. [https://www.icomos.org/risk/2007/pdf/Soviet\\_Heritage\\_17\\_III-3\\_Cecil.pdf](https://www.icomos.org/risk/2007/pdf/Soviet_Heritage_17_III-3_Cecil.pdf)
- Ludwig Museum (n.d.). *Osvaldo Romberg: "+2000/-2000. Even" An installation at the end of the millennium, 28 May 1996-30 June*. <https://www.ludwigmuseum.hu/en/exhibition/osvaldo-romberg-2000-2000-even-installation-end-millennium>
- Martínez Otalora, J. D., Bolshakova, M., Rojas Celis, A. P. & Almonacid Lara, F. H. (2020). Melnikov house a bioclimatic analysis. *24th International Conference Of The Iberoamerican Society Of Digital Graphics*, Colombia, 384-391. <https://doi.org/10.5151/sigradi2020-53>
- Portizmir'07. (n.d.). *Mirage and Desire Serap ve Arzu [Exhibition Catalogue]*. <https://portizmir.org/wp-content/uploads/portizmir-1-book.pdf>
- Romberg, O. (2007a). *Scale of Melnikov House from Moscow, to Izmir (Moskova'dan İzmir'e Melnikov'un Evi, Ölçek 1) [Brick, marble bank, a text]*. <https://www.osvaldoromberg.com/Translocation-Melnikov-s-House>
- Romberg, O. (2007b). *Scale of Melnikov House from Moscow, to Izmir (Moskova'dan İzmir'e Melnikov'un Evi, Ölçek 1) [Installation]*.
- Romberg, O. (2009). *Translocation: Melnikov's house*. <https://www.osvaldoromberg.com/Translocation-Melnikov-s-House>
- Thiem, J. (1988). Borges, Dante, and the poetics of total vision. *Comparative Literature*, 40(2), 97-121.



## Dünya Tasarım Konuşmaları 2018: "Birlikte Yaşam-İzmir"

### World Design Talks 2018: "Co-living-Izmir"

Elif Kocabıyık Savasta, *Endüstriyel Tasarım Bölümü, İzmir Ekonomi Üniversitesi*  
Ahmet Can Özcan, *Endüstriyel Tasarım Bölümü, İzmir Ekonomi Üniversitesi*  
Onur Mengi, *Endüstriyel Tasarım Bölümü, İzmir Ekonomi Üniversitesi*  
Derya Irkdaş Doğu, *Endüstriyel Tasarım Bölümü, İzmir Ekonomi Üniversitesi*

#### Özet

Dünya Tasarım Örgütü'nün atölye programı olan Dünya Tasarım Konuşmaları, *Birlikte Yaşam-İzmir* teması ile 29 Haziran 2018'de İzmir'de gerçekleştirildi. Tema; doğayla birlikte yaşamak, toplumda birlikte yaşamak, şehirde birlikte yaşamak, kültürel mirasla birlikte yaşamak ve teknolojiyle birlikte yaşamak alt başlıkları ile ele alındı. İzmir'in uluslararası bir tasarım kenti olma vizyonu dâhilinde, küresel karşılığı olan yerel meselelerin tasarım perspektifi ile tartışıldığı, yerel, ulusal, uluslararası düzeyde çeşitli kurumların bir araya geldiği, iş birliğiyle ve katılımcı bir süreçle organize edilen bu etkinlik; İzmir'in tasarım etkinlikleri tarihi içerisinde stratejik, kapsamlı, katılımcı nitelikleriyle ve İzmir'in birlikte yaşama kültürünün zenginliğine atfen dünyayla birlikte çözmek için öne sürdüğü *birlikte yaşamak* meselesiyle önemli bir yere sahip oldu.

**Anahtar Sözcükler:** Endüstriyel tasarım, birlikte yaşam, tasarım kenti, İzmir.

**Akademik disiplin(ler)/alan(lar):** Endüstriyel tasarım, kentsel tasarım.

#### Abstract

World Design Talks, the workshop program of the World Design Organization, was held in İzmir on 29 June 2018 with the theme of *Co-living İzmir*. The theme was discussed within subthemes that were co-living with nature, co-living within society, co-living in the city, co-living with heritage and co-living with technology. Within the vision of İzmir to become an international design city, this event focused on local challenges with global relevance from a design perspective, where various institutions at local, national, and international levels came together within a collaborative and participatory organizational structure. The event holds an important place in the history of İzmir's design activities with its strategic, comprehensive, participatory qualities and with the *co-living* challenge that it put forward for discussion referring to the richness of İzmir's culture of living together.

**Keywords:** Industrial design, co-living, design city, İzmir.

**Academical disciplines/fields:** Industrial design, urban design.

- **Sorumlu Yazar:** Elif Kocabıyık Savasta, Endüstriyel Tasarım Bölümü, İzmir Ekonomi Üniversitesi.
- **Adres:** İzmir Ekonomi Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Endüstriyel Tasarım Bölümü, Sakarya Cad. No:156, 35330 Balçova, İzmir.
- **e-posta:** elif.kocabiyik@ieu.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0003-3465-5411
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 21.09.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1144580

Geliş tarihi:21.07.2022 / Kabul tarihi: 15.09.2022

Dünya Tasarım Örgütü'nün<sup>1</sup> programı olan Dünya Tasarım Konuşmaları<sup>2</sup> atölye etkinliği *Birlikte Yaşam-İzmir (Co-living İzmir)* teması ile 29 Haziran 2018'de İzmir Tarihi Havagazı Fabrikası Kültür Merkezi'nde gerçekleştirildi. Etkinlik, İzmir Büyükşehir Belediyesi Akdeniz Akademisi'nin koordinasyonunda, o tarihte Dünya Tasarım Örgütü İzmir üyeleri olan İzmir Ekonomi Üniversitesi Endüstriyel Tasarım Bölümü, Endüstriyel Tasarımcılar Meslek Kuruluşu (ETMK) İzmir Şubesi ve Vestel Elektronik (Manisa) kurumlarının iş birliği ile organize edildi. İzmir'in dünyada ve Akdeniz özelinde bir tasarım kenti olma vizyonu dâhilinde, küresel karşılığı olan yerel meselelerin tasarım perspektifi ile tartışıldığı, yerel, ulusal, uluslararası düzeyde çeşitli kurumların bir araya geldiği, iş birliğiyle ve katılımcı bir süreçle organize edilen bu etkinlik; İzmir'in tasarım etkinlikleri tarihi içerisinde stratejik, kapsamlı, katılımcı nitelikleriyle ve İzmir'in birlikte yaşama kültürünün zenginliğine atfen dünyayla birlikte çözmek için öne sürdüğü *birlikte yaşamak (co-living)* meselesiyle önemli bir yere sahip oldu.

Dünya Tasarım Örgütü (World Design Organization, t.y.), eski adıyla Uluslararası Endüstriyel Tasarım Kurumları Konseyi<sup>3</sup>, endüstriyel tasarım mesleğini teşvik ederek daha iyi ürün, hizmet, sistem ve deneyim üretmek, daha iyi bir iş ve endüstri ortamı ve nihayetinde daha iyi bir toplum ve çevre oluşturmak amacıyla 1957'de kurulmuş olan uluslararası bir platform ve sivil toplum kuruluşudur. 1974'ten beri Birleşmiş Milletler'in danışmanlık görevini sürdüren örgüt, 2017'de adını ve vizyonunu değiştirdi; çalışmalarını BM Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları 2030<sup>4</sup> doğrultusunda düzenledi. Vizyonunu endüstriyel tasarım pratiğinin ve mesleki hedeflerinin ötesine taşıyarak tasarımın hayatın ekonomik, sosyal, kültürel ve çevresel kalitesini artıran daha kapsayıcı yönüne odaklandı. Endüstriyel tasarımın uluslararası sesi olarak çalışan örgüt, günümüzde *daha iyi bir dünya için tasarım* dünya görüşü ile insan ihtiyaçlarını ilk sıraya koyarak insanlar, gezegen ve kâr arasında doğru denge kurmayı teşvik eder; endüstriyel tasarım odaklı inovasyon bilgilerini savunur, teşvik eder ve paylaşıyor; önerdiği çeşitli uluslararası programlarla<sup>5</sup> üyelerini işbirlikçi çalışmalara dâhil eder. Örgütün 2022 yılı itibarıyla 38 ülkeden, şirketleri, eğitim kurumlarını, mesleki kurumları, tanıtım ajanslarını, benzer tasarım kurumlarını ve şehirleri içeren 178 üyesi bulunmaktadır. Türkiye'den ise 12 üyesi vardır. 2018 yılında *Birlikte Yaşam-İzmir* etkinliği Türkiye'deki Dünya Tasarım Örgütü üyesi Arçelik, Vestel Elektronik, Kale Grubu gibi endüstriyel; İzmir Ekonomi Üniversitesi, Medipol Üniversitesi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Atılım Üniversitesi, Özyeğin Üniversitesi endüstriyel tasarım bölümleri gibi akademik; ETMK, Mobilya Dernekleri Federasyonu (MOSFED), Türk Patent ve Marka Kurumu gibi mesleki kurumların ve tasarım konusunda uzmanlaşmış diğer ulusal ve yerel kurum ile tasarımcıların katılımıyla gerçekleşti. Etkinlik, Dünya Tasarım Örgütü yönetim kurulu üyeleri Luisa Bocchietto (başkan), Srini Srinivasan, Gilles Rougon, Thomas Garvey, David Kusuma, Hicham Lahlou, Margaret Petty, Martha Zarza, Don Tae Lee, Mugendi M'Rithaa'nın (eski başkan) katılımıyla ABD, Kanada, Meksika, Avustralya, Kore, Afrika ve Avrupa'ya uzanan coğrafi bir yelpazede ve Tupperware, Samsung Elektronik gibi önemli firmaların temsiliyle uluslararası bir düzeyde gerçekleşti.

Dünya Tasarım Örgütü'nün geçirdiği vizyon dönüşümü sırasında ortaya çıkan programlardan biri Dünya Tasarım Konuşmaları'dır (World Design Talks, t.y.). Yılda iki kere dünyanın çeşitli şehirlerinde bir günlük atölye çalışması olarak düzenlenen bu etkinlikte, şehirler BM Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları 2030 çerçevesinde bir konu belirlerler ve bu konuya dair yerel meselelerini küresel ölçekte tasarım perspektifi ile tartışırlar. Etkinlik sonrası oluşturulan raporlar Dünya Tasarım Konuşmaları web sayfasında yayınlanarak Dünya Tasarım Gündemi için bir kaynak oluşturur.<sup>6</sup> 2016-2022 yılları arasında 10 adet Dünya Tasarım Konuşması gerçekleştirilmiştir. Bunlar sırasıyla şöyledir: İstanbul-Türkiye *Trafik Sıkışıklığı* (2016), Şangay-Çin *Hızlı Kentleşme* (2016), Toluca-Meksika *Mobilite* (2017), Rabat-Fas *Sorumlu Tüketim ve Üretim* (2017), İzmir-Türkiye *Birlikte Yaşam* (2018), Meksiko-Meksika *Su* (2018), Lübliana

<sup>1</sup> World Design Organization (WDO)

<sup>2</sup> World Design Talks (WDT)

<sup>3</sup> International Council of Societies of Industrial Design (Icsid)

<sup>4</sup> Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları, 2030 yılına kadar insanlığın en büyük zorluklarından bazılarını çözmek için BM üyesi ülkeler tarafından üzerinde anlaşmaya varılan, 169 hedeften oluşan 17 adet evrensel amaç grubudur. Dünya Tasarım Örgütü bu amaç gruplarından yedi tanesini endüstriyel tasarım topluluğunun çalışmalarıyla daha çok ilişkilendirmiştir. Bunlar; 3-İyi Sağlık ve Refah, 6-Temiz Su ve Sanitasyon, 7-Uygun ve Temiz Enerji, 9-Sanayi, İnovasyon ve Altyapı, 11-Sürdürülebilir Şehirler ve Topluluklar, 12-Sorumlu Tüketim ve Üretim ve 17-Hedefler için Ortaklık'tır.

<sup>5</sup> Dünya Tasarım Başkenti (World Design Capital-WDC), Dünya Tasarım Konuşmaları (World Design Talks-WDT), Dünya Endüstriyel Tasarım Günü (World Industrial Design Day-WIDD), Dünya Tasarım Gündemi (World Design Agenda) vb.

<sup>6</sup> Dünya Tasarım Gündemi (World Design Agenda), 2030 yılına kadar BM Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları'na ulaşılmasına katkıda bulunacak tasarım odaklı çözümler sunmak için tasarımcılara ilham vermeyi, onları harekete geçirmeyi amaçlayan bir eylem planıdır.

Slovenya *Sürdürülebilir Şehirler* (2019), Şangay-Çin *Pandemi-sonrası Tasarım* (2020), BM Kadın Birimi ile *Cinsel Şiddet* (2020), Dünya Tasarım Etkisi Ödülü<sup>7</sup> ile *Sosyal Etki* (2021).

İzmir Büyükşehir Belediyesi Akdeniz Akademisi (İzmir Büyükşehir Belediyesi Akdeniz Akademisi, t.y.), 2009 İzmir Kültür Çalıştayı ve 2011 İzmir Tasarım Forumu sırasında belirlenen İzmir'in *uluslararası bir kültür, sanat, tasarım ve inovasyon kenti olma* vizyonunu desteklemek üzere 2012 yılında kurulmuş olan demokratik bir platform ve düşünce kuruluşudur. İzmir'de şimdiye kadar çok sayıda ve çeşitte tasarım etkinliği gerçekleşmiştir.<sup>8</sup> İzmir Akdeniz Akademisi'nin varlığı bu etkinliklerin artmasına, uluslararasılaşmasına, en önemlisi de şehrin tasarım topluluğu ve kurumlarının katkılarıyla ortak ve katılımcı bir çalışma anlayışının gelişimine sebep oldu. İzmir Akdeniz Akademisi, 2013 yılından beri Dünya Tasarım Örgütü ile çalışmalarını sürdürerek örgütün çeşitli programlarına ve iletişim ağına dâhil oldu. ETMK İzmir Şubesi ile Dünya Endüstriyel Tasarım Günü kutlamalarını her sene düzenledi; 2017'de İzmir'in Dünya Tasarım Başkenti başvurusunu ve 2018'de Dünya Tasarım Konuşmaları etkinliğini koordine etti; 2019'da kendi programı olan İyi Tasarım İzmir (İyi Tasarım İzmir, t.y.) etkinliğine 2020 Dünya Tasarım Başkenti seçilen Fransa'nın Lille şehrini davet etti. Dünya Tasarım Konuşmaları etkinliğinin stratejik, kapsamlı ve katılımcı niteliklerinin oluşmasına öncülük etti.

Dünya Tasarım Konuşmaları etkinliği *Birlikte Yaşam-İzmir* temasıyla 29 Haziran 2018'de İzmir Tarihi Havagazı Fabrikası Kültür Merkezi'nde gerçekleştirildi (Co-living İzmir, t.y.; World Design Talks Co-living t.y.). Etkinlik, temayla ilgili çerçeve konuşmaları ile başladı; *birlikte yaşamak* teması kavramsal olarak, tasarım ile ilişkisi açısından ve İzmir'deki kültürel boyutuyla ele alındı.<sup>9</sup> Atölye çalışması beş alt başlığa ayrılarak gerçekleştirildi: Doğayla birlikte yaşamak, toplumda birlikte yaşamak, şehirde birlikte yaşamak, kültürel mirasla birlikte yaşamak ve teknolojiyle birlikte yaşamak. 29 Haziran'ın Dünya Endüstriyel Tasarım Günü olması vesilesiyle gün sonunda bir kutlama düzenlendi. Dünya Tasarım Örgütü yönetim kurulu üyeleri etkinlik öncesinde yıllık yönetim kurulu toplantılarını İzmir Ekonomi Üniversitesi'nde gerçekleştirdiler, sonrasında atölye çalışmalarına katkı verdiler. Atölyelere Dünya Tasarım Örgütü üyeleri, yerel yönetimler, sivil toplum kuruluşları, meslek kuruluşları, firmalar, üniversiteler vb. yerel, ulusal, uluslararası kurumlardan davet ve başvuru ile seçilen 150 üzerinde kişi katıldı. Çerçeve konuşmaları ve kutlama etkinlikleri herkesin katılımına açık tutuldu.

*Birlikte Yaşam-İzmir* teması belirlenirken, İzmir Akdeniz Akademisi çatısı altında Dünya Tasarım Örgütü İzmir üyesi kurumlar<sup>10</sup> ve tasarım çevresinden diğer kurum ve kişiler bir araya gelerek bir dizi toplantı gerçekleştirdiler.<sup>11</sup> İzmir şehrinin karakteristiği, yerel meseleleri ve BM Sürdürülebilir Kalkınma Amaçları 2030 üzerine çalışarak *birlikte yaşamak* temasını belirlediler. Bu tema İzmir'in zengin tarihine, çok kültürlü geçmişine, demokratik şehir kimliğine atfen önerildiği gibi, küresel bir meseleye işaret etmesi, hem zorlu bir mesele hem de fırsat olarak ele alınabilmesi ve tasarım perspektifinden kavramsal, küresel ve yerel bir çerçevede İzmir özelinde bir çalışma yapmaya olanak sağlaması sebepleriyle öne çıktı. Aslında dünyada *birlikte yaşamak* (*co-living*) terimi ile daha çok, ortak kullanım alanlarına sahip olan yeni konutlar ve bu konutların yapısı gereği öne sürdüğü yeni birlikte-yaşama biçimleri algılanır. Ancak etkinlikte bu terim/tema ile daha kavramsal bir ölçek ve tartışma önerilmiştir. Şekil 1 katılımcıları, Şekil 2 atölyeleri göstermektedir.

*Birlikte yaşamak* temasının oluşumunda öne çıkan okumalardan biri Richard Sennett'a aittir. Sennett, *Zanaatkâr* (2009), *Berber* (2012) ve *Building and Dwelling: Ethics for the City* (2018) kitap üçlüsü ile insanların günlük yaşamlarını sürdürmeleri için gereken becerilere odaklanır. İnsanların kişisel çabalarını, sosyal ilişkilerini ve fiziksel çevrelerini nasıl şekillendirdiğini ve birbiriyle ilişkilendirdiğini araştırır. *Zanaatkâr* (2009) adlı kitabında, günlük yaşamın yürütülmesinde modern toplumun vasıfsızlaşan insanlarına odaklanarak, günümüz dünyasında daha fazla makineye sahip olmamızı ancak onları nasıl iyi kullanacağımız konusunda daha az fikrimizin olmasını ve modern iletişim biçimleri sonucunda insanlar arasında daha büyük bir iletişim ağı içinde olmamızı ancak nasıl iyi iletişim kurulacağı konusunda daha az anlayışa sahip olmamızı eleştirir. *Berber* (2012) adlı kitabında, başkalarına karşı

<sup>7</sup> World Design Impact Prize (WDIP)

<sup>8</sup> 2009-2021 yılları arasında İzmir'de gerçekleştirilen tasarım etkinlikleri designizmir.org web sayfasında derlenerek bir kronoloji oluşturulmuştur.

<sup>9</sup> İzmir Dayanışma Akademisi'nden Prof. Dr. Nilgün Toker Kılınc, *Mekâna yerleşme ve yaşamı paylaşma hakkı: Bir arada yaşam*, Dünya Tasarım Örgütü eski başkanı Prof. Dr. Mugendi M'Rithaa *Şenlik için tasarım: Afrika perspektifi* ve İstanbul Bilgi Üniversitesi öğretim üyesi ve Akdeniz Akademisi Kültür-Sanat koordinatörü Doç. Dr. Serhan Ada *İzmir'de birlikte yaşama kültürü* konulu sunumlar yaptılar.

<sup>10</sup> İzmir Ekonomi Üniversitesi Endüstriyel Tasarım Bölümü, Endüstriyel Tasarımcılar Meslek Kuruluşu (ETMK) İzmir Şubesi ve Vestel Elektronik (Manisa).

<sup>11</sup> Şubat 2018'de üç adet ve sonuncusu Nisan 2018'de olmak üzere, yer yer 30 kişiye varan katılım ile toplantılar gerçekleştirildi.

duyarlı olma ve işte ya da toplulukta duyarlı olmanın pratik uygulaması üzerine odağını derinleştirir. İş birliğini, insanların birlikte hareket edebilmeleri için birbirlerini anlama ve karşılık verme becerisini gerektiren özel bir sosyal değer olarak görür. *Building and Dwelling: Ethics for the City* (2018) adlı kitabında, ilk iki kitabının kişisel çaba, sosyal ilişkiler ve iş birliği konularını fiziksel çevreye yani şehre taşır ve şehirlerin nasıl daha iyi olabileceğine odaklanır. Kentsel tasarımı tehlikede olan bir zanaat gibi eleştirir: Modern yapıları fiziksel olarak homojen ve katı bulur, sosyal olarak da kişisel ve ortak deneyimlerin zayıf izleri olarak görür.



Şekil 1. Katılımcılar (World Design Talks Co-Living, t.y.).

Sosyal ilişkilere bakmanın bir diğer yolu, Biyoloji disiplininin *ortakyşam (simbiyoz)* terimine karşılık gelebilir. *Birlikte yaşama* anlamına gelen *simbiyoz*, birbirine benzemeyen iki organizmanın az ya da çok yakın birliktelik içinde yaşaması veya iş birliğine dayalı bir ilişki kurmasıdır. *Mutualizm* (karşılıklı fayda birlikteliği), *Kommensalizm* (tek taraflı fayda birlikteliği), *Parazitizm* (fayda-zarar birlikteliği) gibi türleri vardır. Simbiyotik ilişki güçlü bir denge gerektirir.



Şekil 2. Atölyeler (World Design Talks Co-Living, t.y.).

Bu arka plan dâhilinde belirlenen *birlikte yaşamak* teması ile her türlü insan ve insan ötesi mevcut ilişkiyi sorgulamaya, ilişkiyi karşılıklı düşünebilmeye, ilişki/ilgi kurmayı yeniden öğrenmeye, tasarımın bu konuda neler yapabileceğine, İzmir üzerinden dünyaya nasıl bir söz üretilebileceğine odaklanıldı. Geniş bir konu olduğu için *birlikte yaşama* ilişkileri karşılıklı olarak *insan-insan*, *insan-doğa*, *insan-toplum*, *insan-*

*şehir, insan-teknoloji* kanallarıyla tanımlanarak yerel sorunlara/vakalara/konulara odaklanıldı. *Birlikte yaşam*ın alt temaları ve atölyeleri bu şekilde ortaya çıktı.

*Doğayla birlikte yaşamak* atölyesinde öne çıkan sorular şöyleydi: Kentsel tasarım doğa ve habitat arasındaki ilişkiyi nasıl geliştirir? Şehir ve doğa arasındaki kesişimi nasıl tasarlarız? Farkındalığı artırmak ve davranışları değiştirmek için nasıl tasarım yapabiliriz? Bu sorular kılavuzluğunda İzmir Körfezi, İzmir Kuş Cenneti ve balık çiftlikleri vaka/konu olarak ele alındı. İnsanın doğaya öncelik verdiği, doğayı bir aktör ve paydaş olarak ele aldığı bir tasarım yaklaşımı ortaya kondu. Atölye katılımcılarının belirlediği doğa ile işbirlikçi tasarım yaklaşımı farklı ölçekler, paydaşlar ve kullanıcılar özelinde üç odakta toplandı: i) Şehrin yeniden tasarlanması, hatta yıkılması ve yeniden inşa edilmesine kadar varan radikal bir yaklaşımla doğaya yeniden alan açan, mikro-makro yaşayan sistemlerin insanlarla birlikte var olduğu yeni bir kent tasarımı. Kentsel alanların doğaya geri kazandırılması sadece-doğa, doğa-insan ve sadece-insan habitatlarının bir arada var olduğu bir senaryo üzerinden tartışıldı; ii) Paydaşlar özelinde doğa ile olan ilişkimizin sosyal, kültürel, ekonomik ve politik faaliyetlerle yeniden tanımlanması. Tasarımcıların diğer uzmanlarla birlikte geliştirecekleri *bilgi araçları* ile etkinlik arayüz ve etkileşim tasarımı önerileri yapıldı. Fiziksel ve sanal olarak yapılacak bu etkinlikler (eğitimler, uygulamalar, oyunlar vb.) toplumun her kesiminden kullanıcının doğa ile ilişkisini yeniden tanımlamaya ve empati becerisini geliştirmeye yönelik olarak tariflendi; iii) Doğa'yı ziyaret. Çocukları ve gençleri hedef alan bu tasarım yaklaşımı doğayı yerinde görme, gözlemleme, öğrenmeye dayalı yeni bir okul önerisiydi. Gelecek neslin doğa ile ilişkisini yeniden tanımlamayı hedefleyen bu fikir, doğa farkındalığı ve bilincini doğa-dostu-davranış geliştirerek artırmaya yöneldi.

