



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI - 2023 KASIM - e-ISSN 2458-8903

49 YIL | 49

sanat yazıları



TÜRKİYE
YÜZYILI

100

TÜRKİYE CUMHURİYETİNİN YÜZÜNCÜ YILI



sanat yazıları



Sahibi

Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi adına
Dekan Prof. Nadire Şule Atılğan

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü - Dergi Editörü

Doç. Banu Bulduk Türkmen
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

e-ISSN: 2458-8903

Yayın Türü: Yaygın Süreli Yayın
Yayın Şekli: Yıllık - Türkçe
Yayın İdare Adresi: Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi 06800 Beytepe / Ankara

Grafik Tasarım (Kapak ve İç Sayfa Tasarımı)
Doç. Banu Bulduk Türkmen (Hacettepe Ü. GSF)

Tasarım Uygulama

Arş.Gör. T. Dilek KAYABAŞ
Hacettepe Ü. GSF Grafik Bölümü - Ankara

Yayın Kurulu (Ünvan ve Soyadı Sırasıyla)

Prof. Dr. Suzan Duygu ERIŞTİ

Anadolu Ü. Eğitim F. Güzel Sanatlar Eğ. B. - Eskişehir

Prof. Dr. Güzin EVLİYAĞLU

Ankara Ü. Devlet Konserv. Sahne Sanatları B. - Ankara

Prof. Dr. Can Mehmet HERSEK

Başkent Ü. GSTMF. İç Mimarlık ve Çevre Tas. B. - Ankara

Prof. Eylem ÖNDER

Hacettepe Ü. Ankara Devlet Konserv. Müzik B. - Ankara

Prof. Adile Feyza ÖZGÜNDOĞDU

Hacettepe Ü. GSF Seramik ve Cam Bölümü - Ankara

Prof. Dr. Bahar ŞENER-PEDGLEY

ODTÜ Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü - Ankara

Doç. Dr. Emre DEMİREL

Hacettepe Ü. GSF. İç Mimarlık ve Çevre Tas. B. - Ankara

Doç. Nil KÖKEN

Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F. Resim Bölümü - Ankara

Doç. Dr. A. Pelin ŞAHİN TEKİNALP

Hacettepe Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi B.- Ankara

Doç. Seval ŞENER

Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel B. - Ankara

Doç. Banu Bulduk Türkmen (Editör)

Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik B.- Ankara

Dr. Öğr. Üyesi Nami Eren BEŞTEPE

Ankara Ü. Güzel Sanatlar F. Temel Sanat Eğ. B. - Ankara

Arş.Gör. Işıl TÜFEKÇİ ARDIÇ

Hacettepe Ü. GSF Seramik ve Cam Bölümü - Ankara

Arş.Gör. T. Dilek KAYABAŞ

Hacettepe Ü. GSF Grafik Bölümü - Ankara

Arş.Gör. Hilal KÜÇÜK

Hacettepe Ü. GSF Grafik Bölümü - Ankara

Arş.Gör. Vildan DÜNDAR TÜRKKAN

Hacettepe Ü. GSF İç Mimarlık ve Çevre Tas. B. - Ankara

Dil Editörleri

Doç. Dr. Emre DEMİREL

Hacettepe Ü. GSF. İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı B. - Ankara

Doç. Seval ŞENER

Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel B. - Ankara

Danışma Kurulu

Prof. Dr. Türev Berki

Hacettepe Ü. Ankara Devlet Konservatuvarı

Prof. Dr. Sibel Bozbeyoğlu

Hacettepe Ü. Edebiyat Fakültesi

Prof. Dr. Can Mehmet Hersek

Başkent Ü. GSTMF

Prof. Hüsnü Dokak

Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Suat Karaaslan

Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi

Prof. Dr. Rıfat Şahiner

Yıldız Teknik Ü. Sanat ve Tasarım Fakültesi

Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu

Koç Ü. İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi

Prof. Pelin Yıldız

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Prof. Mustafa Yüksel

Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

48. Sayının Hakem Kurulu (Ünvan ve Soyadı Sırasıyla)

Prof. Gözen Güner Aktaş (Başkent Ü. Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık F.)	Doç. Dr. Hasan Buğrul (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Van Meslek Yüksekokulu)
Prof. Zeliha Akçaoğlu (Anadolu Ü. Güzel Sanatlar F.)	Doç. Dr. Nebi Butasım (Bingöl Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi)
Prof. Gökçe Altay Artar (Bursa Uludağ Ü. Devlet Konservatuarı)	Doç. Hawa Demircan (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Uğur Atan (Selçuk Ü. Güzel Sanatlar F.)	Doç. Fırat Engin (Hitit Ü. Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık F.)
Prof. Dr. Hatıra Ahmedli Cafer (Hacettepe Ü. Ankara Devlet Konservatuarı)	Doç. Dr. Zekai Erdal (Mardin Artuklu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi)
Prof. Turhan Çetin (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)	Doç. Yasemin Nur Erkalır (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Rabia Köse Doğan (Selçuk Ü. Mimarlık F.)	Doç. Aslı Işıksal (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Metin Eker (Ondokuz Mayıs Ü. Güzel Sanatlar F.)	Doç. Dr. Devabil Kara (Marmara Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Refa Emrali (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)	Doç. Gülçin Karaca (Anadolu Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Nurdan Karasu Gökçe (Erciyes Ü. Güzel Sanatlar F.)	Doç. Dr. İsmet Karadeniz (Ankara Müzik ve G. S. Ü. Müzik Bil. ve Teknolojileri F.)
Prof. Dr. Cenk Güray (Hacettepe Ü. Ankara Devlet Konservatuarı)	Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Bilge Sayıl Onaran (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)	Doç. Dr. Mustafa Küçüktüvek (İskenderun Teknik Ü. Mimarlık F.)
Prof. Dr. Ayten Kaplan (Hacettepe Ü. Ankara Devlet Konservatuarı)	Doç. Dr. Harika Esra Oskay (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Alper Müfettişoğlu (Hacettepe Ü. Ankara Devlet Konservatuarı)	Doç. Dr. Umut Şumnu (Başkent Ü. Güzel Sanatlar ve Tasarım F.)
Prof. Elif Önal (Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı)	Doç. Dr. Nuray Hilal Tuğan (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Cebail Ötgün (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)	Doç. Ayşe Nahide Yılmaz (Düzce Ü. Sanat Tasarım ve Mimarlık F.)
Prof. Esra Sağlık Şenalp (Muğla Sıtkı Koçman Ü. Bodrum Güzel Sanatlar F.)	Dr. Öğr. Üyesi Şaha Aslan (Tobb Ekonomi ve Teknoloji Ü. Mimarlık Ve Tas. F.)
Prof. Özden Pektaş Turgut (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)	Dr. Öğr. Üyesi Ferhat Çaylı (Hacettepe Ü. Ankara Devlet Konservatuarı)
Prof. Tansel Türkoğan (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. Güzel Sanatlar F.)	Dr. Öğr. Üyesi Güler Ufuk Demirbaş (Çankaya Ü. Mimarlık F.)
Prof. Dr. Meltem Yılmaz (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)	Dr. Öğr. Üyesi Özlem Derin (İstanbul Gelişim Ü. İktisadi İdari Ve Sosyal Bil. F.)
Prof. Mehmet Yılmaz (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. Güzel Sanatlar F.)	Dr. Öğr. Üyesi Serra Sezgin (Ankara Bilim Ü. Güzel Sanatlar ve Tasarım F.)
Doç. Dr. Selda Taşdemir Afşar (Hacettepe Ü. Edebiyat F.)	Dr. Öğr. Üyesi Özlem Ayvaz Tunç (Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel San. F.)
Doç. Zuhâl Baysar Boerescu (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)	Dr. Öğr. Üyesi Seza Soyluççek Vurgun (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Ozan Bilginer (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)	Dr. Öğr. Gör. Dilek Karaaziz Şener (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)



Sanat Yazıları, ULAKBİM TR Dizin'de taranan ulusal hakemli bir e-dergidir.

İletişim Adresi: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
06800 Beytepe - Ankara / Tel: (312) 299 20 62 - 82 Faks: (312) 299 20 61
www.gsf.hacettepe.edu.tr / sanatyazilaridergisi@gmail.com

<http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr>

@sanatyazilari

Yazıların içeriğinden yazarları sorumludur.
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi'nde kör hakem sistemi uygulanmaktadır.



TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN YÜZÜNCÜ YILI



ÖNSÖZ

Sanatı, Mirası ve Vizyonu Kutlamak

Dergimizin Türkiye Cumhuriyeti'nin 100. Yılına özel bu sayısı, sanatın ülkemiz kültürel ve yaratıcı manzarasını şekillendirmedeki rolü üzerinde düşünme fırsatı verdiği için çok değerli. Bu manzaranın önemli bir bölümünü oluşturan fakültemizin geride bıraktığı 40. Yılında akademisyen sanatçılarımız ve yetiştirdiğimiz öğrencilerin eserlerinin ülkemiz ve dünyanın önemli sanat platformlarında yerini bulduğunu belirtmek gerekir. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bugünlerde aynı zamanda 40 yıllık öğrenim deneyiminde halen devam ettirdiği, ülkemizin farklı bölgelerinde yer alan sanat ve tasarım yüksek öğrenimi için akademisyen yetiştirme misyonunu başarıyla gerçekleştirmiş olmanın da gururunu yaşıyor.

Gazi Mustafa Kemal Atatürk Cumhuriyet'in ilanıyla, kültür ve sanat politikaları açısından yeni bir ülke ve millete yönelik birlik ve beraberlik oluşturmak için ortak kültür paydasının önemine inanıyordu. Bu nedenle hiç beklemeden ilk resim sergisi için gerekli düzenlemelere daha Cumhuriyet'i ilan ettiği günlerde Ankara'da bugün Resim Heykel Müzesi'nde bulunan Türk Ocağı salonlarında 14 Ekim 1923'te bizzat başlamıştı. Sanatı, bir ulusun ruhunu yansıtan, onun mücadelelerini, zaferlerini ve kimliğinin canlı mozaiğini yakalayan bir ayna olarak görmüştü. 20. yüzyılın başlarında İbrahim Çallı, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Dino, Fikret Mualla, Nuri İyem, Turan Erol* ve adını bu satırlara sığdıramadığım ressamlar ile Zühtü Müridoğlu, İlhan Koman, Metin Yurdanur gibi adını bu satırlara sığdıramadığım heykeltıraşlar, İhap Hulusi Görey, Sait Maden, Mengü Ertel gibi grafik tasarımcılar, Hakkı İzzet, Sadi Diren, Atila Galatalı, Hamiye Çolakoğlu* ve adını bu satırlara sığdıramadığım seramik sanatçıları modern Türk sanatının şekillenmesinde önemli roller üstlendiler.

Türk sineması, Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü kazanan Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerle uluslararası tanınırlığa kavuştu. İstanbul Film Festivali sinemacıların ve sinemaseverlerin ilgisini çeken önemli bir etkinlik oldu. İnşaat sektöründeki gelişimle birlikte Türk mimarların dünyada yenilikçi tasarımlarıyla tanınması hepimizi gururlandırıyor. Özellikle İstanbul, ünlü mimarların projeleriyle tarihi ve modern mimarinin bir karışımını sergiliyor. Grafiti sanatçıları kamusal alanda ifade yöntemleri geliştiriyor. Bu da görsel sanatlar sahnesine çağdaş bir dokunuşlar katıyor. Türk sanatçılar dijital ve yeni medyayı, teknolojiyi eserlerine dahil ediyor. Refik Anadol sanal sanat sergileri, etkileşimli enstalasyonlar ve dijital hikâye anlatımları evrensel kültürü zenginleştiriyor. Dijital oyun alanındaki genç girişimleri ve onların olağanüstü başarılarını da burada belirtmekte fayda var. Gerçekten sanatçılar bu 100 yılda, fırçanın her vuruşunda, taş üzerindeki her keskinde... zamanın ötesine geçen anlatılar öreterek sınırların çok ötesinde yankı uyandıran kültürel mirasa katkıda bulunuyorlar.

Sanatı sadece kitap resmine ya da bezemeye indirgemiş bir kültürden çağdaş sanat alanına, dijital sanat ve yapay zekaya yolculuk da Cumhuriyet'in yolculuğu gibi efsanevi... Tasarım ise dünyaya bu yenilikçi toplumun tanıtılmasında araç olarak, modern toplumun inşasında önemli eserler ortaya koyarak, kadının evden çıkışını kutlanmasına katkı sağlayarak görsel alanda öncü... Bugün Emrah Yücel gibi mezunlarımız dünya çapında grafik tasarımlar gerçekleştiriyor.

Biz Hacettepe'liler olarak Cumhuriyet'in ideallerini temsil eden Ankara'nın da Başkent oluşunun da 100. Yılıni kutlarken bir taraftan da şehrin sanat ve tasarım ortamını geliştirme misyonuyla açtığımız sergilerin sonuncusu olan Cumhuriyet100 sergisini bu sayımızın ekinde paylaşmayı arşiv ve zamana not düşmek açısından önemli bulduk. Dergi ekinde izlenebilecek olan sergideki

eserler bugünü anmak ve görsel kültürü kıyaslamak için ileride önemli veriler sunabilirler.

Gazi Mustafa Kemal ATATÜRK'ün yolunda yürüdüğümüz 100 yıl Kutlu olsun. Dünya tarihinin seyrini değiştiren Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün büyük eseri demokratik, laik, sosyal bir hukuk devleti olan Türkiye Cumhuriyeti sonsuza kadar bağımsız ve özgür yaşayacaktır. Zira Cumhuriyet Atamızın sözleriyle

“Esirlik, Dalkavukluk, hislerini uzaklaştıran bir yoldur.”
Ahlak üstünlüğüne dayanan bir ülküdür”
Demokratik idarenin tam ve mükemmel ifadesidir”.

Gazi Mustafa Kemal Atatürk

Atamız Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ü silah arkadaşlarını, şehit ve gazilerimizi saygı, minnet ve hasretle anıyorum. Sanat Yazıları Dergimizin Cumhuriyetimizin 100. Yılı özel sayısının sahibi olmaktan onur duyuyorum. Bu inanılmaz yolculuğun parçası olan fakültemize emeği geçen tüm hocalarımızı, ama en çok da üniversite uhdesinde sanatın önemini bilerek fakültemizin kurulmasını sağlayan Prof. Dr. İhsan Doğramacı hocamızı, fakültemizin kurucu dekanı Prof. Dr. Gülsen Canlı hocamızı saygıyla selamlıyorum. Vizyonun ve kültürel zenginliğin damgasını vurduğu bu yüzyılı şekillendiren yaratıcı aklın, geleceğin Türk sanatının anlatısını da akademik mükemmellekle, disiplinler arası çalışmalarla, şekillendirmeye devam etmesi için sınırları zorlayacağıma ve yeniliği teşvik etmeye devam edeceğime söz veriyorum.

Sevgilerle,

Prof.Dr. Nadire Şule ATILGAN
Dekan

YAYIN İLKELERİ ve MAKALE YAZIM KURALLARI

YAYIN İLKELERİ VE YAYIN POLİTİKASI

Sanat Yazıları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından yılda iki kez (Mayıs ve Kasım) yayımlanır. Yayın dili Türkçedir.

Sanat Yazıları, hakemli bir yayındır. Sanat Yazıları'nda yayımlanmak üzere önerilen yazılar, Yayın Kurulu tarafından yapılan bir ön değerlendirmeden geçtikten sonra, konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir ve iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde yayımlanır.

Sanat Yazıları'na gönderilen yazılar daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır.

Yayın İlkelerine ve aşağıda belirtilen Makale Yazım Kurallarına uymayan makaleler değerlendirmeye alınmaz.

MAKALE YAZIM KURALLARI

Yayın Kurulu, yazarlar, hakemler ve okuyucular yayın etiğinden sorumludur.

Sanat Yazıları'na yazı gönderen yazarların **araştırma ve yayın etiğine** uymaları gerekmektedir. Ulusal ve uluslararası geçerli **etik kurallara** uymayan yazarların yazıları değerlendirmeye alınmaz.

Makaleniz hakem değerlendirme sürecine girmeden önce ve değerlendirme süreci sonunda yayına kabul edilmesi halinde Sanat Yazıları Etik Politikaları gereği dergi editörü tarafından İntihale İntihal programında taranacaktır. Düzeltme gerektirecek durumlarda sisteminize intihal raporunuz yüklenecektir.

Makaleler, <https://dergipark.org.tr> adresinde bulunan **Sanat Yazıları** üzerinden üye girişi yapılarak gönderilmelidir. Yazarlar, DergiPark üzerinden **dergiye makale gönder** kısmından üye olarak makalesini, makalede yer alan görselleri ve gerekli diğer belgeleri sisteme yüklemelidir. Sisteme yüklenen makalede iletişim bilgileri (makalenin yazarı; adı, soyadı, görev yaptığı kurum ve akademik unvan, adres, telefon numarası ve elektronik posta vb.) yer almamalıdır.

Makaleniz, burada yer alan **Makale Yazım Kuralları**'na uymadığında, sistem tarafından düzeltilmek üzere size geri gönderilecektir. Makaleler yazar tarafından düzeltildikten sonra hakem değerlendirme sürecine girecektir.

*Yazılar Times New Roman yazı karakterinde, iki yana yaslanmış, 12 punto ve 1,5 satır aralıklı olmalıdır.

*Makalelerin sözcük sayısı 3000-6000 arası olarak sınırlandırılmıştır.

*Makalenin başlığı büyük harflerle, Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalıdır.

*Makalenin başında en çok 150 sözcükten oluşan kısa bir Türkçe ve İngilizce özet bulunmalıdır. Özet yerine **Öz** ifadesi kullanılmalıdır. Öz, İtalik olarak ve 9 punto ile yazılmalıdır.

*Türkçe ve İngilizce özlerin sonunda en az 5 anahtar sözcük/keywords bulunmalıdır.

Örnek:

MAKALENİN TÜRKÇE BAŞLIĞI (Times New Roman, 9 punto, italik)

Öz: *Xxxxxx xxxxxx xxxxx. Xxxxx xxxxxxxxxxx xxxxxxxxxxxxxx xxxxx. (En çok 150 sözcük)*

Anahtar Sözcükler: *Xxxx, Xxxxxxxx, Xxxxx. (En az 5 sözcük).*

MAKALENİN İNGİLİZCE BAŞLIĞI (Times New Roman, 9 point size, italic)

Abstract: *Xxxxx, xxxxx xxxxxx xxx. Xxxxx, xxxxx xxxxxx xxx. Xxxxx, xxxxx xxxxxx xxx. (The most 150 words)*

Keywords: *Xxxxxxx, Xxxxxxxx, Xxxxx. (at least 5 words).*

*Metin içinde görsellere gönderme yapılmalıdır. Görseller (görsel, tablo, şekil vb.) Görsel 1., Görsel 2., Görsel 3.... biçiminde numaralandırılmalı, görselin altına o görsel ait bilgiler Times New Roman 11 punto ile yazılmalı ve hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir (Örnek 1, Örnek 2).

*Metin içinde kullanılan görseller numara adıyla (Örn: Görsel 1, 2) tek tek kaydedilmeli ve her bir görsel 120 piksel/cm veya 300 piksel/inch çözünürlükte ve JPEG formatında olmalıdır. *Görseller sisteme yüklenirken bütün görseller tek bir .rar ya da .zip dosyası içerisinde yüklenmelidir.

*Görseller, metin içindeki numaralarıyla (Örn: Görsel 1, Görsel 2) tek tek kaydedilmeli ve her bir görsel (şekil, tablo) 120 piksel/cm veya 300 piksel/inch çözünürlükte ve JPEG formatında olmalıdır. Görseller sisteme yüklenirken, bütün görseller tek bir .rar ya da .zip dosyası içerisinde yüklenmelidir.

*Görsellerde kullanılan görüntü, fotoğraf, uygulama vb. kaynaklar yazara ait ise, görüntü alt bilgisinde Kişisel Arşiv ifadesi yer almalıdır.

Örnek 1:

Kitaptan alınan görseller



Görsel 1. Sanatçının Adı Soyadı, Çalışmanın Yılı, Çalışmanın Türkçe Adı / Çalışmanın Orijinal Adı.

Yazarın Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Yayın Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi, s. görselin yer aldığı sayfa numarası.

Görsel 1. Constantin Brancusi, 1937, Sessizlik Masası / Table of Silence.
Tucker, William. (1996). *The Language of Sculpture*. London: Thames and Hudson, s. 132.

Örnek 2:

Elektronik Kaynaktan alınan görseller



Görsel 2. Sanatçının Adı Soyadı, Çalışmanın Yılı, Çalışmanın Türkçe Adı / Çalışmanın Orijinal Adı. Kaynağın Adı. Erişim: Gün. Ay. Yıl. <http://ağ> adresi

Görsel 2. Ai Weiwei, 2010, Ayçiçeği Çekirdekleri / Sunflower Seeds. Tate. Erişim: 20.12.2014. <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>

*Örneklerde yer almayan diğer görsel kaynakları (dergi, katalog, gazete, çeviri kitap vb.) için kaynakçada belirtilen yazım kurallarına başvurulmalıdır.

*Metin içinde doğrudan ya da dolaylı alıntılar yapılabilir. 40 sözcüğe kadar olan doğrudan alıntılar tırnak işareti içinde, normal metin düzeninde gösterilir ve tırnak işareti kapatıldıktan sonra ilgili kaynağa gönderme yapılır. Metin içindeki göndermeler; yazarın soyadı, yayın yılı, sayfa / sayfa aralığı olarak parantez içinde belirtilmelidir (Örnek 3). Gönderme yapılan kişinin adı metin içinde geçiyor ise sadece tarih ve sayfa parantez içinde, cümlelerin sonunda yer almalıdır (Örnek 4). Özgün anlatım değiştirilerek yapılan dolaylı alıntılarda, aidiyeti bildirmek ve bilginin hangi kaynaktan alındığı belirtilmek için metin içinde kaynağa **gönderme** yapılması gereklidir (Örnek 5). Tek bir sayfadan değil de sayfa aralığını kapsayan dolaylı alıntılarda sayfa aralığı belirtilmelidir (Örnek 6).

Örnek 3:

“Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat* olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti.” (Danto, 2014, s. 17).

Örnek 4:

Arthur Danto, “Sanat Nedir” adlı kitabında “Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık sanat olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti” diye yazmaktadır (2014, s. 17).

Örnek 5:

Görsel sanatlarda yirminci yüzyıl başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere bir devrim yaşanmıştır. Bu tarihe kadar görsel sanatlar çeşitli mecralardan görüntülerin kopyalanmasından ibarettir (Danto, 2014, s. 17).

Örnek 6:

Yirminci yüzyılda görsel sanatlarda yaşanan devrime kadar görsel sanatlar çeşitli mecralardan görüntülerin kopyalanmasıyla uğraşmıştır. Aslında bu kademeli bir geçiştir. İtalya’da Giotto, Cimabue ile başlayıp ideal bir temsile erişen Victoria döneminde zirveye ulaşır. Rönesans sanatçısı Leon Battista Alberti başarılı bir portrede görülenle, portredeki kişi bir pencereden bize baktığında gördüklerimizin farklı olmaması gerektiğini söyler. Yine de günümüzün bir grafik sanatçısı tarafından hava fırçasıyla yapılan bir portre ve bir Giotto resmi arasında büyük fark vardır. Bu iki farklı temsil arasında yapılan birçok keşiften pers-

pektif ve fizyonomi öne çıkmaktadır. Bu keşiflerle birlikte resimsel temsil anlamında pek çok yeni olanak doğmuş olsa bile portre, peyzaj, natürmort ve tarihsel resim alanlarının hareketi gösterme imkânları kısıtlıdır. Resimde birinin hareket etmiş olduğu görülebilirken, gerçekten hareket halinde görmek mümkün değildir. Fotoğraf bu konuda öncü olur. Henry Fox Talbot, Muybridge ile başlayan süreç sonrasında, Lumiere kardeşler hareketi hiç bölmeden insanları hareket halinde gösterirler ve bu gelişmenin ardından sinema filmleri, en azından ses özelliği sayesinde edebi sanatlarla birleşmiş olur (Danto, 2014, s. 17-19).

Doğrudan alıntılar, 3 satırdan uzun ise, satırın sağından ve solundan ikişer santimetre içerde, 9 punto ve tek satır aralığıyla verilmelidir. Bu durumda tırnak işareti kullanılmamalıdır (Örnek 7).

Örnek 7:

Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık sanat olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti. Aslında kademeli bir tarihi olan bu süreç, İtalya’da Giotto ve Cimabue dönemiyle başlamış ve görsel sanatçıların ideal bir temsil biçimine ulaştığı Victoria döneminde doruk noktasına ulaşmıştır (Danto, 2014, s. 17).

*İki ve daha fazla yazarlı ya da tüzel kişiler tarafından yazılmış kaynaklar ile yazarı olmayan kaynaklarda, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association – Amerikan Psikoloji Derneği) yayım kılavuzuna başvurulmalıdır.

*Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır. Kaynakça vermek için kullanılmamalıdır (Örnek 8). Dipnotta alıntı kullanılıyor ve belli bir kaynağa gönderme yapılıyor ise, metin içinde yapılan göndermelerde olduğu gibi belirtilmeli ve dipnota ait kaynakça bilgileri kaynakça bölümünde alfabetik sıralama içinde yer almalıdır.

Örnek 8:

“Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa’da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat*¹ olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti.” (Danto, 2014, s. 17).

¹ Açıklama ve italik Arthur Danto’ya aittir.

*Elektronik kaynaklara metin içerisinde gönderme; varsa yazarın soyadı, yayın yılı, sayfa/sayfa aralığı yazılarak yapılmalı, ağ adresi kaynakçada belirtilmelidir (Örnek 9). Yazar soyadı ve yayın yılı bilgileri eksik ise kaynağın adı ve ağ adresi metin içine yazılmalıdır (Örnek 10).

Örnek 9:

“Osmanlı tarihi coğrafyası çok geniş bir alana yayılmaktadır. Bu alan içerisinde, Osmanlı'nın nispeten kısa süreli elinde bulundurduğu bölgeleri saymazsak, günümüzde kurulmuş olan yaklaşık otuzbeş ulus devlet bulunmaktadır.” (Yenişehirlioğlu, 2011, s. 9).

Örnek 10:

“Avrupa Birliği'nin kültür politikalarının oluşumunda rol oynayan çeşitli kurum ve kuruluşlarla işbirlikleri yürüten İKSV, 2005 yılından bu yana EUROMED-Anna Lindh Vakfı Türkiye Ağı'nda yer alıyor. Kültür politikaları projeleri kapsamında ise çeşitli sivil toplum kuruluşları ile işbirlikleri geliştirmeye devam ediyor.” (iksv. <http://www.iksv.org/tr/kultur-politikalari-calismalari/hakkinda>).

*Metin içinde gönderme yapılan her kaynak kaynakçada yer almalı, kaynakçada yer verilen her kaynağa da metin içinde gönderme yapılmalıdır.

*Kaynakça makalenin sonunda yer almalı ve kaynakçada yer alan kaynaklar aşağıdaki örneklere uygun olarak verilmelidir (Örnek 11).

*Kaynakçanın sonunda URL kaynakları da “İnternet Kaynakçası” başlığı altında yer almalı, URL kısaltma programı kullanılmadan URL kaynakçada erişim linki yer almalıdır.

*Makalede kullanılan URL kaynakların erişim uzantıları, URL kısaltma programı kullanılarak kısaltılarak görsel açıklamasında yer almalıdır.

Örnek 11:

Tek Yazarlı Kitap

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.

Cömert, Bedrettin. (1991). *Sanat Edebiyat Üzerine*. Ankara: Damar Yayınları.

Çeviri Kitap

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. (A. Soyadı, Çev.). Yayın Yeri: Yayınevi.

Kuspit, Donald. (2006). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Editörlü Kitapta Bölüm

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Yayın/Bölüm Adı. Editörün Adı Soyadı (Haz./Ed.). *Kitap Adı*, s. bölümün başlangıç ve bitiş sayfa numarası aralığı. Yayın Yeri: Yayınevi.

Buren, Daniel. (2005). Müzenin İşlevi. Ali Artun (Ed.). *Sanatçı Müzeleri*, s. 150-156. İstanbul: İletişim Yayınları.

İki Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, A. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.
Horkheimer, M., Adorno, T. W. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (O. Özügül, Çev.).
İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çok Yazarlı Kitap

Soyadı, A., Soyadı, B., Soyadı, C. ve diğerleri. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri:
Yayınevi.
Abisel, N., Arslan, U.T., Behçetoğulları, P. ve diğerleri. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanı-
dık*. İstanbul: Metis Yayınları.

Tüzelkişi Yazarlı Kitap

TÜZELKİŞİ. (Yayın Yılı). *Kitap Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi.
TÜBİTAK. (2002). *21.Yüzyılda Bilimsel Yayıncılık: Hedefler ve Yaklaşımlar*. Ankara:
Tübitak Yayınları.

Dergiden Makale

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Makale Adı. *Dergi Adı*, cilt/sayı, s. sayfa numaraları.
Kökden, Uğur. (2013). Bir Düş Bahçesi. *Sanat Dünyamız*, 132, s. 50-57.

Gazete Makalesi

Soyadı, Adı. (Gün Ay Yıl). Makale Adı. *Gazete Adı*, s. sayfa numaraları.
Bayer, Yalçın. (04 Nisan 2006). İnsanlık Aptallaşılıyor mu?. *Hürriyet*, s.14.

Yayımlanmamış Tez

Soyadı, Adı. (Yılı). *Tez Adı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik
Tezi/Raporu). Üniversite Adı, Yer.

Elektronik Kaynak-Makale

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Makale Başlığı. *Dergi/Yayın Adı*, s. (varsa) sayfa numarası.
Erişim: Gün. Ay. Yıl. <http://ağ adresi>
Artun, Ali. (2014). Sanatın Özerkliği Üzerine. *e-skop*, Erişim: 20.10.2014.
<http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749>

Elektronik Kaynak-Anonim Ağ Sayfası

Kaynağın Adı. Erişim: Gün. Ay. Yıl. Ağ adresi
Wikipedi. Erişim: 20.10.2014. <http://tr.wikipedia.org/>

*Makale yazım kurallarında yer almayan durumlarla ilgili olarak, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association Amerikan Psikoloji Derneği) yayım kılavuzuna başvurulmalıdır.

ETİK KURALLAR

TR Dizin'in 2020 Kriterlerine göre yayınlanan ilgili maddenin tamamının yer aldığı etik kurallar aşağıda yer almaktadır. Etik kurallar başlığı altında yer alan maddeler, sisteme yüklenen tüm makaleler için geçerlidir. Etik kurul onayı olması zorunlu olan tüm makalelerde "etik kurul onayı" belgesinin sisteme yüklenmesi zorunludur. Etik kurul onayı olmayan makaleler, değerlendirme sürecinden çıkarılacaktır.

1. Sosyal bilimler dahil olmak üzere tüm bilim dallarında yapılan araştırmalar için ve etik kurul kararı gerektiren klinik ve deneysel insan ve hayvanlar üzerindeki çalışmalar için ayrı ayrı etik kurul onayı alınmış olmalı, bu onay makalede belirtilmeli ve belgelendirilmelidir.
2. Bu başlık altında, hakem, yazar ve editör için ayrı başlıklar altında etik kurullarla ilgili bilgi verilmelidir.
3. Makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine uyulduğuna dair ifadeye yer verilmelidir.
4. Ulusal ve uluslararası standartlara atıf yaparak, dergide ve/veya web sayfasında etik ilkeler ayrı başlık altında belirtilmelidir. Örneğin; dergilere gönderilen bilimsel yazılarda, ICMJE (International Committee of Medical Journal Editors) tavsiyeleri ile COPE (Committee on Publication Ethics)'un Editör ve Yazarlar için Uluslararası Standartları dikkate alınmalıdır.
5. Etik kurul izni gerektiren çalışmalarda, izinle ilgili bilgiler (kurul adı, tarih ve sayı no) yöntem bölümünde ve ayrıca makale ilk/son sayfasında yer verilmelidir. Olgu sunumlarında, bilgilendirilmiş gönüllü olur/onam formunun imzalandığına dair bilgiye makalede yer verilmesi gereklidir.
6. Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine riayet edilmesi gerekmektedir.