*Toplumda birlikte yaşamak* atölyesinde öne çıkan sorular şöyleydi: Herkes için kapsayıcı ve demokratik bir toplum tasarlanmanın başlıca zorlukları ve fırsatları nelerdir? Sosyal destek ve dayanışma ağlarını harekete geçirerek toplumsal eşitsizlik, yoksulluk ve kapasite yetersizliği problemleriyle nasıl başa çıkabiliriz? Kentsel kamusal alanda toplumsal cinsiyet ile ilgili sorumluluklarımız için nasıl tasarımlar yapabiliriz? Herkes için şehirler tasarlamak gerçekten mümkün mü? Bu sorular kılavuzluğunda göç, sosyal sınıf eşitliği, cinsiyet eşitliği konuları tartışıldı. Bireylerin, toplumun, sivil toplum örgütlerinin ve yerel yönetimlerin bu konular dâhilindeki sorumluluklarının şehir, mahalle, sokak ve yaşam üniteleri gibi farklı ölçeklerdeki kent parçalarında nasıl biçimlenebileceğine yönelik yaklaşımlar ortaya kondu. Bunlar şöyle sıralanabilir: i) Toplum içerisinde empati ve farkındalık yaratmak; ii) Farklı kültürleri, tarihi ve toplumsal anıları paylaşmak; iii) Sosyal sistemleri ve hizmetleri yeniden tasarlamak/işlevlendirmek; iv) Göçmenleri sisteme dahil etmek ve toplumun her kesimine *ses* vermek; v) Yerel yönetim mevzuatı ve belediye hukukuna yönelik yeni düzenlemelerde bulunmak; vi) Şehrin görünmeyen sosyal sınırlarını anlamak ve yeniden şekillendirmek; vii) Güvenlik ve *güvenlik hissi* üzerinden kentsel mekânsal pratikleri yeniden düşünmek; viii) Kültürel çeşitlilikten ve farklı gündelik yaşam pratiklerinden öğrenmek. Atölyenin sonunda bu yaklaşımlara istinaden dört tasarım odağı belirlendi: i) Yeniliği teşvik ederek fırsatlar yaratmak: Uygun alanların yaratıcı merkezler, kütüphaneler, eğitim alanları gibi üçüncü bir alana dönüştürülmesi, mülteciler için yenilik merkezleri, ağlar ve yasal destek gruplarının oluşturulması; ii) Karma topluluklar için ortak değerler yaratmak: Yerel halk ve mülteciler için ortak değer ve kapsayıcı kimlik oluşturulması, ortak faaliyetler tasarlayarak toplumun her kesiminin bir araya getirilmesi; iii) Görünen-görünmeyen sınırları çözmek: Toplumu oluşturan birey ve grupların tanınması, kültürel ön yargıların aşılması; iv) Kentlerde güven duygusunu arttırmak için farklı topluluklar arasında bir ağ oluşturmak: *Diğerlerinin* varlığının kabul edilmesi, ihtiyaçlarına saygı duyulması ve karşılanması, seslerini duyurabilecekleri ve kendilerini temsil edebilecekleri platformların yaratılmasıyla toplumun her kesiminde güven duygusunun artırılması.

*Şehirde birlikte yaşamak* atölyesinde kimlik, mekân, hizmet ve atık konuları tartışmanın odağı oldu. Atölyede şehirler, tarıma ve sanayiye dayalı toplumların yerleşim alanı olarak değil, mülkiyet ve aidiyet ilişkilerinin en üst düzeydeki mekânsal kurgusu olarak, yani Doğu-Batı ve Kuzey-Güney uygarlıkları içinde binlerce yıldır varlığını sürdüren yerleşim yerleri olarak ele alındı. İzmir şehri *birlikte yaşamak* teması bağlamında değerlendirilirken şehrin kültürel kimliğini oluşturan coğrafi konumu, körfezi, ticari ve kamusal ulaşım özellikleri gibi karakteristik nitelikleri öne çıkarıldı. Yapılandırılmış çevre ile hizmetler bütünü şehirlerin toplumsal habitatını oluşturur; kimlik ve mekân ile birlikte şehrin hizmet bağlamı da tartışıldı. Atölyenin sonunda bireylerin, toplulukların ve kurumların şehir için neler yapabilecekleri ortaya kondu. Katılımcıların ortak çabasıyla çıkan sonuç, *birlikte yaşamak* kavramıyla kastedilenin şehir ölçeğinde yalnızca hizmetlere ve kaynaklara toplu erişim sağlanması ve faydalanılması demek olmadığı, aynı zamanda bireyler, topluluklar ve kurumlar tarafından ortak paylaşılan bir kimlik ögesi ve gurur kaynağı olduğudur. Bu bağlamda bir kent/şehir ve kentli kimliği oluşturmak için bireylere ve topluluklara düşen sorumluluğun; atıkları azaltmak, olası *pozitif müşterek karşılaşmalar* için kamusal alan kullanımını

arttırmak, hizmetlerden ortak/demokratik bir biçimde faydalanmak olduğu belirlendi. Buna paralel olarak kamu kurumlarının atıklar, kamusal alanlar ve hizmetler özelinde sürekli araştırma-geliştirme ve gerçekleştirme faaliyetleri içinde olması, eğitim-öğretim odaklı teşvik edici ve düzenleyici roller üstlenmesi gerektiği vurgulandı.

*Kültürel mirasla birlikte yaşamak* atölyesinde kentlilerin kültürel miras ile kurdukları ilişkiye odaklanıldı ve bu karmaşık ilişkinin kültürel belleğin daha geniş bağlamında nasıl yorumlanabileceğine yönelik soruların üzerine gidildi: Somut ve somut olmayan kültürel mirasın unsurları şehrin günlük yaşamına nasıl daha fazla entegre edilebilir? Gündelik yaşam pratikleri üzerinden farklı topluluklar arasında uyum ve iş birlikleri geliştirilip farklı hafıza topluluklarına mensup şehir sakinlerinin birbirinden öğrenmeleri sağlanabilir mi? İzmir'in öne çıkan kültürel miras konuları nelerdir ve tasarımın farklı alanları bu konularda neler önerebilir? Bu soruların kılavuzluğunda Agora-Basmane-Kemeraltı bölgesi, İzmir'in endüstriyel mirası ve toplumsal hafızada mübadelenin yeri tartışıldı. Mikro-makro ölçekte, geçici-kalıcı müdahaleler ve fiziksel-dijital iyileştirmeler öneren atölye katılımcıları, öncelikle İzmir'de kültürel mirasa dair bir farkındalık eksikliği olduğu tespitinde bulunup kamuda kültürel mirasa dair nasıl bir ilgi oluşturulabileceğinin yollarını tartıştılar. Öneriler iki gruba ayrıldı: i) Müzeler, kültür merkezleri vb. kurumların sayısının artırılması, kent mobilyaları ve yönlendirme işaretleri gibi şehre fiziksel müdahaleleri içeren *donanım çözümleri*; ii) Kültürel programlamayı ve mirasla dijital etkileşim araçlarını içeren *yazılım çözümleri*. Katılımcılar, ulusal sınırların ötesine geçerek Doğu Akdeniz'in daha geniş coğrafyasına yayılan bir ticaret ve sanayi merkezi olan İzmir'in tarihi kimliğine dikkat çektiler. Bu kimliğin daha belirgin hale gelmesi için yerel yönetimler ve sivil toplum kuruluşlarına düşen görevi vurguladılar. Tartışmalarda ortaya çıkan kilit nokta, kültürel mirasın yerleşik anlamlarının kentlilerin onunla ilişki kurmasını sınırlandırabileceğiydi. Katılımcılar, alternatif olarak miras unsurlarının yaratıcı biçimlerde *hacklenebileceğini*, yani insanların ortak bir geçmişin farklı yönleriyle etkileşime girebilmeleri, onunla özdeşleşebilmeleri ve hatta ondan yeni anlamlar yaratabilmeleri için kültürel mirası deneyimlemek üzere yenilikçi yolların tasarlanabileceğini öne sürdüler. *Mirası hackleme* kavramı ile kentlilerin mirasla ilişki kurmasının daha dinamik ve çoğulcu yolları sağlanabilir görüşü oluştu. Tartışmalarda öne çıkan bir diğer nokta, İzmir'in somut ve somut olmayan mirasının dinamik, eklektik ve sürekli değişen bir yapıya ve şehrin sakinlerinin de kültürel geleneklerinin bu artan çeşitliliğine uyum sağlayabilen bir karaktere sahip olduğuydu. Dolayısıyla İzmir mirası, fikir, eşya, kültür ve topluluklar arası takası/değiş-tokuşu içeren bitmeyen bir *takas (exchange)* süreci olarak tarif edildi.

*Teknolojiyle birlikte yaşamak* atölyesinde insanların teknoloji ile olan ilişkilerine odaklanıldı. Bu geniş konu ile teknolojinin insanları küresel olarak medya üzerinden nasıl bir araya getirdiği, makine öğrenimi gibi gelişmekte olan teknolojilerin insanlar ve makineler arasında nasıl yeni ilişkiler kurduğu ve *birlikte yaşamın* diğer tüm alt temalarının dijital çağ üzerinden nasıl incelenebileceği tartışıldı. Şu sorular öne çıktı: Tasarımcılar, mühendisler, mucitler sürdürülebilir ve yenilikçi çözümleri birlikte nasıl yaratabilirler? 4'üncü Sanayi Devriminin zorlukları nelerdir? Açık-kaynak tasarım ve teknoloji, yerel topluluklar tarafından değişim yaratmak için nasıl kullanılabilir? Bu sorular kılavuzluğunda atölye katılımcıları dört gruba ayrılarak çalıştı. Gruplarda öne çıkan konular şöyleydi: Bilgi kirliliği<sup>12</sup>, güven ve güvensizlik, teknolojik ürünlerin yarattığı sağlık ve çevre sorunları, bireysel yenilikçiler<sup>13</sup>. Atölyenin sonunda bireylerin, toplulukların ve devlet kurumlarının bu konular üzerine neler yapabilecekleri ortaya kondu. Şu görüşler sunuldu: Bilgi kirliliği konusunda bireyler oluşturdukları bilgilerin güvenilirliğinin sorumluluğunu almalıdırlar; topluluklar yanlış bilgi tespiti ve ifşası için çevrimiçi forumlar ve bunların uygulama eklentilerini oluşturabilirler; devlet kurumları bilginin kutuplaşmaksızın yayılabilmesi için vize ve internet kısıtlamalarını kaldırabilirler. Deneyimi daha da arttıran etkileşim tasarımlarıyla bireyler ve makineler arasında güven sağlanabilir ve öğrenilebilir; bu konuda topluluklara seminerler verilebilir. Çevre sorunu için ürünlerin Yaşam Döngüsü Değerlendirmesi<sup>14</sup> bireysel düzeyde yapılabilir; ürünleri verimli kullanmayı öğrenen bireyler bu bilgiyi yaymak üzere bir merkez olarak kabul edilebilir; devlet kurumları ise çevre dersleri vererek ürünlerin Yaşam Döngüsü Değerlendirmesi hakkında eğitim kampanyası yürütebilirler. *Yerel çalış, küresel bağlan* sloganı ile tasarımcılar, mühendisler ve mucitler sürdürülebilir bir çalışma ağında tasarım ve üretim yapmak üzere bir araya gelebilirler; yaratıcı köyler, kooperatifler ve kolektifler yapılandırılabilir ve bu sayede gelir türü çeşitlendirilebilir; bu yaratıcı merkezlerde oluşturulan bilgi endüstriye satılarak bilginin ve yaratıcı hizmetlerin topluluklar tarafından sağlandığı bir *bilgi ve hizmet ticareti çerçevesi* oluşturulabilir, devlet kurumları birlikte çalışan

<sup>12</sup> Atölye katılımcıları tarafından *information pollution* kelimelerinin birleştirilmesiyle *infolution* olarak adlandırıldı.

<sup>13</sup> Endüstriye bağlı olmadan bireysel tasarım-üretim yapan bireyler.

<sup>14</sup> Life Cycle Assessment (LCA)



tasarımcılar, mühendisler, mucitler ve tüccarlardan oluşan bu yerel toplulukların çalışma ağlarını sürdürmek için teşvikler, promosyonlar, vergisiz ticaret kümeleri vb. özel düzenlemeler yapabilirler.

Bu beş atölyede insan ile doğa, toplum, şehir, miras ve teknoloji arasındaki ilişkiler İzmir'in yerel sorun/vaka/konuları üzerinden ele alınarak küresel ölçeğe taşındı ve bu ilişkileri geliştirmeye yönelik tasarım pratiği önerileri ortaya kondu. Bu öneriler bireyler (tasarımcı, kadın, vatandaş vb.), gruplar/topluluklar (apartmanlar, sokaklar, mahalleler vb.), kurumlar, yerel yönetimler/kamu kurumları düzeylerinde ilişkileri geliştirmeye yönelik sorumluluklar üzerinden tartışıldı ve çalışıldı. Genel olarak bireysel düzeyde *azaltmak*, gruplar/topluluklar düzeyinde *paylaşmak*, kurumlar düzeyinde ise *hizmet etmek* kavramları ve eylemleri öne çıktı. Bu kavram/eylemlerin en çok odaklanması gereken hedefin *farkındalık yaratmak* olduğu görüldü.

İzmir'in tasarım kenti olma stratejisi ile tasarım dünyasında söz sahibi olan uluslararası bir kurumun etkinlikler serisine ev sahipliği yapması, hatta yapmaya hak kazanmış olması, ötesinde bunu en kapsayıcı ve katılımcı niteliklerle gerçekleştirmiş olması etkinlik organizasyonu açısından öne çıktı. Etkinlik aynı zamanda İzmir etkinlik organizatörleri ve Dünya Tasarım Örgütü için de bir öğrenme/kendini geliştirme süreci oldu. Etkinlik çıktılarının değerlendirilmesi, detaylı raporlanması, paylaşılması, uygulamaya yönelik yapılandırılması, diğer bir deyişle etkinliğin sonrasında etkinlik öncesinde planlanarak hazırlık yapılması ileriki İzmir tasarım etkinlikleri için bir öğrenim oldu. Ayrıca Dünya Tasarım Örgütü sekreteryası *birlikte yaşam*ın alt temaları için dünyadan örnek başarı hikâyelerini İzmir etkinlik organizatörleri ile paylaştı; bunlar İzmir ve Türkiye'den bir araya getirilen sorun/vaka/konular ile birleştirildi ve etkinlik içeriğine katkı koymak, tartışmaları teşvik etmek amacıyla atölyeler sırasında kullanılan etkinlik kartlarının geliştirilip tasarlanmasına sebep oldu (Co-living Cards, t.y.). Şekil 3 etkinlik kartlarını göstermektedir. Ayrıca, İzmir etkinlik organizatörleri tarafından gerçekleştirilen röportajların, çekimlerin (fotoğraflar ve videolar) ve etkinlik kimlik tasarımının Dünya Tasarım Konuşmaları etkinlikler serisinin geliştirilmesine katkı koyduğu Dünya Tasarım Örgütü tarafından ifade edildi.



Şekil 3. Etkinlik için tasarlanan kartlar (World Design Talks Co-Living, t.y.).

*Birlikte Yaşam-İzmir* etkinliği sonrasında; TRT Radyo-1'de Gecenin İçinden radyo programı (TRT Radyo-1, 2018), İyi Tasarım İzmir\_3 *Bir Arada* etkinliğinde bir panel (İyi Tasarım İzmir, t.y.) ve İzmir Kültür Platformu Girişimi (İKPG) yayını olan Platform'da bir röportaj (Kayırcı, 2018) yayınlandı. Etkinlik web sayfası hala aktif ve etkinlik bilgileri sunuluyor (Co-living İzmir, t.y.). Etkinliğin raporu ise Dünya Tasarım Örgütü'nün web sayfasında paylaşılıyor (World Design Talks Co-living, t.y.). Bu yayınlardaki ifadelerle bakıldığında etkinlikte getirilen tasarım önerilerinin uygulamaya taşınması isteği ve İzmir Akdeniz Akademisi ile Dünya Tasarım Örgütü'nün birlikte yeni çalışmalar üretme, yapılanları sürdürme isteği görülüyor. 2019 yılında İyi Tasarım İzmir\_4 *Döngü* etkinliğine 2020 Dünya Tasarım Başkenti seçilmiş olan Lille kentinin davet edilmesi (İyi Tasarım İzmir, t.y.) ve Lille'de olası tasarım etkinliklerinin planlanması da bunu gösteriyor. 2021 yılında İzmir'de düzenlenmiş olan UCLG Kültür Zirvesi'nde ortaya atılmış olan *döngüsel kültür* kavramı *doğayla uyum, geçmişle uyum, birbirimizle uyum ve değişimle uyumdan* oluşan yeni bir kavram olarak *başka bir kültürün mümkün olduğunu* söylüyor (UCLG Kültür Zirvesi, t.y.). İzmir'de ortaya atılan bu kavramın *Birlikte Yaşam-İzmir* etkinliğinin alt temalarıyla olan benzerliği, İzmir şehriden

dünyaya sunulan bir kültür ve tasarım perspektifinin oluştuğunu/oluşabileceğini de işaret ediyor. *Birlikte Yaşam-İzmir* etkinliğinin teması/alt temaları doğrultusunda oluşan tasarım önerileri fikir düzeyinde bırakılmayıp uygulamaya konulabilir, geliştirilebilir düzeyde görünüyor. Etkinliklerin fikir üretmenin ötesine geçtiği, uluslararası düzeyde şehirlerarası iş birliklerinin kurularak dünya/gezegen sorunlarıyla ortak mücadele zemininin kurulduğu bir tasarım eylemine her geçen gün daha çok ihtiyaç duyuluyor.

## Kaynakça

Co-living Cards (t.y.). <http://colivingizmir.org/work-shops/co-living-cards/>

Co-living İzmir (t.y.). <http://colivingizmir.org/>

İyi Tasarım İzmir. (t.y.). <https://www.iyitasarimizmir.org/>

İzmir Büyükşehir Belediyesi Akdeniz Akademisi. (t.y.). <https://www.izmeda.org/>

Kayırcı, E. C. (2018). Birlikte yaşamı tasarlamak: Co-living İzmir. *Platform*, 10, İzmir Büyükşehir Belediyesi, 25-26.

Sennett, R. (2009). *Zanaatkâr* (M. Pekdemir, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Sennett, R. (2012). *Berber* (İ. Özkürüalpli, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Sennett, R. (2018). *Building and dwelling: Ethics for the city*. Alan Lane.

TRT Radyo-1. (2018, 13 Temmuz) *Gecenin içinden* [Radyo Yayını]. <https://radyo.trt.net.tr/kanallar/radyo-1/programlar/107/gecenin-icinden>

UCLG Kültür Zirvesi. (t.y.). <https://www.uclg-culturesummit2021.org/>

World Design Organization. (t.y.). <https://wdo.org/>

World Design Talks. (t.y.). <https://wdo.org/programmes/wd-talks/>

World Design Talks Co-living. (t.y.). <https://wdo.org/programmes/wd-talks/izmir/>

## Caz Müziğinin Farklı Grafik Yorumları: İzmir Avrupa Caz Festivali Afişleri

### Different Graphic Approaches for Jazz Music: İzmir European Jazz Festival Posters

Sevgi Arı, *Grafik Anasanat Alanı, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Eğitim Fakültesi, Çukurova Üniversitesi*

#### Özet

Bu çalışmada İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı'nın düzenlediği İzmir Avrupa Caz Festivali afiş yarışmasında derece alan tasarımların caz müziğinin doğası ile bağlantıları araştırılmaktadır. İçeriği itibarıyla caz müziğinin, afiş tasarımının ve uzun soluklu ulusal bir tasarım etkinliğinin yollarının kesiştiği bu araştırmada caz müziğinde öne çıkan doğaçlama, deneysellik, ifade, yorum, üslup gibi kavramların afişlerde kendine nasıl yer bulduğu incelenmektedir. Çalışmanın amacı, derece alan afişlerin tekil değerlendirmelerini yapmanın ötesinde, uzun yıllara yayılan yarışma aracılığıyla oluşan kümülatif bilgiyi ortaya koymaktır. Bu amaçla; caz müziğinin doğaçlama ve deneysellikten beslenen köklerine işaret eden giriş bölümünün ardından, etkinliğe dair bir fikir sunması adına İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı ve Avrupa Caz Festivali'nin kısa tarihçesine değinilmektedir. Yirmi yıla yaklaşan tarihinde 600'den fazla caz afişi barındıran bu etkinliğe dair çalışmaya dâhil edilen örnekler, makalede görsel sayısının on iki ile sınırlı olması nedeniyle son dört yılda ilk üçe giren afişten oluşmaktadır. Bu etkinlik serisinin caz müziğinin özgürleştirici doğası ile afiş tasarımını buluşturarak genç kuşak tasarımcılara doğaçlama, deneysellik ve ifadeye dayanan bir üretim alanı yarattığını; sadece İzmir'in kimliğine değil aynı zamanda çağdaş Türk grafik tasarım dağarcığına da katkı sunmaktadır. Sonuç olarak, farklı sanat dalları arasındaki geçişliliğin doğurduğu potansiyellerin gözlemlenmesi adına güzel bir örnek oluşturan bu gibi platformların sayısının artması, uzun yıllar boyunca düzenli periyodlarla sürdürülmesi, gelenekselleşirken güncelliğini koruması, sistemli şekilde arşivlenmesi, akademik incelemelere konu edilmesi, çeşitli iş birlikleri ve katılımlar yoluyla desteklenmesi ulusal kültür tarihinin inşasında önemli bir rol üstlenmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı, İzmir Avrupa Caz Festivali, afiş yarışması, caz afişleri, grafik tasarım.

**Akademik disiplin(ler)/alan(lar):** Sanat, grafik tasarım, müzik.

#### Abstract

In this study, the connections between the designs awarded in the İzmir European Jazz Festival poster competition organized by the İzmir Culture, Art and Education Foundation inspired by jazz music are investigated. This research, in which the paths of jazz music, poster design, and a long-term national design event intersect, examines how concepts such as improvisation, experimentation, expression, interpretation, and style find their place in these posters. The study aims to reveal the cumulative information formed through the competition spanning many years, beyond making the individual evaluations of the posters that received awards. For this purpose, after the introductory part, which points to the roots of jazz music fed by improvisation and experimentation, a brief history of the İzmir Culture, Art and Education Foundation, and the European Jazz Festival is mentioned. The examples included in the study of this event, which has more than 600 jazz posters in its nearly twenty-year history, consist of the posters that ranked in the top three in the last four years since the number of images in the article is limited to twelve. It is possible to say that, by combining the liberating nature of jazz music with poster design, this event series creates a space based on improvisation, experimentation, and expression for young generation designers that contribute not only to the identity of İzmir but also to the contemporary Turkish graphic design repertoire. As a result, such platforms are a good example for observing the potential created between different branches of art. Increase in number of such platforms, survival of them regularly for many years, keeping them up-to-date while becoming traditional, archiving them systematically, examining them in academic studies, supporting them through various collaborations and participations play an important role in the construction of national cultural history.

**Keywords:** İzmir Culture, Art and Education Foundation, İzmir European Jazz Festival, poster competition, jazz posters, graphic design.

**Academical disciplines/fields:** Art, graphic design, music.

- **Sorumlu Yazar:** Sevgi Arı, Grafik Anasanat Alanı, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Eğitim Fakültesi, Çukurova Üniversitesi
- **Adres:** Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Grafik Anasanat Alanı, Kat:1 Balcalı /ADANA.
- **e-posta:** sevgiarigraf@gmail.com
- **ORCID:** 0000-0001-6153-3714
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 21.09.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1143908

**Geliş tarihi:** 14.07.2022 / **Kabul tarihi:** 14.09.2022

## 1. Giriş

Eski topluluklarda müzik, bir şeye ulaşmanın aracı değil, ruhsal doyuma giden yolun ta kendisi olarak ritüelistik bir değer taşımıştır. İnsanın müzikle olan ilişkisi, hiçbir zaman yalnızca müzikten ibaret olmamış; günümüzde olduğu gibi tarihte de kolektif/bireysel kültürün merkezinde müzik yer almıştır. Sadece melodilerde ya da şarkı sözlerinde değil; müziğin *üretim ve tüketim biçimlerinde* de insanlığın bilinç dünyası yankılanmıştır. Caz müziğini doğuran bir üretim biçimi olan *doğaçlama*, müziğin *o anda* yaratımına dayandığı için hangi çağda olursa olsun sihri korumuştur.<sup>1</sup> Ana akım popüler müzik türlerinin yanında, doğaçlamaya dayanan alternatif müzik anlayışlarının, içinde barındırdığı bu sihir nedeniyle her çağda müzisyenler tarafından üretilmeye ve hatırı sayılır bir dinleyici kitlesi tarafından ilgi görmeye devam etmesinin altında bu sihir yatar.