*TR Dizin Başvuru ve Değerlendirme Süreçleri. Erişim: 01. 01. 2020, https://trdizin.gov.tr/?page_id=50

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

PERFORMATİVİTE VE KADIN SANATÇI BEDENİNDE ÇİFTE-YABANCILIK: NEZAKET EKİCİ’NİN PERFORMANS SANATINDA KADIN BEDENİ VE KÜLTÜREL FORMLARIN İLİŞKİSELLİĞİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

PERFORMATIVITY AND DOUBLE-FOREIGNNESS IN THE FEMALE ARTIST BODY: 275 - 296
AN ANALYSIS ON THE RELATIONSHIP OF THE FEMALE BODY AND CULTURAL
FORMS IN NEZAKET EKİCİ’S PERFORMANCE ART

ÖĞR. GÖR. DR. TUĞÇE ARSLAN

KONYA/BOZKIR AŞAĞI SORKUN CAMİİ VE AHŞAP SÜSLEMELERİ ÜZERİNE GENEL BİR DEĞERLENDİRME

A GENERAL EVALUATION ON THE KONYA BOZKIR AŞAĞI SORKUN MOSQUE 297 - 320
AND WOODEN DECORATIONS

DR. ÖĞR. ÜYESİ YUNUS ASLAN

KURGUSAL MEKÂN-KARAKTER İLİŞKİSİNİN YARATICILIĞA ETKİSİ: EDEBİYAT VE SİNEMA ARA KESİTİNDE DİSİPLİNLER ARASI BİR YAKLAŞIM

THE EFFECT OF THE FICTIONAL SPACE-CHARACTER RELATIONSHIP ON 321 - 349
CREATIVITY: AN INTERDISCIPLINARY APPROACH IN THE INTERSECTION OF
LITERATURE AND CINEMA

ARŞ. GÖR. SELVA BAŞÇI - DOÇ. DR. EMİNE NUR OZANÖZGÜ

“İSLATMA-LEKELEME” TEKNİĞİYLE GELİŞEN HELEN FRANKENTHALER ESERLERİNDE BOYA VE YÜZEY KULLANIMI

THE USE OF PAINT AND SURFACE IN HELEN FRANKENTHALER’S WORKS 351 - 367
DEVELOPED BY THE “SOAK-STAIN” TECHNIQUE

DOÇ. MUTEBER BURUNSUZ

SANATTA YARATICILIK VE TEMELLÜK: YİNELEME VE YENİLEMENİN SANATSAL-YASAL MÜŞTEREKLERİ

CREATIVITY AND APPROPRIATION IN ART: THE ARTISTIC-LEGAL COMMONS 369 - 381
OF REPETITION AND RENEWAL

MARİNA ERSOY - PROF. DR. METİN EKER

TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK VE MÜZİK: ŞOSTAKOVIÇ'İN CAZ ORKESTRASI İÇİN SUİT NO. 1 ve 2'DEN VALS ÖRNEĞİ

SOCIALIST REALISM AND MUSIC: EXAMPLE OF WALTZ FROM SHOSTAKOVICH'S SUIT FOR JAZZ ORCHESTRA NO. 1 AND NO. 2

383 - 404

DR. ÜMİT FİŞKİN

SANATTA PENCERE- ÇERÇEVE METAFORU ÜZERİNDEN OLAY ÖRGÜSÜNDE GEDİKLER

GAPS IN PLOT THROUGH THE WINDOW-FRAME METAPHOR IN ART

405 - 423

ARŞ. GÖR. DR. NAZİF GÜR

ORTA ÇAĞ'DA DOĞA VE BİTKİ TEMSİLLERİ: MAHLUKATNAMELERDEN HERBARYUMLARA GEÇİŞ

REPRESENTATION OF NATURE AND PLANTS IN THE MIDDLE AGES: TRANSITION FROM BESTIARIES TO HERBARIUMS

425 - 446

ÖĞR. GÖR. HURİ KİRİŞ BÜYÜKGÜNER - ARŞ. GÖR. (DOÇ.) EMİNE BEGÜM SAVÇIN

ÇAĞDAŞ REŞİM SANATINDA NEO-EKSPRESYONİZM EĞİLİMİ: İKB/ ERBİL ÖRNEĞİ (1991-2015)

THE TENDENCY OF NEO-EXPRESSIONISM IN CONTEMPORARY PAINTING ART: THE EXAMPLE OF KRI/ERBİL (1991-2015)

447 - 469

YRD. ÖĞR. GÖR. DANA MOHAMMED OTHMAN

HASTANE İÇ MEKAN ÇOCUK OYUN ALANLARI TASARIM YAKLAŞIMI

THE APPROACH TO THE DESIGN OF HOSPITAL INTERIOR CHILDREN'S PLAYGROUNDS

471 - 493

DR. ÖĞR. ÜYESİ ELİF ÖZGEN - PROF. BİLGE SAYIL ONARAN

CHRISTIAN BOLTANSKI'NİN SANATINDA ÖLÜMDEN ARDA KALAN: ANIT, ARŞİV VE HAFIZA

THE AFTERMATH OF DEATH IN CHRISTIAN BOLTANSKI'S ART: MONUMENT, ARCHIVE AND MEMORY

495 - 510

DOÇ. ÖZLEM ÖZKAN - SANATTA YETERLİK ÖĞRENCİSİ OĞULCAN ÖZ

**ÇAĞDAŞ GRAFİK ROMANDA VAROLUŞÇU BİR HİKAYE ANLATICISI,
SHAUN TAN EVRENİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER**

AN EXISTENTIAL STORYTELLER IN A CONTEMPORARY GRAPHIC NOVEL,
REFLECTIONS ON THE SHAUN TAN UNIVERSE

511 - 526

DOÇ. DR. ÖZLEM TEKDEMİR DÖKEROĞLU

**GÜNÜMÜZDE BESTEKÂRI MEÇHUL OLARAK KAYITLI HÜSEYNİÂŞİRÂN
PEŞREV'İN ULAŞILABİLEN NÜSHALAR DOĞRULTUSUNDA MEŞK
AKTARIM SÜRECİNDEKİ DEĞİŞİMİNİN İNCELENMESİ**

ANALYSING THE CHANGES OF HÜSEYNİÂŞİRÂN PEŞREV, WHOSE COMPOSER
IS RECORDED AS UNKNOWN TODAY, IN THE PROCESS OF TRANSMISSION
IN LINE WITH THE AVAILABLE COPIES

527 - 552

ÖĞR. GÖR. DR. İSMAİL YÖRÜKÇÜOĞLU

**PARAMETRİK TASARIM BAĞLAMINDA MİMARİDE BİÇİM VE İŞLEV
İLİŞKİSİNİN İNCELENMESİ: PHILIPS VE LÜKSEMBURG PAVİLYONU**

A REVIEW OF THE FORM AND FUNCTION RELATIONSHIP IN ARCHITECTURE
IN THE CONTEXT OF PARAMETRIC DESIGN: PHILIPS AND LUXEMBOURG
PAVILION

553 - 575

ARŞ. GÖR. ARMAĞAN YÜKSEKKAYA

DERLEME MAKALELERİ / REVIEW ARTICLES

**SİVİL TOPLUM VE FEMİNİST SANAT: CİNSİYET EŞİTSİZLİĞİNE KARŞI
TOPLUMSAL BİLİNCİN İNŞASI**

CIVIL SOCIETY AND FEMINIST ART: CONSTRUCTING SOCIAL AWARENESS
AGAINST GENDER INEQUALITY

577 - 594

BURCU KAYA KARADUMAN

SANAT YAZILARI DİZİN 48 ve 49

ART WRITINGS INDEX 48 and 49

595 - 600

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI DERGİSİ EK KATALOGLAR DİZİSİ
"CUMHURİYETİ100: ÖĞRETİM ELEMANLARI SERGİSİ" SERGİ KATALOGU
30.10.2023 - 14.11.2023

i - liv

SANAT YAZILARI - 2023 KASIM - SAYI: 49 - e-ISSN 2458 - 8903

MAKALELER / ARTICLES

sanat
yazıları

PERFORMATİVİTE VE KADIN SANATÇI BEDENİNDE ÇİFTE-YABANCILIK: NEZAKET EKİCİ'NİN PERFORMANS SANATINDA KADIN BEDENİ VE KÜLTÜREL FORMLARIN İLİŞKİSELLİĞİ ÜZERİNE BİR İNCELEME¹

PERFORMATIVITY AND DOUBLE-FOREIGNNESS IN THE FEMALE
ARTIST BODY: AN ANALYSIS ON THE RELATIONSHIP OF THE
FEMALE BODY AND CULTURAL FORMS IN NEZAKET EKİCİ'S
PERFORMANCE ART

ÖĞR. GÖR. DR. TUĞÇE ARSLAN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul Devlet Konservatuarı
Sahne Sanatları Bölümü Modern Dans Anasanat Dalı
tugcears@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-1096-4930

Öz: Performans sanatında, sosyal performansları ve toplumsal söylem tarafından dayatılan yanılısmalı öznellik formlarını karşı-gösterge ile sunan sanatçı bedeni, normları zorladığı için radikal bir biçimde yabancılaşmaktadır. Ancak performatif bir inşa olan toplumsal cinsiyet ve onun tutarlılığındaki görme rejiminde, kadın ve erkek sanatçının bedenindeki yabancılık aynı dengede değildir. Karakterize edilmiş öznelliklerin ötesine geçen, kimlik normlarını aşan sanatçı bedeni kadın ise, patriyarkide halihazırda öteki olmasından kaynaklı olarak bedenindeki yabancılık iki katına çıkmaktadır.

Performativiteye eklenen etnisite, çifte-yabancıliğa dair başka bir tartışma açmaktadır. Etnisite ile ilişkilenen çifte-yabancılık bilhassa kültür ve gelenek meselelerini dert edinen göçmen sanatçının bedeninde cismanileşmektedir. Nezaket Ekici, kadın ve göçmen bir beden olarak yaşadığı yerde halihazırda bir yabancısıdır. Kültürel formların kadın bedeni üzerindeki işleyişini ters-yüz ettiği performans sanatında, bedeninin yabancıliğı iki katına çıkmaktadır. Bu makale, Ekici'nin toplumsal cinsiyeti kültürel formlarla temasa geçirerek kadınlık meselelerini gündeme getirdiği *Lifting a Secret* ve *Innaferabile/Greifbar Fern* adlı performanslarını okumaya almakta ve sanatçının bedeninde tezahür eden çifte-yabancılaşmayı incelemektedir.

Anahtar Sözcükler: Performativite, Çifte-Yabancılaşma, Performans Sanatı, Feminizm, Göçmen Beden.

¹ Bu makale, 2022 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Nermin Saybaşılı danışmanlığında tamamlanan "Nezaket Ekici'nin Performansları Çerçevesinde Performatif Çifte-Yabancılaşma" adlı doktora tezinden hareketle yazılmıştır. Makalede Araştırma ve Yayın Etiğine Uyulmuştur.

Abstract: *The artist's body, which presents social performances and the illusory forms of subjectivity imposed by social discourse with counter-sign, is radically foreign because it transcends the norms. However, in the gender issue, which is a performative construction, and in the regime of gaze that is consistent with it, the foreignness of the male and female artists body manifests in unequal. The female artist body, who goes beyond the characterized subjectivities and force the norms of identity, foreignness is doubled in her art because of the fact that she is already the other in the patriarchy.*

*Ethnicity articulated with performativity offers another discussion of double-foreignness. This situation is embodied in the immigrant artists produces, who are especially concerned about the issues of culture and tradition. Nezaket Ekici is already a foreigner where she lives as a woman and a migrant, and the foreignness of her body is doubled in performance art, where reverse cultural forms which functioning on the female body. This article takes a re-reading of Ekici's performances *Lifting a Secret* and *Innaferabile/Greifbar Fern*, in which she brings gender issues into contact with cultural forms, and examines the double-foreignness that manifests in the artist's body.*

Keywords: *Performativity, Double-Foreignness, Performance Art, Feminism, Immigrant Body.*

Giriş

Amelia Jones, feminist teori çerçevesinde sanatçı bedeni imgelerini yeniden okumaya aldığı *Body Art/Performing The Subject* (1998) adlı kitabında, kadın bedeni ile "ötekilik" arasında kurulan onulmaz ilişkinin, beden sanatında çifte-yabancılaşma (*double-alienated*) olarak tezahür ettiğini ileri sürmüştür. Jones kitabının, "The Rhetoric of the Poses" (Pozun Retoriği) adlı bölümünde, çifte-yabancı terimini toplumsal cinsiyet zemininde kadın ve erkek beden sanatçısı arasında kurulan 'fark'ın merkezine yerleştirilmiştir. Burada çifte-yabancılaşmayı pozun retoriği aracılığıyla ele almıştır: Erkek ve kadın bedenine farklı biçimlerde nakşolan cinsiyetçi söylemin sanatçı bedeninin sergilenmesi sırasında nasıl görünürleştirildiğini ve alımlandığını tartışmaya açmıştır. Bu tartışmada, kadın ve erkek sanatçı bedeni arasındaki farkı ve sunuluşlarının yarattığı ikiliği, kadın sanatçı bedeni için devreye soktuğu çifte-yabancılaşma ile somutlaştırmıştır.

Jones'a göre beden sanatı, hem erkek hem de kadın bedeninin radikal olarak yabancılaştırılmasının yanında patriyarkal düzen içinde farklı biçimlerde beden ve öznelliklere sahip olduklarının araştırılmasını da mümkün kılmıştır. En nihayetinde sanatçı bedeni, günlük yaşamdaki toplumsal bedenin normatif yapısını zorlamakta, toplumsal yasalarla üretilen *normal* özneyi eleştirel bir biçimde tartışmaya açmaktadır. Fakat Jones'un iddia ettiği üzere, normal olanı bir *karşı-gösterge* ile yeniden üreten erkek beden sanatçıları, erkekliği karmaşıktırsalar bile patriyarki içinde erkekliğe vaat edilen fallus tutarlılıkla flört etme eğilimindedirler. Bu çerçevede erkek beden sanatçısı kendi öznelliğini kendi iradesiyle normativiteden dışlamaktadır. Ancak patriyarkal sistem içinde halihazırda bir kez "öteki" olan kadın beden sanatçısının sanatında ortaya koyduğu ve normativiteyi sorguladığı bedeninde tezahür eden "ötekilik" iki katına çıkmaktadır (Jones, 1998, s. 149). Burada tartışmaya açılması gereken önemli bir diğer konu şudur ki; kadın beden sanatçısı, bu çifte-öteki olma durumunu, tarihsel ve sanatsal olarak inşa edilen fallus dominasyona bir başkaldırı olarak bilinçli bir şekilde kullanmaktadır. Kadın sanatçılar, kadın bedeninin -fallus merkezilikte yok edilen- itibarını geri almaya çalışmaktadır. Bu noktada itibarın 'geri alınmaya' çalışılması durumu önemli bir ayrıntıdır, zira yerleşik yaşama geçmeden evvel kadın bedeni; doğum, üreme, çoğalma gibi kavramlar bakımından kutsal olana işaret etmiş ve kadın bedeninin kıvrımlı hatları; meme, kalça, göbek gibi kısımları kemik, taş ya da toprak malzemelerden oluşturulan nesnelere bereket ve şans adına onun göstergesine dönüştürülmüştür. Ancak 'doğa' yerine 'güç' ile ilişkilenen fallik gösterge, eril dominasyonu getirdiğinde artık patriyarkal düzen ve onun fallik yapısı görünürleşmiştir. Marilyn Yalom da *Memnin Tarihi* adlı kitabında, meme göstergesi üzerinden ele aldığı kadın bedeninin erken Yunan dinlerinde sahip olduğu önemi giderek 'fallus krallığı'na kaptırdığını yazmıştır (2002, s. 17). Dolayısıyla tarihsel olarak kıvrımlı hatlar yerini dikey göstergelere bırakmıştır.

Slavoj Žižek, fallik olanı 'yerine oturmayan' ve o yerin doğallığını bozan bir gösterge olarak ifade eder (2005, s. 125). Bu bağlamda fallik doğa ile mücadele eden; doğanın üzerinde olan, düzene sokan, terbiye eden bir kuvvet ile ilişkilendirilmiştir. Kadın sanatçı bedeni ise

tarihsel, toplumsal ve kültürel olarak fallik göstergenin gücüyle baskılanan kadın bedeninin bir başkaldırısıdır ve patriyarkal düzlemde iktidar olan fallik beden algısıyla mücadele etmektedir. Bu başkaldırıda öznelliğe; çıplaklığa, seksüelliğe ya da metaforik olduğu kadar biyolojik olarak da kadın bedeni ile ilişkilendirilen “abject” duruma başvurmuşlardır. Julia Kristeva'nın kavramsallaştırdığı biçimiyle “abject” (*iğrençlik*), “kirlilik ya da hastalık değil; bir kimliği, bir sistemi, bir düzeni rahatsız edendir” (2018, s. 16). Kadın beden sanatçıları tam da ‘sistemi rahatsız etme’ noktasında “abject” olanı sergilemişlerdir. Kadın sanatçıların, -kadınlık söyleminde geçen ve kadın bedenini normativitenin dışında zapturapt altına alan “abject”, çıplaklık, seksüellikle yüklü olma durumlarına işaret ederek ortaya çıkardıkları bedenlerinde tezahür eden çifte-ötekilik, toplumsal cinsiyet ve toplumsal yasalar bağlamında birbirine kavuşmaktadır.

Jones da kadın sanatçı bedenindeki çifte-yabancılaşmayı katmanlarına ayırırken, önce kadın bedeninin toplumsal cinsiyetin “ötekisi” olması durumunu ele almış ve ardından sanatçı bedeninin toplumsal olarak belirlenen yasaları karmaşıklaştırması durumunu buna eklemiştir. Çifte-yabancılığı çıplaklık, iğrençlik ya da seksüellikle yüklü olma gibi kadın bedenini normativiteden taşıran sanatsal temsiller üzerine yerleştirmiş ve terimi tam da bu katmanlı “ötekilik” için önermiştir. Bu bağlamda, kadın sanatçının bedeninde ortaya çıkan çifte-yabancılaşmayı, patriyarkal sistemde kadının ötekiliğine eklenen ‘aşırılık’la ilişkilendirmiştir.

Kadın beden sanatçısının performansında açığa çıkan çifte-yabancılığın tartışmasında Judith Butler'in toplumsal cinsiyetin inşa edilen yapısına dair ortaya attığı “performatif” kuramı kaçınılmaz olarak devreye girmektedir. Butler'in performatiflik iddiasına göre, bir kişi doğar ve toplumsal yaşantının içinde birtakım söylemler ve bu söylemlerin tekrarları sonucunda kadın ya da erkek olur. Özneyi kuran şey zaman içinde geçirdiği tekrarlardır ve özne zaman içinde kurulan bir kimliktir: inşa edilen kimlik “performatif” bir kurgudur (1988, s. 519). Butler'a göre, toplumsal cinsiyetin yapısı taklide ve yinelemeye dayalıdır. Kadınlık ve erkeklik bunları kuran ve pekiştiren söylemin gücü ve bunların taklit edimi sonucunda üretilmektedir. Dolayısıyla Butler'in “performatif” kuramı, düzenli bir biçimde işleyen ve kısıtlanan normların tekrarı ile üretilen toplumsal cinsiyet kimliklerini kavramsallaştırmaktadır.

Butler'in toplumsal cinsiyet üzerinde tartışmaya açtığı “performatif” kuram, toplumsal cinsiyet meselesi dışındaki kimliklere de “performatif” inşalar olarak bakabilmemizin önünü açmıştır: Toplumsal cinsiyetin inşa edilen yapısına dair teorik bir biçimde öne sürdüğü “performatif”, toplumsal cinsiyetin yanı sıra diğer “öteki” kimliklerin de performatif kuram ile analiz edilebilirliğine müsaade etmektedir. Butler, “performatif”in daima kendisinden önce gelen bir norm ve normlar dizisine atıfta bulunularak türetildiğini yazmıştır (2014, s. 24). Bu normlar toplumsal cinsiyet kategorisinde işledikleri gibi kültür, etnisite ve sınıf kavramları adına da işlemektedir. O halde “performatif”, öznenin kendisinden önceki normlara atıfta bulunan söylemlerin tekrarları sonucunda kimliği üreten bir olgu ise, bu salt toplumsal cinsiyet kimliği ile sınırlı değildir. Çünkü sosyal performanslar içinde yinelenen

“performatif” söylem, sadece kadın ya da erkek olduğumuzu değil, aynı zamanda hangi kültürden, aileden, sınıftan, ırktan, inançtan, mezhepten, dilden olduğumuzu da -bunların konumlandırıldığı önceki normlara atıfta bulunarak- öznelliklerimize fısıldamakta ve bu kategorilere uygun davranış biçimlerini bedenlerimize nakşetmektedir. Bu çerçevede, “performatif” bedenleri kültürel formlara göre de tasnif etmektedir. Dolayısıyla kadın, erkek ve heteronormatif olmayan cinsiyetler arasında ötekiliği üreten “performatif” söylem, coğrafya ve kültürlerarası ötekiliği de üretmektedir.

Bu durumda, “performatif” bir üretimi içeren çifte-yabancılaşma, salt toplumsal cinsiyet özelinde sınırlanmamakta, kültürel bağlamda da işlerlik kazanmaktadır. Göçmen kadın sanatçı bedeni bu durumu somutlaştıracak güçlü örneklerden biridir, çünkü hem patriyaki içinde hem de ‘başkasının’ coğrafyasında bir yabancıdır. Göçmen ve kadın sanatçı bedeni, performans sanatında toplumsal cinsiyetin yanında kültürel formlarla da ilişkilenerken yabancılaşmasını ikiye katlamaktadır.

Burada çifte-yabancılaşmanın işlediği zeminin de tek yönlü olmadığını belirtmek gerekmektedir: Göçmen sanatçı, yaşadığı ve ürettiği yerde yabancı olduğu kadar, ayrıldığı yere de yabancılaşmıştır. Yaşadığı ve sanatını ürettiği bu yeni yer ile temasında kimliğin “performatif” üretimi farklı kültürel kodlarla devreye girmiş ve kültürel bağlamda burada yeniden şekillenen kimlik, onu artık ayrıldığı yere de yabancı kılmıştır. Butler’ın yazdığı gibi, “Performatiflik tek seferlik bir olgu değil, tekerrür ve ritüeldir, beden bağlamında doğallaştırılmasıyla etkilerini gösterir, bir bakıma, kültürel olarak sürdürülen zamansal bir süreç olarak kavranmalıdır.” (2018, s. 20). Göçmenin kültürel “performatif” kimliği, ayrıldığı yerde kurulan ve orada tamamlanan bir kimlik değildir; performatif süreçsel bir olgu olduğundan, göçmenin yaşadığı yeni kültürel düzen içinde de kimliği üretilmeye devam etmektedir. Bu yeni kodlara dayanarak üretilen kimlik bedene nakşolmakta, göçmen özne ayrıldığı yere de yabancılaşmaktadır. Bu çerçevede ‘çift-yönlü’ bir çifte-yabancılaşma devreye girmektedir.

Dolayısıyla, Jones’un çifte-yabancı terimi ile Butler’ın “performatif” kuramının ilişkisi son derece önemlidir. Hem çifte-yabancı terimi hem de “performatif” kuramı feminist bağlamda ele alınmış ve toplumsal cinsiyet konusu üzerine kullanılmıştır, ancak bu iki kavramın ilişkisi kültürel kimlikteki yabancılaşma durumunun da tartışılabilmesini sağlamaktadır. Bu çerçevede, performatif kuramını içeren çifte-yabancı terimi, Türk ve Alman kimliğine sahip göçmen sanatçı Nezaket Ekici’nin performanslarında tezahür eden kültürel bağlamdaki çifte-yabancı bedenin yeniden düşünülmesi hususunda önemli bir argümandır: Sanatçının kültürel kimliğindeki ikili aidiyetin nasıl bir form olduğunu, böyle bir aidiyetin gerçekten mümkün olup olmadığını sorgulatmaktadır.

Ekici’nin performanslarının sıklıkla sınır ve kimlik kavramlarına ilişik olması, sanatçının yaşamı boyunca deneyimlediği ikili karşıtlıklar unsuruna, buradan hareketle aidiyetin mümkün olmadığı “performatif” bir çifte-kimliğin inşasına dayanmaktadır. Ekici’nin en nihayetinde, kadın bedeniyle çalışıyor olmasından dolayı sanatçının performanslarında toplumsal cin-

siyet daima tartışmaya açık bir konudur. Ancak sanatçı, toplumsal cinsiyet kimliğini daima kültürel formlar ile temas halinde sergilemektedir. Çifte-kimliğinde ortaya çıkan çifte-yabancılaşma geleneksel ve modern kadın ikiliğinde sanatının majör malzemelerinden biri haline gelmiştir. *Lifting a Secret (Bir Sırrı Açarken)* ve *Inafferrabile/Greifbar Fern (Dokunabilecek Kadar Uzak)*, geleneksel ve modern kadın imgeleri aracılığıyla kadınlığın kültürel göstergelerini kullanarak; kadın kimliğinin kültür ve toplumsal cinsiyete dayalı belirteçlerini ve kendi öznelliğinin bu kimlikle olan ilişkisini, kendi bedeni üzerinde müzakere ettiği performanslarıdır. Bu amaçla ortaya çıkan ve normativiteyi aşkınlığa uğratan sanatçının bedeni, hem toplumsal cinsiyet hem de kültürel formlar altında iki kat tuhaflaşır, yabancılaşır.

Toplumsal Cinsiyet Söylemlerinin ve “Performatif” Öznelğin Altüst Edilişi

Peggy Phelan, performans sanatındaki bedenini, öznellik ile beden arasındaki ilişki hakkında bir sorgulamayı ortaya koyduğunu yazmıştır (1993, s. 150,151). Ekici de sanatında, bedenini bürüyen toplumsal cinsiyet ve kültürel kimlikle kendi öznelliği arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Bu sorgulama sanatçının bedenini, toplumsal olarak alışılmış olanın dolayısıyla normativitenin dışında bir görünümle sergilemektedir. En temelde, sanatında “performatif” geleneği sorgulaması, sanatçının bedeninde kaçınılmaz olarak yabancılaşmayı ortaya çıkarmaktadır. Söz konusu yabancılaşma, hem öznelğin “performatif” söylemle olan uyumsuzluğundan hem de canlı bir sanat formu olarak performansın -alışılmış- sosyal performansları bir *karşı-gösterge* ile yeniden sunmasından kaynaklanmaktadır. Çünkü performans sanatı, günlük hayatın performanslarını sorunsallaştırarak, öznellik ile toplumsal normlar arasındaki çelişkili durumu görünür kılmaktadır.

Performans sırasında öznelğin temsili olarak ortaya çıkan sanatçı bedeninin yabancılaşması, toplumsal söylem tarafından yadırganan aşırılık; çıplaklık, narsisizm, mazoşizm gibi öznellik sunumlarıyla gerçekleşmektedir. Abartılı bir biçimde cinselleştirilmiş, çıplak/örtülü olmayan, gerçekleştirdiği eylemi takıntılı bir şekilde ortaya koyan ya da mazoşist bir tavır sergileyen sanatçının bedeni, toplumsal olarak kuşatılmış bedenin sınırlarını fiziksel ve zihinsel olarak zorluyor ve/veya aşıyor demektir. Bu durumdaki sanatçı bedeni, normativitenin katı göstergelerinin dışına taşmakta, diğer bir deyişle normal olandan ayrılmakta, yabancılaşmaktadır.

Jones’a göre, performansı gerçekleştiren beden; kadın, beyaz olmayan ya da açıkça *queer* ise ve abartılı bir şekilde eril veya normatif özneye karşı sahneye konulmuş ise modernist sanat tarihi ve onun eleştirisinin altında yatan gizli mantık ve dışlayıcılık ortaya çıkmaktadır (1998, s. 7,8). Jones, ‘kadın’ ve ‘beyaz olmayan’ ifadesiyle çifte-yabancılaşma toplumsal cinsiyetin yanında ırk meselesi ile de temas ettirmiştir. Bu noktada, çifte-yabancılaşma terimini bir kez de Adrian Piper’ın çıplak ve siyahi bedeni üzerinden okumaya alır. Piper’ın, Afrikan-Amerikalı bir kadın olarak kendi bedenini sergilediği *Food For The Spirit (Ruhun Yemeği)* adlı fotografik imgesinde, Avrupa ve Amerika kültüründe görsel zevk (*delectation*) olarak yerleşik olan örtük beyazlığı sorgular: Piper, *belirsiz* bir beyaz ataerkilliğin kendisine

dayattığı ırksal ve cinsel kimlikleri ve bu kimliklerin beyaz ataerkil sisteme oluşturduğu tehdidi *iç içe geçirme* yoluyla kendi bedeni aracılığıyla ortaya çıkarmaya çalışmıştır (1998, s. 162). Hem kadını hem de kadının -beyaz olmayan- çıplaklığını/aşırılığını sergilediği bu fotoğrafta Piper, beyaz Avrupalı perspektifinde zaten dışlanmış olan siyah-kadın bedenini soyarak iki kere dışlanmaya açık hale getirmiştir. Jones, Piper'ın fotoğrafik imgesinde, Piper'ın bakışlarının böyle bir kimlik yapısını güvence altına almadığını şiddetli bir şekilde ortaya koymakta olduğunu ileri sürer: "Piper'da pozun retorisi, sanatçının bedenini yalnızca cinsel farklılığa değil aynı zamanda ırksal farklılığa da uymaya zorlamaktadır; erkek ve beyaz olmayan bedeninin yabancılaşmasının iki katına çıkmasıyla Piper'ın pozunu ayırışmaktadır" (1998, s. 164).

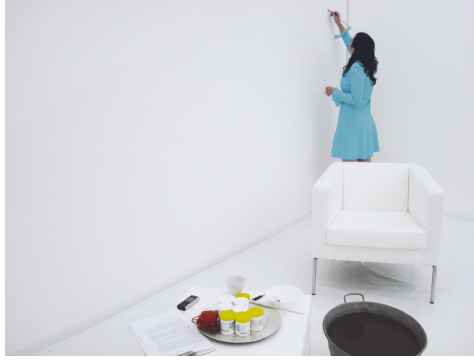
Ekici, Piper'ın aksine etnisite bağlamında biyolojik gösterge üzerinden temsile takılan bir beden değildir, fakat geleneksel formlar ile temsile gelmekte ve beyaz Avrupalı perspektifinde "öteki" olarak konumlanmaktadır. Piper'dan farklı olarak çifte yabancılaşma hususunda, bedeninin 'farkını' sergileyebilecek olan çıplaklık yerine bedenine nakşolan kültürel formları kullanmaktadır. Kadınlık durumları ile geleneksel unsurları iç içe geçirerek kültürel yaptırımlara atıfta bulunmaktadır. Jones'un etnisite ile temasa geçirdiği çifte yabancılaşma, Ekici'nin performanslarında toplumsal cinsiyet ve kültürel konuların birbirine eklenmesi ve sanatçının gelenekler üzerinden bir ironi ve parodi yaratmasıyla tezahür etmektedir.

2007 yılında, İsviçre Luciano Fasciati Galerisi'nde sergilediği *Lifting a Secret (Bir Sırrı Açarken)*, sanatçının toplumsal cinsiyeti kültür ve gelenekler üzerinden sorguladığı önemli pratiklerinden biridir (Görsel 1). Ekici bu performansta kadın kimliği ve gelenekler arasındaki onulmaz ilişkiyi sorgulamakta ve kadının içine kısırıldığı bir ritüeli kültürel olarak 'aşırılıkla' yeniden yorumlamaktadır. *Lifting a Secret* geleneksel Orta Doğu toplumları içinde düzenli bir biçimde işleyen, kadın ve erkeğin evlilik öncesi sözleşmesi niteliğini taşıyan 'kız isteme' ritüelini ironikleştirmektedir.



Görsel 1. Nezaket Ekici, 2007, Bir Sırrı Açarken/Lifting a Secret. Nezaket Ekici Kişisel arşivi.

Performans, ilk bakışta beyaz duvarların çevrelediği, beyaz bir kahve masası ve beyaz bir kanepenin yerleşik olduğu minimalist bir oda düzenlemesinde gerçekleşiyor gibidir. Duvarda, kanepede ya da sehpanın üzerinde en ufak bir iz, leke olmaması; beyazlığın bu denli kapsayıcı bir biçimde mekâna hakim olması adeta göz yormaktadır. Bununla birlikte temizliğin ve saflığın rengi olan beyazla sarmalanan odada, bu rengin homojenliğini kıran üç nesne bulunmaktadır; gümüş bir kahve tepsisi, bir su kovası ve taşınabilir bir merdiven. Başlangıçta izleyicinin dikkatini çekmeyen bir detay daha vardır: Odanın duvarlarını yukarıdan aşağı ve sağdan sola hiçbir boşluk bırakmayacak şekilde kaplayan vazelin krem. Ekici, performansına başlarken, vazelinin duvarda yarattığı yeni katmanın yumuşak ve şekil verilebilir doğasından faydalanarak kalemvari bir araçla duvara yazılar yazmaya başlar (Görsel 2).



Görsel 2. Nezaket Ekici, 2007, Bir Sırrı Açarken/Lifting a Secret. Nezaket Ekici Kişisel arşivi.

Ardından izleyicinin ilk bakışta göremediği bu vazelin katmanı ve ona gömülü yazıları belirginleştirmek için 'kız isteme' ritüelinin bir parçası olan 'kahve' devreye girer. Ekici'nin kahve masasının hemen yanında duran kovadan bir fincan yardımıyla alarak geniş bir kol açısıyla duvarlara fırlattığı kahve, biraz önce izleyicinin gözünden kaçan kelimelerin birer birer ortaya çıkmasını sağlar (Görsel 3).



Görsel 3. Nezaket Ekici, 2007, Bir Sırrı Açarken/Lifting a Secret. Nezaket Ekici Kişisel arşivi.

Duvarlarda belirmeye başlayan sözcükler, Ekici'nin öznelliğe dair sorgulamalarının yazılı ifadeleridir. Kısmen Avrupa kültürü ile şekillenen kimliğinin, geleneksel bir ritüeli sorguladığı bu yer, sanatçının Orta Doğu kültürüne yabancılaştığı noktayı görünür kılmaktadır. Kahve fırlatma eylemi ile Türkçe ve Almanca olarak beliren sözcükler, -Türkiye'de de önemli bir kültür olarak sürdürülen- 'kız isteme' ritüelinin fikrisabit cümlelerini ortaya çıkarmaktadır. Bu cümleler Ekici'nin bu ritüele dair düşünce ve deneyimlerinin fragmanlarıdır: "Anne, kocası ve çocuk", "Meme", "Başımı alçaltıyorum ve dinliyorum", "Kahve töreni ve oturma odası" vb. Bu kelimeler, geleneksel toplumlarda kadınlığa yüklenen ve kadını takviye edecek olan kadınlık söyleminden sağılmış vurgulardır.

'Kız isteme' ritüeli, günümüzde de geçerliğini koruyan bir adettir. Sadece evlenecek çiftlerin bir araya getirilmesi adına değil, aynı zamanda ailelerin tanışması ve dayanışması ve kadının 'görücüye çıkması' adına da yapılmaktadır. Görücüye çıkmak deyimi ise tam olarak talip olunan kadının, ona talip olan erkek ve onun ailesi tarafından 'derecelendirildiği' ya da 'onaya açık hale getirildiği' bir ritüeldir. Burada kadın, ritüelin elverdiğince hünerlerini sergiler; oturma, kalkma, saygıda kusur etmeme, kibar davranma, büyüklerinin yanında söz almama gibi. Sırası gelince kadının elinden kahve içilir; güzel kahve pişirme ve kibarca ikram etme de kadının mahareti hususunda bir sergilemedir. Ancak Ekici, ilk olarak kahvenin servisi konusunda kültürel bir performansı ters-yüz etmiştir. Ekici'nin, zarif ve kibar bir biçimde servis etmesi beklenen kahveyi duvarlara agresif bir biçimde fırlatma eylemi, Martha Rosler'in kadınlığa kodlanan mutfak mekanındaki agresif tavırlarını akla getirir (Görsel 4). Rosler, 1975 tarihli *Semiotics of The Kitchen (Mutfağın Göstergelimi)* adını taşıyan performansında mutfak mekanını ve bu mekanın temsil ettikleri ile kadın bedeni arasındaki ilişkiyi ters-yüz etmeye çalışmıştır. Kendini bir mutfak tezgahının arkasına konumlandırarak kameranın karşısına geçen Rosler, alfabetik bir sırayla mutfak malzemelerini tanıtır; mutfak önlüğü, bıçak, kâse, yumurta çırpıcı vb. aletleri tek tek kameraya göstererek onlarla yapılan işleri taklit eder. Bu taklit ediminde 'normal' kadınlığın naif ve becerikli göstergelerinin aksine; bir hoyratlık, acemilik ve ironik bir tavır tezahür etmektedir.



Görsel 4. Martha Rosler, 1975, Mutfağın Göstergelimi/Semiotics of The Kitchen. Wikipedia. Erişim: 17.10.2023. https://en.wikipedia.org/wiki/Semiotics_of_the_Kitchen

Rosler'in bu jestleri, toplumsal cinsiyet bağlamında mutfağa konumlanan kadın kimliğinin konfor ortamındaki görüntüsünü sarsmaktadır. Rosler, bıkkın, keyifsiz, yaptığı işte yetkin olmayan ve daha da önemlisi yaptığı işi 'önemsemeyen' ve 'kabul etmeyen' bir kadın bedeni olarak mutfakta konumlanmaktadır. 'Kadınlık mekânı' olarak kurgulanan mutfak mekânını bir direniş ve değişim zemini haline getiren sanatçının bu performansında, kadın imgesi bir karşı-gösterge olarak sunulmuş, "performatif" bir biçimde kadınlığa atfedilen bu mekânda bir zemin kayması yaratılmıştır. Rosler'in feminist bir tavırla ürettiği ve "performatif" kadınlığı ters-yüz eden imgesinde olduğu gibi, Ekici de burada kadınlığa iliştilen, mutfak ya da ev içi görevini naifçe değil agresif bir biçimde sergilemektedir. Çekincesiz bir şekilde beyaz duvarlara kahvenin kendine has rengini fırlatır ve duvarlarda belirginleşen yazılı ifadeler, kadınlığın "performatif" kurulumunu görünürleştirir.

1990'lı yıllarda feminist teori, postmodernizm ve postyapısalcı teoriyle iç içe geçerek kadın ve erkek kimliklerini yeniden -fakat bu kez kadın erkek eşitliğinin yanında toplumsal cinsiyet (*gender*) üzerinden- deşifre etmeye girişmiştir. Ann Brooks, *Postfeminizm* (1997) adlı kitabında şöyle yazar: "Feminizmin postmodernizm ve postyapısalcılıkla kesişimi, feminist teori içinde hem teorik hem de kavramsal olarak bir vurgu değişikliğine yol açtı." (1997, s. 5,6). Butler'in toplumsal cinsiyetin performatifliğini postyapısalcı bir perspektiften tartışması ve öznenin söylemsel üretimine odaklanılmasını sağlaması da önemli değişimlerden biridir. Böylece sosyal bilimlerde, toplumsal cinsiyet kimlikleri tartışılırken öznenin üretimindeki yapısal parçalara odaklanılmaya başlanmıştır. Postyapısalcı teoriyle kesişen; kadın-erkek eşitsizliği meselesini toplumsal cinsiyet bağlamında irdeleyen; kadınlığı kuran ve üreten söylemler üzerinden okumaya alan feminist söylemin analiz metodu, Ekici'nin sanatını ele alırken son derece gereklidir. *Lifting a Secret*, tam da kadınlığı üreten söylemin fragmanlarının tek tek görünürleştiği bir performanstır. Bu performansta kadınlık normları parçalanır; "performatif" kadın kimliğine dair ileri sürülmüş her bir söylem; annelik, doğum/üreme, emzirme/besleme, çocuk bakımı, ev içi işler, iffetli olma gibi normlar birer fincan kahve ile lekelenerek görünür kılınır. Performans, söylemlerle üretilen kadınlığın sorgulanması ve 'imlenmiş beden'in yeniden imlenmesi veya karşı-imlenmesidir. Bu icra sırasında Ekici'nin bedeni feminist bir perspektifle kadınlık sorunlarının tartışıldığı bir mecraya dönüşmüştür.

Richard Schechner, "sanat, ritüeller veya günlük yaşamın performansları 'davranılmış davranışlardır', insanların yapmak için eğitildikleri, uyguladıkları ve prova ettikleri restore edilmiş eylemlerdir." (2013, s. 22) der. Geleneksel Doğu toplumlarında bir kadın, 'kız isteme' merasimine gelmeden evvel defalarca kahve pişirmiş, oturmasına kalkmasına dikkat etmiş, neleri söyleyip neleri söyleyemeyeceğine ikna edilmiş, dolayısıyla evlilik çağına gelirken davranması gereken davranış biçimlerine hazırlanmış, bunları defalarca prova etmiştir. Kadınlığa nakşolan bu davranışlar, Schechner'in öne sürdüğü gibi *davranılmış davranışlardır*. Ekici ise "performatif" olarak üretilen özneyi, toplumsal cinsiyet çerçevesinde öngörülen ve beklenen normal davranış biçimlerinden taşırarak, agresif bir biçimde kendi perfor-

mansına yerleştirmiş, 'kız isteme' sırasında bir kahvenin ikram edilişindeki adab-ı muaşeret kurallarını ters-yüz etmiştir. Bu bağlamda cinsiyetçi biçimde kadın özneyi kuran kadınlık söylemlerini, dolayısıyla cinsiyete dayalı iş/görev bölümlerini de eleştirel bir biçimde ortaya çıkarmıştır. Foucault, cinselliğin, otoritelerin gücü ellerinde tutmaları için gereken ekonomik düzen ile doğrudan ilişki içine girdiğini ve güçlü bir denetim mekanizması oluşturduğunu öne sürmüştür:

Cinsellik tarihsel bir tertibata verilecek olan addir. Üzerinde güç işlere girilecek hasır altındaki gerçeklik değil, bedenlerin uyarlanması, hazların yoğunlaştırılması, söyleme kısırtmanın, bilgilerin oluşumunun, denetim ve direnmelerin güçlenmesinin bazı önemli bilgi ve iktidar stratejilerine göre birbirlerine eklemendiği büyük ve görünür bir şebekedir (Foucault, 2007, s. 81).

Foucault iki tip tertibattan söz eder; evlilik bağı tertibatı ve cinsellik tertibatı. Her ikisi de ekonomik düzenle ilintilidir. Evlilik bağı tertibatı, cinsiyetler arası ilişkiler adına hemen her toplumsal düzende uygulamaya sokulan bir tertibattır: Akrabalığın sabitlenmesi, gelişmesi, güçlenmesi ile isim ve mal aktarımını sağlayan bir düzenlemedir (2007, s. 81-82). Buna ek olarak Foucault, bir dizi müdahale ve düzenleyici denetim yoluyla bollaşma, doğum ve ölüm oranları, sağlık düzeyi, yaşam süresi ve bunları etkileyebilecek tüm koşulların sorumluluğunun yüklenilmesi durumunu nüfusun biyo-politikası olarak ifade eder (2007, s. 103). Dolayısıyla insan bedenini siyasete dahil eden ve ekonomik bir kaynak olarak gören bu tertibat biçimini 'biyo-politika' olarak adlandırır, bu çerçevede biyo-politika insan bedenini ekonomik ve siyasi süreçlerin bir parçası haline getirmiştir. Bedenlerin denetimli bir biçimde üretime dahil edilmesi ve nüfusun ekonomik sürece göre ayarlanması gibi faktörler ile ilgilenen biyo-politika için cinsellik tertibatı güçlü denetim mekanizmalarından birini teşkil etmektedir. Bu tertibat ile cinsiyete dayalı iş/emek gücü bölünmesine de işlerlik kazandırılmaktadır.

Heteroseksüel düzlemde kadın ve erkek kimlikleri üzerinden işlerlik kazanan cinsellik tertibatı bir dayatmayı ortaya çıkarır: Özneye ne olduğunu/ne olması gerektiğini sürekli hatırlatmakta ve yaptırım uygulamaktadır. Düzeneğin yaptırımı, cinsiyete dayalı emek/iş bölünmesini; kadınlık görevleri (üreme, annelik, erkeğe hizmet) ve erkeklik görevleri (maddi kazanç, ailesini geçindirme, koruma gibi) ikiliğinde keskin bir şekilde ayırır. Feminist düşünür ve yazar Şirin Tekeli, aile ve eğitim kurumlarının bu düzende payını değerlendirmiştir.

İlk çocukluk yıllarından itibaren kız ve erkek çocuklara verilen eğitim, onları ileride birbirinin zıttı olan cinsel rollere hazırlama amacını güder. Ailenin bıraktığı yerden devreye okul girer. Meslek eğitimi dalında, erkekler için teknik-sanat okulları, kızlar için biçki-dikiş okullarının açılması eğitim politikaları düzeyinde mevcut olan bilinçli seçimleri çok açık biçimde yansıtmaktadır (Tekeli, 2017, s. 35).

Burası kadınlığın ve erkekliğin "performatif" olarak üretildiği zemindir. Kadının üretimi boyunca kadına biçilen rol, onu ev içi görevlerle temasta tutmakta; kadını aile; eş ve annelik olgularıyla iç içe geçirmektedir. Öte yandan yine Tekeli'nin ifade ettiği gibi, kapitalist top-

lumlarda kadınlardan çalışma hayatına katıldıklarında dahi ev işi görevlerini üstlenmeleri ve emek gücünün üretimini, ev içi emeğiyle eş zamanlı ve karşılıksız olarak yerine getirmeleri beklenmektedir (2017, s. 172).

Dolayısıyla cinsiyete dayalı iş bölümü, cinsiyet farklılıklarının kaçınılmaz bir sonucu olarak değil kültürel ve tarihsel olarak ortaya konulan üretimlerdir (Weeks, 2012, s. 181). Geleneksel Doğu toplumlarında ise bu uygulama daha belirgindir ve evlilik düzeneği, cinsiyetler arası iş bölümünün teminatı üzerine işlemektedir. Tam da bu noktada 'kız isteme' ritüeli, bir 'eşik durum' ortaya çıkarmaktadır. Evlenecek çağa gelen kadın, 'kız isteme' merasiminden evlilik aşamasına geçebilmek adına, bu eşikte kendi söyleminde geçen kadınlık görevlerini yerine getirme becerisine sahip olduğunu kanıtlamalıdır. Bu bağlamda, 'kız isteme' ritüeli, evlilik ile kadın-erkek arasında duran bir geçiş, bir aralıktır. Nermin Saybaşı, *Sanat Sahada* adlı kitabında, Austin'in teorisinden yola çıkarak, 'eşik durum' argümanını ortaya atar:

Toplumsal yaşamımız, Austin'in nikah töreni örneğinde olduğu gibi, doğum, büyüme, öğrencilik, ergenlik, evlilik, ebeveynlik, profesyonellik, emeklilik, ölüm gibi öznelliklerimizi, konularımızı, kimliklerimizi ve toplumsal gerçekliklerimizi üreten bir yaşam sahnesinden diğerine geçişle örülüdür. Bu geçişler çoğunlukla düzenlenen törenlerle, imzalanan sözleşmelerle belirlenip sabitlenmiştir. Törenler ve imzalar, kişinin bir toplumsal kategoriden bir başkasına, bir özne kimlikten diğerine geçtiği 'yaşam pasajları'nı mümkün kılar (Saybaşı, 2017, s. 83).

'Kız isteme' ritüeli de bir eşik durumdur; aileler arasında gerçekleşen ancak toplumsal alana ilan edilen bir 'söz kesme' ya da 'nişanlanma' denen bir ara durum vardır. Erkek ve kadın, bu sözleşmenin ardından başka bir yaşam sahnesine geçerler: 'Sözlü' ya da 'nişanlı' olmak gibi. Bu bağlamda 'kız isteme' ritüeli özel bir performanstır, ancak kadın ve erkeğin sözlü veya nişanlı olarak geçiş yaptıkları pasajla toplumsal olana açılmaktadır. Bu durum ise hem kadının hem de erkeğin özne kimliğine toplumsal olarak yeni sorumluluklar yükler. Geleneksel toplumlarda bu sorumluluklar; kadın için evini çekip çevirmek, anne olabilmek gibi meşihatler iken, erkek için evin maddi sorumluluğunu üstlenebilmek ve karısına ve çocuklarına 'sahip çıkabilmektir'. 'Kız isteme' ritüelinin başarıyla sonuçlanması, iki taraf için de gerekli yeteneklerin teminatının verildiğini göstermekte ve kadın ve erkeği toplumsal yaşantıda evliliğe hazır olarak ilan etmektedir.

Orta Doğu kültürüne ait bir ritüel olan 'kız isteme', kadının ve erkeğin "performatif" kimliğini ortaya çıkarmakta ve cinsiyetler arası iş bölümünde, her iki tarafın da görevlerini yerine getirip getiremeyeceğini, dolayısıyla da evlilik için hazır olup olmadığını kontrol etmektedir. Ekici *Lifting a Secret* performansında, kadının bu eşik durumu geçmesi için onu eğiten, üreten, ona nakşedilen söylemi ters-yüz eder (Görsel 5). Evlenecek olan kadının "performatif" üretiminin teminatını verebilmesi için bir 'ön gösteri' olarak gerçekleştirilen bu eşik durumu eleştirel bir biçimde bir karşı-ileme ile yeniden üretir.

uzaklıkta olan yabancıнын konumu, ait olmamasının ve onun bir parçası olmayan, olamayacak olan nitelikler taşımasının etkisi altındadır (2009, s. 149). O halde yabancı sınırı ihlal edendir ve “öteki”nin mekanında her koşulda bir ‘fazlalık’ olarak tezahür etmektedir. Julia Kristeva yabancıya dair bu duruma ‘ilave’ der: “öylesine ‘öteki’ olan yüz, kendisini telafi edilemeyecek şekilde barış ya da endişe olarak damgalayan, aşılmış bir eşiğin izini taşır. İster tedirgin olsun ister neşeli olsun, yabancıнын görünüşü ‘ilave’ olduğuna işaret eder” (1991, s. 4). Bir ‘fazlalık’ ya da bir ‘ilave’ olarak temsile takılan yabancıнын bedeni daima sınırın diğer tarafına konumlandırılmaktadır. Ekici’nin kültürel formlarla sarmalanan bedeni de böyle bir ‘ilave’ durumu ortaya koymaktadır. Sanatçının bedeni, bulunduğu yerde kültürel anlamda aşına olunmayan bir ritüelin parçalarını aşırılıkla icra ederek temsile takılmış ve halihazırda ‘ilave’ olan bedeninin yabancılığı temsildeki aşırılıkla iki katına çıkmıştır. Bununla birlikte, kültürel bir ritüeli ironik bir biçimde bir karşı-ileme ile sunan Ekici’nin sanatçı bedeni kendi kültürüne de yabancılaşmıştır; önce kadın olması dolayısıyla patriyarki içinde yabancıdır, ardından tuhaf davranışlarıyla ritüelistik bir sahneyi aşırılığa uğratmasıyla geleneksel kimliği için de çifte-yabancılaşmıştır. Bu çerçevede, artık ayrıldığı coğrafya ve kültür için de ‘ilave’ bir bedendir.

Fantezinin Yıkılışı: Kendine Yabancılaşma

Nezaket Ekici, çifte-yabancılaşmayı özel olarak Doğulu ya da Batılı kültürel formlar üzerinden araştırdığı gibi evrensel denilebilecek ‘kadınlık’ formları üzerinden de araştırmıştır. Sanatçı, *Inafferrabile/Greifbar Fern (Dokunabilecek Kadar Uzak)* adlı performansını, özgül ve coğrafi olarak bir kültüre atıfta bulunmayan ancak tüm kültürlerle açılabilir bir fantezi nesnesi olan gelinlik ve onun kadını üretme durumu üzerine gerçekleştirmiştir. Bu bağlamda *Inafferrabile/Greifbar Fern* performansı, *Lifting a Secret* performansının ardından gelen ve kadınlığı kuran bir başka ritüel olarak devreye girmektedir.

Lifting a Secret, “performatif” olarak inşa edilen kadın kimliğinin ‘kabul görme’ yasalarını sorunsallaştırmıştır. Sanatçı, Orta Doğu toplumlarında geleneksel bir ritüel olan ‘kız isteme’ temasını kullanarak toplumsal cinsiyet ile kültürel olgular arasındaki ilişkiyi irdelemiştir. Buradan hareketle ‘normal’ kadın davranışlarını sorgulaması ve kültürel bir performansı ironikleştirmesi ile toplumsal beden ve kendi öznel kimliği arasında ‘çifte-yabancılık’ durumunu görünürleştirmiştir. Berlin 2yk Galerisi’de 2004 yılında sergilediği, *Inafferrabile/Greifbar Fern*’de ise bir fantezi nesnesi olan gelinlik imgesi ile kendi *bedeni/benliği* arasındaki ilişkiyi irdelemiş, bu kez çifte-yabancılık durumunu fantezi ve tahayyüller ile kendi *bedeni/benliği* arasına yerleştirmiştir (Görsel 6).



Görsel 6. Nezaket Ekici, 2004, Dokunabilecek Kadar Uzak/Inafferrabile/Greifbar Fern. Nezaket Ekici Kişisel arşivi.

“Performatif” kadınlığın takviye edilmesi için inşa edilen klişe nesnelere birisi olan gelinlik öznenin evvel toplumsal kabullerle üretilen ve kadının geçmesi gereken aşamalardan birine eşlik eden, hatta o evreyi tanımlayan temel öğelerden biridir. Ekici, *Innaferabile/Greifbar Fern*’de kadınlığı üreten “performatif” sürecin fantezisi olan bir gelinlik giymiştir. Sekiz metre uzunluğunda ve altı metre genişliğinde görkemli bir kuyruğa sahip olan bu pek gösterişli gelinlik, sanatçının bedeni için oldukça dardır; performans sırasında gelinliğin sırtını kapatma çabası, gelinlik ve sanatçının *bedeni/benliği* arasında geçen mücadeleyi ortaya çıkarmaktadır.

Saybaşı, kadının bakış açısını ve arzularını kıskırtmak üzere üretilmiş bir imge olan gelinliği, ‘kadınlığın en klişe göstergelerinden biri’ olarak tanımlamıştır. Bu pek klişe imgenin, kadın kimliği ile girdiği üretim ilişkisini ise şöyle yazar: “Yalnızca bilinçli tercih ve isteklerle imgeler ya da nesnelere üretmiyoruz; ilgimizi çeken, bizi cezbeden, gözümüzü kamaştıran ya da takıntı haline getirdiğimiz imgeler ve nesnelere de aynı zamanda bizi, özneliğimizi üretiyorlar.” (2017, s. 76). Gelinlik, kadının üretimine ilişkin bir fantezi nesnesi olarak “performatif” bir imgedir, ancak zaten fantezinin kendisi “performatif”tir. Fantezi uyanırken görülen bir gündüzdüşü olarak; tıpkı rüyalarda olduğu gibi, öznenin savunma mekanizması tarafından az ya da çok oranda çarpıtılarak üretilen ve öznenin kendisini başrole koyduğu bir sahnedir. (Saybaşı, 2017, s. 86). Fanteziler, toplumsal yaşantıda dolaşıma sokulan imgeler tarafından üretilmekte ve yönlendirilmektedir. Gelinlik imgesinde olduğu gibi; fotoğraflarda ya da vitrinlerde gördüğümüz gelinliği giydiğimizizi ve onun ihtişamına büründüğümüzü hayal ederiz. “İnsanların bize baktıklarında görecekleri imgeyi tahayyül ederiz ve ardından da bu imgeleri icra etmeye, imgelere uymaya çalışırız.” (Phelan, 1993, s. 36; Aktaran: Saybaşı, 2017, s. 84). Bir fantezi nesnesi olarak gelinlik, narsisizmle de güçlü bir ilişki kurar, onlara bakarak onları hayal ederek ve onlarla bütünleşerek ‘kusursuz’

bir güzelliğin görünümüne bürüneceğimizi düşünürüz. Gelinlik imgesi ve onun dolaşıma sokulması “performatif” olarak kurulan kadınlığa dair bir duygulanım üretmek üzere iş-lemektedir. Duyguların da “performatif” olduğunu ileri süren Ahmed’e göre duyguların bedenler üzerinde (maddi) etkileri vardır, “göstergeleri bedenlere yapıştırmak duygunun işidir.” (2017, s. 24). Bu bağlamda duygular ya da fanteziler “performatif” üretimler olarak imgeleştikleri ve dolaşıma sokuldukları ölçüde tüketilmekte ve öznelere istençlerine dair bir kuvvet uygulamaktadırlar.

Ekici, *Inafferrabile/Greifbar Fern*’de, sosyal yaşantıdaki gelinlik fantezisi ile kadın bedeninin narsisizmi arasındaki ilişkinin de hattını bükmüştür. Sanatçının gelinlikli bedeni, narsist bir *beden/benlik* olarak kendi performansının büyüleyici güzelliği içinde ortaya çıkmaz, aksine gelinlik ile birlikte öngörülen güzelleşmeye dair bir hayal kırıklığına işaret eder (Görsel 7). Sanatçı, sosyal performansların ‘düğün’ riütellerinde karşılaşılan gelinliğe bürünmüş güzel ve gösterişli kadın imgesinden uzaklaşarak, gelinliği üzerine olduramayan/gelinlikle uyumsuz bir kadın olarak izleyicinin karşısına çıkar.

Jones’a göre feminist beden sanatçıları narsisizm ve öznellekle çok farklı bir ilişki sürdürmüşlerdir; onlar, *beden/benlik* kavramına kendiliğinden atfedilen şeyi açığa çıkaracak şekilde harekete geçerek, öznelliğin toplumsal cinsiyetini keşfetme eğilimine girmişlerdir. Feminist performans sanatı, Jones’un ifadesiyle, “benlikle özdeşleşerek, kültürel üretim konuları ve kültürel üretim nesnelere ile iç içe geçerek bunlar arasında oyun oynama arzusu vurgular.” (1998, s. 151). Ekici bu oyunu gelinlikle/güzellekle oynar; bir kadın olarak tahayyüllerini zapturapt altına alan gelinlik ile kendisi arasındaki uyumsuzluğu parodik bir biçimde ortaya çıkarmasıyla adeta tahayyüllerinin ihanetine uğrayan bir özneyi görünür kılar.



Görsel 7. Nezaket Ekici, 2004, Dokunabilecek Kadar Uzak/*Inafferrabile/Greifbar Fern*.
Nezaket Ekici Kişisel arşivi.

Berlin (2004), Salzau (2005), Singapur (2006), Tutzing (2007) kentlerinde icra ettiği bu performansta, Ekici'nin yüzü performansın gerçekleştiği mekânların farklılıklarına göre ya bir duvara ya da pencereye dönüktür. Sırtı daima seyirciye dönük olan sanatçının üzerindeki gelinliğin devasa kuyruğu sergi mekanlarının zemininde, seyirci ile sanatçı arasındaki mesafeyi belirleyen bir bariyer gibi uzanmaktadır. Bu oldukça uzun ve beyaz kuyruğun sonunda, sırtı kapan(a)mamış bir elbise ile duran Ekici, sürekli bir biçimde elbisenin fermuarını çekiştirmekte ve birleşmeye direnen iki ucunu bir araya getirmeye uğraşmaktadır. Bu sırada ise sanatçının giderek güç bir biçimde gerçekleştirdiği soluk alışverişleri duyulmakta, bu nefes nefese hal, yapılmaya çalışılan şeyin olanaksızlığını pekiştirmektedir. Böylece Ekici, "performatif" bir fantezi imgesi olarak üretilen gelinlik ile kendi *bedeni/benliği* arasındaki uyumsuzluğu/ahensizliği ortaya çıkarmış ve tahayyüllerindeki imge ile özneliği arasındaki yabancılığı görünür kılmıştır.

Ekici, gelinlik ile girdiği nefes nefese mücadelede; kadını kısıtiran, kalıplaştıran, zorlayan birçok fantezi nesnesinin kadın bedeninde yarattığı rahatsızlığı da hatırlatmış olur. Kadının dış görünüşünü güzel kılmak adına tarih boyunca üretilen sütyen, korse gibi nesnelere, kadınlara kamusal ve özel yaşantılarında fiziksel rahatsızlık hissetmeleri pahasına dayatılan kıyafetler olmuştur. 20. yüzyılın başlarında feministler, kadınların bu tarz aksesuarlarından sıyrılarak, dış görünüşlerine sağlıklı ve rahat bir biçimde güven duymaları için yeni bir hareket ortaya çıkarmışlardır. Irkçılık ve toplumsal cinsiyet arasındaki dengeler ve ayrımcılıklar üzerine çeşitli kitap ve makaleleri yayınlanan Amerikalı kadın hakları savunucusu ve yazar bell hooks, kadınların bedenini sahiplenen bu nesnelere sınırlarını şöyle yazar:

Sağlıklı bir kendine güven ve kendini sevme biçimi geliştiremezsek, kadınların asla özgürleşemeyeceğini anlayan feminist düşünürler, meselenin özünü yakaladılar. Eleştirel bir biçimde, bedenimize dair neler hissettiğimizi ve düşündüğümüzü incelediler ve değişim için yapıcı öneriler sundular. Sütyen giyip giymeme konusunda rahat olduğumuz yıllardan sonra geriye baktığımda, bunun, 30 yıl öncesi için ne kadar önemli bir karar olduğunu anlıyorum. Kadınların, bedenlerini sağlıksız, rahatsız ve kısıtlayıcı kıyafetlerden; korseler, kemerler, jartiyerler... vs. den kurtarmaları bir çeşit ayin gibiydi (hooks, 2002, s. 31).

Kadınların bedenlerini kuşatan 'zorlayıcı' kıyafetler, kadını dış görünüşün fantezilerine kısıtılmaktadır. Ekici ise bedenini bu denli kısıtiran bir elbiseyi zorlayarak onun içine sığmayan, ondan taşan özneliğini görünürleştirmektedir. Gelinliğe sığmayan bedeni ile toplumsal cinsiyetin kadına atfettiği güzellik algısının, arzuların, düşlerin toplumsal cinsiyet bağlamında inşa edilmiş kusurlu unsurlar olduğunu göstermeye çalışır.

Gelinlik, 'kız isteme' ritüelinin ardından bir başka eşik durum olan evlilik meselesini de gündeme getirir. Sanatçının üzerine oldurmaya çalıştığı gelinlik özünde; evlenecek olan kadının bekaretini, masumiyetini, zerafetini, naifliğini ve güzelliğini simgelemektedir. Gelinlik bu bağlamda bir göstergedir ve Barthes'ın ifade ettiği gibi, "gösterilen, göstergeyi kullananın bundan anladığı 'şey'dir.'" (1993, s. 42). Gösterge olarak gelinlik, eril söylemin kadından umduklarının fantazisi ve gelinliğin simgelediklerinden anladığı şeydir. Ancak

Ekici'nin inatçı bir tavırla içine girmeye çalıştığı bu elbise, sanatçının, gelinliğin simgelediği kadınlık hallerine sığmadığını göstermektedir. Gelinlik sanatçının bedeniyile uyumsuzdur, her zorlayışta onun bedeni tarafından reddedilmektedir.

Toplumsal kabuller tarafından kadın kimliğine sürekli nakşedilen bu pek naif biçimler, neredeyse evrensel denilebilecek bir kadın imgesini inşa etmektedir. Bu imgenin inşasının rotasında ise, belirli duraklar; görücüye çıkma, evlilik, annelik gibi ve bu duraklar için kadın(lık) fantezileri yaratılmıştır. Hans Jörg Clement, Ekici'nin 2000'li yıllardan 2009 yılına dek icra ettiği performanslarının retrospektif bir derlemesi olan *Personal Map To Be Continued...* (2011) adlı sanatçı kataloğunda, *Inafferrabile/Greifbar Fern* için şöyle yazar:

Genç bir kadın, dışarıda bırakılmış; söz konusu olan, her şey. Oyun yok, oyalama yok. Beyaz ve kırmızı, masumiyet ve baştan çıkarıcılık ve doğal olarak: yaşam ve ölüm. Canlı bir tablo, tek başına hükümler bir duruş içinde; şüphe, çıkmazlık. Başından itibaren yanlış anlaşılacak bir son (Clement, 2011, s. 42).

Clement'in de ifade ettiği gibi evlilik ya da gelinlik giyme ritüeli, kadın için başından itibaren yanlış anlaşılacak bir sonudur. Dolayısıyla şayet kadınlık toplumsal normlarla uyum içindeyse, evlilik zaten gerçekleşmesi gereken 'doğal sürecin' bir aşamasıdır. Burada şaşırılacak herhangi bir durum yoktur, herhangi bir sürpriz yoktur; zaten beklenen budur. Toplumsal söylemlerin ritüelistik hattı, kadın kimliğini normal şartlar altında bu 'mutlu son'a hazırlamaktadır. Burası aslında bir son değildir; evlilik bir geçiş pratiğidir. *Lifting a Secret* performansında bir kadının 'kız isteme' merasimine dek olan süreçteki kendini hazırlama aşamasının başarıya ulaştığı ve bir sonraki kimliğe geçildiği noktadır. Ekici ise, mücadele içine girdiği bu gelinlikle, evlilik fantezilerini karmaşıklaştırarak onlar üzerine yeniden düşünmekte ve söz konusu fantezilerin kadın kimliği için aslında ne söylediğini araştırmaktadır.

Gösterişli ve tüm beyazlığı/masumiyeti ile cezbedici bir imge olan gelinlik, modern ya da geleneksel toplumların büyük çoğunluğunda kadını aynı şekilde ifade etmektedir. Gelin anonimdir: Gelinlik beyaz, gösterişli ancak hep birbirinin benzeri bir elbise olarak kadınlığı aynılığın içine sıkıştırmakta, bir gelin olarak ilan ettiği kadını anonimleştirmektedir, çünkü belirsiz bir otoritenin 'gelin' olabilmek adına öne sürdüğü kuralları; güzellik, zarafet, iffet, maharet vb. yerine getirmiş olan kadını imlemektedir. Gelinlik giymiş kadın kendi öznelliğini gizlemektedir; gelinlikli kadın öznel kimliğini değil, toplumsal normların geline attığı kimliği ortaya koymaktadır. İngiliz feminist yazar ve eleştirmen Virginia Woolf, kadınların kendilerini ortaya koymasını engelleyen şeyin, kadınlara anonim kalmayı emreden iffet anlayışının bir yadigarı olduğunu yazmıştır (2019, s. 57). Tam da bu noktada gelinlik, iffet anlayışıyla iç içe geçerek bedenlerini kapladığı tüm kadınları, saf, temiz ve namuslu olarak ilan etmektedir. Bu bağlamda gelinlik, toplumsal söylemlerle "performatif" olarak üretilen kadınlığı görünürleştirmektedir: Gelinlik, onu giyen kadının iffet, güzellik ve maharetini ortaya koymanın ve bunlar dışında kadına dair öznellik biçimlerinin üstünü örtmenin bir yoludur. Gelinlik giymiş bir kadın kim olduğu fark etmeksizin; güzel, zarif, iffetli bir gelin-

dir, tüm gelin olmuş kadınlar gibi gelindir; ayındır, sıradandır, normaldir; ayırt ediciliği salt gelinliğin sınırlı modellerine sığdırılmıştır, bunun dışında beyazdır; evlenmeye hazır olan her kadın gibi masumdur, temizdir. Bu bağlamda kadın giydiği gelinlikle, kendi öznelliğini değil, kadınlığın toplumsal belirleyicilerini görselleştirmektedir. Gelinlik, kadının öznelliğini kısırmakta ve “performatif” olarak üretilen kadınlık ve kadınlığın arzularını dışa açmaktadır. Gelinlik kadını bir gösterge olarak ortaya çıkarmakta, onu gösterişli kılmaktadır, fakat aynı zamanda onun asıl gerçekliğini de gizlemekte, kadını anonimleştirmektedir. Ekici ise bir gelin olarak, ortaya çıkardığı bedeniyle toplumsal normlar tarafından inşa edilen ve anonimleştirilen gelinin sosyal performanslardaki konumuyla oynamıştır. Sanatçı sosyal bir performans olan düğün ya da nikah sırasında mağrur, güzel fakat özgün olmayan gelini, öznellik bağlamında sorgulayarak performans sanatında ters-yüz etmiş; yabancılaştırmıştır. Bu figür, sosyal performanslarda mutlu evlilik yapan kadınlar gibi gelinliği ile bütünleşen ve bedenini bu elbisenin tüm zarafetiyle sunan bir gelin figürü değildir, bilakis bedenini saran bu elbise ile mücadele içinde olan, elbisenin ve onun temsil hiçbir şeyin içine sığamayan; tuhaf, yabancı ve çifte-yabancı bir figürdür.