Etnik müzik türleri arasında özel bir yerde duran caz müziğini; *kendilerine özgü ritim, armoni, yorumlar* katarak ve doğaçlamanın özüne sadık kalarak ürettikleri şarkılarıyla Afrika halkı dünyaya hediye etmiştir. Caz müziğinin bu dünyada var olmasına neden olan olaylara bakıldığında, ne yazık ki insanlık adına gurur duyulabilecek bir tarih yatmaz. Çünkü bu müzik 1700'lü yıllardan itibaren Afrika'dan Amerika'ya götürülürken müzik aletlerinin alınmasına *izin verilmeyen*; başka bir deyişle ana vatanlarından getirebildikleri tek şey *ruhu* olan bir halkın müziğidir. Korkunç bir baskı ve acı ortamında yaşayan bu halk için söyledikleri her şarkı, onları köklerine ve birbirlerine bağlayan bir bağıdır. Bir zamanlar yurtlarında inandıkları iyi ve kötü ruhlara ilahiler söylerken, *beyazlara kölelik etmeleri için* getirildikleri yeni topraklarda bu halk, Hristiyan tanrısı için ilahiler söylemeye başlamıştır (Bergerot, 2004, s. 15). *Spiritüel* olarak adlandırılan ve doğaçlamaya/kolektif üretime dayanan bu ilahiler, caz müziğine köken olmuştur. Spiritüeller rahibin İncil'den okuduğu bir cümleyi kilisedeki kişilerden birinin içinden gelen ezgiyle seslendirmesiyle başlar. Kilise müzisyeninin bu doğaçlama melodiyi org ile tekrarlayıp yorumladığı süreçte melodi bütün topluluğun hafızasına yerleşir ve ardından kilisedeki tüm insanların katılımıyla hep bir ağızdan ilahi söylenir. Bu kolektif üretime ve doğaçlamaya şahit olmak, dahil olmak şu anda hayal ederken bile zihnimizde derin yankılar uyandırabilmektedir. Dinsel ritüellerin merkezinde olan bu spiritüellerden başka, gündelik hayatı kavrayan şarkılar da üretilmiştir. Tarlalarda hasat toplayan, gemilerde kürek çeken bu topluluklar hep birlikte *worksong* (iş şarkısı) adı verilen şarkılar söylemiştir. Bir lider yönetiminde koro halinde söylenen bu melodiler sayesinde grup içerisinde ortak bir çalışma ritmi yakalanmış; akşamları işten sonra söylenen ninniler, ağıtlar ve iğneleyici şarkılar ise gündelik hayatın tüm gerçekliğini kişisel deneyimler üzerinden tarihe düşen notlar olarak caz müziğinin yapısında günümüze kadar taşınmıştır.

Grafik tasarımın özel bir kolu olan afiş tasarımı ise tarih sahnesine 200 yıl sonra başlayan endüstrileşme süreci ile çıkmış ve kültürel faaliyetlerin zenginleşmesine paralel olarak olgunluk kazanmıştır. 1881 yılında Fransa'da kamusal duyurulara izin veren basın özgürlüğü yasasının çıkışı, kiliselerin tekeline olan bilgi paylaşımı yetkisini çoğulcu hale getirmiş; böylece çeşitlenen içerikler sayesinde sanatsal üretimlerin tanıtılmasının zemini oluşmuştur (Wharton, 2013, s. 130). Bu özgürleşme sürecinde Paris 19. yüzyılın eğlence hayatının global merkezi olmuş ve 'Moulin Rouge', 'Palais de Glace', 'Divan Japonais' gibi sayısız mekânda gerçekleşen danslı ve müzikli etkinlikler afişlerle duyurulmaya başlanmıştır. Afiş tasarımının ilk çağdaş temsilcileri olan Jules Cheret ve Henri de Toulouse Lautrec bu dönemde yaşayan ressamlar olarak tiyatro gösterilerinden dans salonlarına; sabunlardan, diş macunlarına; dikiş makinelerinden bisikletlere dek sayısız çeşitlilikteki ürünleri tanıtan büyük boyutlu ve renkli afişler tasarlamıştır (Doordan, 2000, s. 27). Etkili bir tanıtım aracı olduğunun anlaşılmasıyla afiş tasarımı ve afiş tasarlama işi bir *mesleki* değer kazanmış ve endüstriyel ürünlerin yelpazesi genişledikçe afişlerin günümüzde içeriklerine göre kültürel, sosyal ve reklam afişleri olarak üç ana başlık altında değerlendirilmesi mümkün olmuştur. Konser, sinema, tiyatro vb. farklı sanat dallarına dair etkinliklerin tanıtımında kullanılan kültürel afişler, bir yandan grafik tasarım ile sanatın etkileşiminden doğan yaratıcılığa izin verirken; diğer yandan içerik ve biçimleri üzerinden üretildikleri dönemin sosyal/kültürel yaşantısına ışık tutmuştur.

İçinde yaşanan çağın ürünlerine, üretim biçimlerine, politik dönüşümlere ve savaş dönemlerinden barış dönemlerine dek zamanın ruhuna dair birçok fikir veren afiş tasarımı, grafik tasarım tarihinde olduğu kadar insanlığın kültür tarihinin anlaşılmasında da rol üstlenmiştir (Aulich & Sylvestrová, 2000, s. 25). Afişlerin taşıdığı bu niteliğin fark edilmesi ve değer kazanmasıyla, 20. yüzyılın ortalarından itibaren uluslararası afiş bienalleri ve afiş yarışmaları düzenlenmeye başlanmıştır. Örneğin 1966'dan bu yana düzenlenen Varşova Afiş Bienali, geriye dönük 56 yıla uzanan tarihi ile dünya çapında değer verilen öncü

<sup>1</sup> Caz müziğinin doğduğu 1900'lü yıllardan önce Kelt şarkılarından, Yemen türkülerine; uzun havalardan flamenkoya dek çok çeşitli coğrafyalarda üretilen farklı etnik müzik türlerinin de doğaçlamaya dayandığı bilinmektedir.

ve köklü tasarım etkinliklerinden biridir. Bu bienalin, afiş tasarımının sanatsal bir ifade aracı olarak görülmesinde global bir etki yaratan Polonya'nın ev sahipliğinde gerçekleştirilmesi tesadüf değildir. 20. yüzyılda Polonyalı grafik tasarımcıların açılımıyla afişler, salt bir objeyi sunmak için bir araç olmaktan çıkarak, tasarımcıların yorumlarını/özgün fikirlerini gösterdiği bir iletişim nesnesine dönüşmüştür. 1950'li yıllarda yükselişe geçen ve grafik tasarım literatürüne *Polonya Afiş Sanatı* olarak geçen bu anlayış, bienalle taçlanarak global ölçekteki etki alanını arttırmış ve afişin sanatsal niteliğiyle kabul görmesine olanak vermiştir. Polonya'nın devamında Rusya, Meksika, Çin, Japonya, Amerika ve Fransa'da düzenlenen uzun soluklu afiş bienallerine ek olarak son yıllarda Ekvador, Peru ve Kuzey Kore gibi ülkeler de afiş etkinliği alanında kendilerine yer açmaktadır. Burada dikkati çeken önemli bir nokta, bienallerin adı ne olursa olsun bienalin ülkeler ile anılmasıdır. Dolayısıyla uluslararası çaptaki bu afiş bienalleri, grafik tasarım alanında ulusal bir temsil değeri taşımaktadır. Öncü yaklaşımlardan reklam afişlerine dek çok geniş bir skalada çağın ruhunu yansıtan afişleri arşivine katan bu etkinlikler, görsel kültür tarihi adına değerli bir repertuarın oluşumunda rol oynamaktadır. Ülkemizde bu uluslararası örneklerin muadili olan bir afiş bienali ne yazık ki halen bulunmamaktadır.

Grafik tasarımcılar açısından bakıldığında bu yarışmalara katılım gösterirken belirleyici kriterlerin başında verilen ödül kadar etkinliğin prestiji de önem taşımaktadır. Dünya çapındaki köklü afiş etkinliklerinde afişleriyle yer almak büyük bir prestij kaynağı olarak görülmekte ve ülkemizi afiş tasarımı alanında temsil etme başarısı takdir edilmektedir. Grafik tasarım literatüründe adı geçen grafik tasarımcıların büyük bir çoğunluğu bu etkinliklerde adını duyurmuştur. Görünürlüğe zemin hazırlayan, bir etkileşim alanı açan bu etkinlikler; dünyanın dört bir yanından gönderilen nitelikli tasarımlarla zenginleşir.

## 2. İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı'nın Vizyonu

Misyonunu "kültür ve sanatın araştırılmasına, incelenmesine, oluşturulmasına, öğrenilmesine, öğretilmesine, korunmasına ve kitlelere yaygınlaştırılmasına yönelik her türlü girişimde bulunmak" olarak belirleyen İKSEV; "6 Aralık 1985 Pazartesi günü resmîyetini kazanan, gerçek ve tüzel kişiler tarafından Türk Medeni Yasası'nın 13.07.1967 tarih ve 903 sayılı yasayla değişik 73-81/b maddeleri uyarınca" tüzel kişiliğe sahip, bağımsız ve özerk bir vakıf olarak 1993 yılında Dr. Nejat F. Eczacıbaşı'nın girişimi ile İzmir'de kurulmuştur. Kurulduğu günden bu yana Türkiye'nin kültür ve sanat ortamının zenginleşmesi, geçmişe dönük kültürel birikimlerin gelecek kuşaklara aktarılması, genç sanatçıların üretimlerinin desteklenmesi ve İzmir'in kent kimliğine katkı sunulması amacıyla müzik, tiyatro, dans ve operadan görsel sanatlara uzanan çeşitli sanat dallarının dâhil olduğu festivaller yürüten ve yaratıcılık gerektiren bu alanlarda burs ve eğitim olanakları sağlayan, genç kuşakların özgün çalışmalar üretmesine olanak tanıyan uzun soluklu yarışmalar düzenleyen, Avrupa Festivaller Birliği'ne üyeliği olan bir vakıftır (İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı, t.y.a).

1985'ten bugüne, otuz beş yıldır kesintisiz olarak düzenlenme başarısına sahip olan Uluslararası İzmir Festivali uluslararası arenada prestij sahibi isimleri ağırlamakta, İzmir ve çevresindeki tarihi mekânları kullanarak Türkiye ve İzmir'in sanat etkinlikleri yoluyla tanıtılmasında önemli bir rol üstlenmektedir. İKSEV'in müzikle olan ilişkisi yalnızca bu çalışmaya konu olan İzmir Avrupa Caz Festivali ile de sınırlı değildir. 2011 yılında tarihi bir Alsancak Evi'nin müzeye dönüştürülmesiyle açılan MÜZİKSEV, müzik eğitimi alan gençlerin, araştırmacıların, müzikologların ve müziğe ilgi duyan gençlerin eğitimine yönelik çalışmaların yapılabileceği yaşayan bir kültür mekânı olarak kurgulanmıştır. Bu amaçla 2015'ten bu yana MÜZİKSEV çatısı altında düzenli olarak uluslararası çalgı yapımı atölyesi düzenlenmektedir. Kent halkının yararlanabileceği bir kütüphaneyi de bünyesinde barındıran mekânın müze koleksiyonuna özgün Türk çalgıları yer almaktadır. Ziyaretçiler müze alanında bu çalgıların seslerini dinleyebilmenin yanı sıra müzik eserleri, plaklar, kaset ve CD'ler ve çağdaş Türk bestecilerine ait notaları da inceleyebilmektedir (İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı, t.y.b).

1996 yılından itibaren düzenli olarak iki yılda bir kurucu başkan Dr. Nejat F. Eczacıbaşı adına düzenlenen ulusal beste yarışmasının organizasyon yapısı, katılımcı anlayışa dikkati çekmektedir. Yarışmaya gönderilen eserler arasından seçici kurulun seçtiği en çok altı yapıt İKSEV'in düzenlediği bir konserde ilk kez dinleyici ile buluşturulmaktadır. Eser seçimi orkestra sanatçıları, konseri izleyen dinleyiciler ve seçici kurul tarafından ortaklaşa yapılmaktadır. Genç bestecileri teşvik etmek amacıyla düzenlenen bu yarışmanın "düzenlendiği günden bugüne kadar çağdaş çok sesli Türk müziğine 160'a yakın yeni senfonik eser kazandırdığı" bildirilmektedir (İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı, t.y.c).

### 3. İzmir Avrupa Caz Festivali ve Afiş Yarışması

Özellikle Avrupa bağlantılı bir etkinlik olarak kurgulanan İzmir Avrupa Caz Festivali, İKSEV tarafından 1993'ten bu yana düzenlenmektedir. Caz festivalinin düzenlenmesine öncül olan olaylar ise şöyledir:

Türkiye'nin Avrupa Birliği üyeliğinin sıkça konuşulduğu bir dönemde, başta İzmir İtalya Konsoloslugu, Goethe Enstitüsü ve İzmir Fransız Kültür Merkezi olmak üzere İzmir'deki konsolosluk ve yabancı kültür ofisleri ile Avrupalılık kültürünü tanıtmak amacıyla görüşmeler yapılarak 'İzmir Avrupa Caz Günleri' adı altında etkinlikler başlatılmıştır. Birkaç yıl içerisinde katılımcı sayısının artmasıyla ve Gümrük Birliği'ne kabul sürecini takiben şartların olgunlaşmayla birlikte kapsam genişletilmiş ve etkinlik 'İzmir Avrupa Caz Festivali' adını alarak yoluna devam etmiştir. (S. Ekşi, kişisel görüşme, Temmuz 04, 2022)

Yaklaşık 20. yılına erişen ve yıllar içindeki yolculuğunda ulusal ve uluslararası alanda iş birlikleri ile zenginleşen bu festival serisinde İtalya, Fransa, Avusturya, Almanya, Hollanda, Yunanistan, İsviçre, Romanya ve Polonya'dan kendi alanlarında saygınlığa sahip olan caz sanatçıları ve grupları İzmirli caz severlerle buluşmuştur. Çok sayıda genç izleyiciye hitap eden bu festival, farklı ülkelerin arasında bir paylaşım ve Avrupa cazına yönelik bir aktarım platformu oluşturmasının yanı sıra eğitime dayalı yönüyle de öne çıkmaktadır. Tecrübe aktarımının derinleştirilmesi için festivale konser vermek için gelen yerli ve yabancı sayısız profesyonel caz müzisyeninin yürüttüğü atölye çalışmaları ve ustalık sınıfları düzenlenmektedir. İgor Oistrakh'ın eğitimleri ile başlayan atölye çalışmaları serisi, her festival döneminde sürdürülmeye devam edilmektedir. Ayrıca "atölye çalışmalarına katılarak başarılı görülen gençlerden ikisi her yıl Siena Caz Vakfı ve İKSEV iş birliği ile İtalya'daki *Siena Yaz Caz Ustalık Sınıflarına* burslu olarak katılmaktadır. Bugüne kadar 21 gencin bu olanaktan yararlandığı" bildirilmektedir (İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı, t.y.d).

2022 yılı Mart ayı itibariyle yirmi dokuzuncu yaşına giren İzmir Avrupa Caz Festivali, İzmir İtalya Konsoloslugu, İsviçre İzmir Fahri Konsoloslugu, Slovakya Cumhuriyeti Büyükelçiliği, Goethe Enstitüsü İzmir ve Institut Français de Turquie-İzmir iş birliğiyle 03 Mart-02 Nisan 2022 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. 03 Mart 2022'de Ahmet Adnan Saygun Sanat Merkezi'nde yapılan açılış konserine, afiş yarışmasının sergisi eşlik etmiştir. Festivalin eğitime yönelik ayağında ücretsiz atölye çalışmaları ve söyleşiler gerçekleştirilmiştir. Sahne alan müzisyenlerin doğaçlamaya dayanan performansları dikkati çekmektedir. Örneğin Re-Imagine Duo, "klasik eserleri melodik, armonik, tımsal ve ritmik düzeyde değişiklik ve çeşitlemelerle *demonte edip yeniden bir araya getirmeye* dayalı" deneysel çalışmalarını, festival dâhilinde sunmuştur (İzmirMag, t.y.).

Müzik ve grafik tasarımı ortak bir potada buluşturan İzmir Avrupa Caz Festivali'nin resmi afişi ise son on dokuz yıldır, genç tasarımcılara yönelik olarak ulusal çapta duyurulan bir afiş yarışması ile belirlenmektedir. Yarışmanın başladığı günden bu yana seçici kurulu (alfabetik sırayla) Cihangir Elmaskaya, Prof. Dr. Hakan Ertep, Hüseyin Ekinciler, Kutsal Lenger, Maksude Kılınç, Okan Özgen ve İKSEV temsilcisinden oluşmaktadır. İKSEV personeli ve seçici kurul üyeleri ile yakınlarının dışında 35 yaşını aşmamış herkese açık olan yarışmaya her bir tasarımcı üç farklı afişle katılabilmektedir. Birinci olarak seçilen tasarımın o yıl düzenlenen festivalin basılı ve dijital tüm duyurularında kullanması tasarıma görünürlük sağlayan önemli bir özelliktir. Başladığı günden bu yana afiş yarışmasında dereceye giren ilk üç afişin/varsa jüri özel ödülü alan tasarımların yanı sıra, gönderilen tüm afişler üzerinden yapılan seçki, her yıl festivalin açılış töreninin olduğu mekânda sergilenmektedir. Sadece açılış günü değil, festival süresince çok çeşitli konserlerin olduğu ve bolca dinleyicinin ziyaret ettiği bu mekânlarda açılan karma afiş sergisi, birinci olarak seçilen afişin dışında kalan tasarımlara da bir görünürlük sağlaması adına önemlidir. Yarışma şartnamesinde de "bu yarışma aracılığıyla grafik sanatına ilgi duyan öğrencilerin ve genç grafik sanatçılarının yaratıcılıklarının desteklenmesinin yanında; seçilen eserin uluslararası alanda saygın bir organizasyonun afişi olarak kullanılmasının ve bu yolla genç sanatçılara yeni ufuklar açılması ve yeni olanaklar sağlanmasının amaçlandığı" açıkça belirtilmektedir (Tasarım Yarışmaları, 2021).

Festivali başladığı günden bu yana koordine eden Sayın Sirel Ekşi, festival için düzenli/gelenekselleşmiş bir afiş yarışması açılmasının kararı verilirken "cazın doğası gereği sürekli yeniliğe açık, yaratıcılığı destekleyen, çeşitli müzik türlerinden etkilenen ve kültürlerarası buluşmayı kolaylaştıran bir tür" olmasından hareket edildiğini belirtmiş ve yarışma düzenleme kararı alınması altındaki motivasyonu aşağıdaki gibi özetlemiştir;

İlk olarak 10. İzmir Avrupa Caz Festivali'nin hazırlık sürecinde festivalimize gençlerin bakış açısını getirmeyi düşündük. Bu aynı zamanda müzik dışında

farklı bir disiplinde eğitim gören genç sanatçıları caz müziği ile buluşturmamızı sağlayacaktı. Genç bir tasarımcının uluslararası bir festivalin afişini tasarlama başarısını göstermesinin kariyerinde olumlu bir başlangıç olacağı düşüncesi de hoşumuza gitti. (S. Ekşi, kişisel görüşme, Temmuz 04, 2022)

Düzenlendiği ilk yıldan bu yana yarışmanın düzenli olarak seçici kurulunda yer alan Prof. Dr. Hakan Ertep, afişlerin değerlendirilmesinde belirleyici kriterlerin başında “çalışmaların özgün ve yaratıcı olması, yeni bir üslup veya biçime sahip olması, caz müziğinin ruhunu bir yerden yakalaması”nın geldiğini belirtmiştir (H. Ertep, yarışma jürisinde yer alan Yaşar Üniversitesi İletişim Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı Bölümü profesörü ile yapılan kişisel yazılı görüşmeden, Haziran 06, 2022). ‘Özgünlük, yaratıcılık, üslup, biçem’ başlıkları altında, *birkaç kelimededen ibaretmiş* gibi duran bu kriterlerin her biri, genel olarak tüm afiş tasarımlarının başarılı olarak addedilmesinde ayrı ayrı ağırlıklara sahiptir. Konu caz müziği olduğunda ise bu kriterler giderek bu müziğin doğasında taşıdığı kendine has özellikleri anlamlandırmaya dayanan, özgünlük değerinin müzik türü ile ilişkilendirildiği bir boyut kazanmaktadır.



**Şekil 1.** 2021 yılında düzenlenen 19. İzmir Avrupa Caz Festivali afiş yarışmasında derece alan tasarımlar. **a)** Birinci afiş: Aygen İncel, **b)** İkinci afiş: Ozan Şenel, **c)** Üçüncü afiş: Carilla Karahan (İKSEV, t.y.). (Bu yarışmada 109 tasarım değerlendirmeye alınmış ve 28 tanesi sergileme almıştır.)<sup>2</sup>

Vurucu, etkileyici, akılda kalan ve konuya özgü yaratıcı bir imge oluşturmaya dayanan afiş tasarımı, ilk bakışta sadece bir görsel süreç gibi görünse de alt yapısını büyük oranda düşünsel süreçler oluşturur. Grafik tasarımcının konuyu nasıl bir dille ele aldığını bu alt yapı ve bu alt yapıyı besleyen araştırmanın derinliği belirler. Şekil 1’de yer alan tasarımlarda da ortak çıkış noktası olarak müzikal enstrümanlardan faydalanılsa da grafik karşılıklarında birbirinden farklı yönelimler açığa çıkmıştır. Benzer olarak caz müziği de kendi sorusunu ve kendi cevabını bulmakla; kendi dilini inşa etmekle ilgilidir. Aşağıda ünlü caz sanatçısı Keith Jarret’in müziğini açıklarken seçtiği kelimeler, cümlelerin yapısı ve kendine has bir dille yaptığı tanımlama bir grafik tasarımcının caz afişi tasarlama yöntemi ile paralellikler taşımaktadır:

Nereden geldiğini sözcüklerle anlatacak durumda değilim. Kendiliğinden oluşmasına kendimi bırakıyorum, sanki benden tümünden bağımsızmış gibi; gerçekten de öyle. Sadece bir şeyleri aktarıyor gibiyim (...) Çaldığının ne olduğunu tanımlamaya çalıştığım anda ondan sonrası yok oluyor. Ne çaldığınızı bilmek ister gibi kendinizi dinlerseniz doğaçlama yapamazsınız. (Usmanbaş, 1998, s. 96)

Jarret’in belirgin formüller ortaya koyma kaygısından uzak olan bu anlatım tercihi, caz müziğinin deneyselliğini gözler önüne sererken, bir caz afişinden beklenen *özgünlük ve üslup* değerlerine dair de tasarımcıya ilham vermektedir. Benzer şekilde bir caz afişinde de seçilen imgeler kadar, içeriğin nasıl

<sup>2</sup> Çalışmada kullanılan görsellerin tümü İKSEV’in resmi Facebook hesabından alınmıştır. Görsel sayısı 12 ile sınırlandırıldığı için makalede yer verilemeyen; jüri özel ödülü alan veya sergilemeye giren geriye dönük tüm çalışmalara İKSEV’in resmi Facebook hesabından ulaşmak mümkündür (İKSEV, t.y.).

tanımlandığı, bu tanımın özgünlüğü ve hangi dizge içerisine yerleştirildiği: tasarımcının sorulan soruya kendi cevabını verip-vermediği önem kazanmaktadır. Başarılı olmuş, ulusal ve uluslararası anlamda literatüre girmiş afiş tasarımlarına imza atan isimlerin ortak noktası: kendine özgü düşünce sistemleriyle dünyayı algılamaları, gelişkin yorum becerilerini özgün grafiklere yansıtılabilmeleridir. Doğaçlama bir tasarım geliştirmek için ise görsel süreçlerin deneysel bir anlayışla ele alınmasına ve Picasso'nun eskizlerinde yaptığı gibi, *görsel dilin en saf haline ulaşana kadar* çok sayıda deneme yapılmasına ihtiyaç vardır.

Dünyaca ünlü bir grafik tasarımcı olan ve tasarım anlayışı *grafik ekspresyonizm* olarak betimlenen David Carson'ın tasarım dilinin az önce ele aldığımız Keith Jarett'in açıklamasıyla taşıdığı benzerlikler dikkat çekicidir. "David Carson'ın bir iletişim kurduğu kesin, ancak bu beyninin rasyonel merkezlerini atlayarak, doğrudan düşünmeden anlayan bölümüne ulaşmasıyla gerçekleşiyor" (Bektaş, 1998, s. 177). Bir caz afişinde tasarımcının yaklaşımı tek bir kelimeye indirgenemez olsa da ekspresyonizmin (dışavurumculuk) caz müziğinin görselleştirilmesine dair arayışla bağlantılandırılması mümkündür<sup>3</sup>. *Doğanın olduğu gibi temsili yerine, duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı* bir sanat akımı olarak tanımlanan ekspresyonizmin düşünsel ve deneysellik; anlatım/yorumlama gibi kavramlarla yakın ilişkisi vardır. Grafik sadeleştirmenin dikkati çektiği Şekil 2'de yer alan tasarımlarda da farklı görsel sonuçlara dayanan soyutlamalar dikkati çekmektedir.