Ekici, kadınlığa kodlanan bir istenç olan gelinlik giyme arzusunu, sürekli çekiştirdiği fermuar ve güçlkle soluduğu nefes ile bir performansa çevirmiştir, dolayısıyla “performatif” olarak kadın kimliğine işlenen bu onulmaz arzuyu bir performans olarak sergilemiş ve arzuların da “performatif” olarak üretildiğini ortaya koymaya çalışmıştır. Bedenine dar gelen gelinlik, “performatif” olarak dayatılan arzular ile bedenini uyumadığı bir noktaya varmıştır. Sanatçı, kadını kısıran ve onu “performatif” öznelliğe intikal ettirerek anonimleştiren bu gelinlikle, kadınlığın içine sıkıştırıldığı güzellik, zarafet gibi kavramların içine sığmadığını göstermiş olur. Bu bağlamda gelinlikle ortaya çıkardığı uyumsuz beden hem izleyiciye hem de sanatçının kendisine/kendi tahayyüllerine yabancılaşmaktadır.

Sonuç

Performans sanatında performatif olarak inşa edilmiş öznellikleri soruşturan ve onları eleştiri altına almak adına bir karşı-gösterge ile yeniden sunan sanatçı bedeni toplumsal normlarla uyumayan görünümünden dolayı yabancılaşmaktadır. Söz konusu yabancılaşma, özellikle beden sanatı pratiklerinde kadın ve erkek beden sanatçısının cinselliği vurgulaması ve bu vurguyu belirgin kılmak adına; çıplaklık, seksüel görüntüye yatırım, narsizm gibi kavramları kullanarak aşırılığa kaçması altında gerçekleşir. Ancak bu kavramların üzerinde işlediği beden biyolojik olarak kadın bedeni ise, yabancılık katlanmaktadır. Çünkü kadın bedeni patriyarki içinde zaten gizlenmesi gereken ya da ‘gizlice izlenmesi’ gereken “öteki” bedendir. Bu nedenle, kendi bedenini bilinçli olarak çıplak ya da erotik bir biçimde ortaya çıkararak kadın sanatçının bedeni iki kez yabancılaşmaktadır.

Çifte-yabancılık toplumsal cinsiyete intikal eden bir durumdur, fakat öte yandan yabancılık salt erkeğin ötekisi olan kadın bedeninde cereyan etmemekte, aynı zamanda etnik olarak ait olmadığı bir coğrafyada yaşayan, yaşamak zorunda kalan kadın bedeninde de tezahür

etmektedir. Göçmen ve kadın bedeniyle üreten bir sanatçı olarak Nezaket Ekici, performans sanatında çifte-yabancılaşma majör bir malzeme olarak kullanmaktadır. Sanatçı, bilhassa *Lifting a Secret* ve *Inafferrabile/Greifbar Fern* performanslarında, cinsiyetlendirilmiş özneyi (kadını) etnik ve kültürel bağlamda 'çifte-yabancılaşma' ile işaretlemiştir. Ancak Ekici, öznelliğe ve kadın bedenine vurgu yaparken çıplaklık ya da seksüellik gibi toplumsal cinsiyet normlarının ötesine geçen aşırı uygulamaları kullanmamış, bunun yerine bedenini etnik ve kültürel formlar ile donatmış ve bu formları ihlal ederek yabancılaştırmıştır.

Sanatçının söz konusu performanslarında temel meselesi "performatif" olarak inşa edilen kadın kimliğini sorunsallaştırmaktır. Bu sorguyu *Lifting a Secret* performansında kadın kimliğinin iç içe geçirildiği özgül kültürel formları yeniden üreterek yapmıştır. Sosyal bir performans olan 'kız isteme' ritüelini sanatsal bir icraya dönüştürmüş ve bu icrada, kadının 'görücüye çıkması'; nesneleştirilerek onaya sunulması durumu üzerinden kadınlığın kabul görme yasalarını eleştirmiştir. Bu eleştiride sosyal bir performansın 'normal' bir ritüelini aşırılığa uğratmış; (kadın) bedenini 'normal' davranışlardan taşıyarak, kültürel bir durumu alt-üst etmiştir. Bu bağlamda, hem kadın hem de 'ait' olduğu bir ritüeli bozguna uğratan bir beden olarak geleneksel kimliğine iki kez yabancılaşmıştır. Öte yandan yaşadığı ve sanatını ürettiği coğrafya içinde de önce kadın ve ardından aşına olunmayan geleneksel formları icra eden bir 'yabancı', bir 'göçmen' olarak sanatçının bedeninde yine çifte-yabancılaşma tezahür etmiştir.

Lifting a Secret'in aksine *Inafferrabile/Greifbar Fern*'de özgül coğrafi formlar üzerinden değil, evrensel denilebilecek bir kültürel form üzerinden çifte-yabancılaşma ortaya çıkarmıştır. Ekici, *Inafferrabile/Greifbar Fern*'de kadınlığı kuran ve üreten bir fantazi nesnesi olan bir gelinlik giymektedir, fakat bu gelinlik sanatçının bedeni için oldukça dardır. Sanatçının sürekli çekiştirdiği ama bir türlü kapatamadığı fermuar gelinliğin bedenine olan uyumsuzluğunu vurgulamaktadır, ancak bu vurgu elbiseden taşarak sanatçının bu elbisenin işaret ettiği kadınlık formlarıyla olan uyumsuzluğuna doğru bükülen bir okumaya açılmaktadır. Sürekli ve nefes nefese çekiştirdiği fermuar ile 'normal' bir gelin imgesini aşırılığa uğratan sanatçı, burada da hem kadın olmasıyla hem de kadın bedenini aşırılıkla sergilemesiyle çifte-yabancılaşma yerleşmiştir.

Lifting a Secret ve *Inafferrabile/Greifbar Fern*, kadın bedeninin geleneksel ve kültürel üretimini eleştirmekte, toplumsal söylemde imgeleşen kadın bedenini ters-yüz etmektedir. Bu performanslarda sergilenen kadın bedeni, hem patriyarkal görme rejimine hem de kendi "performatif" tahayyüllerine yabancı bir kadını ortaya çıkarmaktadır.

Kaynakça

- Ahmed, Sara. (2017). *Duyguların Kültürel Politikası*. (S. Komut, Çev.). İstanbul: Sel.
- Ahmed, Sara. (2018). *Feminist Bir Yaşam Sürmek*. (B. S. Aydaş, Çev.). İstanbul: Sel.
- Barthes, Roland. (1993). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. Rifat, S. Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Brooks, Ann. (1997). *Postfeminism: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*. London: Routledge.
- Butler, Judith. (1988, Aralık). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40 (4), 519-531.
- Butler, Judith. (2014). *Bela Bedenler*. (C. Çakırlar, Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Butler, Judith. (2018). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis.
- Clement, Hans, Jörg. (2011). Inafferable/Greifbar Fern. Roland Nachtigaller (Ed.). *Nezaket Ekici Personal Map To Be Continued....* Berlin: Kerber.
- Foucault, Michel. (2007). *Cinselliğin Tarihi*. (H. U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- hooks, bell. (2002). *Feminizm Herkes İçindir*. (E. Aydın, B. Kurt, Ş. Özgün, A. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Çitlenbik.
- Jones, Amelia. (1998). *Body Art / Performing The Subject*. London: University of Minnesota.
- Kristeva, Julia. (1991). *Strangers To Ourselves*. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia. (2018). *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*. (N. Tatal, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Phelan, Peggy. (1993). *Unmarked the Politics of Performance*. New York/London: Routledge.
- Saybaşıllı, Nermin. (2017). *Sanat Sahada: Görsel Kültür Çalışmalarında Etnografik Bilgi*. İstanbul: Metis.
- Schechner, Richard. (2013). *Performance Studies: An Introduction*. London/New York: Routledge.

Simmel, Georg. (2009). *Bireysellik ve Kültür*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.

Tekeli, Şirin. (2017). Faşizm ve Kadın. Ş. Tekeli (Ed.). *Feminizmi Düşünmek*, s. 153-172. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Tekeli, Şirin. (2017). Siyasi İktidar Karşısında Kadın. Ş. Tekeli (Ed.). *Feminizmi Düşünmek*, s. 3-37. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Weeks, Kathi. (2012). *Feminist Öznelerin Kuruluşu*. (İ. Özküralpli, Çev.). İstanbul: Otonom.

Woolf, Virginia. (2019). *Kendine Ait Bir Oda*. (D. Kurt, Çev.). İstanbul: 6.45.

Yalom, Marilyn. (2002). *Memenin Tarihi*. (A. Gün, Çev.). İstanbul: Çitlembik.

Zizek, Slavoj. (2005). *Yamuk Bakmak Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Bakmak*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis.

KONYA/BOZKIR AŞAĞI SORKUN CAMİİ VE AŐŐAP SÜSLEMELERİ ÜZERİNE GENEL BİR DEĞERLENDİRME

A GENERAL EVALUATION ON THE KONYA BOZKIR AŞAĞI
SORKUN MOSQUE AND WOODEN DECORATIONS

DR. ÖĞR. ÜYESİ YUNUS ASLAN

Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakóltesi Sanat Tarihi Bölümü

Türk ve İslam Sanatı Anabilim Dalı

yunusaslan1881@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7087-338X

Öz: Konya Bozkır ilçesine bağlı Sorkun Mahallesi'nde bulunan "AŞağı Sorkun Camii" Ahşap direkli ve ahşap tavanlı cami tipinde inşa edilmiştir. Cami, ahşap direklerle mihrap duvarına dik olarak üç sahına ayrılmış olan harim, harimin doğusunda bulunan yazlık bölüm ve ahşap kadınlar mahfili bölümlerinden meydana gelmektedir. Ahşap direkli caminin ilk inşası 19. yüzyıl başlarına, yeniden yapımı 20. yüzyıl ortalarına tarihlendirilmektedir. Yapının harim kısmında konumlanan mihrap, minber ve vaaz kürsüsü ahşap süsleme ve el işçiliği bakımından oldukça önemli örneklerdir. Ayrıca yapıda, kadınlar mahfili alt tavanı ve korkuluklarında, harim tavanındaki silmeli yatay yastıklarında ahşap süslemeler bulunmaktadır. Yapı içerisindeki ahşap yapı elemanları ve unsurların ayrıntılı çizimleri yapılarak, belgelenmiştir. Bunların yanı sıra süsleme unsurlarının değerlendirilmesi yapılmıştır.

Bu çalışmayla, AŞağı Sorkun Camii'nin mimari özellikleri, günümüzdeki mevcut durumu, yapıdaki bazı değişimler, onarımlar, tahribatlar; daha önce ayrıntılı incelemeye tabi tutulmayan ahşap süslemeleri incelenerek, süsleme içeriği ve anlamların tespiti amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Bozkır, AŞağı Sorkun Camii, Ahşap, Süsleme, Türk İslam Sanatı.

Abstract: Located in the Sorkun district of the Bozkır/Konya, the “Aşağı Sorkun Mosque”, was built with wooden pillars and wooden ceilings. It consists of the harim (place of worship) section and divided into three naves; one is perpendicular to the mihrab wall with wooden poles, the other is the summer section to the east of the harim and the third is the wooden women’s gathering place. The first construction date of the wooden pillar type mosque is dated to the beginning of the 19th century, and its reconstruction is dated to the middle of the 20th century. The mihrab, pulpit and preaching lectern located in the sanctuary of the building are very important examples in terms of wooden decorations and handicrafts. In addition, there are wooden decorations on the lower ceiling and balustrades of the women’s mahfel, and on the molded horizontal pillows on the ceiling of the sanctuary. The detailed drawings of the wooden structural elements and the sections in the building have been drawn documented. In addition, the ornaments have been examined.

With this study, the architectural features of the Aşağı Sorkun Mosque, its current situation, some changes in the structure, repairs, destructions have been analyzed; It is aimed to determine the content and meanings of the ornaments by examining the wooden ornaments that have not been subjected to a detailed examination before.

Keywords: Bozkır, Aşağı Sorkun Mosque, Wood, Ornament, Turkish-Islamic Art.

Giriş

Konya'nın Bozkır ilçesinin güneybatı kesiminde bulunan Sorkun Mahallesi, ilçe merkezine yaklaşık olarak 14 km mesafe uzaklıktadır. 2012 yılında T.B.M.M. kararıyla mahalle statüsüne geçen kasaba, kendi içerisinde İsalı, Kızılçal, Toplar, Tuzla, Aşağı Sorkun gibi yerleşim yerlerine sahiptir. Sorkun Mahallesi'nin aynı zamanda giriş bölgesi olan Aşağı Sorkun'da, bu bölgenin adıyla anılan Aşağı Sorkun Camii bulunmaktadır. Resmi kayıtlarda ve yayınlarda "Aşağı Cami - Aşağı Mahalle Camii" olarak da geçen yapı, bölge sakinleri tarafından "Aşağı Sorkun Camii" şeklinde anıldığı için çalışmada bu isim tercih edilmiştir. Mahalle içerisinde, konutların yoğun olduğu "Köy İçi" denilen eğimli arazi üzerine yapılan yapı (Görsel 1), 15 numaralı sokak (55504) üzerinde konumlanmaktadır.

Yapının üzerinde kitabesi olmadığından, tarihlendirmesi hakkında kesin bilgi mevcut değildir. Türkiye Diyanet İşleri Başkanlığı tarafından düzenlenen ve harimde bulunan "Cami İbadete Açılış Berati" belgesinde, caminin yapılış ve ibadete açılış tarihi 01.01.1954 yılı olarak geçmektedir. Cami, Prof. Dr. Haşim Karpuz başkanlığında tarafından hazırlanan envanter kitabı (Karpuz, 2009) için 2000 yılında incelendiğinde, süsleme özelliklerinden hareketle 20. yüzyıl başlarına (Karpuz, 2009, s.1526) tarihlendirilmiştir.



Görsel 1. Aşağı Sorkun Camii'nin mahalle içindeki konumu (Hakan Çelik kişisel arşivi-2017).

Hamit Şafakçı'nın verdiği arşiv bilgilerine göre köyde 1524 yılında bir mescit olduğu yönündedir. Cami, Muslihiddin ve Mehmet isimli hayırsever kişiler tarafından yeniden yaptırılmış ve cami hitabeti 1814 yılında ilk olarak Şeyh Mehmet isimli şahsa verilmiştir. Daha sonra 1829, 1844-45, 1910 gibi tarihlerde cami hitabetine (genelde ücretsiz) farklı isimler atanmıştır. 1924 yılında, Abdullah kızı Ayşe isimli şahıs, Aşağı Sorkun Camii görevlilerine verilmek üzere 5000 kuruş vakfetmiştir. Şafakçı ilk atamadan yola çıkarak yapıyı 19. yüzyıl başlarına tarihlendirmektedir (Şafakçı, 2015, s. 185-186).

Ali Tekin ise Aşağı Sorkun Camii'ni, 2014 yılındaki incelemesinde 20. yüzyıl başlarına (Tekin, 2015, s. 72) tarihlemiştir. Fakat A.Tekin 2021 yılında yayımlanan makalesinde, Hamit Şafakçı'nın kitabındaki vakıf bilgilerinden hareketle yapılış tarihi olarak 19. yüzyıl başlarını, tamir tarihi olarak 20. yüzyıl ortalarına işaret etmektedir (Tekin, 2021, s. 218).

Bu bilgilerden anlaşıldığı üzere Aşağı Sorkun Camii muhtemelen, ilk olarak 1814 yılında yaptırılmış ve sebebini bilmediğimiz bir nedenden dolayı, kısmen yahut tamamen yıkılmıştır. Daha sonra yapı, cami beratında geçen 20. yy ortalarında, yukarıda adı geçen, köydeki iki hayır sahibi tarafından tekrar inşa ettirilmiştir. Böylelikle günümüze ulaşmış olan mevcut yapının banileri “Muslihiddin ve Mehmet” olup, yapılış tarihi yaklaşık olarak 1950’li yıllar olarak kabul edilebilir. Caminin inşa ustası ve ahşap ustasının kim olduğu hakkında elimizde bir bilgi yoktur.

Aşağı Sorkun Camii’nin Plan ve Mimari Özellikleri

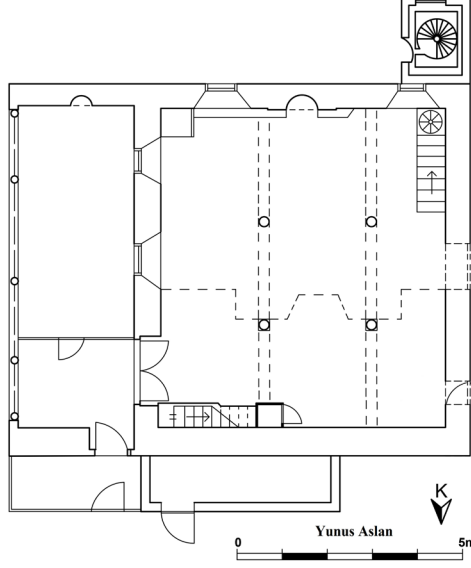
Aşağı Sorkun Camii, harim bölümü, harimin doğusunda günümüzde son cemaat yeri olarak kullanılan yazlık bölüm, ahşap işçilikli kadınlar mahfilinden meydana gelmektedir (Görsel 2-4). Yapının kuzeyinde asimetrik avlusu bulunmaktadır. Avludaki şadırvan 2007 yılında yenilenmiştir. Caminin kuzey cephesine bitişik ayakkabılık ve muhdes depo bölümleri mevcuttur (Görsel 3). Eğimli arazi sebebiyle doğudaki subasman kısmı depo olarak kullanılmaktadır. Ayrıca caminin batısında cami görevlisi için lojman; avlunun batısında da dikdörtgen planlı ve sivri kemerli çeşme bulunmaktadır.



Görsel 2. Kuzey batıdan genel görünüş; Avlu girişi, çeşme (Yunus Aslan Kişisel Arşivi-2022).



Görsel 3. Kuzey girişi ve odun deposu; Doğu cepheden yazlık bölüm (Yunus Aslan Kişisel Arşivi-2022).



Görsel 4. Aşağı Sorkun Camii planı (Ali Tekin'den işlenerek).

Cami, taştan yığma duvarlı olarak inşa edilmiş, sonradan duvarları sıvanmıştır. Günümüzde dış cephe açık sarı renge boyanmıştır. Harim içerisinde bulunan kadınlar mahfili, tamamen ahşap malzemeden yapılmıştır.

Yapının üst örtüsü kırma çatı biçimlidir. Çatı, harim kısmında dört adet silindirik ahşap direğin üzerinde, iki sıra halinde kuzey-güney yönünde uzanan silmeli yastıklara ve daha yukarıda bu yastıklara dikey olarak sıralanmış ahşap kirişlere oturmaktadır. Kirişler sonradan, alttan kontrplakla kaplanmıştır.

Yapının güney batı köşesinde 2013 yılında eklenmiş olan betonarme minaresi bulunmaktadır. Dikdörtgen planlı kaide üzerinde yükselen silindirik minare tek şerefelidir.

Yapı plan olarak kuzey-güney yönünde uzanan kareye yakın dikdörtgen harim ve dikdörtgen yazlık bölümün birleşiminden ibarettir (Görsel 4). Caminin kuzey cephesinin doğu köşesine yakın noktasındaki ana girişi, son cemaat yeri şeklinde düzenlenmiş olup, bu mekan yazlık bölüme (Görsel 3-5) açılmaktadır. Bu kısmın güney cephe duvarı ortasında küçük bir mihrap nişi mevcut olup, özgünde açık olduğu anlaşılan doğu cephesi camekânla kapatılmıştır. Pencerelelerin üzeri dıştan, ahşap iskeletli ve sert plastikten şeffaf bir sundurmayla örtülmüştür. Yine aynı mekânın içi, harim girişinin olduğu kısımdan, ahşap bir bölmeyle ayrılmıştır.

Harim mekanına yazlık bölümün kuzeybatı köşesinden çift kanatlı ahşap kapıyla geçilmektedir. Ahşap direklerle mihrap duvarına dik olarak üç sahına ayrılmış olan harimin (Görsel 6), güneydoğu köşesinde vaaz kürsüsü, güneybatı köşede minber ve güney duvarı orta-

sında mihrap bulunmaktadır. Bu yapı elemanlarının tümü ahşap işçiliktir. Harim güney cephesinde alt seviyede dikdörtgen ve üst kısımlarda daha küçük boyutlu kare biçimli şevli pencereler vardır (Görsel 7). Doğu cephede yine güney cephede olduğu gibi alt kısımlarda ikili pencere bulunurken, üst kısımda yalnızca güneyde küçük pencere vardır. Bu üst pencere, günümüzde tamamen kapatılmıştır. Batı cephesinde, arazi eğiminden dolayı alt kısımlarda pencereler olmayıp, üst seviyede diğer üst pencerelerden daha büyük boyutlu bir adet şevli pencere bulunmaktadır.

Harim duvarları zeminden yaklaşık 0.60 m, ahşap sütunlar zeminden yaklaşık 2.50 m. yüksekliğe kadar ahşap lambriyerlerle kaplanmıştır (Görsel 6). Aynı uygulama yazlık bölüm duvarlarına ve mihrap nişine de yapılmıştır (Görsel 5). Harim kısmına kaloriferli ısıtma sistemi yapılmış ve duvarın bu lambri seviyelerinde kalorifer petekleri bulunmaktadır.

Harim ve yazlık bölüme içten beyaz badana yapılmış olup, 2015 yılından sonra duvarlara, Muhammet Sarıkaya tarafından kalem işi süsleme ve istifli yazılar işlenmiştir. İncelememiz sırasında, muhtemelen çatıdaki bir problemden dolayı yazlık bölüm güney duvarı ve harimle burasını ikiye ayıran duvar su almıştır. Nitekim duvarlar ve kalem işi süslemeler tahrip olmuştur (Görsel 5-6).



Görsel 5. Yazlık bölüm; Girişindeki ahşap bölme (Yunus Aslan Kişisel Arşivi-2022).



Görsel 6. Harim 2000 yılı (Karpuz, 2009: 1527); 2022 yılı (Yunus Aslan Kişisel Arşivi-2022).



Görsel 7. Harimde alt ve üst şevli pencereler (Yunus Aslan Kişisel Arşivi-2022).

Harimde bulunan ahşap kadınlar mahfili, içten harim kuzey duvarının tamamına, doğu ve batı duvarlarında 3/1 yer kaplamaktadır (Görsel 8). Güney ön kısmı iki ahşap harim direğinden destek alan kadınlar mahfili, plan olarak iki yandan ve ortadan, güney yönüne doğru balkon/cumba yapmaktadır. Mahfil çıkması ahşap korkuluklarla sınırlandırılmıştır.

Harim ve mahfil bölümünde, 2000 yılındaki envanter çalışmasından (Karpuz, 2009, s. 1525-1527) sonra yapılarda bazı değişiklikler göze çarpmaktadır. Mahfile çıkışı sağlayan ahşap merdiven 2000 yılında harimin kuzey duvarının ortasında iken (Görsel 8), günümüzde kuzey doğu köşeye taşınmıştır. Merdiven günümüzde perdeyle kapalı olup, mahfile dıştan ulaşıldığından aktif olarak kullanılmamaktadır. Merdivenin alt kısmında ise kare planlı, dikdörtgen kapılı dar bir ahşap bölme (ezanlık), ezan okumak için kullanılmaktadır (Görsel 9).

2000 yılındaki fotoğraflarda mevcut olmayan (Görsel 8), batı cephedeki mahfil girişi (dışarıdan) sonradan açılmıştır. Önü perdelerle örtülü olan kadınlar bölümüne girişi sağlayan bu açıklık, mahremiyet amaçlı olarak açılmış olmalıdır.



Görsel 8. Kadınlar mahfili 2000 (Karpuz, 2009: 1527), 2014 (Tekin, 2015: 264) ve 2022 (Yunus Aslan Kişisel Arşivi-2022) yılları.

2000 yılında gerçekleştirilen envanter çalışması fotoğraflarına göre (Karpuz, 2009, s. 1526), kadınlar mahfilinin altında, harimin kuzey batı köşesinde, ahşap direkler hizasına kadar ahşap korkuluklar bulunmaktadır. Bu korkuluklar bugün mevcut olmayıp, bu kısmın zamanında müezzin mahfili olarak işlev gördüğü anlaşılmaktadır (Görsel 8-9).

Yine aynı fotoğraflarda mihrabın sağında bir, solunda altı adet pencere alt seviyesine kadar, küçük perde kemerli(Turani,1975, s. 64)¹ ahşap boşluklar izlenmektedir (Karpuz, 2009, s. 1526; Görsel 6). Kemerlerin önü tespih asmak için kullanılmaktadır. Günümüzde bu kısımlar sökülmüş ve yerlerine ahşap lambri kaplanmıştır.



Görsel 9. Eski müezzin mahfilinin konumu; ezan okuma bölümü (Yunus Aslan Kişisel Arşivi-2022).

Aşağı Sorkun Camii Mimari Elemanları ve Süslemeleri

Aşağı Sorkun Camii bünyesinde ahşap süsleme örnekleri harimde yoğunlaşmaktadır. Harimde bulunan ahşaptan yapılmış olan mihrap, minber ve vaaz kürsüsü el işçiliği bakımından oldukça dikkat çekici örneklerdir. Kadınlar mahfilinin alt tavanında ve korkuluklarında, farklı tekniklerle uygulanmış ahşap süslemeler bulunmaktadır. Harim düz tavan üst örtüsünü oluşturan kirişlerin oturduğu ahşap yastıklar da kısa silmelerle hareketlendirilmiştir. Harimin doğusunda bulunan yazlık bölüm ve mihrabında ahşap süsleme örnekleri mevcut değildir.

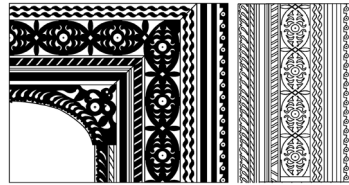
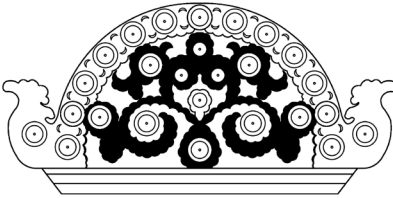
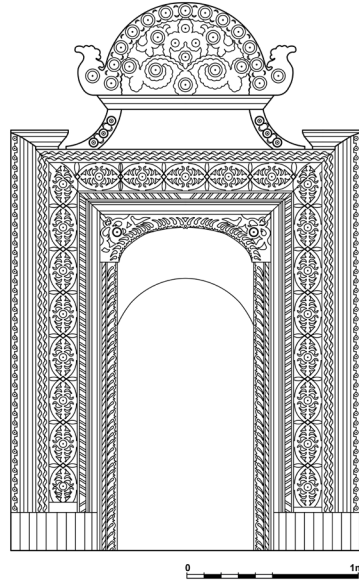
Mihrap

Ahşap işçilikli mihrap, kible duvarı ortasında olup, 2.00 m genişlik ve 3.20 m yükseklik ölçülerinde dikdörtgen çerçeveli ve yarım daire planlı nişe sahiptir (Görsel 10). Mihrap taç, alınlık, kandillik, çerçeve, köşelik, sade kavsara, niş gibi bölümlerden² ibarettir (Fidan, 2018, s. 5-6; Bozkurt, 2007, s. 19). Yarım daire planlı mihrap nişi 0.50 m kadar duvar içine girinti yaparken, mihrabın ahşap çerçeveleri duvardan 0.10 m dışa taşındır. Mihrabın basık kemerli, yarım daire kemerli yalın nişin yaklaşık 0.30 m yukarısında bulunmaktadır.

¹ Adnan Turani perde kemer biçiminin genellikle Geç Gotik devrinde görüldüğünden bahsetmektedir.

² Yöre mihrapları taç, tepelik, çerçeve, alınlık, köşelik, kavsara, niş, sütunçe, oturtmalık gibi bölümlerden oluşmaktadır.

Mihrabın taç kısmı dıştan dışa, yaklaşık 1.30 x 0.55 m ölçülerindedir. Tacin dış çerçeve hattı genel görünüm olarak, yarım daire biçimli ve iki yanından uzanan kıvrımlı birer bakışık rumiden meydana gelmektedir. Bu uç rumiler ortada dört eş küçük dilim ve uçlarda daha büyük dilimlerden oluşturulmuştur. Bu kısımlar A. Tekin tarafından kartal figürü başına benzetilmiştir (Tekin, 2021, s. 217). Yanlardaki rumilerin merkezinde, iç içe daireler bulunmaktadır. Yarım daire biçimli tacin oval kısmında, belli aralıklarla sıralanan eş boyutlu daireler (13 adet) çerçevelemektedir. Daha iç bölümdeki bitkisel süslemeler arasında da küçük boyutlu dört, büyük boyutlu dokuz daire daha işlenmiştir. Bitkisel süsleme, orta altta bulunan bir tomurcuktan kıvrım dallar aracılığıyla sağa-sola ikiyeşerli ve ortaya uzanan (bir adet), taç yaprakları uzunca kıvrılan çiçeklerden oluşmaktadır. Bu taç yaprak kıvrımları içerisine, genellikle yukarıda bahsedilen daireler işlenmiştir. Böylelikle daire çevreleri aynı zamanda yapraklı gülbezeklere dönüşmektedir. Ortadan uzanan dalların uçlarında bulunan toplamda beş çiçek büyük, aralarda kalan üç yapraklı, iki çiçek daha küçük boyutludur. Bitkisel kıvrım dallar ve çiçeklerin dış hatları yarım dairesel, yan yana sıralı dilimli biçimdedir. Tüm bu alanda bulunan çiçekler, kıvrım dallar ve geometrik daireler oyma tekniğindedir.



Görsel 10 (Çizim). Aşağı Sorkun Camii Mihrabı (Yunus Aslan Kişisel Arşivi-2022).

Taçtan sonra daha altta iç bükey, üç yarım oluk silmeli yatay parçadan sonra alınlık bölümüne geçilmektedir. Alınlığın iki yanını diyagonal uzanan oval iki ahşap parça sınırlandırmaktadır. Bu ahşapların yüzeyinde üçer adet daire, belli aralıklarla dikey sıralı olarak işlenmiştir. Dairelerin arasında karşılıklı, ikişer hilal biçimi bulunmaktadır. Aynalığin iç kısmında, düz sac malzeme üzerine yazılmış olan mihrap ayeti “Küllemâ de hale aleyhâ Zekeriyâl Mihrabe” (Kur’an-ı Kerim, Ali İmran, s. 37. ayet) bulunmaktadır. Yazı sülüs hatla siyah zemin üzerine beyaz renkte yazılmıştır. Mihrap kahverengiye boyanırken yazılı yüzeye, boya izleri taşırılmıştır.

Alınlık hizasında kare planlı sütun başlığı benzeri ışık-kandil koyma yerleri yapılmıştır. Dış hatları içbükey yarım oluk ve dışbükey kaval silmeli olarak yukarıdan aşağı doğru daralan bu üç boyutlu bölüm, mihraptan kuzeye doğru 0.15 m kadar çıkıntı yapmaktadır.

Alınlıktan zemine kadar yaklaşık 2.30 m boyunda ve 2.00 m genişliğinde olan ahşap mihrabın dış uçlardaki çerçeveleri ikili dikey ahşaplardan meydana gelmektedir. İkinci sıradaki dışbükey çerçeveden sonra mihrap, öne doğru hafif çıkıntı yapmaktadır. En dış çerçeve yüzeyinde, oyma tekniğiyle belirginleştirilmiş, merkezlerinde küçük daireler bulunan küçük “S” formları dikey olarak sıralanmaktadır.

Daha içte bulunan çerçeveler ters “U” formludur. Üçüncü çerçeve, ilk silmede olduğu gibi oyma, dikey sıralı küçük “S” formlarından oluşmaktadır; fakat burada ikişerli diyagonal yerleşim sırası göze çarpmaktadır. Çerçeve, genel olarak iki sıranın arasındaki boşlukla da birlikte, dalgali görünümde ilerleyen hatlardan ibarettir.

Dördüncü çerçeve mihrabın en geniş (0.16 m) çerçevesidir. Arka planında düz ahşap bir plaka olan çerçevenin yüzeyine, kafes oyma tekniğinde bitkisel bezemeli başka bir ahşap çakılarak süslemeler meydana getirilmiştir. Süsleme dikey sıralanmış tekrar eden biçimlerden oluşmaktadır. Süslemeden bir kesit aldığımızda, elips alanların çerçevelediği, merkezde birer daireden aşağı ve yukarı uzanan nevrüz çiçeklerinden ibarettir. Bu elips alanların arasına yatay birer yaprak işlenerek, lotus benzeri biçimler yapılmıştır.

Kafes oyma tekniğinde ahşap yüzeyi belli bir düzende boşaltılarak nevrüz çiçekleri meydana getirilmiştir. Aşağı ve yukarı bakışık olarak uzanan nevrüz çiçeği motifleri, taç yapıları kendi gövdesine doğru kıvrılan, ikili yapraklar ve en uçtaki sivri tepe yaprağından oluşmaktadır.

Geniş dördüncü çerçeveden sonraki beşinci çerçeve, silindirik yüzeyli dikey bir silmenin diyagonal hatlarla kesilmesiyle oluşturulmuştur. Mihrap ortadan dikey olarak ikiye bölündüğünde, mihrabın diğer yarısında hatlar bakışık olarak ters yönlerde tekrar etmektedir.

Beşinci çerçeveden sonraki, içbükey yarım oluk silmeli dikey ahşap çerçeveyle mihrap dış yüzeyi tekrar duvarla aynı hizaya çekilmiştir.

Daha iç kısımda mihrabın dar ahşap köşeliği ve altında devam eden işlemeli iç çerçeve bulunmaktadır. Köşelik altında dıştan içe ilk sırada, üzerinde diyagonal kesik izleri olan ahşap çita bulunmaktadır. En içte basık kuşatma kemerini oluşturan ve yanlardan zemine kadar uzanan işlemeli çerçeve konumlanmaktadır. Çerçeve, mihrabın içine doğru uzanmış yan yana uzun saplı, yan yapraklarından birleşen nevrüz çiçeklerinden meydana gelmektedir. Çiçeklerin kafes oyma olarak açılmış alanlarında yan yana "vav" harfleri izlenmektedir.

Basık kemer köşeliklerinde de bitkisel süslemeler mevcuttur. Basık kemer sırtının orta kısmında işlemler, tomurcuktan sağa, sola ve yukarı uzanan çiçeklerden oluşmaktadır. Bu kısımda biraz daha büyükçe işlenen çiçekler yine üç yapraklı nevrüz çiçeği türündedir.

Son iki paragrafta tanımlanan bitkisel bezemeler, arka planda düz ahşabın üzerine, daha önceden kafes oyma tekniğinde hazırlanmış parçaların çakılmasıyla oluşturulmuştur.

Tüm bu çerçeveler, en içteki üçü haricinde, zeminden 0.20 m yüksekte, lambri kaplı alandan yukarıda başlamaktadır. Bunun sebebi, burada bulunan, öne taşıntı yapan ve sonradan kaldırılmış olan, perde kemerli bölümdür.

Mihrap, daha önce (2000 yılında) sarı, kırmızı, mavi, yeşil renklerine boyalıyken, günümüzde kahverengi yağlı boyayla boyanmış haldedir. Bazı kısımlarında eski boyalar parça parça izlenebilmektedir.


Minber

Aşağı Sorkun Camii hariminin güney batı köşesinde, kuzeye doğru uzanan 2.30 x 0.60 m ölçülerindeki tabanı dikdörtgen planlı olan ahşap minber (Görsel 11), yükseklik olarak zeminden külah alemine kadar 4.00 m ve zeminden giriş tacı üstüne kadar 2.30 m ölçülerindedir. Minber; giriş, giriş kemeri ve tacı, aynalık altı, yan aynalık, merdiven, korkuluk, geçit, geçit üst kemeri, köşk korkulukları, köşk ön ve yan kemerleri, köşk tepeliği, külah ve alem bölümlerden³ oluşmaktadır (Apa, 2007, s. 9-10).

Yedi basamaklı merdivenle köşk kısmına ulaşılan minberin, giriş ve geçit bölümlerinde kapı gibi elemanlar bulunmamaktadır. Bu kısımlar ve köşk ön yüzü, günümüzde açılır-kapanır sarma perdeyle kapatılmıştır. Ahşap minberde oyma, eğri kesim, kafes oyma gibi süsleme tekniklerinin yanında, bazı süsleme ve ahşap elemanların birbirlerine birleşiminde çakma tekniği kullanılmıştır.

Dik üçgen biçimli yan aynalığa, korkuluk altında diyagonal, altta yatay ve sol kısımda dikey olarak, çeşitli silmelere sahip ahşap çerçevelerle geçilmektedir. Silindirik, yarım oluk ve en içteki genişçe düz yüzeyli silmeden sonra, minber yüzeyinden hafif öne çıkıntı yapan süslemeli alan bulunmaktadır.

³ Genel manada minberler yapıdan yapıya değişiklik göstermekle birlikte; kaide, giriş, aynalık altı, yan aynalık, korkuluk, köşebent, geçit, geçit üstü panosu, köşk altı panosu, köşk (taht), köşk yan panosu, kasnak, külah ve alem gibi bölümlerden meydana gelmektedir.

Dik üçgenin orta kısmında bulunan bu süslemeli alanı, dıştan Oğuz boylarından Bayat boyunun damgası (Duran, 2017, s. 9-11; Duran ve Aslan, 2019, s. 119-120) çerçevelemektedir. Diyagonal olarak yan yana sıralanan, motifleşmiş Bayat damgası, zaman içinde kısmen değişime “ ” uğramıştır. Üçgen çerçeveyi oluşturan bu damgalar ahşap malzemeye oyma tekniğinde uygulanmıştır.

Daha iç kısımdaki yarım oluk ve silindirik silmeli birer ahşap parça ile çerçevelenmiş alanda, dik üçgenin köşelerinden merkeze doğru uzanan stilize çiçek motifleri vardır. Sol alt köşede üç yapraklı çiçek, sağ altta ve sol üst köşede uç kısımlarından dilimli iki taç yaprak olan, çiçek motifleri yapılmıştır. Minber yan aynalığının tam merkezinde dışta, yan yana sıralı daireler bulunmaktadır. Ortada bulunan daha büyükçe dairenin çevresini ışınal düzlemde, yedi adet daha küçük boyutlu daire sarmaktadır.



Görsel 11 (Çizim). Aşağı Sorkun Camii Minber (Yunus Aslan Kişisel Arşivi-2022).

Minberin aynalık altı bölümü, kesme tekniğinde dilimli kemerli boşluk şeklinde yapılmıştır. Dilimli biçimlere sahip kemerin köşeliklerinde iç içe daire motifleri bulunmaktadır. Kemerli bölümleri yarım oluk ve kaval silmeli, yatay ve dikey ahşap parçalar çerçevelemektedir.

Yan aynalıkların güneyinde yaklaşık 1.60 m yüksekliğinde geçit bölümü, yarım daire kemerli olarak yapılmıştır. Yanlarda ve üstte, düz ve yarım oluk silmeli birer, ahşap parçayla sınırlandırılan geçit kısmında, yerden 1.48 m yükseklikte geçit kemeri vardır. Yarım daire biçimli geçit kemerinde, kemeri üstten saran, oyma zikzak formları bulunmaktadır.

Minber korkulukları, yan aynalıkların üzerinden diyagonal olarak ilerleyerek minberin doğu yüzünde geçit üstünde, kısmen değişime uğrayarak devam etmektedir. Korkuluğun üst ve altını sınırlandıran ahşap parçalar, altta sekiz, üstte üç ince yarım oluk silmeden oluşmaktadır. Aradaki kısımda, kafes oyma tekniğinde uygulanmış büyükçe kavisli kıvrımlı on adet "S" formu sıralanmaktadır. Bu "S" formlarında daire motifleri izlenmektedir. Korkuluğu oluşturan bu kafes oyma süslemeler, iki büyük ahşap tabladan yapılmıştır.

Minberin giriş (kapı) bölümü, yukarıya doğru daralan iki silindirik ahşap sütuna oturan yarım daire kemer ve daha üstte giriş tacından meydana gelmektedir. Silindirik sütunların kaideleri; orta kısmında birer boşum yapmaktadır. Sütun başlıkları üstte bombe yapmaktadır.

Yarım daire biçimli kemerin hemen üst kısmında kemeri saran zikzak formları bulunmaktadır. Zikzaklar oyma tekniğinde, dikey ve yatay hatların birleşiminden oluşmaktadır. Alınlık bölümünün üst kısmındaki yatay tepelik bölümünün üzerine, bitkisel süslemeli taç kısmı, önden çakılarak yerleştirilmiştir.

Taç bölümü, ortası yarım daire biçimli dış hatlara sahip olup, iki yanında üç yapraklı çiçekler bulunmaktadır. Yan yapraklardan batıdaki, duvara denk geldiği için uçtan kesilmiştir. İçe bakan taç yaprakların alt kısmında, iç içe daire motifleri vardır. Bu dairelerin alt kısmında kafes oyma tekniğinde uygulanmış kısımlar vardır.

Süslemenin merkezini oluşturan, yarım daire alanda, kafes oyma tekniğiyle yapılmış işlemler bulunmaktadır. İç içe üçlü kısım, yarım bir gülbezeği oluşturmaktadır. Arada kalan bölüme nevrüz çiçeği motifi işlenmiştir. Bitkisel süslemelerin temasını oluşturan, kafes oyma olarak açılmış alanlarda, ters "vav" harfi izlenmektedir.

Minberin köşk kısmının doğu yüzü korkuluktaki uygulama ile benzerdir. Burada korkuluktan farklı olarak "S" formları üzerinde daireler yoktur, bunun yerine damla biçimli kafes oyma formları vardır.

Yan cephede korkuluk seviyesinden yukarıda, yan yana iki adet sivri kemerli alan, bitkisel süslemelerle hareketlendirilmiştir. Bakışık süslemeler, sağ ve sol alta uzanan üç yapraklı iki çiçek ve onların üst yapraklarına birleşen nevrüz çiçeği motiflerinden ibarettir. Kemerlerin arasında dikey olarak sıralanmış ters palmet motifleri bulunmaktadır. Palmetlerin arka planında, kafes oyma olarak küçük bakışık "vav" harfi biçimleri meydana gelmektedir.

Köşk bölümünün duvara gelen güney ve batı cepheleri sade bırakılmıştır; merdivenin bulunduğu kuzey cephe, basık kemerli ve bitkisel süslemelidir. Kemer köşeliklerine yine oyma iç içe daireler işlenirken, kemer ortasından aşağı doğru sarkan ters palmet dikkat çekicidir. Palmetin yukarısında sağa ve sola, kıvrım dallarla uzanan üç yapraklı rumiler, kafes oyma tekniğinde oluşturulmuştur.

Köşkün dört cephede de tekrar eden tepelikleri, yan yana küçük Bursa kemeri biçimli çıkıntılar ve ön yüzeylerindeki dairelerden oluşmaktadır.

Külâh bölümü yamuk konik biçimlidir. Yukarı doğru incelen dikey ahşaplardan oluşan külâh sadedir. Külâhın tepesinde iki armut bölümü üzerine oturtulmuş hilalden oluşan, alem yer almaktadır.

Minber, 2000 yılında sarı, mavi, kırmızı, yeşil renkleriyle boyalıyken, günümüzde kahverengi yağlı boya ile boyanmıştır.

Vaaz Kürsüsü

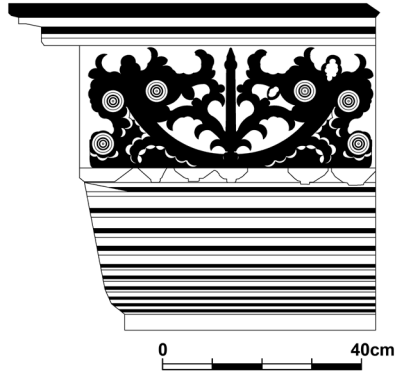
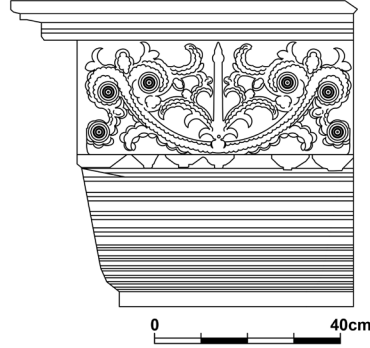
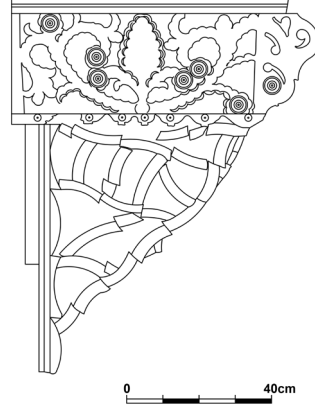
Aşağı Sorkun Camii vaaz kürsüsü (Görsel 12), ahşap malzemenin, 0.75 x 0.55 metre ölçülerinde, aşağıdan yukarıya doğru genişleyen yarım koni-huni formunda yapılmıştır. Harimin güneydoğu köşesine, iki duvara bitişik olarak yapılan sabit kürsü, yerden 0.30 m yukarıdan başlayarak, alt kısımdan üste doğru genişleyen kaide, batısında kapalı tabla biçiminde korkuluk ve üzerindeki rahle ve arkalık kısımlarından (Saat, 2008, s. 6-89)⁴ oluşmaktadır. Arkalık bölümü, sivri kemerli çıkıntılı, doğu duvara bitişik olarak uygulanmıştır. Güney duvarı içten, rahle seviyesine kadar yatay ahşaplarla kaplanmıştır. Vaaz kürsüsü 2000 (Karpuz, 2009, s. 1526) yılında ve 2011 (Apa, 2011, s. 215) yılında yapılan çalışmalarda mavi, yeşil, kırmızı, sarı renklerle boyalıyken 2014 yılı sonrasında kahverengiye boyanmıştır.

Kaide kuzeyde, 0.70 m yüksekliğe kadar düz ahşaplar üzerine, oval-yay biçimli kısa ahşap parçaların çakılmasıyla oluşturulan süslemeyle doldurulmuştur. Ters-düz konumda çakılan ahşap parçalar dalgalı şekilde ilerlemektedir.

Kaidenin üst kısmındaki bitkisel süslemeli alana geçiş, yan yana sıralı küçük perde kemerlerle sağlanmıştır. Her bir kemerin arasında küçük daireler yapılmıştır. Daha üst kısımda kalan ahşap tabla, bitkisel bezemelerle doldurulmuştur. Süsleme merkezde üsluplaştırılmış ağaç motifi ve onun iki yanından içe ve dışa doğru bakışık olarak uzanan kıvrım dallar, rumi yaprakları, içlerinde daireler bulunan gülbezeler, dalların uçlarından aşağı doğru uzanan palmet benzeri üç yapraklı çiçek kesitlerinden oluşmaktadır.

⁴ Vaaz kürsüleri ayak-kaide, gövde, korkuluk, topuz (baba), oturma yeri (seki), rahle, arkalık ve merdiven gibi bölümlerden oluşmaktadır. Genel olarak ahşap vaaz kürsülerinde çakma-geçme, yapıştırma, künde-kârî, kafes oyma (ajur), eğri kesim, oyma ve nadir olarak kakma tekniklerinin bir arada kullanımlarına rastlanmaktadır.

Süslemeyi oluşturan kıvrım dalların gövdeleri (küçük oval çentiklerle yapılmış) dilimli biçimde olup, rumi yaprakları uçlarda kıvrık şekildedir. Dalların ucundan uzanan çiçek kesitleri, merkezde tepe yaprağı ve yanlarda dilimli ikişer taç yaprakтан oluşmaktadır.



Görsel 12 (Çizim). Aşağı Sorkun Camii Vaaz Kürsüsü (Yunus Aslan Kişisel Arşivi-2022).

Vaaz kürsüsünün batı cephesi, alt kısımda 0.90 m kadar kaide kısmı ve onun üzerindeki ön korkuluktan, rahle bölümünden oluşmaktadır. Kaide bölümü sıralı yatay ahşap parçalarla kaplanmıştır.

Üst kısımdaki bitkisel süslemeli alana geçiş, yan yana sıralı küçük perde kemerlerle sağlanmıştır.

Rahle gövdesini oluşturan bitkisel süslemeli ahşap tabla 0.25 x 0.55 m ölçülerindedir. Süsleme, merkezde bulunan küçük minare formunun altından, iki yan kısma doğru uzanan kıvrım dallarla başlamaktadır. Merkezde bulunan dikey biçimin yüzeyinde, bitki dalı görünümünü pekiştiren dilimlerin olmaması, üstte şerefe benzeri bir alan olması ve uç kısmının üçgen olması; bu biçimin minare olduğunu göstermektedir.

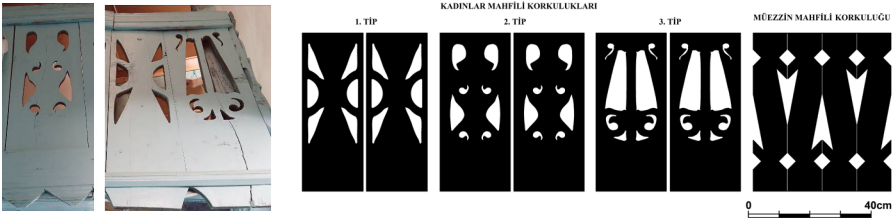
Altan uzanan dalların gövdesinden birer adet dilimli çanak yaprak aşağı doğru kıvrılmaktadır. İki yapraklı birer çiçek dışı doğru kıvrım yapmaktadır. Sağ ve sol alt uçlarda gül-bezekler mevcuttur. Ortadaki minare haricinde, tüm kıvrım dalların gövdesi dilimlidir. Bu alandaki süslemeler ahşap yüzeye eğri kesim ve oyma tekniğinde uygulanmıştır.

Kürsüye bitişik olan rahle alttan yarım oluk silmelerle hareketlendirilmiştir.

Kadınlar Mahfili

Harimin kuzeyinde doğu-batı yönünde uzanan ahşap mahfil, iki ahşap direk taşınmaktadır. Kuzeydoğu köşedeki merdivenle çıkılan mahfil, plan olarak yanlardan ve ortadan güneye doğru çıkıntı yapmaktadır. Kadınlar mahfilinde korkuluk ve alt tavanda süslemeler görülmektedir. Mahfilin güney uç kısımları yaklaşık 0.65 m yüksekliğinde ahşap korkuluklarla kapatılmıştır. Kafes oyma tekniğinde süslemelere sahip olan korkuluklar (Görsel 13), yan yana dikey sıralı düz ahşap tahtalardan yapılmıştır.

Korkuluklarda üç farklı tip süslemeli ahşaplar belli noktalara kadar tekrar ederek uygulanmıştır. Bunlardan birinci tipte; kafes oyma boşluklar, ortada karşılıklı iki kapalı yarım daire biçimi, üst ve altta yamuk üçgen gibi geometrik biçimler oluşturulmuştur. İkinci tipte, üst kısımlarda, birer ters palmet motifi bulunmaktadır. Ortada, birbirine tepe yapraklarından birleşen, nevrüz çiçekleri vardır. Üçüncü tip korkuluk; bakışık iki adet "S" biçimli kıvrım daldan meydana gelmektedir.



Görsel 13 (Çizim). Aşağı Sorkun Camii Kadınlar Mahfili (Yunus Aslan Kişisel Arşivi-2022) ve günümüze gelemeyen müezzin mahfili korkulukları (Karpuz, 2009: 1527).

Bu korkuluklar mahfilin güneyinde, düzensiz sıralıdır. Birinci tip korkuluk, mahfilin doğu ve batısından ortaya doğru tekrar ederek uzanmaktadır. Üçüncü tip korkuluk ortadaki köşk bölümünde, ikinci tip köşkün doğusundaki girintili bölümde izlenmektedir.

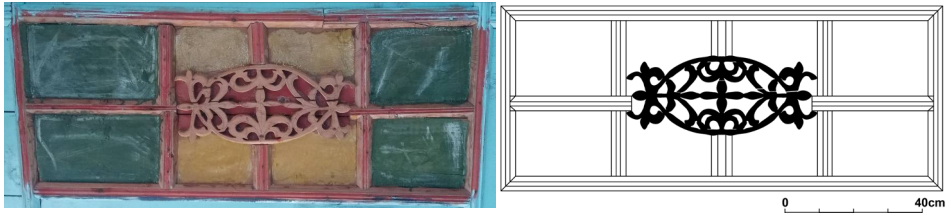
Müezzin mahfili korkulukları 2000 yılında yerindeyken, günümüzde yerinde değildir. Fotoğraflara göre korkuluklar, yan yana karşılıklı diyagonal yerleşime sahip köşeli "S" biçimlerinden meydana gelmektedir. Aralardaki boşluklarda alt ve üstte baklava dilimi, ortada ters-düz ok ucu biçimleri izlenmektedir.

Korkulukların alt kısımlarında zikzak biçimli boşluklarla bir saçak görünümü verilmiştir. Kadınlar mahfili, 2000 yılında olduğu gibi günümüzde de benzer biçimde tamamen buz mavisi renge boyalıdır.

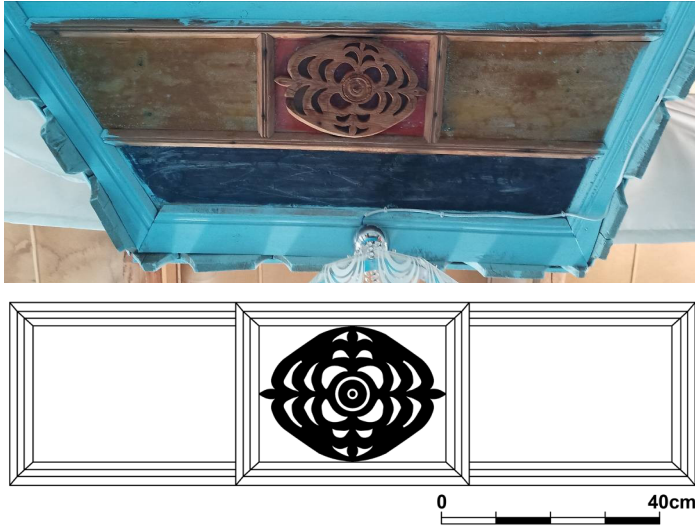
Kadınlar mahfilinin, köşk kısımlarının ikisinin alt tavanında bitkisel süslemeler bulunmaktadır. Süslemeler, ahşap çitalarla kasetleme olarak bölümlere ayrılan, dikdörtgen alanların merkezinde bulunmakta olup; yüzeye ajur-yapıştırma tekniğinde uygulanmıştır. Doğru köşk alt tavanındaki (Görsel 14) süsleme bakışık özelliğe sahiptir. Süsleme merkezden dört yöne uzanan boğumlu dalların ucundaki içe bakan nevrüz çiçeklerinden ibarettir. Taç yapraklar burada farklı olarak, içten de kafes oyma olarak açılmıştır. Bu süslemeler, söbe hatlı dallarla sınırlandırılmış alanda bulunmaktadır. Bu alanın dış iki yanında da sağa-sola kıvrılan daha küçük boyutlu nevrüz çiçekleri mevcuttur.

Ahşap süslemede, bazı noktalarda kesik bölümler ve ahşabın üzerinde ustanın kurşun kalemle yaptığı eskizler izlenebilmektedir. Kasetleme alanlar solmuş yeşil, sarı ve kırmızı renklere sahiptir. Bitkisel süslemeler boyanmadan doğal olarak bırakılmıştır.

Mahfilin ortadaki köşkünün alt tavanında (Görsel 15), kasetleme olarak sınırlandırılmış merkezdeki bölümde bir başka bitkisel süsleme mevcuttur. Burada ajur yapıştırma tekniği ile süsleme, tavana tek parça halinde birleştirilmiştir. Süsleme, merkezde iç içe daire motifinden sonra, dört yöne uzanan dallar, yan yapraklar ve uçlarda nevrüz çiçeklerinden oluşmaktadır. Yanlara ikişerden toplamada dört yan yapraktan sonra, en uçta, taç yaprakları süsleme çerçevesine dönüşen, stilize nevrüz çiçekleri mevcuttur.



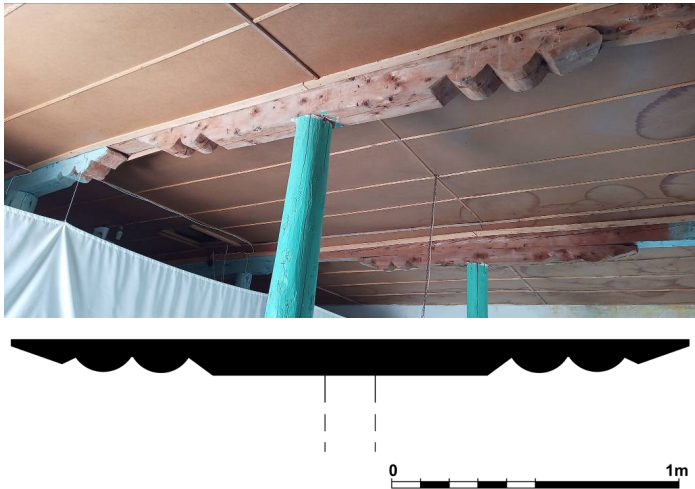
Görsel 14. Kadınlar Mahfili doğu köşk alt tavanındaki süslemeler (Yunus Aslan Kişisel Arşivi-2022).



Görsel 15. Kadınlar Mahfili orta köşk alt tavanındaki süslemeler (Yunus Aslan Kişisel Arşivi-2022).

Süsleme arka planı kırmızı, ön kısımdaki alan siyah renkte boyalıyken, iki yan kısım ve süslemenin kendisi yine boyasız-sade bırakılmıştır.

Ayrıca harim ahşap direklerinin üst kısmında bulunan, üst örtü kirişlerinin oturduğu mimari yastıklar (Görsel 16), silmelerle hareketlendirilmiştir. Yastıklar benzer olarak dört ahşap direkte tam, duvarlarda yarım biçimde izlenmektedir.



Görsel 16. Aşağı Sorkun Camii Silmeli tavan yastıkları (Yunus Aslan Kişisel Arşivi-2022).

Sonuç

Türk sanatının en eski ahşap örneklerini bulduğumuz I. Pazırık ve I. Tüekta Hun kurgan kazılarında (İç Asya Berel ve Katanda bölgeleri: MÖ 6-3. yy.), ağırlıklı olarak figürlü olan, zengin ahşap süslemeler bulunmaktadır. Eğri kesim tekniğinde yapılmış olan bu taşınabilir ahşap süslemeler, at koşum takımları üzerine uygulanmıştır (Diyarbakirli, 1972, s. 98-105-106). İslami yapılarda da ahşap, bir gelenek halinde uzun yıllar boyunca görülmektedir. Örneğin, Mescid-i Nebevi'nin direkleri ve tavanında hurma ağacı kullanılmıştır. Daha sonra İslamiyet'i kabul eden Karahanlılar'da ahşap kullanımı devam ettirilmiştir.

Türk mimarisinde ağaç direkler üzerine, düz ahşap örtülü sisteme sahip camiler, Gaznelilerin Arüs ül Felek Camii ve Karahanlıların eski Türkistan kentlerinde bulunan ağaç direkli camilerinin devamı olarak Anadolu'ya getirilmiştir. Ayrıca Pencikent, Semerkant ve Taşkent müzelerinde bulunan çeşitli ahşap işlemeli başlıklar; yine aynı müzelerde Kurut ve Obur-dan camilerinin birer sütunu; Hive Mescidi Cuması'nın 24 ahşap sütunu bulunmaktadır. Bu ahşap örnekler, 10-12. yüzyıl camilerinden gelen en eski izler olarak bilinmektedir (Aslanapa, 1984, s. 130-131).

Anadolu'da ahşap direkli cami mimarisi, Orta Asya geleneğini de sürdürerek, günümüze ulaşan örneklerden hareketle 13. yüzyılın ikinci yarısından itibaren 1258 tarihli Konya Sahip Ata Camii'yle başlamaktadır. 13. yüzyılda yapılmış diğer ahşap direkli örnekler Afyon Ulu Camii (1272), Eskişehir Sivrihisar Ulu Camii (1275), Ankara Arslanhane Camii (1290), Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1297-99) gibi yapılardır (Duran, 1988, s. 47). Anadolu'daki bu ahşap direkli cami geleneği, 20. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür.

Geç Dönem Osmanlı mimari döneminde plan, cephe unsurlarının yanı sıra özellikle süslemeler üzerinde Batı'daki bazı üslup ve akımlar etkili olmuştur. Batılılaşma dönemi olarak da adlandırılan bu devir yapılarında Barok, Rokoko, Ampir gibi üslupların etkisi görülmektedir. Barok ile oval hatlı "S-C" kıvrımları, oval madalyon motifleri, yoğun silmeli plasterler, çok parçalı yüzey kurgusu (Erarlan, 2020, s. 2), akantus yaprakları, askı çelenkler, perde motifleri, Rokoko ile ince plasterler, vazodan çıkan çiçekler, istiridyeye kabuğu biçimleri, Ampir ile Antik öğeler, altın yaldızlar Türk mimarisi içerisinde yeniden yorumlanarak sunulmuştur.

Son dönem Osmanlı mimarisinin Anadolu'daki bir örneği olan Konya Bozkır Aşağı Sorkun Camii de ahşap direkli ve ahşap süslemeli camilerdendir. Ahşap direkli cami geleneğinde inşa edilen yapı, dönemin yaygın unsuru olan Batılılaşma evresinin devamı niteliğindeki süslemelere de sahiptir.

Konya merkezden yaklaşık 130 km. uzaklıkta olan Sorkun Mahallesi'ndeki en süslemeli örnek Aşağı Sorkun Camii'dir. Bozkır bölgesinde bu türden ahşap süslemeli camiler arasında, Hisarlık Camii (1867) diğer örnekler arasında öne çıkan bir ahşap içeriğe sahiptir. Aşağı Sorkun Camii'ne coğrafi olarak yakın bir örnek olan Harmanpınar Köyü Camii, yapıyla, ahşap minberi, kürsüsü, tavanı ve kadınlar mahfili açısından kısmen benzerlikler göstermek-

tedir. Karacaardıç Çeşme Mah. Camii özellikle ahşap mihrabındaki “S-C” kıvrımları ve vaaz kürsüsü açısından Aşağı Sorkun Camii ile büyük oranda benzerdir. Bunlara ek olarak Bozkır Büyük, Dere Büyük, Arslantaş, Akçapınar, Hacılar (batı kısım), Karacaardıç Cami Mahallesi, Karacahisar ve Yolören (Tekin, 2015, s. 95) camileri bölgedeki diğer ahşap direkli camilerdir. Bozkır dışına çıkıldığında ise Konya merkez, merkeze bağlı köyler ve ilçelerinde bu türden ahşap elemanlara sahip, süslemeli-süslemesiz birçok cami örneği yer almaktadır.

Sorkun Mahallesi’nde bulunan Aşağı Sorkun Camii ahşap direklerle mihrap duvarına dik olarak üç sahına ayrılmış olan harim bölümü, harimin doğusunda bulunan yazlık bölüm ve ahşap kadınlar mahfili bölümlerinden meydana gelmektedir. Caminin ilk inşaa tarihi 19. yüzyıl başları, yeniden yapımı 20. yüzyıl başlarıdır.

Aşağı Sorkun Camii’nde 2000 yılında yapılan araştırmada (Karpuz, 2009, s. 1526-1527) bulunan bir bilgi ve fotoğraflara göre bu tarihten sonraki süreçte bazı değişikliklere gidildiği anlaşılmaktadır. Yapıya betonarme minare eklenmiş, kadınlar mahfiline batıdan giriş açılmış, mahfilin merdivenin yeri değiştirilmiş müezzin mahfili korkulukları ve mihrabın doğusundaki alt seviyede bulunan kemerli boşluklar kaldırılmıştır. Ayrıca yazlık bölüm ahşap malzemeyle ikiye bölünmüş; yazlık bölümle harim duvarları ve sütunları belli seviyelere kadar ahşap lambrilerle kaplanmıştır. Harim ve yazlık bölüm duvarlarına kalem işi süslemeler yapılmıştır. Çatıdan kaynaklı olduğu tahmin edilen bir sorundan dolayı iç duvar sıvalarında su akıntı izleri oluşmuştur. 2000 yılında sarı, yeşil, mavi, kırmızı renklere boyalı olan mihrap, minber ve vaaz kürsüsü kahverengi yağlı boya ile boyanmıştır.

İncelememizde tespit etmiş olduğumuz bu değişiklik ve tahribatlar yapıyı özgün halinden giderek uzaklaştırmaktadır. Kimisi kullanım-işlev, kimisi bakım amaçlı yenilikler, kimisi de bakımsızlıktan kaynaklanan bu değişiklikler yapılırken; caminin özgün parçalarının, mevcut durumundan uzaklaştırılmadan korunması gerekmektedir. Camideki özgün bölümlerin veya yapı elemanlarının değiştirilmesi, onarılması, kaldırılması veya tahribatı söz konusu olduğunda Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulları, Vakıflar Bölge Müdürlükleri’nin veya uzman kişilerin görüşüne başvurulmalıdır.

Yapının hariminde bulunan zengin ahşap süslemelere sahip mihrabı, minberi ve vaaz kürsüsü el işçiliği bakımından oldukça dikkat çekici örneklerdir. Ayrıca, kadınlar mahfili korkuluklarında ve alt tavanında, harim tavanındaki silmeli yatay yastıklarda da ahşap süslemeler mevcuttur.

Bu süslemeler genel olarak; nevrüz çiçeği, üç yapraklı çiçekler, palmet, rumiler, batı etkili “S-C” ve kıvrım dallar gibi bitkisel biçimler; daire, zikzak gibi geometrik şekiller ve son olarak ağaç, minare gibi nesne kökenli motiflerden oluşmaktadır.