**Şekil 2.** 2020 yılında düzenlenen 18. İzmir Avrupa Caz Festivali afiş yarışmasında derece alan tasarımlar. **a)** Birinci afiş: Muhammet Ceyhan, **b)** İkinci afiş: Caner Girgin, **c)** Üçüncü afiş: Betül Kılıç (İKSEV, t.y.). (Bu yarışmada 352 tasarım değerlendirilmeye alınmış ve 31 tanesi sergileme almıştır.)

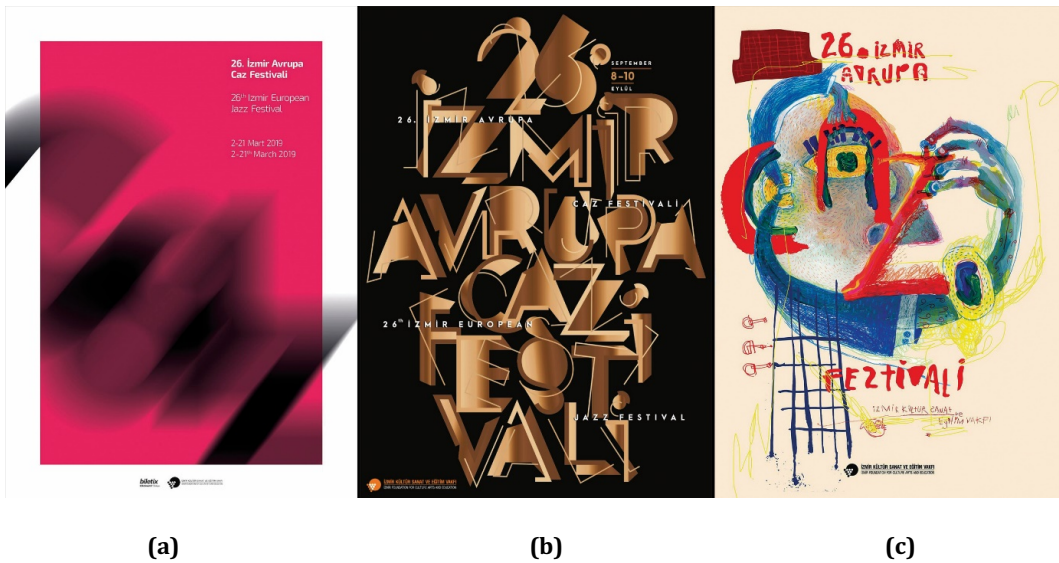
Ekspresif bir arayıştan oldukça uzak bir noktada duran, modern grafik tasarım anlayışını uzunca bir süre etkisi altına alan rasyonel dünya algısının karşılığını klasik müzikal üretimlerdeki *ideal/mükemmel* olana ulaşma kaygısında görmek mümkündür. Müzikal ifade, doğaçlama ve deneysellik gibi unsurlardan beslenen caz müziğinden farklı olarak, bu gibi unsurlar klasik Batı müziği geleneğinde *törpülenmesi gereken yaklaşımlar* olarak görülmüştür. Bu anlayışa göre ideal olan; enstrümanın *güzel ve temiz* ses vermesidir. Örneğin bir senfoni orkestrasında, tüm çalgıların kendi pasajlarını homojen bir şekilde çalmasına, her enstrüman grubunun ses bakımından aynı *ideale* sahip olmasına dikkat edilir. Oysa bir caz müzisyeni için, kendini katı estetik bir anlayışla sınırlandırması, yorum ya da teknik olarak mükemmel icralarda bulunması ulaşmak istediği nihai bir amaç, bir gereksinim değildir. Ahmet Say'ın deyişiyle caz müzisyeni; "kendine özgü ton oluşumunu bulmak zorundadır. (...) İfadeyle güzelliğin birbirine ters düştüğü yerlerde, klasik müzik anlayışında güzellik, caz müziğinde ise ifade seçilir" (Say, 1992, s. 250). Dolayısıyla *ifadenin güzel olana tercih edilmesinin*, müzisyenin gerçeklikle kurduğu bağları şekillendiren, yaşam algısına dek uzanan; felsefi bir açılımı vardır. Sanatçının kişisel yorumuna işaret eden *ton oluşumuna* yapılan vurgu ise bir grafik tasarımcının kendi tasarım yolculuğunda da geçerlidir. Grafik tasarımda *hangi konudan* bahsedeceği ile *nasıl* bahsedileceği arasındaki ilişkide, anlam ile ifade gücü arasında dengeli bir bütünlük/farklı bir iddia yaratmak kritik bir önem taşımaktadır.

<sup>3</sup> Fransızca 'expression' ifade ve deyim anlamına gelmektedir. Latince 'exprimere, express' ifade etmek fiilinden türetilmiştir.



Caz müziği *sahici olan* ile kurduğu ilişki üzerinden bir güzellik yaratmaktadır. Bir caz müzisyeni/yorumcusu müzikal arayışında *doğal olana/o an içerisinde hissedilene* yaklaşmanın yollarını araştırır. Bu nedenle *aynı şarkıyı her defasında farklı bir şekilde söyleyebilir*. Birçok caz müzisyeninin/yorumcusunun şarkılarında konu olarak kendi hayatını dikkat çekici, akılda kalan bir üslupla ortaya koyması da bununla ilişkilidir.

Yolun başındaki bir caz müzisyeni ya da grafik tasarımcı için sahici olana yaklaşma arayışı uzun bir yolculuktur. Ama caz afişi tasarlama deneyiminin, genç bir tasarımcıya bu açılardan katkı sağlama potansiyelinin olduğu şüphesizdir. Elbette genç kuşak bir grafik tasarımcının yukarıda bahsedilen kavramları anlamlandırılması, yorum kabiliyetini keskinleştirmesi için önünde uzun bir yol vardır. Kendi eğilim ve yaklaşım biçimini üst bir bakış açısıyla anlamlandırabilmek çok sayıda üretim yapmayı, her yöntemi tecrübe etmeyi gerektirir. Bu yolculukta kimi grafik tasarımcılar tipografiye yönelirken kimileri illüstratif bir dile eğilimli olduğunu fark edebilir. İzmir Avrupa Caz Festivali afiş yarışmasında dereceye giren ya da sergileme alan afişlerde de illüstratif yönelimlerin ortaya konulduğu imgeler çoğunlukta olsa da Şekil 3 ve 4'te olduğu gibi geometrik soyutlamalar ve tipografik yaklaşımlara dayanan çözümler de dikkati çekmektedir.



**Şekil 3.** 2019 yılında düzenlenen 17. İzmir Avrupa Caz Festivali afiş yarışmasında derece alan tasarımlar. **a)** Birinci afiş: Yiğitcan Çakar **b)** İkinci afiş: Seda Yüksel **c)** Üçüncü afiş: Sevda Kaçtı (İKSEV, t.y.). (Bu yarışmada 522 tasarım değerlendirmeye alınmış ve 39 tanesi sergileme almıştır.)

Yarışmaya gönderilen tasarımlarda imgeye dönük yaklaşımların yoğun olmasını caz müziğindeki *toplu doğaçlama* kavramı ile ilişkilendirmek mümkündür. Doğaçlamayı çoğul boyuta taşıyan, bu sürece dayalı yöntem temelde “birden fazla müzisyenin aynı anda, ortak bir tema üzerinde düş gücü yarışmasına” dayanır (Davran, 1998, s. 101). Toplu doğaçlamayla müzisyenler, herhangi bir ön hazırlık olmaksızın performans esnasında melodiyi değiştirip, geliştirirler. Önceden ezberlenmiş nota dizilerinden çok, müzisyenin deneyimi üzerine inşa edilen bu süreçte temel melodi etkileşimli olarak farklı melodilere de evrilebilir. Kolektif üretimin getirdiği ahenge ve eş zamanlılığa dayanan bu ortak üretim biçimi yüksek dozda bir ustalık gerektirmektedir. Diğer yandan müzikal denemelerin tüm çıplaklığıyla ortaya konulduğu bu üretim biçimi bir tuzak haline de gelebilir. Müzisyenlerin içsel dürtülere/o ana dayanan bu yaratıcı süreçte, *yeni bir yorumlama getirmek yerine, daha önceden deneyimlediği ve iyi yaptığını bildiği ezgileri tekrarlama ihtimali* de söz konusudur. Bu tuzak, gelenekselleşmiş bir afiş yarışmasında önceki senelerde ödül almış işleri inceleyerek, onaylanma ya da seçilme garantisi olmamasına rağmen taklit işler üretme eğilimine benzer. Ne var ki seçilmiş bir afişe benzetmek yerine özgün ifade şeklini sunmayı bilinçli olarak tercih etmek, yaştan bağımsız olarak *genç olmakla*, genç olmaya dair cesaretle derinden bağlıdır. Bir yarışmayı kendine has çözümlerle kazanmanın sağlayacağı akılda kalıcılık, benzeşim içeren bir tasarımdan çok daha güçlüdür. Prof. Dr. Hakan Ertep yıllar içerisinde ortaya çıkan ortak eğilimlere “İzmirli olma/İzmir’i yansıma” yaklaşımından bahsetmiş ve yarışma sürecinde benzerlik gösteren eğilimleri ortadan kaldırmaya dair yürüttükleri yöntemi şöyle dile getirmiştir:

Yıllar içerisinde İzmir Avrupa Caz Festivali afiş yarışmasına gönderilen çalışmaların genel eğilimlerinde serbest çizim/illüstrasyon tarzındaki işlerin

bize daha çok gönderildiğini gördük. Hatta, bu türdeki çalışmaların yarışmaya katılan gençler nezdinde sanki jürinin doğal beklentisiymiş gibi algılandığını fark ettik. O yüzden illüstrasyon dışında, fotoğraf ve tipografi içeren çalışmaları da özellikle göz önünde bulundurmaya gayret ettik ki sadece illüstrasyon çalışmaları bekleniyormuş gibi bir algı oluşmasın (...) İzmirli olma faktörünü bir mecburiyet gibi düşünmedik; onun yerine afişlerin *özgün, yaratıcı ve yeni bir biçim sunması* gibi kriterleri daha çok ön planda tuttuk. Dünyadaki caz festivalleri afişlerine de bakarsanız yerel kültürü yansıtmanın her zaman mümkün olmadığını göreceksiniz; yansıtmak için zorladığınızda da tasarım ciddi olarak negatif bir şekilde etkileniyor. O yüzden bunu zorunlu kılmayı hiçbir zaman düşünmedik. (H. Ertep, kişisel görüşme, Haziran 06, 2022)



**Şekil 4.** 2018 yılında düzenlenen 16. İzmir Avrupa Caz Festivali afiş yarışmasında derece alan tasarımlar. **a)** Birinci afiş: Özlem Yılmaz **b)** İkinci afiş: Beyza Kara **c)** Üçüncü afiş: Melih Kızıl (İKSEV, t.y.). (Bu yarışmada 300 tasarım değerlendirmeye alınmış ve 28 tanesi sergileme almıştır.)

Caz müziğinde tekrar edilemezliği ile biricik bir müzikal deneyim oluşturan melodiler gibi, biricik grafik yorumların karşısında da kayıtsız kalmak pek mümkün değildir. Bu iddia aynı zamanda caz afişini, bir caz albüm kapağından ya da bir reklam afişinden de ayırır. Diğer yandan bir festival afişini çerçevlendiren iletişim gereklilikleri burada da göz ardı edilemez. Caz afişlerindeki grafik yorumların gücü farklı olmasının yanında *anlaşılır olması, izleyicide bir duygu uyandırması* oranında başarılıdır. İçerikle kurulan yaratıcı bağlantının yanı sıra iletişimsel işlevinden ödün vermeden çözüm geliştirme gerekliliği, genel olarak kültürel afişlerin tümüne özgü bir tasarım problemidir. Çağdaş bir caz müziği festival afişinde özgünlüğün yanı sıra, hedeflenen kitlenin, festivalin içerik ve amaçlarının göz ardı edilmemesi; festivalin kimliği ve tarih, yer gibi bilgilerinin de görünürlüğü önemlidir.

#### 4. Sonuç

Çalışma çerçevesinde altı çizilen caz müziğindeki arayışlar ile grafik tasarımcının yaratıcı süreci arasındaki benzerlikler önemlidir. Caz müziğinde her müzisyenin kendi yaşam deneyimleriyle ortaya çıkardığı *ton oluşumu* kavramının, *ifadenin güzel olana tercih edilmesi* felsefesinin, *doğaçlama* ve *deneysellik*e yönelik yaratıcı yolculuğun, tekrara düşme *tuzağı*nın grafik tasarımda da karşılıklarının olması önemli bir farkındalıktır. Çünkü grafik tasarım modernist anlayışın hâkim olduğu yakın bir geçmişe kadar *analitik ve mekanik* bir üretim alanı olarak görülmüş, grafik tasarımcı *yorumsuz bir şekilde mesajı aktaran* bir işleve indirgenmiştir. Doğaçlama veya deneysellik gibi yöntemlerin grafik tasarımda kullanılmaya başlanması bu manada yanidir.

Soyut bir yaratım alanı olan müzik, görselleştirilmek istendiğinde grafik tasarımcıya *özgün alternatifler* ve yaratıcı yöntemler geliştirme alanı tanır. Caz müziği, kendine has nitelikleriyle müzik ile grafik tasarım ilişkisinde özel bir noktada durur. Birçok etnik müzik türünde olduğu gibi caz müziğinde de sanatçının kişisel yorumuna/şarkıyı ele alış biçimine/ifade gücüne verilen değer ön plandadır. *Özgün, öznel, tekrar edilemez, deneysel ve yenilikçi* olma nitelikleriyle popüler müzik türlerinden ayrılan caz müziği,

tasarımcıya geniş bir ifade ve yorum alanı açar. *Sterilize edilmiş, kişisel ifadeden yalıtılmış veya sabitlenmiş* estetik anlayışların dışına taşan bu *güzellik* anlayışı görsel düşünme süreçleri içerisinde de önemli karşılıklar bulur. Afişlerin tasarımında aranan görsel ifade gücü, caz müziğindeki tarihsel ve güncel değerlerin içselleştirilmesi oranında gelişir; fikirselleşen alt yapıdan beslenir.

Çalışmaya konu edilen İzmir Avrupa Caz Festivali afiş yarışması, genç kuşak grafik tasarımcılara yaratıcı potansiyelini ortaya koyma, yorum geliştirme alanı sunması nedeniyle önemlidir. Yarışmada dereceye giren örneklerde caz müziğinin doğasını içselleştirerek özgün grafik yorumlara kavuşturan afişler öne çıkmaktadır. Caz müziğinde sanatçının kişisel yorumuna, şarkıyı ele alış biçimine *-ifade gücüne-* verilen değer, yarışmada ödüllendirilen afiş tasarımlarında da ön plandadır. (20 yıla yakın geçmişinde 600'e yakın tasarımı bünyesinde barındıran bu yarışmada ilk üçün dışında; jüri özel ödülü alan veya sergilemeye giren tüm çalışmalara İKSEV'in (t.y.) resmi Facebook hesabından ulaşılabilir.)

Uzun yıllar süregelerek gelenekselleşen afiş yarışmaları, ortak eğilimleri gözlemlenebilir kıldığı gibi, çağın trendlerinin genç tasarımcıları nasıl etkilediğini; caz müziği ile ilişkilendirilen yeni yaklaşımların külliyatını da içinde barındırır. Yıllar içerisinde oluşan bu dizge sayesinde genç kuşağın caz müziğine dair yeni eğilimlerinin veya benzerliklerinin saptanabilmesi değerlidir. İzmir Avrupa Caz Festivali afiş yarışmasında sergilemeye giren ya da derece alan afiş tasarımlarında dikkati çeken ortak nitelikler aşağıdaki gibi sıralanabilir:

- Bir duygu aktarmaya yönelik ekspresif teknikler,
- Alışılmıştan dışında kavramsal veya görsel bağlantılar kuran fikirler,
- Rengin kullanımında kendi evrenini yaratan tercihler,
- Boşluğun bilinçli olarak kurgulandığı kompozisyonlar,
- Olgunlaşmış bir illüstratif karaktere sahip; kendi dili/stili olan imgeler,
- Yazı ile imge arasındaki görsel hiyerarşinin dengeli bir bütünlük oluşturduğu kurgular.

Yarışmanın organizasyon yapısında, sadece ilk üçe giren afişlerin değil; gönderilen bütün afişler arasından sergilenmeye değer görülen tasarımların festival süresince/festival mekânında sergilenmesi çoğulcu bir yaklaşım olması açısından çok değerlidir. İzmir Avrupa Caz Festivali'nde başlangıcından bugüne dek dereceye giren ilk üç afişin sahiplerine verilen para ödülleri açılış töreninde katılım belgeleriyle birlikte tasarımcılara takdim edilmektedir. Festivalin başlangıç gününde düzenlenen konserle birlikte açılan ve birkaç saatlik ödül töreni ile sınırlı kalmayarak festival süresince özgün tasarımları izleyicilerin beğenisine sunan bu sergi, müzikseverler ile tasarımlar arasında canlı bir etkileşim alanı yaratmaktadır. Bu sergilerde izleyiciler genç kuşağın caz müziğine getirdiği çeşitli grafik yorumları bir arada izleyebilme imkânını bulmaktadır. Diğer yandan sadece tasarım severlerin değil, festival dinleyicisinin de ilgi gösterdiği bu sergi, sanatseverler arasında bir köprü kurarken; yıllar içerisinde üretilen tasarımların dizgesinin izleyiciler tarafından da takibini mümkün kılmaktadır. Sayın Ekşi'nin belirttiği şekliyle: "İlk yıldan bu yana afiş sergimiz ilgi görüyor. Artık festivalin aranan bir etkinliği oldu. Sergilenen afişleri almak isteyen çok izleyicimiz oluyor. Hatta birkaç tanesine yurt dışından bile talip çıktı" (S. Ekşi, kişisel görüşme, Temmuz 04, 2022).

Bu organizasyon yapısı aynı zamanda yarışmaya katılım gösteren genç tasarımcılar için de bir motivasyon kaynağıdır. Afişlerin dijital ortamda sunulmasının yanında gerçek dünyada kalabalık bir izleyici kitlesi ile buluşması hem tasarımcıların motivasyonunu hem de gönderilen tasarımların kalitesini yükseltmektedir. Bu çoğulcu yaklaşım sayesinde yarışmada dereceye girmek kadar, tasarımlarının sergilenmesindeki değeri kavrayan tasarımcılar maddi ödüllerin ötesindeki prestije odaklanabilmektedir.

Son birkaç yıl içerisinde ülkemizde üniversite-dernek iş birliği ile Gümüşlük Caz Festivali, Bodrum Caz Festivali ve Ankara Caz Festivali'nin tanıtımında kullanılmak amacıyla, periyodik olmayan/lokal katılıma açık afiş yarışmaları düzenlenmiştir. Ulusal çapta duyurulması ve Türkiye'nin bütün üniversitelerinde eğitim alan öğrencilerin çalışmalarını bir araya getirmesiyle bu örneklerden ayrılan İzmir Avrupa Caz Festivali afiş yarışması, 2002'den günümüze dek düzenlenmeye devam etmesi ile önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Ülkemizin dışında çok sayıda örneğine rastlayabileceğimiz bu afiş yarışmalarının prestiji; köklü oluşları, süreklilikleri, değerlendirme sürecinde yürütülen şeffaflık, verilen ödülün niceliği ve yarışmaya gönderilen tasarımların niteliğinden beslenmektedir. Her yıl Ekim ayı civarında farklı dijital platformlar üzerinden duyurulan İzmir Avrupa Caz Festivali afiş yarışmasında, gençlerin *Avrupa cazı* gibi özgün bir alana dair bakış açısını görünür kılmak; genç kuşak grafik tasarımcıları ödüllendirerek özgün potansiyellere bir alan yaratmak birincil amaç olarak öne çıkmaktadır.

Düzenlendiği ülkelerin kültürüne ve kurumlarına bir değer katan bu tasarım etkinlikleri aynı zamanda o ülkeden dünyaya yayılan bir etki alanı oluşturması nedeniyle de önemlidir. Katılımcılardan, afiş baskısının

posta yoluyla istenildiği 1990'lı yıllardan bugüne, dijital çağın olanaklarıyla yarışmalara başvuru yöntemleri giderek pratik hale gelmiş; uluslararası arenada varlık göstermek artık çok kolaylaşmıştır. Sadece sosyal, kültürel ya da reklam içerikli afiş tasarımlarına ağırlık veren ya da çalışmaya konu olan İzmir Avrupa Caz Festivali örneğinde olduğu gibi spesifik bir konuda tasarım kabul eden uluslararası yarışmalarda, şartnamelerin dilinin netliği, yaratıcı beklentinin ilham verici bir şekilde aktarılması ve istenilen teknik şartların açıkça listelenmesi önemlidir.

Girişim ve çalışmalarında çağdaşlık çizgisini korumayı hedefleyen İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı, süreç içerisinde oluşturduğu ulusal ve uluslararası iş birlikleriyle zenginleştirdiği birden fazla festivali ve ulusal düzeydeki yarışmaları kesintisiz olarak düzenleme başarısını göstermiş olması ile önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Şehrin kimliğine, sanatseverlere, grafik tasarıma, caz müziğine, genç kuşakların etkileşimine ve ülkemizin kültür atmosferine değer katma hedefiyle 19 yıldır düzenlenen afiş yarışması, İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı'nın başlangıç hedeflerini başarıyla karşılamaktadır. Çoğulcu organizasyon yapısı, uluslararası çerçevesi ve uzun soluklu geçmişi ile bu etkinlik, İzmir'in kültür sanat ortamına ve caz müziğine olduğu kadar çağdaş Türk grafik tasarımına ve tasarım dağarcığına da katkı sunmaktadır.

Bu platformların sayısının artması, uzun yıllar düzenli periyodlarla varlığını sürdürmesi, farklı kitleleri buluşturması, gelenekselleşirken güncelliğini koruması, sistemli olarak arşivlenmesi, akademik incelemelere konu edilmesi, çeşitli iş birlikleri ve katılımlar yoluyla desteklenmesi toplumsal kültürümüzün zenginleşmesine katkı sunacaktır. Bu gibi tasarım etkinliklerinde ilk duyurudan değerlendirme süreçlerine dek şeffaf bir yapıyla hareket edilmesi, özgün içeriklerin yaratılması, ulusal ve uluslararası görünürlüğe katkı sağlanması nicelik kadar önemlidir.

## Kaynakça

- Aulich, J. & Sylvestrová, M. (2000). *1945-95: Signs of the times*. Manchester University Press.
- Bergerot, F. (2004). *Tarih boyunca caz*. Dost Kitabevi.
- Bektaş, D. (1998). David Carson ve grafik ekspresyonizm. *Sanat Dünyamız*, 67, 177-182.
- Davran, Saadettin. (1998). *Jazz koleksiyonu*. Boyut Yayın Grubu.
- Doordan, D. P. (2000). *Design history: An anthology*. The MIT Press.
- İKSEV. (t.y.). *Anasayfa* [Facebook sayfası]. Erişim adresi (Mayıs 12, 2022) <https://www.facebook.com/IKSEV>.
- İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı. (t.y.a). *Amaç ve Görevler*. <http://www.iksev.org/tr/hakkimizda/3/amaclar-ve-gorevler>
- İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı. (t.y.b). *MÜZİKSEV*. <http://www.iksev.org/tr/muziksev>
- İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı. (t.y.c). *Beste yarışması*. <http://www.iksev.org/tr/beste>
- İzmir Kültür Sanat ve Eğitim Vakfı. (t.y.d). *Caz festivali*. <http://www.iksev.org/tr/caz-festivali>
- İzmirMag. (t.y.). *29. İzmir Avrupa caz festivali*. <https://izmirmag.net/etkinlik/29-izmir-avrupacaz-festivali-3-mart-2nisan-2022/>
- Say, A. (1992). *Müzik ansiklopedisi*. Başkent Yayınevi.
- Tasarım Yarışmaları. (Mart 10, 2021). *28. İzmir Avrupa Caz Festivali 19. Caz Afişi Yarışması*. <http://www.tasarim-yarismalari.com/28-izmir-avrupa-caz-festivali-19-caz-afisi-yarismasi/>
- Usmanbaş, İ. (1998). Doğaçlama üstüne doğaçlama. *Sanat Dünyamız*, 67, 95-98.
- Wharton, C. (2013). *Advertising as culture*. The University Of Chicago Press.