Ahşap sanatında genellikle künde kari, oyma, eğri kesim, kakma, tarsi, kafes (ajur) ve kazıma gibi teknikler kullanılmaktadır (Bozer, 2007, s. 533-541). Caminin ahşap süslemelerinde yuvarlak satırlı oyma, kafes oyma ve eğri kesim teknikleri kullanılırken, ahşaplar birbirine çoğunlukla çakılarak tutturulmuştur.

Camideki süsleme içeriğine baktığımızda bitkisel süslemeler ağırlıktadır. Bitkisel süslemeler arasında, yörede de yetişen nevrüz çiçeği motifi mihrap, minber, kadınlar mahfili korkulukları ve alt tavanında tekraren karşımıza çıkmaktadır.

Yöre coğrafyasında da baharla beraber çıkan nevrüz, tüm Türk dünyasında ortak motif olarak kullanılan, önemli bir simgedir (Duran, 1997, s. 125). Nevruz çiçeği⁵ anlam olarak dirilik, yenilik, tazelik, hürriyet, bağımsızlık, bereket, zenginlik, şifa, bekâret ve saflık gibi anlamlara gelmektedir (Duran, 1997, s. 136; Duran, 2002). Nevruz çiçeği motifi, genellikle tabiatla olduğu gibi bir merkezden çıkan üç (bazen dört) yapraklı, uçları sivri şekilde aşağı kıvrılan iki yan yapraktan oluşmaktadır. Motif genellikle, rumi tepelik yahut palmet (Mülâyim, 1976, s. 149-151)⁶ biçimleriyle karıştırılmaktadır.

Daire motifi, cami içindeki neredeyse tüm ahşap süslemelerde tekraren kullanılmıştır. Dairelerin boyutları değişmekle beraber, bu simge yoğunlukla bitkisel süslemelerle yan yana kullanılmıştır. Daire simgesi anlam olarak çoğunlukla sonsuzluk, kutsallık, ilahilik, yücelik gibi unsurlarla ilişkilendirilmektedir (Aslan, 2021, s. 1191-1214-1215; Karamağaralı, 1993, s. 249-261).

Vaaz kürsüsünün kuzey cephesinde “ağaç”, batı cephesindeyse “minare” simgesi işlenmiştir.

Ağaç, Türklerde genellikle Hayat Ağacı veya Ağaç Kültüyle ilişkilendirilmektedir. Dünyanın ilk yaratılışından bu yana var olduğuna inanılan Hayat Ağacı, dünyanın merkezinde, kökleri yer altı dünyasına inen, gövdesi göğün yedi kat üzerine uzanan, yer ile gök arasında bağlantı kuran, kutsal bir varlık olarak bilinmektedir. Her zaman yeşil olan, çiçekli, meyve yüklü olan Hayat Ağacı aynı zamanda gençliği ve ölümsüzlüğü temsil etmektedir (Işık, 2019, s. 547). Yakut Türklerine ait İ.A. Yudyakov’un derlediği mite göre; Hayat Ağacı’nın dibinde genellikle Hayat Suyu bulunmaktadır. Mite göre, bu sudan içen ata, artık açlık hissetmez, Tanrı’dan “kut” bulur ve “hayat” elde edermiş (Duran, 2002a, s. 164-165). İslamiyet’te de ağaç önemli yere sahiptir. Kur’an-ı Kerim’de “şecer-şecere” ağaç ve genel bitki anlamında yirmi altı ayrı yerde geçmektedir. Kur’an’da geçen ağaçların en önemlisi “Şeceretü’l Huld”

⁵ Remzi Duran bu konuda 1997 yılında yapmış olduğu çalışmada nevrüzün kökenine, Türk kültüründeki önemine, başka çiçek türleriyle ve palmetle karıştırılmasına, baharın gelişle bağlantılarına, Türk edebiyatındaki yerine, sembolik anlamlarına ve Türk sanatındaki örneklerine değinmiştir. Yine yazar, 1999 sunmuş olduğu bildiri Osmanlı Mimarisi ağırlıklı olmak üzere, Osmanlı öncesi Beylikler Devri ve 1. Ulusal Mimarlık dönemlerinden, çeşitli nevrüz çiçeği motifi örnekleriyle önceki çalışmasını genişletmiştir.

⁶ Selçuk Mülâyim’in palmet tipolojisi hakkında yapmış olduğu çalışmada bulunan tabloda V. (5.) karakteristik grubun ana tipi nevrüz çiçeği biçimini tam olarak karşılamaktadır.

olarak geçen Ebediyet Ağacı'dır. Hz. Havva ve Hz. Adem'in yaklaşmasının yasaklandığı bu ağaç, Şeytan'ın "sonsuz hayat ve saltanat" kaynağı olarak sunması sonucu, onların bu yasağa uymamaları ve Cennet'ten kovulmasına sebep olmuştur (Topaloğlu, 1988, s. 457-459).

Konya Sille Orta Mahalle'de yer alan Orta Camii vaaz kürsüsü, dikdörtgen tabanlı ve aşağı doğru daralan kaideli bir örnek olarak Aşağı Sorkun Camii kürsüsü ile kısmen benzeşmektedir (Çetinaslan-Uçar, 2019, s. 248). Her iki kürsüde de Geç Dönem Osmanlı üslubunun izleri görülmektedir.

Kürsünün batı yüzünde ise merkezde, minare motifi işlenmiştir. Minare "menar, menare (nur), me'zene (ezan okunan yer)" olarak da anılmakta ve "nur" kökünden gelmektedir. Işık, ışığın yandığı ve dalga dalga yayıldığı mekân olarak anlamlandırılan minare (Çaycı, 2017, s. 133), İslam mimarisindeki önemli simge yapı elemanlarından. Simgenin yer aldığı kürsü de dini ilim ışığının sözlerle yayıldığı bir başka elemandır.

Sonuç olarak Aşağı Sorkun Camii Anadolu'da özellikle Geç Dönem Osmanlı süsleme üslubu etkisindeki ahşap süsleme unsurlarıyla ve kökeni çok eskiye dayanan ahşap direkli cami geleneğinin bir birleşimidir. Bu yönüyle cami önce İstanbul merkezli olarak başlayıp, sonra Anadolu'ya yayılan Batılı üslupların Türk teknik ve yorumlarıyla uygulandığı önemli bir taşra örneğidir.

Yapmış olduğumuz bu incelemeyle, Aşağı Sorkun Camii'nin mimari özellikleri, günümüzdeki mevcut durumu, yapıdaki bazı değişimler, onarımlar, tahribatlar; daha önce ayrıntılı bir incelemeye tabi tutulmayan ahşap süslemeleri incelenerek, süsleme içeriğinin tespiti amaçlanmıştır. Bunların yanı sıra sembol niteliğindeki unsurların değerlendirilmesi de yapılmıştır. Yapılan bu çalışmada araştırma ve yayın etik kurallarına uyulmuştur. Aşağı Sorkun Camii'nin bundan sonraki süreçte, özgün değerinin korunmasını temenni ediyoruz.

Kaynakça

Apa, Gülay. (2007). *Osmanlı Dönemi Selâtin Cami Minberleri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Apa, Gülay. (2011). Wooden Decoration In The Mosques Of Bozkır And Its Region. Hakan Oniz ve Erdogan Aslan (Ed.). Proceedings of the XIII Symposium on Mediterranean Archaeology 23-24 April 2009. Soma. Selcuk University of Konya Turkey (p. 213-223). BAR International Series 2200. Oxford: Archaeopress.

Aslan, Yunus. (2021). Daire Simgesi Ve Kutsal Bağlantıları Üzerine: Manevi Temelde Aşkın Bir Üretim. *Sanat Tarihi Dergisi*. S. 30(2) (Ekim), İzmir, s. 1191-1219.

Aslanapa, Oktay. (1984). *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Bozer, Rüstem. (2007) *Ahşap Sanatı. Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı II*, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, s.533-541.

Bozkurt, Tolga. (2007). *Osmanlı Selatin Cami Mihrapları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.

Çaycı, Ahmet. (2017). *İslam Mimarisinde Anlam Ve Sembol*. Konya: Palet Yay.

Çetinaslan, Mustafa & Uçar, Sariye. (2019). Sille Yöresi Cami Ve Mescitlerindeki Ahşap Vaaz Kürsüleri, XII. Uluslararası Türk Sanatı, Tarihi ve Folkloru Kongresi / Sanat Etkinlikleri (25-27 Nisan 2019), Konya, s. 245-252.

Diyarbakırlı, Nejat. (1972). *Hun Sanatı*. İstanbul: Kültür Yay.

Duran, Remzi. (1988). Konya Sarayönü'nde Üç Ahşap Cami. *Vakıflar Dergisi*. 20, s. 47-62.

Duran, Remzi. (1997). Türk Süsleme Sanatlarının Ortak Motifi Nevruz Çiçeği. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. 2, İzmir, s. 125-171.

Duran, Remzi. (2002). Osmanlı Devri Mimarlık Abidelerinde Tezyini Unsur Olarak Nevruz Çiçeği Motifi. 13. Türk Tarihi Kongresi (4-8 Ekim 1999) Kongreye Sunulan Bildiriler, Ankara, s. 1247-1272, Türk Tarih Kurumu Yay.

Duran, Remzi. (2002a). Türk Süsleme Sanatlarındaki Motif Ve Kompozisyonların Kültürel Kaynakları: Mitler Ve Destanlar Üzerine. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8, Konya, s. 151-168.

Duran, Remzi. (2017). Motiflere Dönüşmüş Türk Damgaları - Geometrik Motiflere Farklı Bir Bakış. 21. Uluslararası Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (25-27 Ekim 2017), Antalya, s. 679-697.

Duran, Remzi. & Aslan, Yunus. (2019). Selçuklu Dönemi Konya Yapılarında Motifleşmiş Türk Damgaları, *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi*, S. 10, Konya, s. 107-126.

Erarslan, Alev. (2020). Ottoman Baroque Architecture. Turkish Baroque, *Advances in Scientific Research: Engineering and Architecture*, (Eds). Ilia Chrisyov, Viliyan Krystev, Recep Efe, Abd Alla Gad, ST. Kliment Ohridski University Press, Sofia, s. 304-342.

Fidan, Mevlüt. Anıl. (2018). *Akşehir ve Doğanhisar Mihrapları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Işık, Salih. (2019). Hayat Ağacı Ve Kutsal Ağaçlar: Türk Ve Çin Mitolojisi Üzerine Bir Karşılaştırma. *Uluslararası Beşeri Bilimler ve Eğitim Dergisi*, Erciyes Üniversitesi Edebiyat Fakültesi II. Dil ve Kültür Çalışmaları Öğrenci Sempozyumu, s. 546-566.

Karamağaralı, Beyhan. (1993). *İçiçe Daire Motiflerinin Mahiyeti Hakkında, Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar: Güner İnal'a Armağan*, Ankara, 249-270.

Karpuz, Haşim. (2009). *Türk Kültür Varlıkları Envanteri: Konya, C. II*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.

Mülayim, Selçuk. (1976). Palmet Motifinin Tipolojisi. *Anadolu Anatolia*, 20, s. 149-152.

Saat, Abdullah. (2008). *İstanbul Selatin Camilerindeki Vaaz Kürsüleri*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Şafakçı, Hamit. (2015). *Bozkır Kazası Vakıfları (XV.-XX. yüzyıllar)*. Konya: Çizgi Kitabevi Yay.

Tekin, Ali. (2015). *Bozkır Ve Köylerindeki Camiler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Tekin, Ali. (2021). Konya İli Bozkır İlçesi Çevresindeki Bir Grup Ahşap Direkli Cami. *Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 45(2), s. 209-234.

Topaloğlu, Bekir. (1988). İslam'da Ağaç, T.D.V. İslam Ansiklopedisi, C. 1, İstanbul, s. 457-459.

KURGUSAL MEKÂN-KARAKTER İLİŞKİSİNİN YARATICILIĞA ETKİSİ: EDEBİYAT VE SİNEMA ARA KESİTİNDE DİSİPLİNLER ARASI BİR YAKLAŞIM

THE EFFECT OF THE FICTIONAL SPACE-CHARACTER
RELATIONSHIP ON CREATIVITY: AN INTERDISCIPLINARY
APPROACH IN THE INTERSECTION OF LITERATURE AND CINEMA

ARŞ. GÖR. SELVA BAŐCI

İstanbul Gedik Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü

selvabasci@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-8728-0417

DOÇ. DR. EMİNE NUR OZANÖZGÜ

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü

nurasil@hacettepe.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-3249-5349

Öz: Kurgusal mekân tasarımı; tasarlanan mekânların kullanıcıları, mekânın organizasyonel şemasının, renk, doku, malzeme ve aydınlatma kararlarının şekillenmesinde oldukça önemli bir rol üstlenmektedir. Karakterlerin fiziksel özellikleri, psikolojik durumu, davranış biçimi gibi tüm özellikleri tasarlanacak kurgusal mekânı şekillendirmektedir. Fiziksel gerçeklikle sınırlı olmayan kurgusal karakterlerin ve mekânların tasarımı en önemli unsurlardan biri hayal gücünü etkin bir biçimde kullanabilmektir. Bu bağlamda orijinal, alışılmadık ve farklı fikirlerin üretilmesinde yaratıcılığın rolü büyüktür.

Edebiyat ve sinema disiplinleri kurgusal mekân üretimi açısından metinsel ve görsel girdilerle sınırsız alternatif sunmaktadır. Bu çalışma disiplinler arası bir yaklaşımla edebiyat ve sinemada kurgusal mekân tasarımı yaparken karakter tasarımı da yapmanın yaratıcılığı nasıl etkilediğini irdelemeyi hedeflemektedir. Öğrencilerin yaratıcı gücünü açığa çıkarmak ve geliştirmek, iç mimarlık eğitiminin hedefleri arasında yer almaktadır. Bu kapsamda bu çalışmada iç mimarlık eğitimi alan öğrencilerle deneysel bir araştırma gerçekleştirilmiştir. Edebiyatta ve sinemada karakter analizinin ve tasarımının mekân üretim sürecini ve yaratıcılığı nasıl etkilediği gözlemlenmek istenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Karakter, Kurgusal Mekân, Sinema, Edebiyat, Yaratıcılık.

Abstract: *In fictional space design; The users of the designed spaces play a very important role in shaping the organizational scheme of the space, color, texture, material and lighting decisions. All the features of the characters, such as their physical characteristics, psychological state, and behavior, shape the fictional space to be designed. One of the most important elements in the design of fictional characters and places that are not limited to physical reality is to use imagination effectively. In this context, creativity has a great role in producing original, unusual and different ideas.*

Literature and cinema disciplines offer unlimited alternatives with textual and visual inputs in terms of fictional space production. This study aims to examine how character design affects creativity while designing fictional spaces in literature and cinema with an interdisciplinary approach. Revealing and developing the creative power of students is among the objectives of interior architecture education. In this context, an experimental research was carried out with students studying interior architecture in this study. It is desired to observe how character analysis and design in literature and cinema affect the space production process and creativity.¹⁻²

Keywords: *Character, Fictional Space, Cinema, Literature, Creativity.*

¹ Bu makale, Selva Başçı tarafından Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalında Doç. Emine Nur Ozanözgü danışmanlığında yürütülen "Edebiyat ve Sinemada Kurgusal Mekân Üretiminin Yaratıcılığa Etkisine Yönelik Bir Yöntem Önerisi" başlıklı yayınlanmamış Doktora Tezinden üretilmiştir.

² Makalede Araştırma ve Yayın Etiğine uyulmuştur.

Giriş

Görsel temelli bir sanat dalı olan sinema ile yazınsal temelli bir sanat dalı olan edebiyat anlatım araçlarının farklılığına rağmen düşsel yaratıma yakınlığı ve kurmaca olması gibi benzerlikleri dolayısıyla karşılıklı bir etkileşim içerisindedir (Aykın, 1983, s.486). Sinema, aktarmak istediği mesajı görselleştirerek bir anlamda maddeleştirerek izleyiciye sunmaktadır. Oysa edebiyat, betimlemekte ancak bunu katı bir sonuca bağlamamaktadır. Edebiyat inşa edilemeyen, katılaşamayanın izinde daha zengin bir içerik sunmakta ve olasılıkları artırmaktadır.

Sinemadaki kurgusal mekânlar ve kurgusal karakterler izleyiciye yönetmenin sunduğu bir bakış açısıyla aktarılmaktadır. Karakterlerin kostüm tasarımlarından fiziksel özelliklerine, psikolojik durumlarından davranış biçimlerine kadar birçok unsur görsel girdilerle izleyiciye sunulmaktadır. Mekânı algılamamızı sağlayan ışık, renk, doku ve biçim gibi unsurlara da yine yönetmen tarafından karar verilmektedir. Edebiyattaki karakterler ve mekânlar ise dilsel girdilerle okuyucuya aktarılmaktadır. Bu noktada ne kadar detaylı betimlenmiş olsa da karakter ve mekân hakkında edinilen izlenim her okuyucunun zihninde bambaşka bir şekilde canlanabilmektedir. Örneğin edebi bir eserde beyaz bir sandalyeden bahsedildiğinde kaç farklı beyaz sandalye görsel imgesi oluşturulabileceğinin neredeyse sınırı yoktur.

Bu çalışma farklı disiplinlerle etkileşim kurarak kurgusal mekân tasarımı yaparken “karakter tasarımı” yapmanın yaratıcılığı nasıl etkilediğini irdelemeyi hedeflemektedir. Çalışma kapsamında ortaya konulan problem üzerinden yanıt aranacak bazı sorular şunlardır;

Kurgusal mekânlarla sinema ve edebiyat üzerinden ilişki kurmak tasarım eğitimi alan İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü öğrencilerinin yaratıcılığına nasıl etki etmektedir?

Kurgusal mekân üretim sürecinde karakter tasarımı yapmak yaratıcılığa nasıl etki etmektedir?

Edebiyatla ilişki kurarak üretilen kurgusal mekânlar için karakter analizi ve tasarımı yapmak, sinema ile ilişki kurarak üretilen kurgusal mekânlar için karakter tasarımı ve analizi yapmaya göre hayal gücünün kullanımına ve yaratıcılığın gelişmesine daha mı fazla olanak sağlamaktadır?

Yükseköğretimin her düzeyi sonunda asgari olarak kazanılması gereken bilgi, beceri ve yetkinlikleri tanımlayan temel alanları belirleyen “Türkiye Yükseköğretim Yeterlilikler Çerçevesi”ne göre; İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Programı’nın hedefleri arasında “öğrencinin eğitim süresi boyunca, yaratıcı gücünü açığa çıkarmak, öğrencilerin yaratıcılıklarını geliştirmek” yer almaktadır (TYYÇ, 2023). Bu araştırma ile; kurgusal mekân ve karakter ilişkisi disiplinler arası bir yaklaşımla sinema ve edebiyat üzerinden irdelenerek, Tasarım eğitimi alan İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü öğrencilerinin yaratıcılığına etkisi irdelenmek istenmiştir.

Ulusal ve uluslararası veri tabanlarındaki 1990-2023 yılları arasında yapılan “tasarım” alanında “yaratıcılık” ile ilgili çalışmalar incelendiğinde; disiplinler arası yaklaşımların önemi sıkça vurgulanmasına rağmen deneysel yöntemle yapılan çalışmaların azınlıkta kaldığı görülmüştür. Bu çalışma bu alandaki literatüre katkı sağlaması ve yaratıcılıkla ilişkili disiplinler arası deneysel çalışmalara referans oluşturması bakımından önem arz etmektedir.

Bu çalışmanın ilk bölümünde; araştırmanın amacı, kapsamı, sınırlılıkları ve yöntemi ortaya konulduktan sonra, edebiyat ve sinemada kurgusal mekân üretimine, kurgusal mekân-karakter ilişkisine ve karakter-kurgusal mekân üretiminin yaratıcılıkla ilişkisine dair literatüre yer verilmiştir. Araştırmanın ikinci bölümünde nicel yöntemler kullanılarak kurgulanan deneysel araştırma modeli ile yapılan uygulamalar yer almaktadır. Bulgular bölümünde elde edilen veriler değerlendirilmiştir. Elde edilen veriler sonuç ve tartışma kısmında yorumlanmıştır.

Amaç ve Kapsam

Disiplinler arası bir yaklaşımla edebiyat ve sinemada kurgusal mekân tasarımı yaparken, karakter tasarımı da yapmanın yaratıcılığı nasıl etkilediğini irdelemeyi amaçlayan bu çalışma; karakter ve kurgusal mekân arasındaki ilişkiyi edebiyat ve sinema disiplinleri üzerinden tartışmayı, kurgusal mekân üretimi ve karakter tasarımı ilişkisinin yaratıcılığı nasıl etkilediğini irdelemeyi ve bu bağlamda iç mimarlık eğitimi alan öğrencilerin yaratıcılığının geliştirilmesine olanak sağlayacak yeni yaklaşımlar üretilmesine katkı sağlayabilmeyi hedeflemektedir.

Kurgusal mekân-karakter ilişkisini edebiyat ve sinema ara kesitinde ele alarak, bu alanların kesiştiği ortak paydaları, birbirleri ile olan etkileşimlerini ve birbirlerinden neler edinebileceğini, ardından bu edinimin “yaratıcılık” üzerinden, düş gücü ve mekân kurgusu açısından sınırsızlığını ortaya koyarak mekân tasarımı için neler ifade edebileceğinin irdelenmesi hedeflenmektedir.

Bu çalışma İstanbul Gedik Üniversitesi, Mimarlık ve Tasarım Fakültesi’ne bağlı İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü 2022-2023 Güz Yarıyılı derslerinden İMÇ 377 kodlu “Mimarlık ve Edebiyat” ve İMÇ 373 kodlu “Mimarlık ve Sinema” derslerini alan öğrencilerle yürütülmüştür. “Mimarlık ve Edebiyat” dersini alan öğrenciler deney, “Mimarlık ve Sinema” dersini alan öğrenciler ise kontrol grubunu oluşturmaktadır.

Araştırma verilerinin tek bir üniversitenin iç mimarlık bölümündeki seçmeli derslerden olan “Mimarlık ve Sinema” ve “Mimarlık ve Edebiyat” derslerini alan öğrencileri kapsamı çalışmanın en önemli sınırlılığı olarak kabul edilmektedir. Çalışmanın örnekleminin sınırlı bir alandan seçilmiş olması sebebiyle elde edilen veriler, deney ve kontrol gruplarının oluşturduğu “çalışma grubu” için anlam taşımaktadır. Bu çalışma kapsamında toplanan verilerin diğer benzer gruplara genellenebilmesi için bu alanda yapılacak benzer çalışmaların planlanması gerekmektedir.

14 haftalık süre içerisinde derslerin %20'sinden fazlasına devam etmemiş olmak ve ders kapsamında belirlenen izlenceleri takip etmemiş olmak araştırmancının dışlama ölçütleridir. Deney ve kontrol gruplarındaki öğrencilerin cinsiyet, yaş, aile, din, dil, ırk, milliyet gibi demografik ve diğer özellikleri kapsam dışı bırakılmıştır.

Metodoloji

Çalışmada kurgusal mekân-karakter ilişkisi sinema ve edebiyat ara kesitinde yaratıcılığın rolü üzerinden irdelenerek literatür taraması yapılmıştır. Çalışmanın hipotezi; kurgusal mekân üretim sürecinde edebiyatla ilişki kurarak karakter tasarımı yapmanın, sinema ile ilişki kurarak karakter tasarımı yapmaktan daha fazla yaratıcılığı geliştirdiğini öne sürmektedir. Çalışmada nicel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Nicel verilerin analizinde ise ön test-son test kontrol gruplu gerçek deneme modeli tercih edilmiştir. Uygulamalar için İstanbul Gedik Üniversitesi Etik Komisyonu'nun 21.09.2022 tarihli, E-56365223-050.01.04-2022.137548.112 sayılı onayı alınmıştır. Makalede Araştırma ve Yayın Etiğine uyulmuştur. Bu bağlamda "Mimarlık ve Edebiyat" dersini alan öğrenciler deney grubu, "Mimarlık ve Sinema" dersini alan öğrenciler ise kontrol grubu olarak belirlenmiştir. Her iki gruba da belirlenen izlenceler kapsamında çalışmalar yaptırılmıştır. Deney ve kontrol grubundaki öğrencilerin yaratıcılığı ön ve son test şeklinde uygulanan "Torrance Yaratıcı Düşünce Testi" ile ölçülmüştür. Her iki gruba da belirlenen izlenceler kapsamında çalışmalar yaptırılmıştır. Deney ve kontrol grubundaki öğrencilerin yaratıcılığı ders döneminin başında ön test (Şekilsel Form A ve Sözel Form A), ders döneminin sonunda ise son test (Şekilsel Form B ve Sözel Form B) uygulanarak "Torrance Yaratıcı Düşünce Testi" ile ölçülmüştür. Elde edilen verilerin analizinde SPSS 22.0 istatistik programı kullanılmıştır.

1. Edebiyat ve Sinemada Kurgusal Mekân Üretimi

Tarih boyunca mekânı tanımlamak ve tasnif etmek için; farklı zaman dilimlerinde, çeşitli tipler, karakteristikler ve yollarla birçok düşünce ortaya konulmuştur. Bu çalışma kapsamında kurgusal mekân, sinema ve edebiyatla kurduğu ilişki bakımından ele alınmıştır. Kurgu, en sade tanımıyla; bir anlam bütünlüğü sağlayacak şekilde parçaların bir araya getirilmesidir. İçinde bulunulan dönemin şartları göz önünde bulundurulduğunda büyük bir bölümü ya da tamamının gerçekte var olması mümkün görünmeyen parçaların bir araya getirilmesiyle yaratılan mekânlar ise kurgusal mekân olarak tanımlanmaktadır (Barnwell, 2011, s.170). Mekânın gerçekliği yalnızca fiziksel durumlarla sınırlı değildir. Mevcut durumdan farklı bir gerçeklik öneren kurgusal mekân, beş duyu ile algılanın ötesine geçmekte ve fizikselliğinden arınmaktadır (Somer, 2006, s.1).

Sinemanın diğer sanat dalları ile ilişkisini ele alan "Bir Film Nasıl Okunur?" adlı eserinde Monaco, sinemanın en güçlü bağına edebiyatla kurduğunun altını çizmektedir. Hem filmlerin hem de romanların çok ayrıntılı uzun öyküler anlattığına değinmektedir (Monaco, 2000, s.47). Edebiyat ve sinema, çeşitli öyküler anlatarak sanatsal eserler yaratmayı ve bu eserleri kitlelere ulaştırmayı hedeflemektedir. Kullandıkları malzeme ise bu iki disiplin arasındaki

en önemli farktır. Edebiyat mekânı dilsel öğelerle okuyucunun algısına sunarken, sinema ise mekânı görsel ve işitsel duyularla izleyiciye aktarmaktadır. Film gösterirken, edebiyat anlatır. İzleyici filmde gördüğü ve işittiği oranda özgürken, edebiyatta dilsel göstergeleri anlamlandırma sürecindeki algıları oranında özgürdür (Tükel, 2010, s.31).

Sinema sanatının ortaya çıkışından bu yana, edebiyat sinemaya büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Birçok edebi eser beyaz perdeye uyarlanmıştır. Özellikle bilim kurgu ve fantastik türdeki edebi eserler, sinemaya uyarlanırken mekânsal açıdan çağının ötesinde ve oldukça zengin örnekler karşımıza çıkmaktadır. Örneğin sinema tarihinin ilk kısa metrajlı bilim kurgu filmi olan Ay'a Seyahat (Georges Méliès, 1902), Jules Verne'nin 1865 yılında yazdığı eserinden ilham alınarak sinemaya uyarlanmıştır. Yine bilim kurgu türündeki "Dünyalar Savaşı" (Steven Spielberg, 2005) filmi, "Dünyaların Savaşı" (H. G. Wells, 1898) eserinden; "Otomatik Portakal" (Stanley Kubrick, 1996) filmi Anthony Burgess'in 1962'de yazdığı aynı adlı eserden, Michael Radford'un 1984 yılında yönetmenliğini yaptığı "1984" filmi George Orwell'in 1949'da yazdığı aynı adlı eserden ve "Blade Runner" (Ridley Scott, 1982) filmi Philip K. Dick'in 1968'de yazdığı "Androidler Elektrikli Koyun Düşler Mi?" romanından uyarlanmıştır. Harry Potter Serisi (J. K. Rowling), Yüzüklerin Efendisi (J. R. R. Tolkien, 1954), Hobbit (J. R. R. Tolkien) romanları ise fantastik türde olup sinemaya uyarlanmış ve mekânsal açıdan oldukça zengin olan eserlere örnektir.

Dilsel göstergeler sinemaya aktarılırken mekânın organizasyonu, ışık, renk, doku ve malzeme kullanımı gibi her detaya yönetmen tarafından karar verilmektedir. Bu süreçte edebi bir eserdeki dilsel göstergeler her okuyucunun zihninde farklı görsel imgeler oluşturabilmektedir. Buna aynı edebi eserden birden fazla kez beyaz perdeye aktarılan filmler örnek verilebilir. Örneğin Frank Herbert tarafından Analog dergisinde iki ayrı bölüm olarak yayımlanan 1965 çıkışlı bilimkurgu romanı "Dune" serisi birçok kez farklı yıllarda farklı yönetmenler tarafından sinemaya uyarlanmıştır. 1984 yılında David Lynch'in yönettiği "Dune", 2000 yılında John Harrison'un "Frank Herbert's Dune" ve 2021 yılında ise Denis Villeneuve'nin yönettiği "Dune: Çöl Gezegeni" uyarlamaları farklı yönetmenlerin farklı zamanlarda aynı mekânı nasıl ele aldığını irdelemek için iyi bir örnek oluşturmaktadır.

2. Kurgusal Mekân-Karakter İlişkisi

Kurgusal mekânları kullanan karakterler, bir oyunun bir teorisini veya bir sanat eserinin dinamiklerinden birini veya birkaçını oluşturan ya da belirli bir kurgunun yeniden oluşturulmasını etkileyen, gerçek hayatta olmayan, yaşamayan veya gerçek hayattaki benzerinden farklı özellikler barındıran öznelerdir. Edebiyatta ve sinemada yaratılan karakterler bu tip kurgusal karakterlerdir (Özdoğlar, 2015, s.67-70).

Karakterin özellikleri dikkate alınmadan tasarlanan kurgusal mekânlarda anlam bütünlüğünün yakalanması ve anlatının başarılı bir biçimde aktarılması güçleşmektedir. Karakter, mekânı tasarlarken mekân da karakteri yönetmekte ya da yönlendirmektedir (Foss, 2016). Bu bakımdan karakterler hem edebiyatta hem de sinemada anlatıların ayrılmaz bir par-

çasını oluşturmaktadır. Kurguyla doğrudan ilişkili olduğu için karakterlerle ilgili her öge tasarım sürecinde dikkate alınmalıdır. Karakterin fiziksel özellikleri ve duygu durumunu oluşturan karakteristik özellikleri karakter tasarımını şekillendiren faktörlerdir.

Kurgusal karakterlerin psikolojik özellikleri, davranış biçimi ve fiziksel özellikleri gibi her türlü unsur kullanıcı-mekân ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda mekân tasarımında büyük bir rol oynamaktadır. Kurgusal bir mekân üretiminde mekânın sembolik anlamı karakterle bağ kurarak okuyucuya ya da izleyiciye aktarılmaktadır. Karakter pozitif, negatif, iyi ya da kötü özelliklere sahip ise bu karakterin kullandığı mekânlara da işlevsel ve biçimsel açıdan yansımaktadır. Karakter ve mekân üretimi bakımından çok çeşitli alternatifler sunması açısından bilim kurgu ve fantastik türdeki eserleri incelediğimizde; karakterlerin kullandıkları mekânların biçim, malzeme, renk, doku ve aydınlatma bakımından karakterin özellikleriyle bütünleştiğini görürüz. Karakter tasarımı ve bununla ilişkili kurgusal mekân üretimi anlatıdaki zaman, toplumsal yapı ve coğrafi konum hakkında da bilgi vermektedir. Dolayısıyla edebiyatta ve sinemada karakter tasarımı ile kurgusal mekân üretiminin arasında sıkı bir bağ olduğunu söylemek mümkündür.

3. Karakter-Kurgusal Mekân Üretimi ve Yaratıcılık

Yaratıcılık; bilinçlilik, duyarlılık, algılama, esneklik, yeniliğe açıklık, sezgi, buluş ve kavrama yeteneği gibi zihinsel süreçleri içeren bir kavramdır. Etimolojik kökeni Latince “creare” sözcüğünden gelmektedir. Yaratıcılık; meydana getirmek, doğurmak, yaratmak, yenilik yaratmak, keşfetmek ve bulmak anlamlarına gelmektedir (Aslan ve diğerleri, 1997, s.37). Hayal gücü, merak ve özgünlük içererek; durumları ve nesnelere eğitim sayesinde farklı açılardan görerek değerlendirebilmek; düşünerek yeni şeyler üretebilmek yaratıcılık olarak tanımlanmaktadır (Beşgen, 2015, s.424).

Farklı düşüncelerin beraberinde getirdiği yaklaşımlar ile farklı yaratıcılık kuramları ortaya konulmuştur. Mistik yaklaşım, psikoanalitik kuram, insancıl kuram, çağrışımsal kuram, algısal kuram, bilişsel ve gelişimsel yaklaşım, gestalt kuramı, faktöriyel kuramı, çoklu zekâ kuramı ve psikometrik kuram farklı yaklaşımlarla ortaya konan yaratıcılık kuramlarıdır. Bu çalışma kapsamında, ilgili literatür taraması yapıldığında yaratıcılığa dair kabul edilmiş en kapsamlı kuram olması sebebiyle Torrance tarafından geliştirilen psikometrik kuram ele alınacaktır (Aslan ve diğerleri, 1997).