## Çağdaş Seramik Sanatında Bir İzmirli: Candan Güngör

### A Person from Izmir in Contemporary Ceramic Art: Candan Güngör

Tuba Batu, *El Sanatları, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi*

#### Özet

Candan Güngör, İzmir’de doğmuş, büyümüş, sanat eğitimini yine İzmir’de almış bir seramik sanatçısıdır. Aynı zamanda bir akademisyen olarak üretimlerini yine bu şehirde sürdürmektedir. Tüm bu İzmirlilik haline ek olarak seramik çalışmalarında da en önemli esin kaynağının yine İzmir olması İzmir’i onun için, onu da İzmir için özel kılar.

Sanatçının üretimlerine baktığımızda İzmir’in ruhunu hemen hissederiz. Bir batı Anadolu kenti olarak İzmir’in kültürü, dokusu, iklimi, tarihi, jeolojik yapısı Güngör’ün çalışmalarına yansır. Kentin hafızası sanatçının seramik çalışmaları ile bütünleşmiştir. Bir kentin ve o kentten beslenen sanatçının kimliğini oluşturan tüm bu yapıtlar Candan Güngör’ün heykellerinde dikkat çekici unsurlardır. Öte yandan geleneksel yanı ile ön plana çıkmış seramik malzeme ile çağdaş sanat eserleri üretiyor olması, sadece yaşadığı kentte tanınmış yerel bir sanatçıdan çok öte uluslararası arenadaki bir sanatçı olarak Güngör’ü önemli kılmaktadır.

Bu çalışma ile Candan Güngör’ün sanatı ve İzmir’in bir kent olarak sanatı üzerine etkilerini ortaya çıkarmak hedeflenmiştir. Kendisi ile yapılan görüşme, onun için yaşadığı kentin kültürünü ve hafızasını oluşturan hem bir özne hem de nesne olması bakımından özeldir.

**Anahtar sözcükler:** Seramik, sanat, İzmir, Candan Güngör, kent kültürü, kent hafızası.

**Akademik disiplin(ler)/alan(lar):** Plastik sanatlar, seramik, kültürel miras.

#### Abstract

Candan Güngör is a ceramic artist who was born and raised in Izmir and received her art education in Izmir. At the same time, she continues her productions as an academician in this city. The fact that Izmir is the most important source of inspiration in ceramic works makes Izmir special for her and her for Izmir.

When we look at the works of the artist, we immediately feel the spirit of Izmir. As a western Anatolian city, Izmir's culture, texture, climate, history and geological structure are reflected in Güngör's work. The memory of the city is integrated with the artist's ceramic works. All these works that make up the identity of a city and the artist fed by that city are remarkable elements in Candan Güngör's sculptures. On the other hand, the fact that she produces contemporary works of art with ceramic material, which stand out with its traditional side, makes Güngör important as an artist in the international arena rather than just a well-known local artist in the city where she lives.

This study aims to reveal the effects of Candan Güngör's art and also the effect of Izmir as a city on her art. The interview with her is special in that she is being both subject and object that forms the culture and memory of the city she lives in.

**Keywords:** Ceramic, art, Izmir, Candan Güngör, urban culture, urban memory.

**Academical disciplines/fields:** Plastic arts, ceramics, cultural heritage.

- **Sorumlu Yazar:** Tuba Batu, El Sanatları Bölümü, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- **Adres:** Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Çan MYO, El Sanatları Bölümü, Çan Çanakkale.
- **e-posta:** tubakorkmaz@comu.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0003-0951-6620
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 21.09.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1143072

Geliş tarihi: 11.07.2022 / Kabul tarihi: 15.09.2022

## 1. Giriş

Yaşadığımız coğrafyanın kaderimiz olduğu söylenir. Coğrafya kaderdir sözü, insan-mekan ilişkisini, mekan-kültür ilişkisini sorgularken, yaşam alanımızın duygu ve düşüncelerimiz üzerine kuvvetli etkisini belirtmek için kullanılır. Bu durumun çağdaş seramik sanatında önemli bir isim olan Candan Güngör için de geçerli olduğu sanatçının çalışmalarından aşikardır. Candan Güngör'ün seramik çalışmaları baştan ayağa İzmir kokar. Bir röportajında çocukluğundan bahsederken İzmir'de ve sayfiye yerlerinde geçtiğini ve babasının denize olan tutkusunun, deniz, kayık, deniz hayvanları, dalga gibi kavramları hayatına işlediğini ve hayatı boyunca bu kavramların onu etkilediğini söyler (Tatlıcan, 2017, s. 78). TRT 2'de yayınlanmış olan bir programda<sup>1</sup> çalışmalarını oluştururken beslendiği öğeleri sıralarken “yaşadığım kentin kültüründen” diye bir başlık açarak İzmir'in önemini vurgulamıştır (Tellioglu, 2022).

Tam adı ile Memduha Candan Güngör 1969 yılında İzmir Bornova'da doğmuş, büyümüş, 1992 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik-Cam Ana Sanat Dalı lisansını, 1995 yılında aynı üniversitede Yüksek lisansını ve 2002 yılında da hiçbir yere ayrılmayarak yine İzmir'de doktora eğitimini tamamlamış ve 1996 yılından beri Dokuz Eylül Üniversitesi'nde seramik öğreten, tüm çalışmalarıyla, duruşuyla üzerinde İzmir'i taşıyan Candan Güngör bu yönüyle İzmir için çok özeldir. “İzmirli seramik sanatçılarına bakıldığı zaman, hepsinin, seramik alanında İzmir dışında eğitim gördüğü ortaya çıkar” (Erbay, 2005). Oysa Candan Güngör, bu yönüyle diğer İzmirli seramik sanatçılarından kendini hemen ayırır.

Güngör'ün seramik çalışmalarına baktığımızda ait olduğu kenti hemen hissederiz. Kentin kültürü, dokusu, iklimi, jeolojik yapısı çalışmalarına yansır. Bir kentin kimliğini, dolayısıyla orada yaşayan insanın kimliğini oluşturan tüm bu yapılar sanatçının heykellerinde dikkat çekici unsurlardır. Kentin kimliği de kent hafızası da çalışmalar ile bütünleşiktir. “İzmir gibi günümüzün tarihi birikimiyle ön plana çıkan kentler, yaşam alanlarında üretmiş olduğu kültürel birikimlerle kentli kimliğini taşıyan bireyleri oluşturmaktadır” (Tatlıdil, 2009). İzmir; sözcüğün içinde akıllarda hemen canlanan kıyı şehri imajını bütünüyle taşıyan önemli bir Ege şehridir. “Kuzeyde Madra Dağları, güneyde Kuşadası Körfezi, batıda Çeşme Yarımadası'nın Tekne Burnu, doğuda ise Aydın, Manisa il sınırları ile çevrilmiş İzmir, batıda kendi adıyla anılan körfezle kucaklaşır” (İzmir, t.y.). Bulduğu coğrafyadaki en baskın unsur denizi ve körfezidir. Bir liman kenti olması tarihinden bugüne kentte ticareti hep canlı tutmuştur. Ticaretin olduğu her kentte olduğu gibi sanatsal ve kültürel üretimler de kendilerine büyüyecek yeterli alanı bulabilmişlerdir. “İzmir çevresinde geleneksel anlamda seramik sanatının Menemen'de ve Kınık'ta sürdüğü, ancak çağdaş anlamda bir seramik sanatının olmadığı dönemde İzmir'in modern seramikle tanışması İzmirli çağdaş seramik sanatçılarıyla birlikte olmuştur” (Erbay, 2005). İzmir'in ilk çağdaş seramik sanatı atölyesi Mustafa Tunçalp'in atölyesidir. Sevim Çizer'in Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü'nü kurması daha sonraki yıllara denk gelecektir. “Seramik ve Cam Bölümü 1987-88 Öğretim yılında eğitim ve öğretime başlamıştır” (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, t.y.) İzleyen yıllarda Tüzüm Kızılcan ve Bingül Başarır da İzmir'de seramik atölyesi olan ve üreten ilk sanatçılar olarak listede yerlerini alırlar. Candan Güngör'de gerek öğrenciliğinde gerekse çeşitli sempozyum ve çalıştaylarda bu sanatçıların çalışmalarına tanık olur ve kendilerinden çok şey öğrenir. Güngör, halen Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü'nde Doçent unvanı ile akademik kariyerini sürdürmekte, aynı zamanda bir sanatçı olarak üretmekte ve çalışmalarını izleyicilerle paylaşmaktadır.

## 2. Görüşme

Sanatçı ve akademisyen Candan Güngör ile ilgili yapılan ön araştırma sonucu onu ve İzmir ile bağımlı derinlemesine öğrenmek adına sorular oluşturulmuştur. Bu sorular sanatçıya e-posta yolu ile gönderilmiş, ilk gönderilen sorulara verdiği cevaplar üzerinden yeni sorular eklenmiş ve sanatçı bunları da cevapladığında görüşme tamamlanmıştır.

**Tuba Batu (TB):** *İzmir'li seramik sanatçıları üzerine bir araştırma yapmaya kalktığımızda tanınmış sanatçıların hemen hepsinin İzmir dışında doğmuş, İzmir dışında büyümüş ve hatta İzmir dışında eğitim görmüş, sonradan İzmir'e yerleşerek sanatlarını icra etmiş olduklarını görmekteyiz. Bu isimler arasında İzmir'li olmak ve eğitimini yine İzmir'de tamamlamakla sıyrılan yegane isim sizsiniz sanırım. Öyle mi?*

<sup>1</sup> TRT 2 Muasır adlı belgesel dizisinde 67. Bölüm Candan Güngör'e ayrılmıştır. Sanatçı 26 dakikalık program boyunca kendisini ve sanatını anlatmıştır (Tellioglu, 2022).

**Candan Güngör (CG):** Aslında İzmir'de pek çok seramik sanatçısı var. Hocalarım burada yaşıyor ve üretmeye devam ediyorlar. Evet ben İzmir doğumluyum. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Seramik alanı üzerine lisans, yüksek lisans ve sanatta yeterlik yaptım. Daha sonra yine aynı kurumda 1996'dan itibaren ders vermeye başladım. Halen öğretim üyesi olarak çalışmaktayım.

Benim seramik çalışmalarında özellikle kişisel sergilerime baktığınızda İzmir'in kültüründen, coğrafyasından izler bulabilirsiniz. Belki İzmir'de doğup büyümüş bir sanatçı olarak küçük bir farkım bu olabilir.

**TB:** 1969 yılında İzmir'de doğdunuz. Çocukluğunuza dair sizi sanata veya seramiğe yönelten anılarınızı paylaşır mısınız?

**CG:** Sanata dair yönelimim ortaokul-lise düzeyinde okurken filizlendi. Ailemde akademiden resim mezunu olan ve Sümerbank'ta desinatör olarak çalışmış bir aile büyüğümüz vardı. Evde yağlı boya tablolar yapardı. Önce resme ilgi duymaya başladım. Meslek lisesinde resim branşında okumaya başladım. Özellikle sulu boyayı iyi kullanıyordum. Orada sanatla ilgili alt yapımın temellerinin atıldığını söyleyebilirim. Güzel Sanatlar Fakültesi'nin sınavlarına girdim. İlk seçeneklerim Resim ve Heykeldi. Seramik Bölümünü üçüncü tercihim olarak yazmıştım. Çünkü daha önce seramik çamuruyla herhangi bir şey yapmamıştım. Seramik Bölümünü kazandığımı öğrendiğimde çok sevinememiştim açıkçası... Daha sonra bölüm değiştirim umuduyla ilk yıl okumaya karar verdim. Seramik çamuru o kadar büyümlü bir malzemeydi ki; plastik, kolay şekillendirilebilen, şekillendirdikten sonra biçimini muhafaza eden, piştikten sonra dayanıklılığı olan farklı özellikleri vardı. Bu malzemeye âşık oldum ve bir daha hiç bırakmadım. Tabii bu noktada, sanatın bir bütün olduğunu, tüm sanat dalları gibi seramiğin de diğer alanlardan beslendiğini söylemek isterim.

**TB:** Öğrenciliğinizden bu yana hep aynı üniversitenin çatısı altında oldunuz. Halen de aynı üniversitede Doçent unvanı ile çalışıyorsunuz. Gerek eğitimci gerekse öğrenci olarak hep aynı okulda bulunmanın avantaj ve dezavantajları neler oldu sizin için?

**CG:** Evet, sizin de belirttiğiniz gibi böyle bir imkânım oldu. Bölümüne girdiğim yıl henüz mezunu yoktu, ben ikinci kuşak mezunuyum. Bölümüm 1987'de ilk öğrencilerini almış, ben de 1988 yılında girmiştim.

Tabii bunların yanında aynı üniversite ve bölümün hem öğrencisi hem de öğretim elemanı olmak kişisel olarak bana büyük bir aidiyet hissettiriyor. Aidiyetin getirdiği sorumluluğun da baskın olduğunu söyleyebilirim. Kuşaklar boyunca öğrenciler yetiştirmek ve mezun olduklarında onların başarılarını görmek ayrı bir mutluluk kaynağı... Bu süreklilik, bir ekolün parçası olmak duygusu da çok tatmin edici. Yalnız değil bir bütünün parçası olmak kanımca hem insanın hem de bir sanatçının en temel ihtiyaçlarından. Bu arada, öğrenciliğimin geçtiği kurumda hocalarımla birlikte aynı çalışma ortamında olmak, kendileriyle daha fazla zaman geçirerek bilgi ve görgülerinden çok uzun yıllar yararlanmak gibi bir avantajım oldu. Bildiğiniz gibi sanat eğitiminde usta-çırak ilişkisinin yadsınamaz bir önemi vardır. Ben uzun yıllar hocalarımın yanında olmakla hem akademisyen hem de bir sanatçı adayı olarak bu büyük olanaktan yararlanma imkânı buldum. Onların tavsiyelerinden, yönlendirmelerinden, teşviklerinden beslendim. Onlarla birlikte büyük sanatsal organizasyonlara katılma, orada kendi ilişkilerimi kurma şansına eriştim. Erken yaşta katıldığım ulusal ve uluslararası etkinliklerde tanıştığım yeni sanatçılar, gözlemlediğim teknikler, eğilimler vb. sanatsal gelişimimde büyük katkılar sağladı.

**TB:** İzmir'de seramik denince akla ilk gelen yer geleneksel üretimin devam ettiği Menemen'dir. Çağdaş eserler üreten bir sanatçı olarak Menemen sizin için bir anlam ifade ediyor mu?

**CG:** Tabii ki... Mesleğimizin temeli geleneksel sanatlardan geliyor. Bu anlamda Menemen önemli bir çömlekçilik merkezidir. Menemen'de, çocukluğumda yol üzerinde durup toprak kaplardan soğuk ayran içtiğim bardakların, ayrana karışan toprak kokusunu hatırlıyorum. Daha sonra Menemen çömlekçiliği çok gelişti. Bundan on sene önceye kadar büyük festival havasında Menemen çömlekçiliğini tanıtan, Menemenli çömlekçi ustalarının katıldığı yarışmalar düzenleniyordu ve birkaç kez jüri üyeliğinde bulunmuştum. Ustalarımız, çömlekçi çarkında, en uzun ve en geniş seramiği üretiyor, daha sonra kulpuyla, üzerine aplike ettiği dekoratif bezemelerle zenginleştiriyorlardı. Heyecanını hissettiğim tüm ustalarımızı, bu vesileyle saygıyla selamlıyorum.

**TB:** Formlarınızda denizden, deniz kenarlı olmaktan esintiler hissediliyor.. Bir dergiye verdiğiniz röportajda "Yaşadığım kent olan İzmir, bu kentin kültürü, çocuk yaşta belleğime kazınmış olan çocukluk anılarım, aileme olan düşkünlüğüm... Temel çıkış noktalarım bunlar" (Yazıcıoğlu, 2021) demişsiniz. İzmirli olmak sizi üretim noktasında nasıl bir yere taşıyor? Ya da İzmirli olmak esin kaynaklarınızı etkiliyor mu?

**CG:** Evet bu tespitiniz doğru; ben ilhamımı yaşadığım şehirden alıyorum. İzmir'in doğası, coğrafyası hatta havasındaki iyot kokusu benim ilham kaynaklarım.

**TB:** *Birçok ödülünüz var ve dördü kişisel olmak üzere çok sayıda sergiye katıldınız. Yunanistan, Makedonya, Arnavutluk, Arjantin, Bulgaristan, Slovenya, Mısır, İtalya, Avusturya, Kore, Romanya, Litvanya, KKTC, Macaristan ve Türkiye'de birçok sempozyum, sergi, bienal, kongre, çalışmaya katıldınız. Ulusal ve uluslararası müzelerde ve koleksiyonlarda eserleriniz var. Kısacası Türkiye'de bilinen, tanınan aynı zamanda yurtdışında da varlık gösteren bir sanatçısınız. Bulduğunuz yerden memnun musunuz?*

**CG:** Yurt dışında deneyim sahibi olmanın, uluslararası alana açılmanın ve dünya sanatçılarıyla birlikte çalışmanın, sanatçıyı teknik ve kişisel açıdan besleyen bir olgu olduğu kanaatindeyim. Aynı alanda çalışmalar üretiyorsunuz ve farklı bakış açılarıyla karşılaşıyorsunuz. Farklı teknikler, farklı kültürler sanatınızı geliştiriyor. En önemlisi de kendi kendinize kaldığınız, bir parça da olsa kendi hayatınızdaki sorunlardan uzaklaştığınız, duygularınızın yoğunlaştığı, konsantrasyonunuzu sağladığınız bir zaman diliminiz oluyor. Düşünceleriniz soyut kavramlardan somut gerçeğe dönüşüyor. Kısacası, bir sanatçı olarak kendinizi yenilediğiniz verimli anlar bunlar. Örneğin, Makedonya'da yapılan Resen Seramik Koloni'sine katıldığım yıl (2000 yılı), o bölgenin coğrafyasından etkilendiğim yeni bir seri üretmeye başladım. Yine 2001 yılında İzmir Uluslararası Seramik Sempozyumu'na katıldığım yıl deniz kenarında izlediğim deniz manzarasını 'Ege' adıyla seramik malzemeyle betimledim. 'Kabuk' serim böyle doğdu (bkz. Şekil 1).



**Şekil 1.** C. Güngör, *Kabuk Serisi*, EGE Uluslararası İzmir Seramik Sempozyumu, 2001 (C. Güngör kişisel arşivi, 2001).

**TB:** *Bu soruyu sorarken seramik malzemenin çağdaş sanattaki yeri üzerinden de değerlendirmenizi yapmanızı isterim. Seramik hep ikinci sırada değerlendirilen, galerilerde ya da koleksiyonlarda yer bulmakta zorlanan bir malzeme, farklı bir malzeme seçmeyi düşündünüz mü hiç?*

**CG:** Seramik, bizim ülkemizde baskın olarak gelenekselliği ile tanınan bir alan. Ülkemizin zengin coğrafi koşulları, bu malzemeyle daha kolay ulaşılabilir kılıyor ve hemen her yörede geleneksel olarak üretilen işlevsel amaçlı kap-kacaklar var. İşte bu noktada, seramik dediğinizde akla, her evde olan bu ürünler geliyor. Doğrusu çağdaş sanat malzemesi olarak algılanması güç oluyor. Tabii olaya bir başka bakış açısıyla yaklaştığımızda, kuşkusuz biz seramikçiler bununla gurur duymalıyız; çünkü ülkemiz coğrafyasında tarihin, kültürün izlerini belirleyen arkeolojik buluntularımızın birçoğu seramik ürünler ve geniş bir seramik kültürü var. Günümüze kadar geldiğinizde bir o kadar zengin birikim de geleneksel seramik olarak mevcut. Dolayısıyla böyle zengin bir kültür birikiminin içinde bu alana sanatçı olarak katkı sunmak, yadsınmaz bir ayrıcalık!

Ülkemizde galeri ve koleksiyonlarda özellikle son dönemlerdeki gözlemlerime dayanarak söyleyebilirim ki seramik eserler daha yaygın bir biçimde yerini aldı ve almaya devam ediyor. Ülkemizde yapılan ulusal ve uluslararası etkinliklerle çağdaş seramiğin katılımcı, izleyici, sanatsever ve alıcılarının arttığını düşünüyorum.

Diğer sorunuza gelince, seramik dışında farklı bir malzeme arayışına girmedim. Çünkü seramik, benim duygularımı en iyi ifade eden malzemedir.

**TB:** *2019 yılında öğrencileriniz ile sofraya eşyaları ürettiğiniz dersinizin ardından Günümüzde sanatsal olarak üretilen Sofra Seramikleri başlığıyla bir bildiri sundunuz. Orada şöyle diyorsunuz:*



Günümüzde birçok seramik sanatçısı kullanım nesnesi üretmektedir. Değişen beslenme alışkanlıklarıyla birlikte seramik el yapımı ürünler çoğalmış, teknoloji ile gelişen seramik malzemenin zengin seçenekler (farklı çamur olanakları, dekor teknikleri, sır çeşitliliği, alternatif pişirim olanakları) sanatçıların bilgisi, yetenekleri ve yaratıcılıkları ile birleşerek son derece geniş bir ürün yelpazesi ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda baktığımızda seramiğin tarihsel temelini oluşturan kap formunun asıl işlevinden çıkarak sanatsal bir boyut kazandığı görülmektedir. Mütevazı, estetik boyutu ön plana çıkmış bir el yapımı kupa veya kâsenin günlük yaşantıdaki kullanımı kişinin yaşam kalitesine önemli bir katkı yapmaktadır. (Güngör, 2019, s. 78)

*Peki buna bağlı olarak, kavramsal mı işlevsel mi sorusu her seramikçinin kafasını kurcalar. Sizin bu konuda fikirleriniz nedir?*

**CG:** Seramik o kadar geniş ve zengin bir alan ki, sizin de söylediğiniz gibi hem işlevsel seramiği hem de kavramsal seramiği barındırıyor. İşlevsel seramik kullanım seramiğine dayalı ancak günümüzde üretilen sofr seramikleri ile, yeni bakış açılarıyla sanatsal yönü de olan, yani sadece işlevsel olarak değil, haptik duyguları da harekete geçiren tasarımlar yapılıyor.

Kavramsallık kanımca, birçok sanat türünün aksine, kullanım nesnesi olmakla sanat eseri olmak arasında sürekli dolaşan seramiğin bir sanat olarak tarif edilmesinde en çok rol oynayan özelliğidir. Çünkü sanatın, biçimsel mükemmelliğiyle doğada bulunan birçok şeyden temel farkı, insanın ona kattığı özüdür, anlamdır. Sanatçı, sanat eseri aracılığıyla izleyene bir düşüncesini, bir konuyla ilgili yaklaşımını, duygularını aktarır. Böylelikle sanat eseri sanatçıyla diğer insanlar arasında çok katmanlı, çok boyutlu, başka bir şekilde ifade edilmesi mümkün olmayan yeni bir iletişim alanına hizmet eder. Bu iletişim türü bir düşünce ya da bir duyguyu aktarmakla kalmayıp ona estetik bir haz da katarak diğer iletişim türlerinden ayrılır.

Ben bu alanda yıllardır çalışan bir kişi olarak, seramiğin işlevsel olanından çok sanatsal olanına daha yakın olduğum için, kavramsal seramiğe ayrı bir önem veriyorum. Yaygın olarak kullanılan ve toplumda genellikle o şekilde algılanan haliyle işlevsel bir nesne olarak görülen seramiğin aynı zamanda bir sanat olarak tanıtılması ve yüceltilmesi için tüm gayretimle çalışıyorum.

**TB:** *Yaklaşık 30 yıldır eliniz çamurda. Sayması zor eserleriniz var. Eminim hepsinin sizdeki yeri ayrıdır ancak yine de sizi en çok etkileyen eseriniz/eserleriniz var mı?*

**CG:** Babam ve oğlum adlı çalışmam<sup>2</sup> (bkz. Şekil 2).



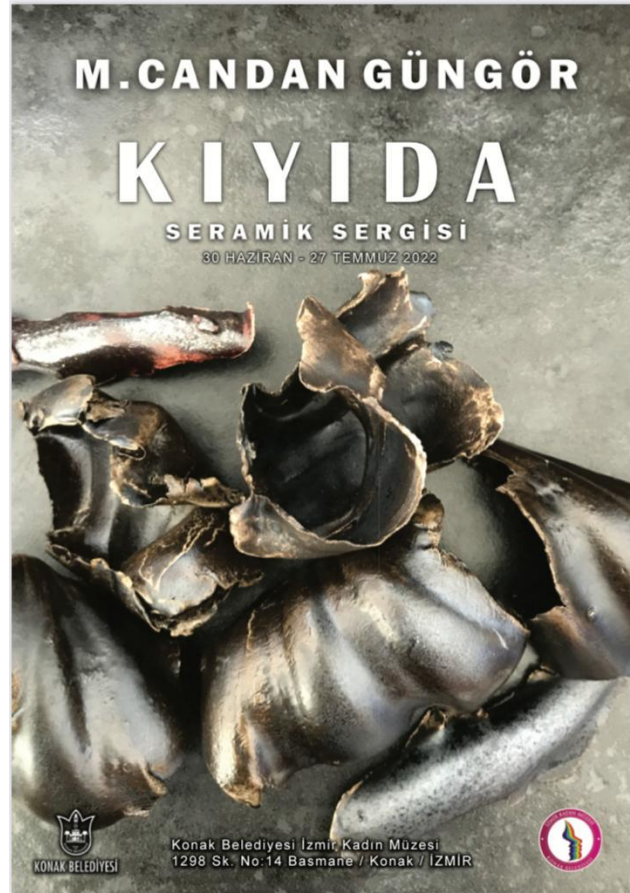
**Şekil 2.** C. Güngör, *Babam ve Oğlum*, 2008 (C. Güngör kişisel arşivi, 2008).

<sup>2</sup> Sanatçı, bu eseri hakkında 2021 Şubat ayında yayınlanmış olan röportajında şu ifadeleri kullanmakta:

“Benim için önemli olan eserlerimden biri, 2008 yılında İstanbul Concept’in düzenlediği ve İstanbul’da, aslında bir sarnıç olan Galeri Nakkaş’ta sergilenen ‘Oğlum ve Babam’ konulu sergi için yaptığım çalışmamdı. Sergi karma bir sergi idi ve herkes kendi sanat alanına yönelik bir eser üretecekti. Babamı yakın zamanda kaybetmiştim. Duygularım yoğundu. Oğlum ve babam düşündüğümde aklıma gelen kelimeleri sıraladım. Ortaya çok farklı bir tablo çıkmıştı.: Buna göre Babam; Saygı, Almak, Güç, Disiplin, Güven idi. Buna karşılık Oğlum ise; Sevgi, Vermek, Korku, Hoşgörü, Kaygı idi. Bu kavramları soyut olarak ifade ettiğim iki ayrı çalışma yaptım ve birlikte sergiledim” (Yazıcıoğlu, 2021, s. 44).

**TB:** *Son solo serginizden bahsedelim: 'Kıyıda'<sup>3</sup> (bkz. Şekil 3). Bu sergi hakkında yazdığı yazısında Ersoy Yılmaz şöyle diyor: "Hem Güngör'ün hem de O'nun sanatının sıra dışılığı, 21. yüzyılın yapay ve dijital âleminde yaşadığımız gerçeğini hatırladığımızda sanki daha iyi anlaşılıyor" (Yılmaz, 2022.) Bu söz eşliğinde serginiz hakkında sizin yorumlarınızı alabilir miyiz?*

**CG:** Çalışmalarımın sıra dışı olarak yorumlanması beni ancak gururlandırır. Çünkü sanatı zanaattan ayıran en temel fark sıra dışılık ve yaratıcılıktır. Yılmaz'ın deyişiyle "21. yüzyılın yapay ve dijital âleminde" kanımca sıra dışılık çok daha önem kazanmıştır. Ben her zaman somut ve gerçek olanı sanal olana tercih ettim. Bunda belki insanlık tarihinin en başından beri toprak, su ve ateşle yoğrulan, dolayısıyla yaratıcısının doğrudan temasıyla şekillenen, dünyanın en eski sanat malzemesiyle çalışmamın da bir etkisi vardır. Ben kendi dünyamda, kendi hayallerimi, düşüncelerimi naif bir tutumla gerçekleştirmeye çalışıyorum. Duygularım her zaman ön planda oluyor. Seramik çamurunu elime aldığımda, tasarladıklarımı çok kısa sürede şekillendiriyorum. Düşüncelerimdeki kurguya, kompozisyona ulaşmaya çalışıyorum. Tüm aşamalar bittikten sonra aklımdakilerle ellerimden çıkanlar örtüşmüş mü acaba? Tam olarak ifade edebilmiş miyim? Sorgular, sorgular... Eğer, tüm öngördüğüm çalışmayı yapabilmişsem, yani izleyiciden önce eserim bana haz veriyorsa, o zaman sergileme aşamasına geçebilirim artık diye düşünüyorum.



Şekil 3. Kıyıda Seramik Sergisi Afişi (C. Güngör kişisel arşivi, 2022).

**TB:** *Son olarak, sizinle ilgili kişisel izlenimim, sizi ilk tanıdığım günden beri (zarafeti, dışılığı ve dik duruşu ile) İzmir'in imajına özdeş bir kadın imajı. Peki siz kendinizde ve çalışmalarınızda İzmir'i görüyor musunuz?*

**CG:** Bu sorunun yanıtını net bir şekilde *evet* olarak verebilirim. İzmir'de doğan, İzmir'den beslenen bir kadın olarak ben İzmir'im. Çalışmalarımda da bu şehirle içselleştirdiğim duygularımın ağır bastığını söyleyebilirim. Kadına, sanata bakışıyla İzmir kültürünün bir taşıyıcısıyım ve bununla gurur duyuyorum.

<sup>3</sup> Sergi 30 Haziran -27 Temmuz 2022 tarihleri arasında Konak Belediyesi İzmir Kadın Müzesi'nde sergilenmiştir.

### 3. Sonuç

Candan Güngör'ü ve sanata bakışını tanımlarken İzmir'i ve kentin kimliğinin ve hafızasının sanatçıya katkısını pas geçmek büyük bir boşluk yaratacaktır. Candan Güngör kendi tabiriyle de ortaya koyduğu üzere 'İzmir'in ta kendisidir. Çalışmalarındaki kırılmalı ve hafifliğe tezat olarak aynı zamanda güçlü ve sağlam bir malzeme olarak seramik ile çalışması sanatçının bir kadın olarak taşıdığı zarafet ve gücün de karşılık bulduğu bir malzemedir. Bu yönleri ile uzun yıllardır üreten ve üretmeye devam eden sanatçı, Abdülkadir Günyaz'ın kendisine gönderdiği bir mektubunda da belirttiği gibi "seramiğe olanca özgürlüğünü kazandırmak ve nice yılların prangalarından kurtarmak istiyor" (Günyaz, t.y.). Geleneksel çanak formunu andıran ancak bir çanak kadar kalmayan, daha fazlasını, kavramı, çağdaş sanatı, sorgulamayı da içinde taşıyan eserleri ile Candan Güngör, gerek İzmir'in kent hafızası ve kimliği için gerekse çağdaş Türk seramik sanatı için önemli biridir.

### Kaynakça

- Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi. (t.y.). *Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik-Cam Bölümü*. <https://gsf.deu.edu.tr/tr/seramik-ve-cam-2/>
- Erbay, G. (2005). *Çağdaş Türk seramik sanatı içinde İzmirli ilk seramik sanatçıların yeri*. (Tez No. 162406) [Yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Ulusal Tez Merkezi.
- Güngör, M. C. (2019) Günümüzde sanatsal olarak üretilen sofr seramikleri. *7. Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Anadolu Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Merkezi.
- Günyaz, A. (t.y.). [Candan Güngör'e Mektup] *Yeni seramiğin peşinde*. Kopyası Tuba Batu'dadır.
- İzmir. (t.y.). *İzmir hakkında*. İzmir. <http://izmir.gov.tr/izmir-hakkında>
- Telliöğlü, E. (Yönetmen). (2022). [TV Programı] Candan Güngör (Bölüm 67), *Muasir*. TRT2. <https://www.trtizle.com/programlar/muasir/muasir-67-bolum-3502410>
- Tatlıcan, B. (2017). Candan Güngör ile sanat ve akademik geçmişini ve projelerini konuştuk. *Seramik Türkiye, Türkiye Seramik Federasyonu Dergisi Bilim, Sanat, Teknik ve Endüstri Dergisi*, Eylül 2017-Şubat 2018, (52), ISSN 1304 – 6578. <https://docplayer.biz.tr/111365612-We-talked-with-candan-gungor-about-her-artistic-and-academic-background-along-with-her-projects.html>
- Tatlıdil, E. (2009). Kent ve kentli kimliği; İzmir örneği. *Ege Akademik Bakış Dergisi*, (9), 319-336. <https://arastirmax.com/en/system/files/dergiler/2054/makaleler/9/1/arastirmax-kent-kentli-kimligi-izmir-ornegi.pdf>
- Yazıcıoğlu, M. F. (2021). Sınavda başlayan tutkunun getirdiği başarının adı. *İzmir Atatürk Organize Sanayi Bölgesi Dergisi*, Şubat 1, 40-44.
- Yılmaz, E. (2022). *Candan Güngör'ün "Kıyıda" adlı Seramik Sergisi için Basın Bülteni*, 30 Haziran-27 Temmuz 2022, Konak Belediyesi İzmir Kadın Müzesi.



## Hanri Benazus'le Atatürk Fotoğrafları Koleksiyonu Üzerine

### On the Atatürk Photography Collection with Hanri Benazus

Sadık Tumay, *Fotoğraf Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi*

#### Özet

Hanri Benazus'un Atatürk Fotoğrafları Koleksiyonu farklı disiplinler açısından önemli bir kaynaktır. Tarih, koleksiyon ve fotoğraf açısından farklı nitelikleriyle disiplinlerarası verilere sahiptir, değerlidir. Fotoğraf Koleksiyonu belli bir felsefe çerçevesinde çok sayıda fotoğrafçının çektiği fotoğrafların toplanmasıyla oluşturulmuştur. Bu yönüyle ayrıca üzerinde akademik anlamda çalışılması gerekmektedir. Konu araştırılırken koleksiyonculuğun modern ve zaruri bir faaliyet olduğu görülmüştür. Günümüzde ve öncesinde devam eden şekliyle medeniyetlerin tarihine sahip çıkmanın bir yansıması olarak somut ve somut olmayan kültürel mirası kayıt altına alma girişimlerinin aralıksız devam ettiği görülmektedir. Fotoğrafta bu yaklaşımın hem öznesi hem de nesnesi olarak işlevseldir. Türkiye'de, fotoğraf koleksiyonerliği ve fotoğraf koleksiyonlarıyla ilgili tespitlerde bulunulmuştur. Bu koleksiyonun ortaya çıkmasını sağlayan, Mustafa Kemal'in, Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu öncesi ve sonrası sürecinde yaşanan olayları sürekli fotoğraflatmasıdır. Benazus koleksiyonunun oluşmasını sağlayan bu sistemli fotoğraflatma faaliyetidir. Benazus'un bu modern bilince duyduğu saygı, sevgi ve hayranlık böyle bir koleksiyonun toplanmasını sağlamıştır. Benazus'le gerçekleştirilen farklı tarihlerdeki dijital mektuplaşmalarla konu irdelenmiştir. Bu koleksiyonun korunması sağlanmakla beraber, çağdaş anlamda fotoğraf koleksiyonu niteliklerine kavuşturulmalıdır.

**Anahtar Sözcükler:** Fotoğraf, koleksiyon, Atatürk, Hanri Benazus, bellek.

**Akademik disiplin(ler)/alan(lar):** Fotoğraf, tarih.

#### Abstract

Hanri Benazus' Atatürk Photography Collection is an important resource for different disciplines. It has interdisciplinary data with different qualities in terms of history, collection and photography, it is invaluable. The photo collection was created by collecting photographs taken by many photographers within the framework of a certain philosophy. This aspect also needs to be studied academically. While researching the subject, it was seen that collecting is a modern and essential activity. It is seen that attempts to record the tangible and intangible cultural heritage continue uninterruptedly as a reflection of protecting the history of civilizations as it continues today and before. It is functional as both the subject and the object of this approach in photography. In Turkey, determinations have been made about photography collectors and photography collections. It is Mustafa Kemal's constant photographing of the events that took place before and after the establishment of the Republic of Turkey, which led to the emergence of this collection. This is an indication of his modern consciousness. It is one of the reasons for the creation of the Benazus collection. The respect, love and admiration of Benazus for this modern consciousness enabled such a collection to be established. The subject has been examined through digital correspondence on different dates with Benazus. While this collection is protected, it should be brought up to the quality of a contemporary photographic collection.

**Keywords:** Photography, collection, Atatürk, Hanri Benazus, memory.

**Academical disciplines/fields:** Photography, history.

- **Sorumlu Yazar:** Sadık Tumay, Fotoğraf Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- **Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tınaztepe Yerleşkesi, AdatepeMah. Doğuş Cad. No: 209, 35390 Buca-İzmir.
- **e-posta:** sadik.tumay@deu.edu.tr
- **ORCID:** 0000-0002-6162-375X
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 21.09.2022
- **doi:** 10.17484/yedi.1144200

**Geliş tarihi:** 15.07.2022 / **Kabul tarihi:** 13.09.2022

## 1. Giriş

Genel olarak yakın dönem tarihi üzerine araştırmalar yapılırken fotoğraf tartışmasız faydalanılan en değerli kaynaklardan biridir. Fotoğraflar hakikatin gerçekliğinin tescili olarak kullanılmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunu ve sonrasını anlayabilmek ve okumak için farklı kaynaklara başvurulmaktadır. Hanri Benazus'un Atatürk Fotoğrafları, Cumhuriyetin kuruluşunu, analizini, felsefesini anlamak açısından son derece önemli bir bellek ve bilgidir. Fotoğrafların içeriğinin Atatürk olması koleksiyonun değerini başlı başına arttıran bir nedendir. Mustafa Kemal Atatürk üzerine yapılacak bilimsel araştırmalarda, bu koleksiyonun incelenmesi gerekmektedir. Yanı sıra, modern Türkiye'nin hikâyesini bu fotoğraf koleksiyonu üzerinden okumak da mümkündür. Konuya profesyonel anlamda fotoğraf koleksiyonerliği üzerinden yaklaşıldığında, emsallerinden farklılıkları olan bir birikim karşımıza çıkmaktadır. Fotoğraf Koleksiyoncusu anlamında bakıldığında ise Atatürkçü felsefenin destansı görsel hikâyesiyle karşılaşmaktayız. Benazus, Atatürk Fotoğrafları Koleksiyonunu bugünlere kendi çabalarıyla başarıyla getirmiştir. Fotoğraflar, farklı tarih ve etkinlikler aracılığıyla kamuyla yoğun olarak buluşturulmasına rağmen, akademik olarak incelemesinin yapılmadığı saptanmıştır. Çalışma, bu eksikliği giderme gereksiniminin bir sonucudur. Yukarıda belirttiğimiz, Hanri Benazus'un Atatürk Fotoğrafları Koleksiyonu'na ilişkin farklı yaklaşım tarzlarının hepsini değerlendirebilmek için Hanri Benazus ile dijital yöntemle mektuplaştık. Sorduğum sorulara cevaplarını verirken bağlam ile ilgili uygun bulduğu fotoğraflarını da göndermiştir. Yanı sıra, Benazus'un Atatürk Fotoğrafları Koleksiyonu ile ilgili yapılan araştırmamızda farklı kaynaklardan da yararlanılmıştır. Atatürk Fotoğrafları Koleksiyonunda yer alan fotoğraflar aracılığıyla, detay fakat önemli bazı konular değerlendirilmiş ve bazı bulguların karşılıkları ilk ağızdan yanıtlanmıştır. Ayrıca, fotoğraf koleksiyonerliğinin karakteristik örneklerinden biri olan bu fotoğraf arşivi, sadece fotoğraf bağlamında kalmadan, Benazus'un kendi ifadeleri ile tanımlanmıştır. Bütün bu bileşenler çerçevesinde, günümüzde, fotoğraf koleksiyonerliğinin bir medeniyetin, kültürünün güçlü ifade araçlarından biri olduğu üzerinde düşünülmelidir. Benazus'un Atatürk Fotoğrafları Koleksiyonu ise Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu ve gelişimine ilişkin çok katmanlı verilerin değerlendirilmesini sağlamaktadır. Bu koleksiyonun metalaştırılmamış olması ise ayrıca önemlidir. Bununla beraber modern koleksiyonerliğin gerekliliklerine uyarak geliştirilmelidir. Bu değerlendirmelere giderken, günümüzde fotoğraf koleksiyonerliği, örnekleri incelenmiştir. Fotoğraf koleksiyonerliğinin ulusal ve uluslararası düzeyde bir faaliyet alanı olduğu görülmüştür. Uluslararası düzeyde Elton John, Artur Walther, Jamie Lee Curtis, Michael Wilson, David Dechman sayılabilir. Türkiye'de Suna ve İnan Kıraç, Ömer Koç, Ahmet Kocabıyık, Cengiz Kahraman, Herman Boyacıoğlu, Oskar Fuchs, Gülderen Bölük, Hilmi Nakipoğlu fotoğraf koleksiyonerliği yapmaktadırlar. Bu isimleri çoğaltmak mümkündür. Çoğaltırken niceliğin ve niteliğin belirlenmesi daha sistematik değerlendirmeler için veriler sağlayacaktır. Ayrıca bu koleksiyonlarda akademik çalışmalar yapılmalıdır.

## 2. Tarih ve Fotoğraf Koleksiyonerliği

Koleksiyonerlik farklı sebepleri olan, modern hayatın içinde çeşitlenerek çok farklı türlerle karşımıza çıkan faaliyetleri kapsamaktadır. Her biriktirme faaliyetini özellikle günümüz açısından koleksiyon olarak değerlendirmek hatalıdır. Geçmişin yaşamsal olan değerlerini toplamak bir gereklilikken, günümüzde bu değerlerin metalaştırılarak bir değiş tokuş ekonomisi yaratılmış olması niteliğin değişiminin durumunu değerlendirirken üzerinde durulmasını gerektirmektedir. Günümüzde, bu yönüyle meta değeri olan her şeyin koleksiyon nesnesi olması mümkün hale gelmiştir. Koleksiyon kavramının tarih öncesi çağlardan, günümüze kadar farklı kültür ve coğrafyalarda karşılıklarını bulabilmekteyiz. Batı'nın, bugünkü durumu üzerine saptamalarda bulunurken tarihselciliğin ve dolayısıyla bu sistematik içinde değerlendirilmesi gereken koleksiyonerliğin incelenmesi gerekmektedir. Koleksiyonculukla aslında tarihin parçaları koruma altına alınmaya çalışılmakta, ne denli önemli ve değerli olduğu anlaşılmaktadır. "Benjamin'e göre tarihselcilik, Batı'daki ilerlemenin anlamlı bir anlatısı olarak tanımlanan tarih kavramıyla bağlantılıdır" (Kobialka, 2010, s. 78). Tarihselcilik açısından fotoğraf son derece işlevsel, bilimsel bir buluştur. Fotoğraflar, kayıp zamanın farklı fenomenlerinin keşfi yapılabilecek açık metinleridir. Fotoğraf çekmek aynı zamanda dünyayı biriktirmek olduğu için aslında fotoğraf koleksiyonerliği, fotoğrafın çekim aşamasında eşyanın tabiatında olan bir gelişimin sonucudur. 19.yüzyıl, fotoğraf koleksiyonerliği tarihi için başlangıçtır. Fotoğraf ve koleksiyonerlik konusunda Penelope Dixon'a atıfta bulunularak, yine 19. yüzyıla vurgu yapılmaktadır (After Image Photography Gallery, 1971). Walter Benjamin'in Eduard Fuchs üzerine yazdığı ve Tarnowski tarafından çevrilen *Eduard Fuchs: Collector and Historian* makalesinde koleksiyonerlik ve tarih üzerine yaptığı değerlendirmelerde Engels'e atıf yapmaktadır: "Ona göre tarih, boş zamanda konumlanmayan, belirli bir çağda, belirli bir yaşamda, belirli bir eserde kurulan bir yapının (*Konstruktion*) nesnesi haline gelir" (Benjamin, 1975). Fotoğraf da bu tarihselliğin en doğrudan nesnelere biridir. Benjamin'in,

*Unpacking My Library* isimli makalesi ise kitap koleksiyonculuğu üzerine olmasına rağmen koleksiyon kavramıyla ilgili genellemelere gitmeye açık metindir. Benjamin'in kitaplar üzerinden koleksiyonlar için söyledikleri Benazus'le yaptığımız görüşmede söyledikleriyle birleşince konunun evrenselliği ortaya çıkıyor. "Gerçek bir koleksiyoncu için eski bir kitabı edinmenin onun yeniden doğuşu olduğunu söylerken abartmıyorum" (Benjamin, 1931). Aşağıda, Benazus ise fotoğraf koleksiyonerliği ile ilgili ifadesinde "Benim için en değerli fotoğraf halen elime geçmeyenidir" demiştir. Hasan Bülent Kahraman da bağlamla ilgili Benjamin'in *Unpacking My Library* metnine atıfta bulunmuştur:

O yazısında da kitap 'toplama'nın daha doğrusu 'toplanmış' kitapların anlamı üstünde düşünür. Kitaplar onu geçmişe bağlayan birer 'kapı'dır. Her kitap bize kokusu, ait olduğu kent, okunduğu iklim koşullarıyla falan birlikte gelir. Yolculuk etmişsek onunla, bize yolculuğun anılarını çağırıştırır. O derecede kişiseldir bir kitap. (Kahraman, 2017)

Fuchs'un tarihsel materyalist niteliği, günümüzde koleksiyonculuk, özelde fotoğraf koleksiyonculuğu açısından önemli bir eğilimin karşılığıdır. Çünkü; fotoğraflar üzerinden tarihin detayları ve günümüzle karşılaştırılması mümkün olabildiği gibi ait olduğu dönemin sistemini açıklayabilmek açısından en gerçekçi kayıtlardır. Hanri Benazus, Benjamin'in *Unpacking My Library* makalesinde kitaplarla olan iletişimde sergilediği performansı, fotoğraflarda felsefesini, hatıralarını ve sürecini yaşamakta ve yaşatmaktadır. Koleksiyoner için tarih canlıdır ve fotoğraflar bunun nesnelidir. Türkiye'de, Osmanlı'dan gelen koleksiyonculuk kültürünün farklı şekillerle sürdürüldüğünü görmekteyiz. Fotoğrafta bu koleksiyon kültürünün türlerinden biridir. II. Abdülhamid'in Yıldız Fotoğraf Koleksiyonu pek çok önemli özelliğinin yanında tarih bilincinin bir yansıması olarak bir vizyon projesidir. Koleksiyonda 263 farklı fotoğrafçının imzasının olması devletin konuya olan hassasiyetinin bir göstergesidir. "Dijital erişime açılan 918 albüm içinde yer alan 36 bin 585 kare fotoğraf" (Ayçin, 2020; Rakipoğlu, 2020) hem ait olduğu dönemin tarihini görselleştirmesi hem de günümüzde kültürün geçmişinin derinliğinin görülmesi açısından son derece önemli belgelerdir. Türk Medeniyetinin modern bilincinin yansımalarından biridir. Aynı gelenek Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda ve sonrasında sürdürülmüştür. Anadolu Ajansı ve Basın Yayın Enformasyon Genel Müdürlüğü devlet temelli kurulmuş fotoğraf arşivleri olan kurumlardır. Bu kurumların arşivlerinde bulunan fotoğraflar akademik anlamda araştırılmalıdır. Bunun dışında "Bir başka önemli koleksiyon Yapı Kredi Bankası Sermet Çifter Kütüphanesi'nde mevcuttur. Minyatür, gravür, fotoğraf açısından zengin bir koleksiyona sahip olan kütüphanedeki koleksiyonlar arasında en kayda değer olanları Atatürk dönemi fotoğrafçılarından Selahattin Giz'in Cumhuriyetin ilk on yılını gösteren 9.000 adet fotoğrafıdır" (Özdemir, 2022). Türkiye'de konuyla ilgili fotoğrafın bulunuşunu müteakip açılan fotoğraf stüdyoları ve gezginlerin çektiği fotoğraflardan oluşan koleksiyonlar bulunmaktadır. Bu fotoğraf arşivlerinin izleri daha sonraları ulusal, uluslararası çeşitli koleksiyonlarda yer almıştır. Bir koleksiyoner olan Pierre de Gigord, Sébah Joaillier'in Getty arşivlerinde olan fotoğrafları, Abdullah Biraderler'in, Amerika'da The Metropolitan Museum of Art, Library of Congress ve Yale Üniversitesi koleksiyonlarında, Felicia Beato'nun The Metropolitan Museum of Art, Getty koleksiyonlarında yer alan fotoğrafları bu bağlamdadır. Ayrıca, Türkiye'de askeri müze ve envanterlerinde fotoğraflar bulunmaktadır (Tosun, 2001). Bu arada, Fabrizio Casaretto ismine ayrıca bir parantez açmak gerekmektedir. Çünkü, Joaillier ailesinin 7. kuşak akrabasıdır. Önemli bir fotoğraf koleksiyoneridir. Fotoğraf koleksiyonunda Sébah Joaillier fotoğraflarının yanı sıra, Abdullah Biraderler, Kargopoulo, Berggren ve Gülmez Kardeşler'e ait fotoğraflar bulunmaktadır (Encer, 2021). Stüdyo boyutunda, Cumhuriyet Türkiye'sinde, farklı kentlerde açılan çok sayıda fotoğrafhanenin, fotoğraf koleksiyon kültürüne olumlu katkıları olmuştur. Bu süreçte stüdyo bağlamında korunmuş en büyük ve önemli arşivlerden biri İstanbul'da Maryam Şahinyan'ın Foto Galatasaray'ına ait koleksiyondur. Tayfun Serttaş'ın editörlüğünde hazırlanan Foto Galatasaray kitabı bir dönemin tarihidir. Bunun dışında özel ve daha küçük koleksiyonlarda, müzayedelerde geçmişin fotoğraf stüdyolarının fotoğrafları görülebilmektedir. Türkiye'de, İzmir, Ankara, başta olmak üzere fotoğrafın bulunmasını müteakip ticari bir faaliyet olarak fotoğraf stüdyoları kurulmuştur. İzmir'de Hamza Rüstem, Ankara'da, Gülseren Mungan Yavuztürk'ün aktardığına göre "Osmanlı dönemi Şark Ticaret Yıllıkları'nda, Ankara'da faaliyet gösteren ilk fotoğrafçılar olarak Antranik Djevahirdjian ve M. Moughamian'ın adlarına rastlarız" (Yavuztürk, 2015). Fotoğraflar tarihe sahip çıkma adına son derece önemli belgelerdir. Tarihini kaybeden geleceğini kaybedecektir. Bu konuda yerel yönetimlerin daha fazla inisiyatif almaları, fotoğraf toplamaları kayıp tarihin keşfi adına faydalı bir girişim olacaktır. Dolayısıyla her kentin tarihine ilişkin güncellemeler yapılabilecektir. Koleksiyonerlik ve tarih konusunda Türkiye'nin farklı kentlerinde açılmış olan Fotoğraf Müzeleri son derece önemli teşvik edilmesi gereken yapılardır. Türkiye'de nitelikleri arasında farklar olsa da İstanbul Fotoğraf Müzesi, Ara Güler Müzesi, Balıkesir Ulusal Fotoğraf Müzesi, İzmir Karşıyaka Hamza Rüstem Fotoğraf Evi, İstanbul Hilmi Nakipoğlu Fotoğraf Makineleri Müzesi, Adana Mehmet Baltacı Fotoğraf

Müzesi, Eskişehir Osman Yaşar Tanaçan Fotoğraf Müzesi, Malatya Büyükşehir Belediyesi Fotoğraf Makinesi Müzesi, Bursa Nilüfer Belediyesi Fotoğraf Müzesi örnek olarak verilebilir. Bu müzelerin belli bir organizasyonda ağ oluşturacak şekilde düzenlenmeleri verimliliklerini arttıracaktır. Aile arşivleri tarih ve koleksiyon açısından değerlendirilmesi gereken bir başka ayrıcalıklı kaynaktır. Alanında fotoğraf ve tarih disiplinleri açısından önemli bir veri kaynağı olduğu görülmektedir. Benazus, fotoğraf koleksiyonunu, yukarıda sınıflandırdığımız bu yapıları takip ederek ciddi bedeller ödeyerek oluşturmuştur.