Torrance'ye göre yaratıcılık; boşlukları, rahatsız edici ya da eksik öğeleri araştırıp varsayımlarda bulunmak, sonrasında bunları sınamak, karşılaştırmak ve sonuçları ortaya koymaktır. Psikometrik kurama göre yaratıcılık doğal bir insan sürecidir. Torrance yaratıcılığın standart testler ile ölçülebileceğini ve geliştirilebileceğini savunmaktadır. Farklı yaş gruplarında yaratıcılığın ölçülmesi için geliştirilen birçok test mevcuttur. Bu testler arasında üniversite öğrencileri üzerinde denenip tutarlılığı ispat edilen tek test, yaratıcılık konusundaki araştırmaları ile tanınan Ellis Paul Torrance tarafından geliştirilen “Torrance Yaratıcı Düşünce Testi”dir (Torrance, 1974). Test materyalleri “kelimelerle yaratıcı düşünme” adlı bir sözel

bölüm ve “resimlerle yaratıcı düşünme” adlı bir şekilsel bölümden oluşmaktadır. Şekilsel ve sözel testlerin A ve B olmak üzere iki formu vardır ve ön test-son test olarak uygulanmaktadır. Sözel form parametreleri akıcılık, esneklik, orijinallik ve zenginleştirmeden oluşmakta; şekilsel form parametreleri ise akıcılık, orijinallik, başlıkların soyutluğu, zenginleştirme ve yaratıcı kuvvetler parametrelerinden oluşmaktadır. Sözel form; soru sorma, nedenleri tahmin etme, sonuçları tahmin etme, ürün geliştirme, alışılmadık kullanımlar, alışılmamış sorular ve farz edin ki bölümlerini içeren 7 faaliyeti kapsamaktadır. Şekilsel form ise resim oluşturma, resim tamamlama ve doğrular/çizgiler bölümlerinden oluşan 3 faaliyeti kapsamaktadır.

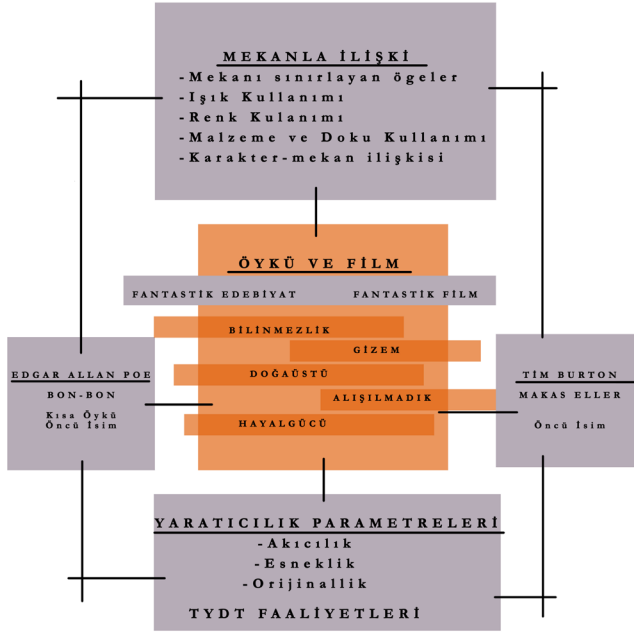
Yazınsal ve görsel sanatların tümünde tasarım söz konusu olduğunda hayal gücünün etkin kullanımı, farklı ve orijinal fikirler üretebilme, farklı alternatiflere yönelebilmek konuları önem arz etmektedir. Bu çalışmada disiplinler arası bir yaklaşım ile edebiyat ve sinemada karakter tasarımının yaratıcılığa etkisi irdelenmek istenmiştir.

4. Karakter-Kurgusal Mekân Üretiminde Edebiyat ve Sinema Ara Kesitinde Deneysel Bir Uygulama

İstanbul Gedik Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü 2022-2023 Güz Dönemi derslerinden olan İMÇ 377 kodlu “Mimarlık ve Edebiyat” dersi; iç mimari ölçekte mekân ve edebiyat ilişkisinin irdelenmesini, mekân kavramının edebiyattaki yerinin ve öneminin kavranmasını, edebiyat üzerinden mekân okumaları yaparak öğrencilerin mekân kavrama yetisini geliştirmeyi, mekânla ilişkili olarak karakter analizi ve tasarımı yapmasını, öğrencilerin iç mekân tasarımlarında hayal gücünü ve yaratıcılığını daha etkin kullanabilmesini sağlamayı amaçlamaktadır. “Mimarlık ve Edebiyat” dersini alan öğrenciler deney grubunu oluşturmaktadır. Ders kapsamında, süreyi etkin kullanarak karakter analizi, karakter tasarımı ve kurgusal mekân üretimi yapılabilmesi için öğrencilere Edgar Allan Poe’nin Bon-Bon isimli fantastik türdeki kısa öyküsü okutulmuştur. Seçilen öyküde mekânı ve öyküdeki karakteri fiziksel ve algısal olarak zihinde canlandırabilecek özellikler hakkında genel bir bilgi verilmektedir. Bunun yanı sıra mekânda renk, doku ve malzeme kullanımına dair detaylı betimlemeler yer almamaktadır. Bu açıdan öyküde detaylı olarak betimlenmeyen unsurların okuyucu tarafından zihinde canlandırılırken mekân tasarımında çeşitlilik sağlayacağı beklenmektedir.

İstanbul Gedik Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü 2022-2023 Güz Dönemi derslerinden olan İMÇ 373 kodlu “Mimarlık ve Sinema” dersi; iç mimari ölçekte mimarlık ve sinema ilişkisinin irdelenmesini, mekân kavramının sinemadaki yerinin ve öneminin anlaşılmasını, sinema üzerinden mekân okumaları yaparak öğrencilerin mekân kavrama yetisini geliştirmeyi, mekânla ilişkili olarak karakter analizi yapmasını, öğrencilerin tasarımlarında hayal gücünü ve yaratıcılığını daha etkin kullanabilmesini sağlamayı amaçlamaktadır. “Mimarlık ve Sinema” dersini alan öğrenciler kontrol grubunu oluşturmaktadır. Ders

kapsamında, karakter analizi, karakter tasarımı ve kurgusal mekân üretimi yapılabilmesi için öğrencilere Tim Burton'un yönetmenliğindeki 1990 yapımı "Edward Scissorhands (Markas Eller)" isimli fantastik türdeki film izletilmiştir. Seçilen filmde birbirine zıt iki dünyayı ele alan mekânlar yer almaktadır. Bu açıdan filmdeki karakterin birbirine zıt iki dünyadaki yaşam pratikleri ve bir mekâna ait olamama durumunun, karakter analizi ve mekân tasarımıyla ilgili fikirler üretilirken çeşitlilik sağlanmasına olanak tanınması beklenmektedir.



Görsel 1. Öykü ve Film Seçimi (Kişisel Arşiv)

Deney ve kontrol grupları için uygulanacak çalışmada öykü ve film seçimi yapılırken "Torrance Yaratıcı Düşünce Testi"nin parametreleriyle ve mekânla kurduğu ilişki (Görsel 1) göz önünde bulundurulmuştur. Her iki grup için de gotik unsurlar barındıran fantastik türde bir eser seçilmiştir. Fantastik türde gizem, doğaüstü ve açıklanamayan olaylara yer verilmesi yaygın olarak görülmektedir. Bu yönüyle alışlagelmiş olay örgüsünden sıyrılan fantastik türde eserler seçilerek; öğrencilerin hayal gücünü daha etkin kullanarak, alışılmadık ve orijinal fikirler üretmesine olanak sağlanması hedeflenmiştir.

Deney grubundaki öğrenciler izlençe kapsamında belirlenen öyküyü okuyarak, kontrol grubundaki öğrenciler ise izlençe kapsamında belirlenen filmi izleyerek anlatıyı kısa bir senaryo ile tamamlamışlardır. Senaryolar, kurgusal mekân üretimi için belirleyici olan mekânsal özelliklere ve karakter özelliklerine yönlendirici referanslar oluşturulmasını sağlamıştır.

Her iki grupta da mekân tasarımından önce karakter analizi yapılmıştır. Bu aşamada karakteri anlatan bir kavram, bir renk ve doku belirlenmesi bunun yanı sıra karakterin fiziksel ve karakteristik özelliklerinin analiz edilmesi beklenmektedir. Karakter tasarımı aşamasında öğrenciler yapmış oldukları analiz çalışmalarının referansıyla, karakteri el çizimi ya da bilgisayar destekli programlar ile teknik açıdan serbest bir biçimde görselleştirmiştir. Analiz çalışmaları ile tasarlanan karakterin, mekânla kurduğu ilişki göz önünde bulundurularak serbest teknikle kurgusal mekân üretimi çalışmaları yapılmıştır.

Deney ortamı olarak İstanbul Gedik Üniversitesi B Blok B-103 nolu sınıf kullanılmıştır. Hem deney hem kontrol grubuna “Torrance Yaratıcı Düşünce Testi” ön ve son testleri uygulanmıştır (Görsel 2). Uygulamalar için İstanbul Gedik Üniversitesi Etik Komisyonu'nun onayı alınmıştır.

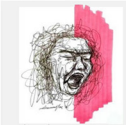
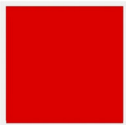



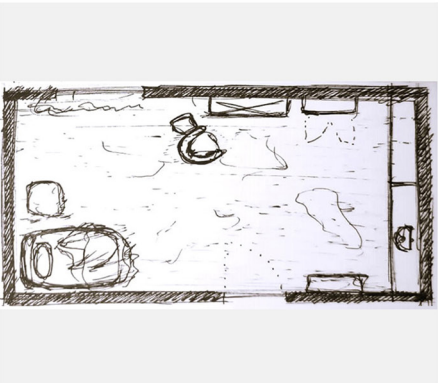



Görsel 2. Deney Ortamı, TYDT³ Ön ve Son Testlerin Uygulaması (Kişisel Arşiv)

Bulgular ve Değerlendirme




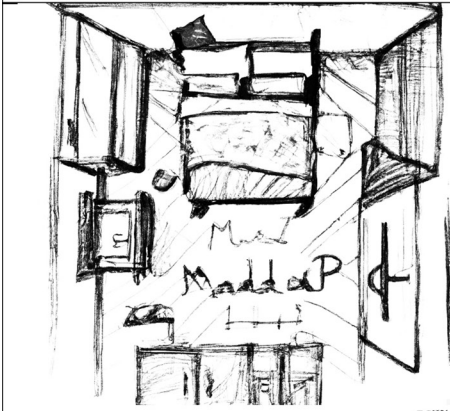
“Mimarlık ve Edebiyat” dersini alan öğrencilerin yaptığı çalışmalardan bazı örnekler aşağıda yer verilmiştir. Çalışmalar dersin yürütücülerinin bulunduğu üç kişilik bir jüri tarafından değerlendirilmiştir. Değerlendirme esnasında; öğrencilerin karakter için seçtikleri kavram, renk ve dokunun birbiriyle ilişkisi, karakterin belirlenen fiziksel ve karakteristik özelliklerinin karakter eskizlerinde nasıl ifade edildiği, karakter tasarımının mekân tasarımı ile kurduğu ilişki ve görselleştirme tekniklerine nasıl yansıdığı gibi unsurlar göz önünde bulundurulmuştur. Örnekler, belirtilen unsurlara göre değerlendirilen çalışmalar arasından seçilmiştir. Çalışmalar karakter-mekân ilişkisi bakımından irdelenmiştir.

³ TYDT: Torrance Yaratıcı Düşünce Testi

KARAKTER ANALİZİ			KARAKTER TASARIMI	
KAVRAM	RENK	DOKU	KARAKTER ESKİZLERİ / GÖRSELLER	BON-BON
				
KAYGI	KIRMIZI	KIRILGAN		
<p>FİZİKSEL ÖZELLİKLER</p> <p>1 metre boyunda Mınık başlı Kısa saçlı Şişkin göbekli</p> <p>KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLER</p> <p>Tedirgin Ürkek Eleştirel</p>				
		DGK23		DGK23
MEKÂN TASARIMI		İŞLEV ŞEMASI	MEKÂN TASARIMI	
				
		DGK23		DGK23

Görsel 3. 23 Numaralı Deneysel Grubu Öğrencisinin Çalışması (Kişisel Arşiv)

Deneysel grupta 23 numaralı öğrencinin yaptığı karakter analizi çalışmasında karakterin kaygılı, tedirgin ve kırılabilir bir yapıya sahip olarak tanımlandığı görülmektedir. Karakter serbest el çizimi tekniği ile görselleştirilmiştir. Karakterin yüz ifadesi kaygılı ve tedirgin halini yansıtmaktadır. Karakterin yaşam alanı yine karakteristik özelliklerini yansıtacak biçimde günlük bir biçimde tasvir edilmiştir (Görsel 3).

KARAKTER ANALİZİ			KARAKTER TASARIMI	
KAVRAM	RENK	DOKU	KARAKTER ESKİZLERİ / GÖRSELLER	BON-BON
				
Ruhsal Bozukluk	Koyu Gri	Yıpranmışlık		
FİZİKSEL ÖZELLİKLER				
Kısa boylu Şişkin bir gövde üzerinde küçük bir kafa Kocaman bir göbek				
KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLER				
Huysuz, aklı karışık Şizofren, ruhsal sorunları var.				
		DGK2		DGK2
MEKÂN TASARIMI		İŞLEV ŞEMASI	MEKÂN TASARIMI	
				
		DGK21		DGK2


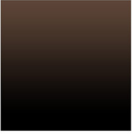
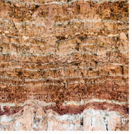


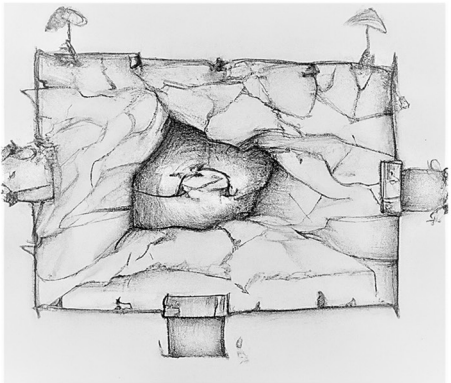
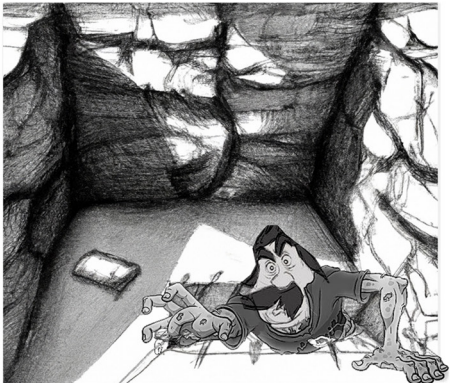
Görsel 4. 2 Numaralı Deney Grubu Öğrencisinin Çalışması (Kişisel Arşiv)

Deney grubunda 2 numaralı öğrencinin yaptığı çalışmada karakter, ruhsal bozuklukları olan, huysuz ve aklı karışık olarak betimlenmiştir. Karamsar özellikler taşıması sebebiyle karakteri yansıtan renk “koyu gri”, doku ise “yıpranmış” olarak seçilmiştir. Mekân, yatağın tepesinde çeşitli gözlem cihazlarının olduğu bir akıl hastanesi olarak kurgulanmıştır. Perspektif çalışmasında karakterin mekân içine yerleştirilmiş olması karakter-mekân bütünlüğünün göz önünde bulundurularak mekânın tasarlandığı fikrini desteklemektedir (Görsel 4).

KARAKTER ANALİZİ			KARAKTER TASARIMI	
<p>KAVRAM</p>  <p>DÜALİTE / İKİLİK</p>	<p>RENK</p>  <p>YEŞİL</p>	<p>DOKU</p>  <p>İPEKSİ VE PÜRÜZLÜ</p>	<p>KARAKTER ESKİZLERİ / GÖRSELLER</p>	<p>BON-BON</p> 
<p>FİZİKSEL ÖZELLİKLER</p> <p>Yaşlı ama dinç duran, kısa boylu, kilolu, saçının ortasından hafif kel, gözlüklü.</p> <p>KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLER</p> <p>Açık fikirli, derin düşünen, gözlemci, görgülü, saygın, araştırmacı.</p> <p>DGK7</p>			<p>DGK7</p>	
MEKÂN TASARIMI		İŞLEV ŞEMASI	MEKÂN TASARIMI	PERSPEKTİF
 <p>DGK7</p>				 <p>DGK7</p>

Görsel 5. 7 Numaralı Deney Grubu Öğrencisinin Çalışması (Kişisel Arşiv)


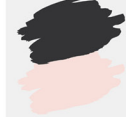
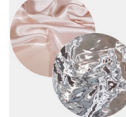






Deney grubunda 7 numaralı öğrencinin yaptığı çalışmada karakter düalite/ikilik kavramı ile temsil edilmiştir. Bu ikilik karakteri betimleyen dokuda ipeksi ve pürüzlü olmak üzere birbirine zıtlık oluşturabilecek dokuların tercih edilmesi ile aktarılmıştır. Karakterin araştırmacı kişiliği mekânı biçimsel ve işlevsel olarak şekillendirmiştir. Araştırmacı bir kişiliğe sahip olan karakterin kullandığı mekânda çalışma alanı ve kütüphanenin ön plana çıktığı görülmektedir (Görsel 5).

KARAKTER ANALİZİ			KARAKTER TASARIMI		
<p>KAVRAM</p>  <p>ÇOKLU KİŞİLİK BOZUKLUĞU</p>	<p>RENK</p>  <p>KAHVERENGİ - SİYAH</p>	<p>DOKU</p>  <p>SERT / TAŞ DOKU</p>	<p>KARAKTER ESKİZLERİ / GÖRSELLER</p> 	<p>BON-BON</p> 	
<p>FİZİKSEL ÖZELLİKLER</p> <ul style="list-style-type: none"> Kısa boylu Göbekli Kısa kahverengi saç Orta yaşlı Suratı asık <p>KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLER</p> <ul style="list-style-type: none"> İçkiye eğilimli, Huysuz Sanrılar görüyor, ruh hastası Kafasının içinde sıkışıp kalmış Hayal ve gerçeği ayırt edemiyor Birçok kişiliğe sahip <p>DG K4</p>			<p>DG K4</p>		
MEKÂN TASARIMI		İŞLEV ŞEMASI	MEKÂN TASARIMI		PERSPEKTİF
 <p>DG K4</p>			 <p>DG K4</p>		

Görsel 6. 4 Numaralı Deney Grubu Öğrencisinin Çalışması (Kişisel Arşiv)

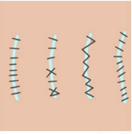
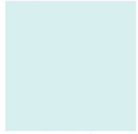

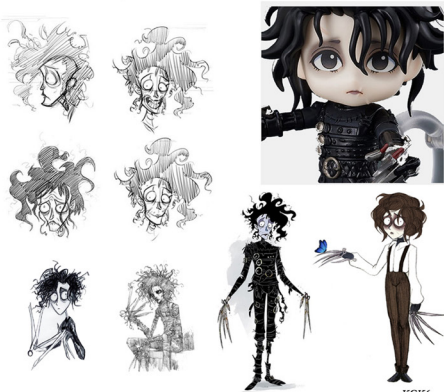

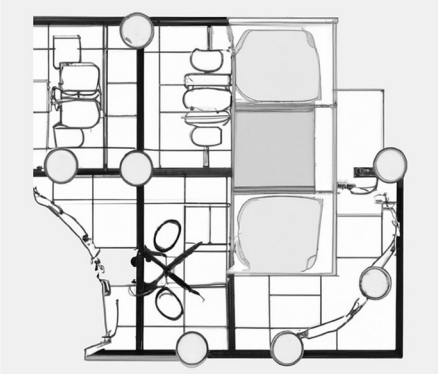

Deney grubunda 4 numaralı öğrencinin yaptığı çalışmada karakter, çoklu kişilik bozukluğuna sahip, hayal ve gerçeği ayırt edemeyen, kendi düşünceleri içinde sıkışıp kalmış biri olarak betimlenmiştir. Karakterin ruhsal sorunlarına referans verecek biçimde karakteri yansıtan renk “kahverengi-siyah”, doku ise “sert bir taş dokusu” olarak seçilmiştir. Karakterin birden fazla ruh halini yansıtan görünüşlerinin toprak bir zemin üzerinde görünmesi, çoklu kişilik bozukluğuyla ilişki kurularak tasarlanmıştır. Mekân, bir yeraltı mezarı olarak kurgulanmıştır. Perspektif çalışmasında karakterin mekân içine yerleştirilmiş olması karakter-mekân bütünlüğünün göz önünde bulundurularak mekânın tasarlandığı fikrini desteklemektedir (Görsel 6).

“Mimarlık ve Sinema” dersini alan öğrencilerin yaptığı çalışmalardan bazı örnekler aşağıda yer verilmiştir. Bu örnekler deney grubunda da belirtilen kriterlere göre, dersin yürütücülerinin bulunduğu üç kişilik bir jüri tarafından değerlendirilen çalışmalar arasından seçilmiştir. Çalışmalar karakter-mekân ilişkisi bakımından irdelenmiştir.

KARAKTER ANALİZİ			KARAKTER ANALİZİ	
<p>KAVRAM</p>  <p>KESKİNLİK</p>	<p>RENK</p>  <p>SİYAH VE PEMBE</p>	<p>DOKU</p>  <p>FARKLI DOKULAR</p>	<p>KARAKTER ESKİZLERİ / GÖRSELLER</p> 	<p>EDWARD SCISSORHANDS</p> 
<p>FİZİKSEL ÖZELLİKLER</p> <p>Dağınık vŞaçlar Yaralı Yüz Masum İfade Karanlık Görüntü</p> <p>KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLER</p> <p>Yalnız Eksik Hisseden Masum Manipülasyona Açık</p>			<p>Suluk Tcn Keskin Makaslı Eller Karanlık Göz Çevresi Küçük Koyu Dudak</p>  <p>KGK5</p>	<p>KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLER</p> <p>Yardımsız Utangaç Sevgi Dolu Kibar</p> <p>KGK5</p>
MEKÂN TASARIMI		İŞLEV ŞEMASI	MEKÂN TASARIMI	
 <p>KGK5</p>		 <p>KGK5</p>	 <p>KGK5</p>	






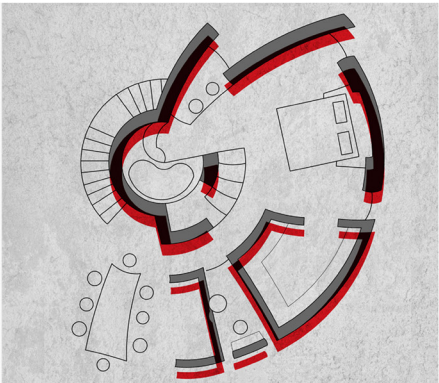

Görsel 7. 5 Numaralı Kontrol Grubu Öğrencisinin Çalışması (Kişisel Arşiv)

Kontrol grubunda 5 numaralı öğrencinin yaptığı çalışmada filmdeki karakter; yalnız, masum, kibar ve sevgi dolu özellikleri ön planda olacak biçimde ele alınmıştır. Başrol karakteri Edward'ın Kim'le birlikte yaşadığı bir konut tasarımı yapılmıştır. Tasarlanan yaşam alanı, birbirinden farklı özelliklere sahip olan bu iki karakterin zıtlıklarını vurgulayarak kurgulanmıştır. Bu zıtlık ve bölünmüşlük durumu mekânda biçim, aydınlatma, renk, doku ve malzeme kararları ile aktarılmıştır (Görsel 7).

KARAKTER ANALİZİ			KARAKTER ANALİZİ			
<p>KAVRAM</p>  <p>TIRTIKLI AMA BASIT</p>	<p>RENK</p>  <p>AÇIK MAVİ</p>	<p>DOKU</p>  <p>PLASTİK</p>	<p>KARAKTER ESKİZLERİ / GÖRSELLER</p> 	<p>EDWARD SCISSORHANDS</p> 		
<p>FİZİKSEL ÖZELLİKLER</p> <p>Suluk Ten Makal El Garip Saç Tasarımı Yara Dolu Yaz</p> <p>KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLER</p> <p>Sesiz Saf Mütevazi Dürtüsel</p> <p>KGK6</p>			<p>MEKÂN TASARIMI</p> <p>İŞLEV ŞEMASI</p>  <p>KGK6</p>		<p>MEKÂN TASARIMI</p> <p>PERSPEKTİF</p>  <p>KGK6</p>	






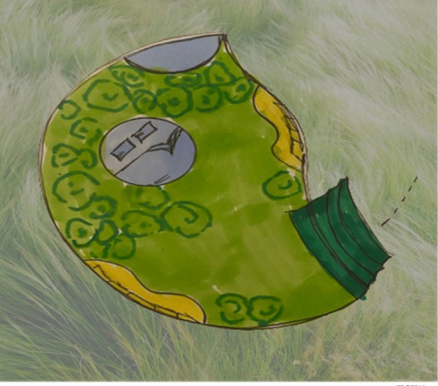

Görsel 8. 6 Numaralı Kontrol Grubu Öğrencisinin Çalışması (Kişisel Arşiv)

Kontrol grubunda 6 numaralı öğrencinin yaptığı çalışmada filmdeki karakter; saf, sessiz ve mütevazi özellikleri ön planda olacak biçimde ele alınmıştır. Edward'ın makas ellere sahip olması özelliğiyle ilişki kurularak bir kuaför tasarımı yapılmıştır. Karakterin ön plana çıkan fiziksel özellikleri tasarlanan kurgusal mekânı işlevsel olarak biçimlendirmiştir (Görsel 8).

KARAKTER ANALİZİ			KARAKTER ANALİZİ	
KAVRAM	RENK	DOKU	KARAKTER ESKİZLERİ / GÖRSELLER	EDWARD SCISSORHANDS
				
PARÇALANMIŞ	SIYAH	METAL		
<p>FİZİKSEL ÖZELLİKLER Yara bere içerisinde, uzuvları kopmuş bir vücut Fazla öfkeden beyazlamış saçlar</p> <p>KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLER Agresif Depresif Yabancılaşmış</p>				
KGK20			KGK20	
MEKÂN TASARIMI		İŞLEV ŞEMASI	MEKÂN TASARIMI	PERSPEKTİF
				
KGK20			KGK20	

Görsel 9. 20 Numaralı Kontrol Grubu Öğrencisinin Çalışması (Kişisel Arşiv)

Kontrol grubunda 20 numaralı öğrencinin yaptığı çalışmada filmdeki karakter; agresif, depresif ve topluma yabancılaşmış biri olarak betimlenmiştir. Karakteri anlatan kavram bu yabancılaşma ve agresiflikten referans olarak “parçalanmış” olarak seçilmiştir. Renk olarak “siyah” doku olarak ise soğuk bir yapısı olan “metal”, karakterin agresif özelliği ile ilişki kurmuştur. Karakter için tasarlanan kurgusal mekânın planında ise agresif kırmızı ve siyah çizgiler ön plana çıkmaktadır (Görsel 9).

KARAKTER ANALİZİ			KARAKTER ANALİZİ	
KAVRAM	RENK	DOKU	KARAKTER ESKİZLERİ / GÖRSELLER	EDWARD SCISSORHANDS
				
DEĞİŞİM	GÜVEN	MÜCADELE		
<p>FİZİKSEL ÖZELLİKLER Siyah uzun saçlı, beyaz tenli ve zayıf bir karakterdir. Makastan elleri vardır. Dudakları ve göz altları mor renktedir. Yüzünde yara izleri bulunur.</p> <p>KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLER Utangaç, hassas, duygusal, dış görünüşünden dolayı karamsar, iyi kalpli ve yardımsever bir karakterdir.</p>				
			KGK10	KGK10
MEKÂN TASARIMI		İŞLEV ŞEMASI	MEKÂN TASARIMI	PERSPEKTİF
				
			KGK10	KGK10

Görsel 10. 10 Numaralı Kontrol Grubu Öğrencisinin Çalışması (Kişisel Arşiv)

Kontrol grubunda 10 numaralı öğrencinin yaptığı çalışmada filmdeki karakterin; yaşadığı değişim sonrası utangaç, hassas, duygusal ve yardımsever özellikleri ön plana çıkmaktadır. Karakter için tasarlanan mekân, doğanın içinde konumlandırılarak huzur ve güven kavramlarıyla ilişki kurmuştur (Görsel 10).

Araştırmanın başlangıcında, Torrance Yaratıcı Düşünce Testi'nin ön şekilsel ve sözel formu deney ve kontrol gruplarına uygulanmıştır. Verilerin normal dağılım gösterip göstermediğinin bulunması için çarpıklık ve basıklık değerlerine bakılmıştır. (Tablo 1).

	Gruplar	n	Çarpıklık Katsayısı	Standart Hata	Basıklık Katsayısı	Standart Hata
Sözel Akıcılık	Deney	28	1.11	.44	1.05	.86
	Kontrol	23	1.11	.48	1.07	.93
Sözel Esneklik	Deney	28	.65	.44	-.19	.86
	Kontrol	23	.56	.48	.58	.93
Sözel Orijinallik	Deney	28	.93	.44	1.03	.86
	Kontrol	23	.58	.48	-.18	.93
Sözel Yaratıcılık	Deney	28	.83	.44	.20	.86
	Kontrol	23	.86	.48	.53	.93
Şekilsel Norm Değer Puanları	Deney	28	-.13	.44	-.23	.86
	Kontrol	23	-.28	.48	.54	.93
Şekilsel Yaratıcı Kuvvetler Listesi	Deney	28	1.66	.44	4.48	.86
	Kontrol	23	1.93	.48	4.93	.93
Şekilsel Yaratıcılık	Deney	28	.52	.44	.32	.86
	Kontrol	23	1.18	.48	2.77	.93

Tablo 1. Torrance Yaratıcılık Testi Deney Grubu ve Kontrol Grubu Ön Test Puanlarına Ait Normallik Analizi Sonuçları

Çarpıklık değerleri ± 1 (Büyüköztürk ve diğerleri, 2014) ve basıklık değerleri ± 3 arasında elde edildiğinde parametrik analizler yapılması beklenmektedir (Tabachnick ve Fidell, 2013). Verilerin basıklık çarpıklık katsayılarına bakıldığında ölçümlerin normal dağıldığı görülmektedir ancak yapılan ölçümlerin 30'dan küçük olduğu gruplarda normalden sapma olduğu kabul edilmektedir. Bu sebeple grubun normal dağılmadığı kabul edilmiştir (Büyüköztürk ve diğerleri, 2014).

Torrance yaratıcılık ön test puanları arasında Mann Whitney U analizi testi uygulanmıştır. Konu bütünlüğü alt boyutunda istatistiksel olarak anlamlı düzeyde farklılaşma bulunmadığı görülmektedir ($p>.05$). (Tablo 2).

	Gruplar	n	Sıra Ortalaması	Ss	U	p
Sözel Akıcılık	Deney	28	24.21	.93	272.00	.344
	Kontrol	23	28.17	1.08		
Sözel Esneklik	Deney	28	24.61	.98	283.00	.459
	Kontrol	23	27.70	1.03		
Sözel Orijinallik	Deney	28	23.91	1.00	263.50	.268
	Kontrol	23	28.54	1.00		
Sözel Yaratıcılık	Deney	28	24.29	2.78	274.00	.364
	Kontrol	23	28.09	3.04		
Şekilsel Norm Değer Puanları	Deney	28	25.82	.75	317.00	.925
	Kontrol	23	26.22	.75		
Şekilsel Yaratıcı Kuvvetler Listesi	Deney	28	23.48	.87	251.00	.182
	Kontrol	23	29.07	1.13		
Şekilsel Yaratıcılık	Deney	28	24.39	1.48	277.00	.384
	Kontrol	23	27.96	1.77		

Tablo 2. Ön-Test Sonuçlarının Karşılaştırılmasına Yönelik Mann-Whitney U Analiz Sonuçları

Gruplar normal dağılım göstermediğinden, ön ve son testler arasındaki değişimi saptamak için deney ve kontrol gruplarına Wilcoxon İşaretili Sıralar Testi uygulanmıştır (Tablo 3, 4, 5 ve 6).

Deney Grubunun Torrance Sözel Yaratıcılık Ön ve Son Test puanları arasında sözel akıcılık, sözel esneklik, sözel orijinallik ve sözel yaratıcılık parametrelerinin her biri için pozitif yönde anlamlı düzeyde farklılaşma bulunduğu görülmektedir ($p<.05$) (Tablo 3).

	ÖnTest – SonTest	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	Z	p
Sözel Akıcılık	Negatif S.	4	8,75	35,00		
	Pozitif S.	18	12,11	218,00	-2,973	,003
	Nötr S.	1				
Sözel Esneklik	Negatif S.	4	15,13	60,50		
	Pozitif S.	19	11,34	215,50	-2,359	,018
	Nötr S.	0				
Sözel Orijinallik	Negatif S.	2	6,50	13,00		
	Pozitif S.	20	12,00	240,00	-3,688	,000
	Nötr S.	1				
Sözel Yaratıcılık	Negatif S.	3	7,67	23,00		
	Pozitif S.	20	12,65	253,00	-3,498	,000
	Nötr S.	0				

Tablo 3. Deney Grubu Torrance Sözel Yaratıcılık Testi Puanlarına İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

Kontrol Grubunun Torrance Sözel Yaratıcılık Ön ve Son Test puanları arasında sözel akıcılık ve sözel esneklik parametreleri için pozitif yönde anlamlı düzeyde farklılaşma bulunmadığı görülmektedir ($p>.05$) Bunun yanı sıra sözel orijinallik ve sözel yaratıcılık parametreleri için pozitif yönde anlamlı düzeyde farklılaşma bulunduğu görülmektedir ($p<.05$) (Tablo 4).