### 3. Hanri Benazus'un Atatürk Fotoğrafları Koleksiyonu

Hanri Benazus Türkiye Cumhuriyeti tarihinin yaşayan önemli tanıklarından biridir. İş adamı geçmişi vardır. "523 yıllık İzmirli bir ailenin çocuğu" (Ünsal, 2016). Önemi belirginleştiren çok sayıda kitabının yanında özellikle sahibi olduğu Atatürk Fotoğrafları Koleksiyonu'dur. Bu fotoğraf koleksiyonu, aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu ve kuruluşu üzerine ayrıcalıklı veriler sağlamaktadır. Hanri Benazus'un sağlık durumunun hassasiyeti göz önünde bulundurularak farklı tarihlerde dijital mesajlaşma yöntemiyle sorularımızı sorup yanıtlar çerçevesinde konu irdelenmiştir. Anadolu Ajansı'nın, Hanri Benazus koleksiyonundan yararlanarak Mustafa Kemal Atatürk fotoğraflarını arşivine dahil etmesi (Anadolu Ajansı, 2017) ve yine farklı kurum kuruluşların Hanri Benazus'un, Atatürk Fotoğraf Koleksiyonunun arşivinden yararlanması arşivin güncelliğinin önemini belirginleştirmektedir.

**Sadık Tumay (ST):** *Çok sayıda eseriniz var. "Bir Millet Böyle Kurtuldu, Atatürk'ün Ağzından Atatürkçülük, İnsanı Tanıma Sanatı, Kanla Yazılan Destan Çanakkale, Çağlar Ötesini Aydınlatan Işık- Mevlâna Felsefesi, Atatürk'ün Çocukları (Albüm), İnsanları Seveceksin" vb. şekilde listeyi uzatmak mümkün. Ayrıca, Türkiye'nin bilindiği kadarıyla en büyük Atatürk Fotoğrafları koleksiyonuna sahiptiniz.*

*Kaç tane yayınlanmış kitabınız var? Bu kitaplarınızda felsefenize ait yaklaşımınızdan söz edebilir misiniz? Yayınlamak üzere yeni çalışmalarınız bulunuyor mu?*

**Hanri Benazus (HB):** Bugüne kadar 107 kitabım yayınlanmıştır. Halen yayın safhasında olan 5 kitabım daha vardır. Genelde beni herkes tarihçi olarak bilir. Halbuki ben bir tarihçi olmadığım gibi böyle bir iddia içine de asla girmem. Ben Felsefe/Kişisel Geliş konularında yazan sıradan bir yazarım. Ancak son yıllarda Atatürk üzerine yapılan spekülasyonlar beni rahatsız etmeye başlayınca kendimi Atatürk ve Atatürk Dönemini araştırmaya verdim. Türkiye Büyük Millet Meclisini Kuruluşundan itibaren açık ve gizli celseye ait 189 ciltlik tutanaklarımı edindim. Ardından yüzlerce, binlerce yerli yabancı yayınları izleme ve inceleme yolunu tuttum.

**ST:** *Bu koleksiyon fikri ne zaman oluştu ve gerekçesi neydi?*

**HB:** Koleksiyonuma baş koymamın tarihi 1947 yılıdır (İlk olan o fotoğraf 3-23 Eylül 1925 tarihlidir ve aşağıda ilişiktir). Bu sevdaya o gün bulduğum ve bütçemi zorlayan bir Atatürk fotoğrafını almakla başladım. Atatürk ve dönemi ile ilgili yazdığım her kitabın, her makalenin, verdiğim her konferansımın tek gayesi bugüne dek bitmeyen ve son günümü kadar sürecek olan O'na olan borcumun bir katresini vermekten ileri gitmez.

**ST:** *1947 yılında başlayan fotoğraf koleksiyonculuğunuzla elde ettiğiniz fotoğrafları nasıl korudunuz? Çünkü, analog dönemin teknikleri zaman içinde fotoğraflarda bozulmalara renk değiştirmelere neden olabilmekte. Bir de fotoğraf baskısı dışında negatifleri sizde olan fotoğraflar var mı? Varsa sayısı ne kadar? Açıklayabilir misiniz?*

**HB:** Atatürk döneminin fotoğraf tekniği ile bugünlerin fotoğraf teknikleri arasında yerle gök kadar fark vardır. O günlerin ilkel şartlarında çekilen fotoğrafları bugünün teknolojisi ile çekilen fotoğrafları kıyaslamak mümkün değildir. En azından flash'ın dahi icat edilmediği, aydınlık ortam yaratmak için magnezyum çubuklarının yakılması gibi ilkel yöntemlerle çekilen fotoğrafların ancak bugünün düzeltme teknikleri ile bir nebze korumak mümkün olmaktadır. O günlerin fotoğraflarını korumak için çok özel şartlar gerektirmektedir. Her şeye rağmen iyi korunan fotoğrafların renk kaybı asgari düzeyde tutulmaktadır. Zaten o günlerin fotoğraflarının siyah/beyaz olması bu kaybı asgariye düşürmektedir.

Negatifleri bende olan epey var. Gerektikçe çok özel durumlarda baştan tarama durumlarına geçiyorum. Ancak o devrin özellikle cam negatifleri daha bana varmadan önce dahi kısmen hasar görmüştür.

**ST:** *Fotoğraf koleksiyonunda kaç adet fotoğraf bulunmakta? Farklı koleksiyonlar yapmak mümkünken neden fotoğraf, neden Atatürk fotoğrafları? Bu fotoğrafları sınıflandırdınız mı? Fotoğrafların çekildiği yer ve fotoğrafları çekenler konusunda bilgi sahibi miyiz, yani ne kadarı tanımlı? Açıklar mısınız?*



**HB:** Koleksiyonumda 10.000 adedi çekildiği yeri ve tarihi belirli, 10.000 adet ve yeri ve tarihi belirli olmayan ve üzerinde araştırma yapılması gereken toplamda 20.000 civarı fotoğraf bulunmaktadır. Herkes Atatürk'e sunduğu bağımsızlık ve kurduğu Cumhuriyet sebebiyle borçlu doğar. Ben bir ömür boyu kısmen de olsa ödemeye çalıştığım borcumu böyle ödeme yolunu seçtim...



**Şekil 1.** Reşitpaşa Vapuru, H. Benazus, H. Benazus Koleksiyonu,1925.

Koleksiyonumda, Çanakkale Savaşı fotoğrafları, Sarıkamış Savaşı fotoğrafları, Nazım Hikmet fotoğrafları, Cumhuriyetimizin Anıt Kadınları fotoğrafları, İzmir'in işgal dönemi fotoğrafları (15 Mayıs 1919-9 Eylül 1922 arası), Atatürk'ün kişisel yaşamına ait eşyalarına ait özel fotoğrafları, tüm yakın çalışma arkadaşlarının fotoğrafları, Türkiye Büyük Millet Meclisinin ilk dönemlerine ait Milletvekillerinin fotoğrafları, Atatürk'ün cenaze fotoğrafları (10 Kasım 1938-10 Kasım 1953), İstanbul'un işgal dönemi fotoğrafları, eski İzmir fotoğrafları, eski İstanbul fotoğrafları, eski Ankara fotoğrafları, annesi Zübeyde Hanımın bireysel ve özel eşyalarının fotoğrafları, eşi Latife Hanım fotoğrafları, kız kardeşi Makbule Hanım'ın fotoğrafları, manevi çocuklarının fotoğrafları, Jön Türkler ve İttihat ve Terakki Dönemi fotoğrafları, Yürüyen Köşk fotoğrafları, dönemin Dünya liderlerinin ve yakın çevrelerinin fotoğrafları vs. bulunmaktadır.

**ST:** Halen bu koleksiyona fotoğraf topluyor musunuz?

**HB:** Artık çok nadiren bende olmayan bir fotoğrafa rastlıyorum. Bu fotoğraflar da çok özel aile ziyareti sırasında çekilen fotoğraflar olmaktan ileri gitmiyor.

**ST:** Bilebildiğiniz kadarıyla koleksiyon içinde yer alan fotoğraflardan Dünyada sadece tek örnek olan bir Atatürk fotoğrafınız var mı? Anlatabilir misiniz?

**HB:** Tek örnek olan fotoğraflar aslında birden çok fazladır. Ama bugünün internet döneminde sizden izin almadan çekilen, kopyalanan, sergilenen ya da bir albümünüzde yayınlanan bir fotoğrafın neredeyse "Benim" diyen kişi sayısını her geçen gün artırmaktadır. Bu fotoğraflar her ne kadar adıma tescilli ise de konu Atatürk olduğunda her bir fotoğraf için mahkeme yoluna gitmek, benimlik savaşımına girmek bana zül gelmektedir. Zaten tek örnek olduğu sanılan fotoğrafların sayısı birden, ondan çok fazladır.

**ST:** Bu fotoğrafları sınıflandırdınız mı? Örneğin *Gülen Atatürk, Atatürk ve Çocuklar, Atatürk ve Eğitim* gibi.

**HB:** Bu sınıflandırmayı daha çok tarihimizdeki spesifik tarihlerin o günlerin ihtiyacına göre yapmak bana daha doğru gelmiştir. 23 Nisan'da *Atatürk ve Çocuk*, 19 Mayıs'ta *Atatürk ve Gençlik*, 18 Mart'ta *Atatürk ve*

*Çanakkale, 29 Ekim'de Atatürk ve Cumhuriyet, 10 Kasım'da Atatürk'ün Aramızdan Ayrılışı, 24 Kasım'da Atatürk ve Eğitim, 8 Mart ve 5 Aralık'ta Atatürk ve Kadın gibi sunumlarda bulunmak günün anlam ve önemi bakımından akla yakın gelmektedir.*

**ST:** *Farklı koleksiyonlar yapmak mümkünken neden fotoğraf? Burada biraz fotoğraf sizin için ne anlam ifade etmektedir? Fotoğraf ile ilgili kanaatleriniz nelerdir, siz fotoğraf çeker misiniz, çektiğiniz bir fotoğrafı paylaşabilir misiniz? Biraz açarsanız memnun olurum.*

**HB:** Fotoğraf benim için bir insanı anlayabilmenin, gözle görülmeyen vasıflarını ortaya çıkarmak konusunda çok etkindir. Tabii bakmasını bilen gözle. Ben fotoğraf çekmeyi bilmem. Bu konuyu bilenlere bırakmak bence daha akılcı bir yaklaşımdır.

**ST:** *Fotoğrafları çekenler konusunda bilgi sahibi miyiz? Bu fotoğrafçılardan, bildiklerinizi paylaşır mısınız? Bu fotoğrafçılara ait bir anınız var mı?*

**HB:** Atatürk kalabalık bir fotoğrafçı gurubuna sahipti. Şöyle ki; Cemal Işıksel, Cemil Filmer, Esat Nedim Tengizman, Etem Tem, Namık Görgüç, Selahattin Giz, Hüseyin Çoğun ve adlarını hatırlayamadığım iki Avusturyalı ve bir Alman fotoğrafçı. Ben daha çok Cemal Işıksel ile yakın temasta buldum ve kendisinden koleksiyonumu zenginleştirecek fotoğraflar edinme şansına erdim. Bu arada Sayın Cemal Işıksel'den aldığım bir bilgiyi sizlerle paylaşmak isterim. Şöyle ki; Atatürk'ün gece ve kapalı alan içinde çekilmiş fotoğrafları yok gibidir. Bunun sebebi o günlerin teknolojisi ile Flaş yerine kullanılan magnezyum çubuklarından parlayışından gözlerinin rahatsız olmasıydı. Bildiğiniz gibi Trablusgarp Savaşı'nda gözüne gelen bir Şarapnel parçası Kızılay çadırının ilkel şartları altında tedavi edilmiştir. Bunun yanında gözlerinin mavi olması ışığa karşı büyük bir hassasiyet oluşturduğundan fotoğrafçılarından kesinlikle magnezyum çubuğu yakılarak fotoğraf çekilmelerini yasaklamıştır. Hatta bu bilgiye sahip olmayan bir yabancı gazeteci magnezyum çubuğunu tutuşturduğunda Atatürk'ün kendisini sopa ile kovaladığı yine Cemal Işıksel'in bana aktardığı bilgiler arasındadır.

Nadiren elime geçen ya da önceden belirttiğim gibi çekilen yeri ve tarihini bilmediğim fotoğraflar arasından küçük de olsa ilaveler yapmaktayım.

**ST:** *Koleksiyonda yer alan bazı fotoğrafların renklendirildiğine ilişkin bilgiler bulunmakta. Bu konuyla ilgili açıklamanız olabilir mi? Örneğin ne kadarı renklendirildi? Neden böyle bir görüşünüz oluştu, bu teknik işlemi kim gerçekleştirdi?*

**HB:** Ben fotoğrafların kesinlikle renklendirilmemesi gerektiğine inanlıyım. Fotoğrafların ilk çekildiği günkü değerlerini bugünlere taşınması daha doğru olur kanaatindeyim. Ne kadarının renklendirildiği hakkında hiçbir fikrim yoktur. Gerçi gerçekten çok güzel ve albenisi fazla renkli fotoğraflar görmüyor değilim. Şuna inanmaktayım ki bir sanatkâr bu fotoğrafları renklendirmeden önce Atatürk'ün insancıl vasıflarını, beğenilerini ve kişisel özelliklerini iyi bilmesi gerekir. Örneğin; Atatürk ömrü boyunca lacivert takım elbise giymemiştir. Bunu pek bilen de yok zannederim. Ancak renklendirmeleri yapanların çoğu sanki sözleşmişler gibi görüntülerinde elbiseleri lacivert renkle renklendirme yarışına girmiş gibiler.

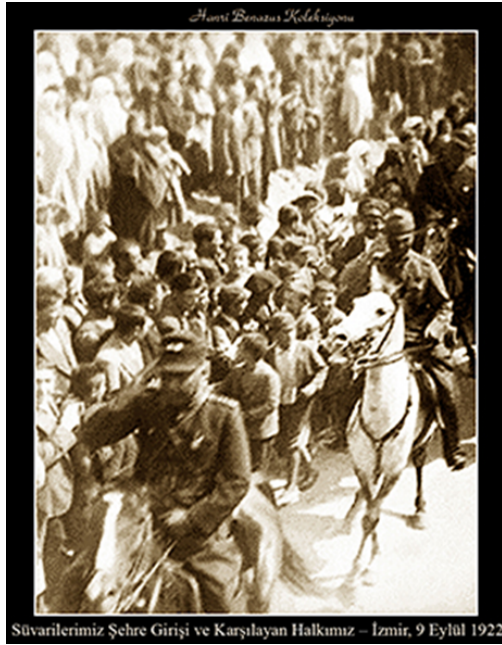
**ST:** *Millî mücadele ile ilgili dönemi yansıtan fotoğraflarınız var mı? Biliyorsunuz, bu yıl İzmir'in düşman işgalinden kurtuluşunun 100. Yıl dönümü. Bunların içinde Millî Mücadele ve İzmir, Atatürk'ün İzmir'de çekilmiş fotoğrafları var mı? Galiba İzmir işgal edilirken aileniz İzmir'de yaşıyordu. Bu olayın sizde ve yaşamınızda etkisi nedir? Bu önemli yıl dönümü vesilesiyle paylaşmak istediğiniz bir fotoğraf var mıdır?*

**HB:** Atatürk'ün İzmir'de çekilmiş 500 adedin üzerinde fotoğrafı vardır. Bunlar küçük bir müze halinde Bornova'da sergilenmektedir. Babam gerçekten büyük bir milliyetçi idi. Yunan işgali sırasında İzmir'in Basmane Garı'nda görevde idi. Yunanlıların itimadını kazanmak için Yunancayı hem lisan olarak ve hem de yazı olarak öğrendi. Böylece Yunanlıların itimadını kazanan babam Yunan güçlerinin devamlı olarak yaptıkları asker, cephane, giyim ve gıda sevkiyatlarını günü gününe akşamları gittiği kahvehanede oyun arkadaşları olan Kuva-yı Milliyecilere kâğıt ve tavla oyunları sırasında söyleyerek onların bu bilgileri bir an evvel Ankara'ya ulaştırılmasını sağlıyordu. Doğaldır ki böyle bir babanın oğlu babası gibi böyle bir milliyetçi olur. Yukarıda da belirttiğim gibi Atatürk'ün İzmir fotoğrafları çoktur ayırımı yapamam. Zaten 100. Yıl adına yapılacak etkinliklerde bunların hepsi sergilenecektir.

**ST:** *Bu koleksiyondan oluşan kaç sergi açtınız?*

**HB:** Bugüne kadar binlerce sergi açtım, binlerce konferans verdim. Bu etkinliklerim dünyanın dört bir yanında yapılmaktadır. Örneğin 5 yıl öncesinde İngiliz Avam Kamarası içinde Atatürk Fotoğrafları Sergisi açıp ardından İngiliz Milletvekillerine konferansımı sundum. Ardından Fransız Cumhuriyet Meclisinde aynı etkinliği tekrarladım. Geçtiğimiz bir buçuk yıllık pandemi dönemi içinde Dünyanın dört bir

yanına Amerika'dan Avustralya'ya ve aynı zamanda Türkiye içinde zoom aracılığı ile verdiğim konferans sayısı tam 266 adettir.



**Şekil 2.** *Türk Ordusunun İzmir'e Girişi,*  
(H. Benazus kişisel arşivi, 1922).



**Şekil 3.** *Türk Ordusunun İzmir'e Girişi,*  
(H. Benazus kişisel arşivi, 1922).



**Şekil 4.** *Atatürk ve Silah Arkadaşları İzmir'e Girişi,* (H. Benazus kişisel arşivi, 1922)<sup>1</sup>.

**ST:** *Fotoğraf Koleksiyonunun oluşması sürecinde unutamadığınız bir anınızı paylaşmak ister misiniz?*

**HB:** Beni en çok etkileyen edinimim şudur. Yıl 1984... Mayıs başlarında Amerika'dan bir telefon aldım. New York'ta 42. Cadde'de bulunan bir fotoğrafçı elinde 2 görülmemiş fotoğrafının bulunduğunu ve bana satmak istediğini söyledi. Ben kendisine bir gün sonra döneceğimi bildirdim. Doğrusu düşüncem bu Amerikalı'nın

<sup>1</sup> **ST:** Şekil 2-3-4 fotoğrafları yukarıda sorulan soru üzerine Hanri Benazus tarafından iletilmiştir.

beni dolandırmak istediği. O günlerde işimin gereği New York'ta bulunan temsilcimi aradım ve kendisine aynen bu adamın beni dolandırmak istediğini, Atatürk Fotoğraflarının olsa olsa Türkiye'den götürüldüğü düşüncesinde olduğumu ancak yine içime bir kurt düştüğünü, gidip kendisi ile görüşerek durumu anlamasını istedim. Birkaç saat sonra temsilcim fotoğrafçı ile görüştüğünü, fotoğrafların gerçek olduğunu, negatiflerinin de elinde bulunduğu, bu fotoğrafların 1921 yılı Ekim ayında Amerika'dan Türkiye'ye gelip Atatürk'le röportaj yapan gazeteci babasından kaldığını belirtti. Heyecanlandım. Fotoğrafçıyı aradım. İstedığı bedeli sordum. Halim vaktim yerinde bir dönemden geçiyordum. Para beni o gün için etkilemedi. Parayı alıp ertesi sabah Zürih üzerinden New York Havaalanı'na indim. Bir taksiye atlayarak, 42. Caddedeki dükkanına gittim, parasını verip tekrar taksiye atlayarak havaalanına dönüp Türkiye'ye dönüş yaptım. Herhalde gününbirlik Amerika'ya gidip dönen bir ben varımdır diye düşünüyorum.



**Şekil 5.** Atatürk, Ankara (H. Benazus kişisel arşivi, 1921)<sup>2</sup>.

Bu fotoğrafın edinilme sürecinin ardından o günü Cumhurbaşkanı Kenan Evren Paşanın emirleri üzerine benden bu fotoğrafların çoğaltılmaması, dağıtılmaması istenmişse de emekliliğine ayrılmasının ardından bana "Bu fotoğraflar çok özeldir onları çoğaltıp dağıtmayın" demesine rağmen, ne yazık ki kendim Kültür Bakanlığı'na, Genel Kurmaya kendi elimle verdim. Şimdi her yerde görüyorum. Doğaldır ki bu fotoğraf gerek benim sonradan açtığım sergilerden, yaptığım albümlerden kopyalanıp çoğaltılmış ve maalesef neredeyse herkes bir sahiplenme duygusu içine girmiştir. Bırakalım herkes de özel bir Atatürk fotoğrafı edinme duygusu taşısın. Ama ne yazık ki bu ve buna benzer fotoğraflar ticari meta haline getirilmiştir. Zaman zaman gazetelerde açık artırmada hiç görülmemiş bir fotoğrafının satılacağı bilgisi çıkmaktadır. Fotoğrafi gördüğümde gülmekten başka elimden bir şey gelmiyor. Kayıtlarıma bakıyorum bu fotoğrafı edinmem tarihi en azından 40-50 sene öncesine dayanmaktadır. Ben 1947 yılından koleksiyonumu oluşturmaya çalıştım, değil o zamanlar daha yakın yıllarda dahi bir internet bahse konu bile değildi. Şimdi ise internet kanalı ile neredeyse herkes istediğini indirmekte ve o fotoğrafların üzerinde oynamalar yaparak bir sahiplenme dürtüsü içine girmektedirler.

**ST:** Koleksiyonunuzu düşündüğünüzde, Atatürk'ün felsefesinin fotoğraflara yansımaları konusunda ne düşünüyorsunuz? Koleksiyonu oluştururken bu fotoğrafların nasıl bir işlevi olabileceğini değerlendirdiniz mi? Açıklayabilir misiniz?

**HB:** Atatürk tutkusu ile olan herkes her fotoğraftan Atatürk'ün bir ayrı yönünü gördüğüne ve kendisini daha çok anladığına inanıyorum. Benin görevim bu koleksiyonla tarihe bir not düşmekten başka bir şey değildir.

<sup>2</sup> Hanri Benazus yukarıda yer alan Atatürk portresi için Amerika'ya gitmiştir.

**ST:** *Bu fotoğrafların hepsi sizin için mutlaka çok değerlidir. Ama bazı fotoğrafları sizde biraz daha farklı bir etki yaratmış olabilir. Böyle fotoğraflarınız var mı? Paylaşabilir misiniz?*

**HB:** Benim için en değerli fotoğraf halen elime geçmeyenidir.

**ST:** *Atatürk fotoğrafları koleksiyonu dijital kayıtları yapıldı mı veya yapılacak mı? Dijital bağlamlara ilişkin yeni nesil projeleriniz var mı?*

**HB:** Hepsinin dijital kayıtları yapılmıştır. İzmir Büyük Şehir Belediyesi bu konuda çok büyük projeler içinde bulunmaktadır. Kısa bir sürede İzmir'e yakışan bir müze kuruluşunun planlanması içindedirler.

**ST:** *Fotoğraflarınız ve koleksiyonunuz akademik olarak bir tez veya makale konusu oldu mu?*

**HB:** Özel bir Akademik yayın konusu ya da makale konusu olmamıştır. Ancak bu konuda birçok gazete ve televizyonlarda karşılıklı bilgi sunumlarım olmuştur. Bunları özellikle birçok gazeteci uzun uzun yayınlar yapmışlardır. Benimle röportaj yapan ve yayınlayan yerli ve yabancı medya mensupları ise pek çoktur.

Hanri Benazus'le yukarıda soru cevap şeklinde devam eden mesajlaşmalarımızla bu metin ortaya çıkmıştır. Fotoğraf Koleksiyonunun önemi dolayısıyla ve zaman zaman basında koleksiyonun geleceği ile ilgili çıkan birtakım haberleri kendisine hatırlattığımda, "Ben tam Bir İZMİR tutkulusuyum. Bu koleksiyonum yurt içi ve dışında çok talepler aldım. Örneğin; Amerika'da bulunan Türk toplulukları, Lozan Üniversitesi gibi. Ayrıca yurt içi talepleri de sayılamayacak kadar çoktu. Bana düşen bunu İzmir'e mal etme." 29 Kasım 2021 tarihinde Tunç Soyer'i aradığını ve koleksiyonunu tümüyle kendilerine, İzmir Büyük Şehir Belediyesine devrettiğini ifade etmiştir. Bu arada, yazışmalarımız sırasında, Şadan Gökovalı'nın 29 Ekim 1998 de Sabah Gazetesinde yayınlanan makalesini cevaplarına eklemiştir. Makalede, Hanri Benazus'ün özellikle Atatürkçülüğü'nün kökenleri üzerine bir değerlendirme mevcuttur. Bütün bunlar etrafında fotoğraf koleksiyonunun sadece bir koleksiyon olmadığını, Benazus örneğinden hareketle aidiyeti, birliği, bütünlüğü, vatan sevgisini tesis etmede, geçmiş geleceğe bağlayan işlevselliğinin olduğunu ifade etmeliyiz. "Ata'mıza gelince... 7, 5 yaşında adı Hanri olan bir çocuğa has evlat gibi yaklaşması ne adımı ve ne de soyadımı sorgulamaması, yorumlamaya dahi yönelmemesi her geçen yıl bana onun büyüklüğünü ve Türklüğün ne demek olduğunu anlattı. "Ne Mutlu Türküm Diyene" sözü ile "beni sıradan bir azınlık mensubu olmaktan, Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlığına ve en önemlisi Türklüğe yücelten" bu büyük insana karşı küçük de olsa bir vefa örneği o muhteşem ziyafete bir tutam tuz da olsa katkıda bulunabilmiş olayım. Eğer bunu becerebildim ise, ne mutlu bana..." (Ünsal, 2016) olarak koleksiyonunu ve onun felsefesini ifade etmiştir.

#### 4. Sonuç

Hanri Benazus'ün, *Atatürk Fotoğrafları Koleksiyonu* maddi ve manevi anlamda önemli bir değerdir. Medeniyetlerin oluşmasında ve sürdürülmesinde koleksiyonlar ihtiyaç duyulan etkili birikimlerdir. Fotoğraf Koleksiyonları, koleksiyon türleri içinde yakın tarihin yeni nesil modern görgü tanıklarındır. Koleksiyonlar farklı sebeplerin neticesidirler, maddi ve manevi bir birikim yaratmaktadırlar. Batı'nın koleksiyon kültürüne verdiği önemin gerisinde bu bilinç bulunmaktadır. Fotoğraflar, tarihin soyut şekillenen hikayesini gerçekçi nitelikleriyle somutlaştırmışlardır. Fotoğraf koleksiyonları zamanın ve mekânın değişen belleğini birleştirerek tarihin sürekliliği konusunda gerçekçi işlev görmektedirler. Türkiye'de koleksiyon kültürü bulunmaktadır. Fotoğraf koleksiyonu konusunda azımsanmayacak bir birikim olduğu görülmüştür. Sadece bu birikimin organizasyon ve yeni nesil bağlamlarda değerlendirilmesi konusunda problemler olduğunu belirtmek gerekir. Bugün için Türkiye'de, fotoğraf koleksiyonları genel anlamda korunmaya çalışılmaktadır. Hanri Benazus'ün, *Atatürk Fotoğrafları Koleksiyonu*'nu da bu bağlamda değerlendirmeliyiz. Oysa bu kültürün değer üretmesi, yaşama entegre edilmesini gerektirecek profesyonel arayışlarda bulunulmalı işlevselliği arttırılmalıdır. Türkiye Cumhuriyeti ve Atatürk ile ilgili araştırmalar yapılırken bu koleksiyona başvurulmalı, atif yapılmalıdır. Koleksiyon, 75 yıllık bir kavram etrafında yoğunlaşmış bir birikim olması sebebiyle bir düşüncenin tarihidir. Tarihsel pek çok detayın görgü tanıkları olan koleksiyon fotoğraflarının içeriksel bütünlüğü ile keşfedilmemiş keşfi açısından tekrar değerlendirilmesini gerektirmektedir. Koleksiyonerin, fotoğrafları metalaştırmamış olması bir başka ayırt edici özellik olarak belirtilmelidir. Batı'da var olan fotoğraf koleksiyonu örneklerinden Hanri Benazus'ün, *Atatürk Fotoğrafları Koleksiyonu* bu anlamda ayrılmaktadır. Hanri Benazus, fotoğraf koleksiyonunu oluştururken ciddi manada maddi ve manevi yatırımda bulunmuştur. Bu yaklaşım tarzı koleksiyonculukta bulunmakla beraber, modern koleksiyonculukta koleksiyonun bir değer yaratması beklenir ve istenir.

Benazus'un çok sayıda fotoğrafçının çektiği fotoğraflarla oluşan eklektik Fotoğraf Koleksiyonu, bir dönemin Türkiye'sinin görsel tarihini farklı bakış açılarının sentezi olarak veren objektif niteliği yüksek kayıtlardır. Koleksiyonun sonrasının sorumluluğunu alan yerel yönetimin (İzmir Büyükşehir Belediyesi), Benazus'e çağdaş koleksiyon standartlarıyla veriyi değerlendirmeye çalışacağını ifade etmiş olması gerekli olduğu kadar önemli bir taahhüttür. Böyle önemli olan bir koleksiyonun akademik anlamda hiç çalışılmamış olması akademinin çok ciddi bir eksikliğidir.

## Kaynakça

- Afterimage Photography Gallery (1971). *A short history of photograph collecting*, <https://www.afterimagegallery.com/dixon.htm>
- Anadolu Ajansı (2017). *Büyük Önder Atatürk'ü anıyoruz*, <https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/anadolu-ajansi-arsivinden-ataturk/0>
- Ayçin, T. (2020). *19. yüzyılın en büyük görsel arşivi: II. Abdülhamid Han'ın Yıldız Albümleri dijital ortamda*, <https://www.istanbul.edu.tr/tr/haber/19-yuzyilin-en-buyuk-gorsel-arsivi-ii-abdulhamid-hanin-yildiz-albumleri-dijital-ortamda-6800320061004100510061004300500037005000440039007900700046006200610041004F003200370077003200>
- Benjamin, W. (1931). *Unpacking my library*, [https://courses.ecuad.ca/pluginfile.php/250823/mod\\_resource/content/1/Unpacking%20My%20Library%20-%20Benjamin%20-%20Illuminations%20-%20Essays%20and%20Reflections.pdf](https://courses.ecuad.ca/pluginfile.php/250823/mod_resource/content/1/Unpacking%20My%20Library%20-%20Benjamin%20-%20Illuminations%20-%20Essays%20and%20Reflections.pdf)
- Benjamin, W. & Tarnowski K. (1975). Eduard Fuchs: Collector and historian, *New German Critique*. (5), 27-58, [doi.org/10.2307/487918](https://doi.org/10.2307/487918)  
[https://files.libcom.org/files/Eduard%20Fuchs,%20Collector%20and%20Historian%20-%20W.%20Benjamin%201937\\_0.pdf](https://files.libcom.org/files/Eduard%20Fuchs,%20Collector%20and%20Historian%20-%20W.%20Benjamin%201937_0.pdf)
- Encer, C. (2021). *Interview with Fabrizio Casaretto*, <http://www.levantineheritage.com/fabrizio-casaretto-interview.html>
- Kahraman, H. B. (2017, 12 Mayıs). Türkiye'de koleksiyonerlik. *Sabah Gazetesi*. <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/kitap/kahraman/2017/05/12/turkiyede-koleksiyonerlik>
- Kobialka, M. (2010). Tadeusz Kantor: Collector and historian, *Performance Research, A Journal of the Performing Arts*, 78-96. [doi.org/10.1080/13528160701822684](https://doi.org/10.1080/13528160701822684)  
<https://doi.org/10.1080/13528160701822684>
- Özdemir, N. (2022, Ocak). *Yerel tarih araştırmalarında bir belge olarak fotoğraf: Mudurnu örneği*. Uluslararası Prof. Dr. Halil İnalçık Tarih ve Tarihçilik Sempozyumu 2. Cilt [Bildiri Sunumu]. Türk Tarih Kurumu. <https://www.ttk.gov.tr/wp-content/uploads/2022/01/10.37879-9789751749994.2022.34.pdf>  
DOI: 10.37879/9789751749994.2022
- Rakipoğlu, Z. (2020, 8 Nisan). *Sultan 2. Abdülhamid Han'ın Yıldız Fotoğraf Koleksiyonu dijital taşındı*, Anadolu Ajansı. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/sultan-2-abdulhamid-hanin-yildiz-fotograf-koleksiyonu-dijital-tasindi/1796796>
- Tosun, B. (2001). *Fotoğraf arşivleri ve askeri müze fotoğraf arşiv sisteminin kurulması*. (Tez No.104755) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi] Ulusal Tez Merkezi.
- Ünsal, M. (2016, Kasım). "Atatürk'ün leblebilerini yiyen çocuk" Hanri Benazus, *Vizyon, TRT Aylık Radyo Televizyon Dergisi*, (329), 11-13. <https://www.trt.net.tr/vizyondergisi/wp-content/uploads/2016/11/KasimDergi2.pdf>
- Yavuztürk, G. M. (2015). Bir Ankara fotoğrafçısı: Osman Darcan, *Ankara Araştırmaları Dergisi*, Aralık, 220-227, [https://www.journalagent.com/jas/pdfs/JAS\\_3\\_2\\_220\\_227.pdf](https://www.journalagent.com/jas/pdfs/JAS_3_2_220_227.pdf)

## Yazarlar İçin Bilgi

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi (yedi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Türkçe veya İngilizce yazılmış sanat ve tasarımla ilgili akademik çalışmalarını yılda iki sayı (Kış/Ocak ve Yaz/ Temmuz) basılı ve elektronik olarak yayınlayan uluslararası (EBSCO) ve ulusal (TrDizin, SOBIAD) dizinler tarafından taranan açık erişimli, çift-tarafli kör hakemli ve bilimsel bir dergidir.

**yedi**, sanat ve tasarım disiplinlerindeki çalışmalar kadar sanat ve tasarımı konu alan beşeri bilimler (felsefe, tarih, arkeoloji vb.), toplum bilimleri (sosyoloji, antropoloji, siyaset bilimi, psikoloji, ekonomi, hukuk vb.), uygulamalı bilimler (mimarlık, mühendislik ve tıp vb.) ve doğa bilimleri (fizik, biyoloji vb.) disiplinlerindeki çalışmalara da açıktır. Benzer biçimde yedi, kültürel çalışmalar ve iletişim bilimleri gibi çoklu-disipliner alanındaki çalışmalara da yer verir.

**yedi**, sanat ve tasarımla ilgili olması şartıyla her biri farklı bilim alanlarında (beşeri bilimler, toplum bilimleri, doğa bilimleri ve uygulamalı bilimler) uzman olan birden fazla yazarın özellikle sanat ve tasarım disiplinlerinden bir araştırmacı ile birlikte gerçekleştirdikleri disiplinlerarası çalışmaları özel olarak destekler. Ancak çalışmaların disiplinlerarası olması zorunlu bir koşul değildir.

**Yazım Kuralları:** American Psychological Association (APA) 7. Baskısı gözetilerek hazırlanmıştır. Ayrıntılara dergi web sitesinden erişilebilir.

**Makale türleri:** yedi dergisi sadece aşağıda listelenen tipteki ve uzunluktaki makale önerilerini kabul eder:

- Araştırma Makalesi (Research Article) (3500-7000 kelime sayısı)
- Derleme Makale (Review Article) (3500-7000 kelime sayısı)
- Rapor (Lisansüstü tezler dahil süregiden araştırma ve projeler dair akademik raporlar) (1500-3000 kelime sayısı)
- Kitap Eleştirisi (Book Review) (1000-2000 kelime sayısı)
- Tiyatro oyunu, konser, gösteri, sergi, müzik albümü, film vb. eleştirisi (1000-2000 kelime sayısı)
- Akademik Toplantı (Sempozyum, Konferans, Atölye vb.) eleştirisi (1000-2000 kelime sayısı)
- Tanınmış sanatçı ve akademisyenlerle görüşme (Interview) (1000-2000 kelime sayısı)
- Editöre Mektup (500-1000 kelime sayısı)

**Makale şablonu:** Makale önerileri mutlaka derginin web sitesi üzerinden yedi dergisi şablonu indirilerek hazırlanmalıdır.

**Özet/Abstract:** 150-300 kelimelik Türkçe özet ve İngilizce abstract yazılmalıdır.

**Anahtar Sözcükler/Keywords:** Özetlerin altında 3-9 sözcükten oluşan anahtar sözcükler verilmelidir.

**Ana Metin:** Makaleler özet, abstract, şekil ve tablo yazıları ve kaynakça hariç 3.500-7.000 kelime arasında olmalıdır.

**Görseller:** Metin içinde kullanılan tüm görsel malzeme ayrıca JPEG formatıyla sisteme yüklenmelidir.

Bildiriler ve Tezler: Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirimlerden veya lisansüstü tezlerden üretilen çalışmalar dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilir.

**Araştırma ve Yayın Etiği:** Makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine uyulmalı ve uyulduğuna dair ifadeye de yer verilmelidir.

**Yazarlık ve Telif Hakkı Devir Formu:** Makaleyle birlikte ilgili dergi web sitesinde bulunan telif hakkı formunun elle doldurulup imzalanarak sisteme yüklenmesi gerekmektedir. yedi dergisi Atıf 4.0 Uluslararası (CC BY 4.0) tarafından lisanslanmıştır.

**İntihal Raporu:** iThenticate programında taranarak alınmış intihal raporlarının PDF formatında sisteme yüklenmesi gerekmektedir. Kaynakça hariç %15'in üzerinde benzerlik oranı çıkan makaleler değerlendirme aşamasına geçmeden doğrudan reddedilir.

**Makale Gönderimi:** Makale önerileri sadece DergiPark üzerindeki dergi web sitesinden elektronik başvuruyla kabul edilir.

**Eleştiri Makalesi/ Rapor/ Söyleşi gönderimi:** Araştırma ve Derleme Makale dışındaki makale önerilerinde bulunmadan önce uygunluk onayı için review editor (yedi.review@gmail.com) ile iletişime geçilmelidir.

**Yayın Politikası:** yedi dergisi, açık erişimli (open access) bir dergidir. Yazarlardan makale başvurusu, değerlendirmesi veya yayını için herhangi bir ücret talep edilmez ve okuyucular da derginin elektronik yayınına ücretsiz olarak erişebilir.

**Değerlendirme ve Yayın Süreci:** Ön değerlendirme sonrası kabul edilen makale önerisi, çift kör hakemlik sürecine alınır. En az iki hakem makaleyi inceleyerek hakem değerlendirme raporlarını hazırlar. Dergi, hakem raporlarına dayanarak makalenin olduğu gibi, küçük düzeltmeler veya büyük düzeltmelerden sonra yayınlanmasını kabul eder veya reddeder. Bir makale önerisi yayına kabul edildiğinde önce dergi web sitesinde erken görünüm olarak DOI numarası ile birlikte yayınlanır ve daha sonra yaklaşan ilk sayıda diğer tüm makalelerle birlikte basılı ve elektronik olarak yayınlanır. Bir makale önerisinin elektronik olarak yayınlanma süresi ortalama üç (3) aydır.

## Information for Authors

Yedi: Journal of Art, Design & Science (yedi), is a biannual (Winter/January and Summer/July) double-blind peer-reviewed open-access journal indexed by EBSCO, TrDizin and SOBIAD, and published by the Faculty of Fine Arts, Dokuz Eylül University. yedi publishes articles in English and Turkish on art and design, in print and online.

**yedi** accepts articles in the areas of art and design, as well as articles on art and design in humanities (philosophy, history, archeology etc.), social sciences (sociology, anthropology, political science, psychology, economics etc.), applied sciences (architecture, engineering, medicine etc.) and natural sciences (physics, biology etc.). Multi-disciplinary articles such as in cultural studies and communication studies are also welcome.

**yedi** especially promotes interdisciplinary articles written by authors from different disciplinary backgrounds (humanities and sciences) in collaboration with authors from disciplinary backgrounds in art and design. However, interdisciplinarity is not compulsory.

**Submission Guidelines:** Guidelines are based on the American Psychological Association (APA) 7th Edition. Details are available at the journal web site.

**Type of Articles:** yedi only accepts the type of articles listed below:

- Research Article (3500-7000 words)
- Review Article (3500-7000 words)
- Report (Academic reports on ongoing researches and projects including graduate dissertations) (1500-3000 words)
- Book Review (1000-2000 words)
- Reviews of plays, concerts, exhibitions, musical recordings, film etc. (1000-2000 words)
- Reviews of academical meetings (Symposium, conference, workshop etc.) (1000-2000 words)
- Interviews with leading artists and scholars (1000-2000 words)
- Letter to editor (500-1000 words)

**Article template:** Articles should be formatted according to the yedi article template which is downloadable from the journal web site.

**Abstract:** The abstract should be 150-300 words long.

**Keywords:** Should be between 3-9 words, written below the abstract.

**Main Text:** The main text should be 3.500-7.000 words long except abstract, figure and table titles and references.

**Images:** Visual materials should be uploaded to the system separately.

**Conference Paper and Thesis:** Unpublished conference papers and thesis are accepted on the condition that this is referenced in the footnote.

**Research and Publication Ethics:** Articles should conform with international research and publication ethics.

**Authorship and Copyright Form:** The Authorship and Copyright Form available at the journal web site should be filled in and signed. yedi is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

**Similarity Report for Plagiarism Detection:** A similarity report should be produced by iThenticate and uploaded with the submission. The similarity rate for acceptance is 15%.

**Submissions:** Articles should be submitted online via DergiPark.

**Review /Report/Interview Submissions:** before submission of these articles authors should contact review editor (yedi.review@gmail.com).

**Publication Policy:** yedi is an open access journal. Authors can publish articles and readers can access them without any fee. The journal does not charge any article submission, processing or publication charges.

**Evaluation and Publication:** Submissions accepted for evaluation are sent to reviewers for a double-blind peer review procedure. Submissions are accepted either as, publish as is, or based on the condition of minor or major revisions, or rejected. Once a submission is accepted for publication, it is published online first with a DOI number on the website and then published in print in the nearest issue. Online publication of a submission takes 3 months on average.

[www.dergipark.org.tr/en/pub/yedi](http://www.dergipark.org.tr/en/pub/yedi)

# İÇİNDEKİLER CONTENTS

Ali Cenk Gedik  
Zehra Cerrahoğlu  
Işinsu Ersan Öztürk

VII Editörden Editorial

## ARAŞTIRMA MAKALELERİ RESEARCH ARTICLES

- |                                  |    |   |
|----------------------------------|----|---|
| Celalettin Budak<br>Levent Ergun | 1  | <b>Yeraltı (Underground) – Ana Akım (Mainstream) Etkileşimi Bağlamında İzmir Rap Scene</b><br>Izmir Rap Scene in the Context of Underground - Mainstream Interaction  |
| Bengi Polat<br>Şebnem Gökçen     | 15 | <b>İzmir’de Kamusal Sanat ve Sanata Ayrılan Pay Stratejisi</b><br>Public Art and the Percent for Art Strategy in Izmir  |
| Esra Mercan                      | 33 | <b>Gelin Taşı ve Dede Tepesi Efsanesi ve Minyatür Uygulaması</b><br>The Legend of Bride Stone and Dede Hill and the Miniature Design  |
| Gül Güney Zincir                 | 43 | <b>İzmir Milli Kütüphanede Yer Alan Tezyinat Açısından Özellikli Bazı Yazma Eserler</b><br>Some Specific Manuscripts in Terms of Illumination in the Izmir National Library   |
| Atakan Zerafet<br>Serhat Durmaz  | 55 | <b>Müzik Prova Odalarında Açılı Duvarların Oda Frekans Tepkisi Üzerindeki Etkileri: İzmir Devlet Konservatuvarı ve Işılay Saygın Lisesi Örneği</b><br>The Effects of Angled Walls on Room Frequency Response in Music Rehearsal Rooms: Izmir State Conservatory and Isilay Saygin High School as a Case Study |
| Sevcan Aytaç Sönmez              | 69 | <b>Yakın Dönem Türk Sinemasında İzmir İmgeleri</b><br>The Image of Izmir in Recent Turkish Cinema   |
| Ece Güleç<br>Gökçeçiçek Savaşır  | 81 | <b>Kentsel Kamusal Mekânda Yaratıcı Aktivizm: İzmir Darağaç Kolektifi’nin Sanat Üretim Pratikleri</b><br>Creative Activism in Urban Public Space: Art Practices by Darağaç Collective, İzmir  |

## DERLEME MAKALELER REVIEW ARTICLES

- |                               |     |   |
|-------------------------------|-----|---|
| Tolga Yüksel<br>Gözde Yüksel  | 99  | <b>Uluslararası İzmir Festivali 1987-2022 Programları</b><br>Programmes of the International Izmir Festival from 1987 to 2022   |
| Neslihan Yaşar<br>Nesrin Önlü | 111 | <b>İzmir’in Gelecek Kuşaklara Mirası Ödemiş İpeklileri ve Tire Beledi Dokumalarının Son Durumu</b><br>Izmir’s Legacy for Future Generations, the Final Situation of Ödemiş Silks and Tire Beledi Weavings |

## ELEŞTİRİ MAKALELERİ REVIEWS

- |  |     |  |
|--|-----|--|
| Mustafa Mert Atalar  | 123 | <b>Türk Sinemasında İzmir’in Kurtuluşunun Kadın Kahramanı – Fato:Ya İstiklal Ya Ölüm (1951)</b><br>The Heroine of the Liberation of Izmir in Turkish Cinema – Fato: Independence or Death (1951) |
| Sevgi Aka  | 133 | <b>Oswaldo Romberg’s Installation, Scale of Melnikov House from Moscow, to Izmir</b><br>Oswaldo Romberg’in Enstalasyonu, Moskova’dan İzmir’e Melnikov’un Evi, Ölçek 1                            |
| Elif Kocabıyık Savasta<br>Ahmet Can Özcan<br>Onur Mengi<br>Derya İrkdaş Doğu | 139 | <b>Dünya Tasarım Konuşmaları 2018: “Birlikte Yaşam-İzmir”</b><br>World Design Talks 2018: “Co-living-Izmir”  |
| Sevgi Arı  | 147 | <b>Caz Müziğinin Farklı Grafik Yorumları: İzmir Avrupa Caz Festivali Afişleri</b><br>Different Graphic Approaches for Jazz Music: Izmir European Jazz Festival Posters                           |

## GÖRÜŞME INTERVIEW

- |             |     |  |
|-------------|-----|--|
| Tuba Batu   | 157 | <b>Çağdaş Seramik Sanatında Bir İzmirli: Candan Güngör</b><br>A Person from Izmir in Contemporary Ceramic Art: Candan Güngör |
| Sadık Tumay | 165 | <b>Hanri Benazus’le Atatürk Fotoğrafları Koleksiyonu Üzerine</b><br>On the Atatürk Photography Collection with Hanri Benazus |