	ÖnTest – SonTest	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	Z	p
Sözel Akıcılık	Negatif S.	8	9,06	72,50		
	Pozitif S.	12	11,46	137,50	-1,214	,225
	Nötr S.	3				
Sözel Esneklik	Negatif S.	7	11,43	80,00		
	Pozitif S.	16	12,25	196,00	-1,767	,077
	Nötr S.	0				
Sözel Orijinallik	Negatif S.	3	4,33	13,00		
	Pozitif S.	19	12,63	240,00	-3,686	,000
	Nötr S.	1				
Sözel Yaratıcılık	Negatif S.	7	8,57	60,00		
	Pozitif S.	20	12,65	253,00	-2,372	,018
	Nötr S.	0				

Tablo 4. Kontrol Grubu Torrance Sözel Yaratıcılık Testi Puanlarına İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

Deney Grubunun Torrance Şekilsel Yaratıcılık Ön ve Son Test puanları arasında şekilsel akıcılık, şekilsel orijinallik, başlıkların soyutluğu, zenginleştirme, erken kapamaya direnç, yaratıcı kuvvetler listesi ve şekilsel yaratıcılık parametrelerinin her biri için pozitif yönde anlamlı düzeyde farklılaşma bulunduğu görülmektedir ($p<.05$) (Tablo 5).

	ÖnTest – SonTest	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	Z	p
Şekilsel Akıcılık	Negatif S.	4	6,88	27,50	-2,719	,007
	Pozitif S.	15	10,83	162,50		
	Nötr S.	4				
Şekilsel Orijinallik	Negatif S.	5	9,30	46,50	-2,186	,029
	Pozitif S.	15	10,90	163,50		
	Nötr S.	3				
Başlıkların Soyutluğu	Negatif S.	4	10,25	41,00	-2,783	,005
	Pozitif S.	18	11,78	212,00		
	Nötr S.	1				
Zenginleştirme	Negatif S.	2	7,50	15,00	-3,251	,001
	Pozitif S.	17	10,29	175,00		
	Nötr S.	4				
Erken Kapamaya Direnç	Negatif S.	1	5,50	5,50	-3,367	,001
	Pozitif S.	16	9,22	147,50		
	Nötr S.	6				
Yaratıcı Kuvvetler Listesi	Negatif S.	3	2,83	8,50	-3,941	,000
	Pozitif S.	20	13,38	267,50		
	Nötr S.	0				
Şekilsel Yaratıcılık	Negatif S.	3	3,00	9,00	-3,924	,000
	Pozitif S.	19	12,16	231,00		
	Nötr S.	0				

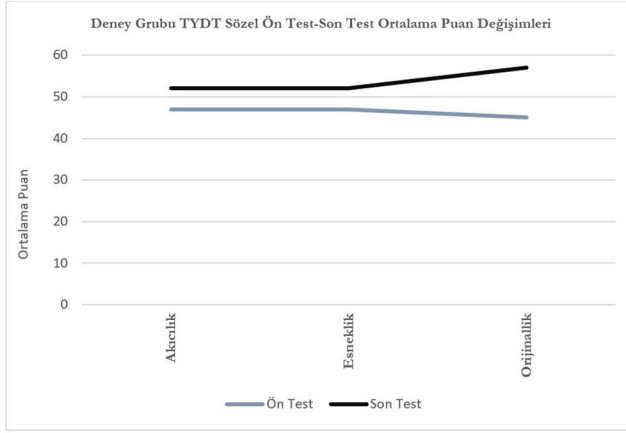
Tablo 5. Deney Grubu Torrance Şekilsel Yaratıcılık Testi Puanlarına İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

Kontrol Grubunun Torrance Şekilsel Yaratıcılık Ön ve Son Test puanları arasında şekilsel orijinallik, başlıkların soyutluğu, zenginleştirme ve erken kapamaya direnç parametreleri için pozitif yönde anlamlı düzeyde farklılaşma bulunmadığı görülmektedir ($p>.05$) Bunun yanı sıra şekilsel akıcılık, yaratıcı kuvvetler listesi ve şekilsel yaratıcılık parametreleri için pozitif yönde anlamlı düzeyde farklılaşma bulunduğu görülmektedir ($p<.05$) (Tablo 6).

	ÖnTest – SonTest	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	Z	p
Şekilsel Akıcılık	Negatif S.	4	6,88	27,50		
	Pozitif S.	18	12,53	225,50	-3,217	,001
	Nötr S.	1				
Şekilsel Orijinallik	Negatif S.	6	8,33	50,00		
	Pozitif S.	13	10,77	140,00	-1,814	,070
	Nötr S.	4				
Başlıkların Soyutluğu	Negatif S.	9	9,17	82,50		
	Pozitif S.	11	11,59	127,50	-,841	,400
	Nötr S.	3				
Zenginleştirme	Negatif S.	3	9,50	28,50		
	Pozitif S.	12	7,63	91,50	-1,805	,071
	Nötr S.	8				
Erken Kapamaya Direnç	Negatif S.	6	6,92	41,50		
	Pozitif S.	11	10,14	111,50	-1,666	,096
	Nötr S.	6				
Yaratıcı Kuvvetler Listesi	Negatif S.	6	7,67	46,00		
	Pozitif S.	17	13,53	230,00	-2,800	,005
	Nötr S.	0				
Şekilsel Yaratıcılık	Negatif S.	4	11,25	45,00		
	Pozitif S.	19	12,16	231,00	-2,829	,005
	Nötr S.	0				

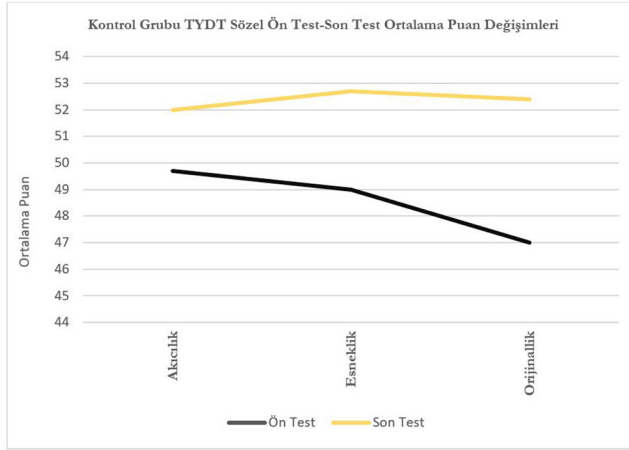
Tablo 6. Kontrol Grubu Torrance Şekilsel Yaratıcılık Testi Puanlarına İlişkin Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları

Torrance Yaratıcı Düşünce Testi ön test ve son test arasındaki değişimi saptamak için deney ve kontrol gruplarının ön test ve son test ortalama puanları hesaplanmıştır.



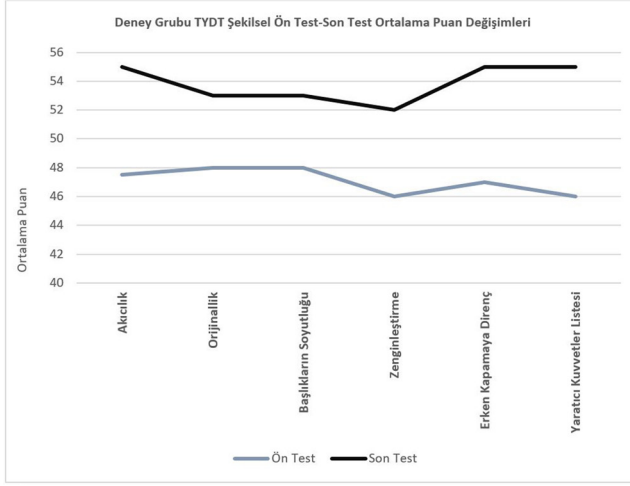
Tablo 7. Deney Grubu TYDT Sözel Ön Test-Son Test Ortalama Puan Değişimleri

Tablo 7'ye göre deney grubunda bulunan katılımcıların sözel ön test – son test akıcılık, esneklik ve orijinallik ortalama puanları arasındaki artış istatistiksel olarak anlamlıdır ($p < 0,05$).



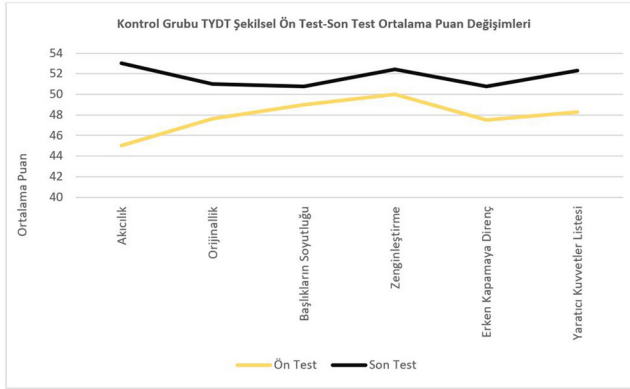
Tablo 8. Kontrol Grubu TYDT Sözel Ön Test-Son Test Ortalama Puan Değişimleri

Tablo 8'e göre, kontrol grubunda bulunan katılımcıların sözel ön test – son test orijinallik ortalama puanları arasındaki artış istatistiksel olarak anlamlıdır ($p < 0,05$). Fakat sözel ön test –son test akıcılık ve esneklik ortalama puanları arasındaki artış istatistiksel olarak anlamlı değildir ($p > 0,05$).



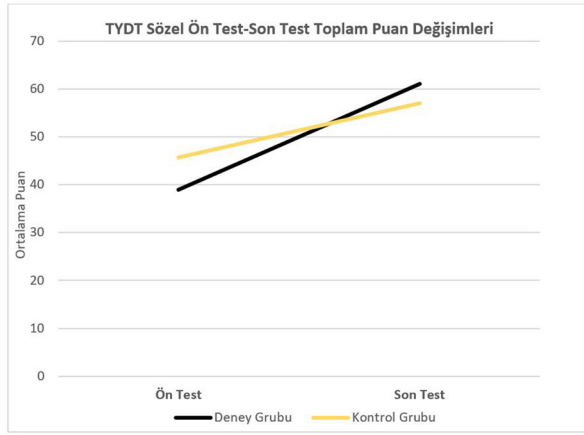
Tablo 9. Deney Grubu TYDT Şekilsel Ön Test-Son Test Ortalama Puan Değişimleri

Tablo 9'a göre, deney grubunda bulunan katılımcıların şekilsel ön test – son test akıcılık, orijinallik, başlıkların soyutluğu, zenginleştirme, erken kapamaya direnç ve yaratıcı kuvvetler listesi ortalama puanları arasındaki artış istatistiksel olarak anlamlıdır ($p < 0,05$).



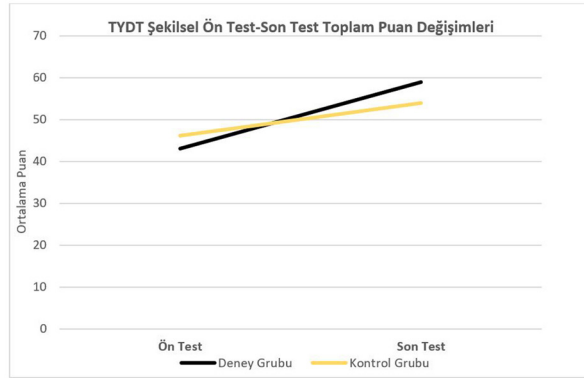
Tablo 10. Kontrol Grubu TYDT Şekilsel Ön Test-Son Test Ortalama Puan Değişimleri

Tablo 10'a göre, kontrol grubunda bulunan katılımcıların şekilsel ön test – son test akıcılık ve yaratıcı kuvvetler listesi ortalama puanları arasındaki artış istatistiksel olarak anlamlıdır ($p < 0,05$). Fakat şekilsel ön test –son test orijinallik, başlıkların soyutluğu, zenginleştirme ve erken kapamaya direnç ortalama puanları arasındaki artış istatistiksel olarak anlamlı değildir ($p > 0,05$).



Tablo 11. TYDT Sözel Ön Test-Son Test Toplam Puan Değişimleri

Tablo 11'e göre, deney grubundaki katılımcıların sözel toplam yaratıcılık ortalama puanı 39'dan 61'e, kontrol grubundaki katılımcıların sözel toplam yaratıcılık ortalama puanı ise 45,7'den 57'ye yükselmiştir. Her iki grupta da sözel toplam puandaki değişim istatistiksel olarak anlamlı olup; deney grubunun sözel yaratıcılık puanında %56,4'lük bir artış varken, kontrol grubunda %24,7'lik bir artış meydana gelmiştir ($p < 0,05$).



Tablo 12. TYDT Şekilsel Ön Test-Son Test Toplam Puan Değişimleri

Tablo 12'ye göre, deney grubundaki katılımcıların şekilsel toplam yaratıcılık ortalama puanını 43'ten 59'a, kontrol grubundaki katılımcıların şekilsel toplam yaratıcılık ortalama puanı ise 46,2'den 54'e yükselmiştir. Her iki grupta da şekilsel toplam puandaki değişim istatistiksel olarak anlamlı olup; deney grubunun şekilsel yaratıcılık puanında %37,2'lik bir artış varken, kontrol grubunda %16,8'lik bir artış meydana gelmiştir ($p < 0,05$).

Sonuç ve Tartışma

Mekân tasarımında yapısal, işlevsel ve estetik olarak en uygun çözümleri üretirken mekânın kullanıcı, tasarımın şekillenmesinde belirleyici ve önemli bir rol oynamaktadır. İç mimarlık eğitimi, eğitim süresi boyunca öğrencilerin yaratıcı güçlerini açığa çıkarmak ve geliştirmeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda disiplinler arası uygulamalar belli kalıplar içinde kalmadan ve kısıtlanmadan yaratıcı düşüncenin etkin kullanılması ve geliştirilmesine olanak sağlamaktadır. Sinema ve edebiyat gibi mekânla ilişkili disiplinler, mekân tasarım sürecinde kullanıcı/karakter ile kurulan ilişki bakımından, farklı perspektiflerden bakabilmek ve fikrini özgürce yansıtabilmek için uygun bir zemin oluşturmaktadır.

Bu araştırmada karakter tasarımı yapmanın, kullanıcı ve mekân arasındaki ilişkiyi sorgulamaya ve yaratıcı düşünceyi geliştirmeye nasıl etki ettiğini saptamak için deneysel bir yöntem uygulanmıştır. Ön test ve son test olarak uygulanan Torrance Yaratıcı Düşünce Testi ile deney ve kontrol gruplarının hem sözel hem şekilsel yaratıcılık puanlarında anlamlı artış olduğu saptanmıştır. Öte yandan deney grubunun yaratıcılığı kontrol grubunun yaratıcılığına oranla daha fazla gelişim göstermiştir.

Sözel form parametreleri ayrı ayrı ele alındığında deney grubundaki öğrencilerin puanları tüm parametreler için istatistiksel olarak anlamlı artış gösterirken; kontrol grubundaki öğrencilerin akıcılık ve esneklik parametrelerinde istatistiksel olarak anlamlı artışa rastlanmadığı görülmektedir. “Akıcılık” parametresi belli bir süre içerisinde birden çok farklı cevap üretilmesiyle ilişkilidir. “Esneklik” parametresi ise değişimi ve gelişmeyi ifade etmektedir. Problem durumunda verilen cevapların farklı düşüncelerden oluşması, bu düşüncelerin farklı kategorilerde olması esneklik puanını; birden fazla yanıt üretilmesi ise akıcılık puanını artırmaktadır. Bu açıdan bakıldığında; karaktere ilişkin görsel hiçbir girdi bulunmadığından, edebiyat üzerinden karakter ile ilişki kuran deney grubunun, karakter tasarımı sürecinde daha etkin bir arayış sürecine ve bununla birlikte birbirinden farklı daha fazla alternatif üretmeye yöneldiğini söylemek mümkündür.

Şekilsel form parametreleri ayrı ayrı ele alındığında deney grubundaki öğrencilerin puanları tüm parametreler için istatistiksel olarak anlamlı artış gösterirken; kontrol grubundaki öğrencilerin orijinallik, başlıkların soyutluğu, zenginleştirme ve erken kapamaya direnç parametrelerinde istatistiksel olarak anlamlı artışa rastlanmadığı görülmektedir. “Orijinallik” parametresi sıra dışı ve alışılmadık fikirler oraya çıkarmakla ilişkilidir. “Başlıkların soyutluğu” parametresi görsel bir imgenin ne anlatmak istediğinin daha kolay anlaşılmasını sağlarken, kişiye düşünce biçimini daha ayrıntılı olarak ifade etme imkânı tanımaktadır. “Zenginleştirme” parametresi testi yapan kişinin çizimlerde verdiği detayların sayısı ile ilişkili olup, detay hayali kurma ve bunu çizimle ifade edebilmeyi tanımlamaktadır. Açık uçlu ve düşünmeye teşvik edici şekiller içeren, ilerleme ve gelişmeye açık olmakla ilişkili “erken kapamaya direnç” parametresinde ise daha az yaratıcı olan bireylerin fikri kısıtlamaya ve hızlı bir biçimde sonuca gitmeye yatkın olduğu bilinmektedir. Bu sebeple değişiklik yapmaya, ilerlemeye ve yeni fikirler üretmeye daha uygun çizimler, erken kapamaya dirençli

olarak değerlendirilmektedir. Bu açıdan bakıldığında; deney grubunda edebiyatla ilişki kurarak karakter ve mekân tasarımı yapan öğrencilerin daha sıra dışı fikirler üretmeye, bu fikri detaylandırmaya ve yeni fikirler üretmeye daha yatkın olduğunu söylemek mümkündür.

Deney ve kontrol grupları arasındaki bu farklılığın; edebiyatta mekânı kullanan karakterlere ilişkin özelliklerin dilsel girdilerle verilirken, sinemada ise görsel girdilerle aktarılmasından kaynaklandığı ön görülmektedir. Bulgulardan da anlaşıldığı üzere; edebi bir eserdeki bilgiler ışığında karakter analizi ve tasarımı yapıldığında alternatifler artmış herkes kendi hayal dünyasında canlanan karakteri farklı bir biçimde, detaylandırarak ve farklı alternatifler üreterek görselleştirmiştir. Tasarım sürecinde hayal gücü daha etkin olarak kullanılabilmiştir. Sinemada ise karakter görsel girdilerle zaten hazır biçimde verildiği için, analiz edilirken ancak çeşitli özellikleri ön plana çıkarılmıştır. Kontrol grubundaki öğrenciler bu bağlamda hayal gücünü daha az etkin olarak kullanmıştır.

Özetle mekânla ilişki kurarken karakteri tasarlamak görsel girdilerle sunulmuş hazır bir karakteri analiz etmekten daha fazla yaratıcılığı geliştirmiştir. Mekân tasarımını şekillendiren karakteri özümsemek ve karakterle bağ kurmak tasarım aşamasında daha ayrıntıcı olmayı ve sıra dışı fikirler üretmeye teşvik etmeyi de beraberinde getirmiştir.

Ulusal veri tabanlarındaki literatürde “tasarım” alanında “yaratıcılık” ile ilgili yapılan çalışmalar incelendiğinde; deneysel yöntemle yapılan disiplinler arası çalışmaların azınlıkta kaldığı görülmüştür. Öte yandan mimarlık eğitimi alan öğrencilerle; temel tasarım, tasarım stüdyoları gibi dersler kapsamında yapılan, geleneksel izlenelere alternatif olarak farklı yaklaşımlarla oluşturulan yeni izleneciler önerilerinin uygulanması sonucu yaratıcılığın geliştiği görülmektedir. Dolayısıyla bu araştırmadan elde edilen bulgular literatürdeki sonuçları desteklemektedir (Aşkın, 2020; Onur, 2016; Ayyıldız Potur, 2007).

Çalışma kapsamında gerçekleştirilen deneysel araştırma sayıca az bir çalışma grubu ile yapıldığı için Torrance Yaratıcı Düşünce Testi’nden elde edilen veriler yalnızca bu grup için anlamlıdır. İç mimarlık eğitiminde disiplinler arası etkileşimlerle yapılacak deneysel çalışmalara eğitim sürecinde daha fazla yer vermek yaratıcılığı geliştirmeye yönelik daha etkili sonuçlar alınmasını sağlayacaktır.

Bu çalışma kapsamında yapılan uygulamalar için İstanbul Gedik Üniversitesi Etik Komisyonu’nun 21.09.2022 tarihli, E-56365223-050.01.04-2022.137548.112 sayılı onayı alınmıştır.

Kaynakça

Aslan, E., Aktan, E., Kamaraj, I. (1997). Anaokulu Eğitiminin Yaratıcılık ve Yaratıcı Problem-Çözme Becerisi Üzerindeki Etkisi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 9(9), 37-48.

Aşkın, Gülsüm Damla. (2020). *İç Mimarlık Eğitimi Temel Tasarım Sürecinde Yaratıcı Düşüncenin Geliştirilmesine Yönelik Bir Yöntem Önerisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Aykın, Cemal. (1983). Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II. *Türk Dili*, 383 s. 482, 503.

Ayyıldız Potur, Ayla. (2007). *Mimarlık Eğitimi Başlangıcında Bireyin İlgili-Yetenek-Yaratıcılık Düzeyi ile Tasarım Performansı Arasındaki İlişkiler*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Barnwell, Jane. (2011). *Film Yapımının Temelleri*. (G. Altıntaş, Çev.). İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Beşgen, Asu. (2015). Teaching/Learning Strategies Through Art: Painting and Basic Design Education. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 182, s. 420-427.

Monaco, James. (2000). *Bir Film Nasıl Okunur?*. İstanbul: Oğlak Yayınları.

Foss, Bob. (2016). *Sinema ve Televizyonda Anlatım Teknikleri ve Dramaturji*. (M. Gerçeker, Çev.). İstanbul: Hayalperest Kitap.

Onur, Dilara. (2016). *Tasarım Eğitiminde Farkındalık ve Yaratıcılık Gelişimine Yönelik Bir Öneri*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.

Özdoğlar, Elif. (2015). *Fantezi ve korku kurguda kurgusal karakter ve kurgusal mekan ilişkisi*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Somer, Pelin Melisa. (2006). *Mimarlık ve Bilimkurgu Edebiyatında Mekân Okumaları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Tabachnick, B. G., Fidell, L. S. (2015). *Using Multivariate Statistics*. U. S. : Pearson.

Torrance, Ellis Paul. (1974). *Torrance tests of creative thinking: verbal tests, forms a and B, figural tests, forms a and B: norms-technical manual*. Personel Press/Ginn: Xerox Education Company.

Tükel, Gamze. (2010). *Edebi Eserlerde Betimlenmiş Mimari Mekânların Sinemada Temsili*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

İnternet Kaynakçası

Yükseköğretim Kurulu. Erişim: 03 Mart 2023. <https://l24.im/5vlqWOb>

“ISLATMA-LEKELEME” TEKNİĞİYLE GELİŞEN HELEN FRANKENTHALER ESERLERİNDE BOYA VE YÜZEY KULLANIMI

THE USE OF PAINT AND SURFACE IN HELEN FRANKENTHALER’S WORKS DEVELOPED BY THE “SOAK-STAIN” TECHNIQUE

DOÇ. MUTEBER BURUNSUZ

Hitit Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü

muteberburunsuz@hitit.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-8987-0058

Öz: Amerikan soyut dışavurumcu üslup içerisinde gelişen eylem resmi boya sıçratmalarına, renklerin geçişlerine yer vermiştir. Soyut dışavurumcu anlayış içerisinde yer alan Helen Frankenthaler kendi geliştirdiği “soak-stain(ıslatma-lekeleme)” tekniğiyle renk alan resminin ortaya çıkışını hazırlamış birçok sanatçıyı etkilemiştir. Helen Frankenthaler boyayı çözdürme tekniğini uyguladığı, rastlantısal olarak gelişen lirik eserler üretmiştir. Çoğunlukla sanatçının eserlerinde parlak etkilerinden dolayı tercih ettiği akrilik boyanın suyla çözüldüğü, yağlı boyanın ise terebentinle daha sulu hale getirilerek kullanıldığı görülmektedir. Araştırma ve yayın etiğine uygun olarak hazırlanan araştırma makalesinde, soyut sanat ve soyut dışavurumculuk üsluplarına değinilerek Amerikan soyut dışavurumcu üslup içerisinde yer alan Helen Frankenthaler’in eserleri çözümlenmiştir. Helen Frankenthaler’in sanat kariyeri boyunca, doğa odaklı çalıştığı, soyut eserlerinde biçimlerin kaynağı olarak peyzaj görünüşlerine yer verdiği tespit edilmiştir. Sanatçının eserlerinde doğadaki nesnelerin kendi görünüşlerinden sıyrılarak dairesel ya da doğrusal biçimlere dönüştüğü izlenmektedir. Sanatçının eserlerinde doğada saklı olan formların, kesitler halinde natürel renkler aracılığıyla aktarıldığı, sıvılaşmış zeminde soyut kütelere yer verildiği tespit edilmiştir. Bu çalışma ile Helen Frankenthaler’in “soak-stain(ıslatma-lekeleme)” tekniği incelenmiş ve bu teknikle oluşturduğu eserlerinin çözümlenmesiyle çalışmanın alana katkısı gözlenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Helen Frankenthaler, Soyut Dışavurumculuk, Renk Alanı Resmi, Soyut Sanat, İslatma-Lekeleme.

Abstract: *The action painting, which developed in the American abstract expressionist style, included paint splashes and transitions of colors. Helen Frankenthaler, who is in the abstract expressionist approach, influenced many artists who prepared the emergence of color field painting with the “soak-stain” technique she developed. Helen Frankenthaler produced coincidentally evolving lyrical works, which she applied using the dissolving technique. It is seen that acrylic paint, which the artist prefers in his works because of its bright effects, dissolves with water, and oil paint is used by making it more watery with turpentine. In the research article prepared in accordance with research and publication ethics, the works of Helen Frankenthaler, who is in the American abstract expressionist style, will be analyzed by referring to the abstract art and abstract expressionism styles. It has been determined that Helen Frankenthaler, throughout her art career, worked with a focus on nature and included landscape views as the source of forms in her abstract works. In the works of the artist, it is observed that the objects in nature are stripped of their appearance and transformed into circular or linear forms. It has been determined that the forms hidden in nature in the works of the artist are conveyed in sections through natural colors, and abstract masses are included in the liquefied ground. In this study, Helen Frankenthaler’s “soak-stain” technique was examined and the contribution of the study to the field was observed by analyzing the works she created with this technique.*

Keywords: *Helen Frankenthaler, Abstract Expressionism, Color Field Painting, Abstract Art, Soak-Stain.*

Giriş

Her sanat eseri yakaladığı özel dil aracılığıyla kendi var oluşunu ortaya koyar. Tek ve özel olan bu dil ile sanatçının duygusal aktarımı izleyiciyle buluşur. Sanatsal eylem sırasında gerçekleşen, duygusal aktarım estetik çerçevede kendine özgü bir serüvene sahiptir. Sanat eseriyle ve kendisiyle yüzleşen sanatçı, bu yüzleşme sonrasında iç evrenini bütünlüğe kavuşturur. İç evrenini, duygu karmaşasını, yoğunluğunu ve enerjisini açığa vuran sanatçı tüm ruhuyla eserine teslim olur. Soyut eser üreten sanatçılar; nesnel dünyadan çıkarımlarını simgeleştirerek resmin temel öğelerinden biçim, çizgi, leke ve renkler aracılığıyla aktarırlar. Sanatçının biriktirdikleri, geçmişten getirdikleri, beklentileri tüm samimiyetiyle tuvaline yansıtmaktadır. Woodford'un da belirttiği gibi sanatçı ortaya koyduğu performansını aklı, coşkusu ve tüm benliği aracılığıyla sunmaktadır.

Bildiğimiz dünyadan aşına olduğumuz hiçbir şey görülmez: Ne yakalanmak istenen bir bizon, ne aktarılmak istenen bir dini öykü ne de ortaya çıkarılacak karmaşık bir alegori bulunur. Bunların yerine, sanatçının bu heyecan verici ve hareketli soyut deseni oluşturmak için kocaman bir tuval üzerine boya savururken gerçekleştirdiği aksiyonu kaydeder. Bu tür bir eserin amacı nedir? Yapmak istediği, sanatçının yaratıcı faaliyetini ve doğrudan fiziksel enerjisini açığa vurmaktır; sanatçının bir resmi üretmek için emek sarf etmeye giriştiğinde aklının yanı sıra bedeniyle de bir eylem gerçekleştirdiğini gözlemciye bildirir (Woodford, 2022, s. 14).

Dış dünya nesnelere izleyerek kendi algı süzgecinden geçiren sanatçı; tüm birikim ve tecrübesiyle nesnelere simgeleştirir. Kendi varlığından, mekânından sıyrılan nesnelere sanatçının yeni gerçekliğine doğru yol alırlar. Soyutlamalarda bulunan sanatçılar soyutladıkları nesnelere özüne dair ipuçlarına eserlerinde yer vermektedir. İçsel olarak nesnelere var olan genel görünürlüklerinden, kurtulması duyularla anlamlandırılması mümkün kılınmaktadır. Nesne kendi dışında gerçekleşen etkinliğe katılarak sanatçının özdeş deneyiminde yerini alır. Diyalektik olarak kurulan bu eylem sanatçının evreninde aşkın deneyimi aracılığıyla yetkinleşir.

Soyutlama içtepisinde, kendi kendinden vazgeçme içtepisinin gücü, benzeri olmayan daha büyük ve daha tutarlı bir güçtür. Soyutlama içtepisi, burada, özdeşleşim ihtiyacında olduğu gibi, bireysel varlıktan kaçma içtepisi olarak değil de, zorunlu ve değişmez şeylere bakarken, insan varlığının genel olarak tesadüfiliğinden, genel organik varlığın görünüşteki keyfiliğinden kurtulma içtepisi olarak kendini gösterir (Worringer, 1985, s. 31).

Maddenin özünün yansımaları, biçimsel olarak ifade edilişi, gerçekliğe dair ilişkisinin de hatırlatıcılarıdır. Sanatçının öznel ağına dahil olan gerçeklik kalıntıları uzamsal bir boyutta gösterilir. Nesnelere biçimlerinin öznel nitelikleri, tüm fazlalıklarından kurtularak özel anlatım birimlerine dönüşürler. Görme ve duyma eylemiyle sadeleşen biçimler kendi özlerini soyutlamalarda bulurlar.

Soyut sanatta soyut biçimlerin temeli geometriye dayanır. Geometrize edilen nesnelere formların belirginliğini ortaya çıkarır. Sanat tarihinde sanat eserlerine geometrinin yansıtıldığı örneklerle sanat eserleri ile karşılaşmaktadır. Bu durumun ilk izleri Paul Cezanne eserlerinde görülmektedir. Sanatçının natüramallerinde geometri ile yapılandırılmış nesnelere izlenmektedir. Temel formların ağır bastığı kompozisyonlar kübik nesnelere ve kübizmin de ön hatırlatıcısıdır. Kübizmin nesnelere ve figürleri geometrik olarak parçalarına ayırdığı biçimsel bir temele oturttuğu kübist eserler de izlenmektedir. Bir insan portresi ya da figürü geometriye yaklaştığı ölçüde sağlamlık kazanmaktadır. Sanatın geometrik formları içinde barındırıyor olmasıyla soyutlamanın ilk adımları atılmış olur. Geometrize edilen biçimler birbirleriyle ilişkilendirilerek soyut kompozisyon bütününe oluşmasını sağlamaktadır. Varlığın yaşamsal ilgilerinden sıyrılması salt soyut biçimlerin açığa çıkmasıyla mümkün kılınmaktadır.

Sanatın geometrileştirilmesi, geometrik bir yapıya kavuşturulması ne ifade eder? Bu, temelde sanatın yaşam ilgilerinden kopması anlamına gelir. Yaşam ilgileri deyince de, her şeyden önce insan ile dış dünya arasındaki empirik-duyusal ilgiler anlaşılmalıdır. Bundan ötürü, geometrik sanat, yeni ilgiler düzeyinde, düşünsel ilgiler düzeyinde varlık koşullarını bulur, salt soyut bir sanat olarak kendine özgü varlığını elde eder (Tunalı, 2008, s. 176).

Geometriyle başlayan soyutlamalar soyut sanatın öncüsü Wassily Kandinsky'nin sanatsal gerçekliğinde de görülmektedir. Doğadan soyutlamalarda bulunan Kandinsky eserlerinde derin bir şiirselliğe yer vermektedir. Manzaraların sıklıkla soyutlanarak yer aldığı Kandinsky eserleri, nesnelere veya doğadaki öğelerin içselleştirilmesiyle keyfi görünüşlerinden sıyrılmalarıyla başlar. Sanatçı kendi iç gerçekliğiyle dış gerçekliği bir araya getirir. Tuvalde beliren lekeler, çizgiler ve renkler dış gerçekliğin yansıyan izleri olarak sanat eserlerinde yerini almaktadır. Sanatçı dış gerçekliğini kendi içsel yolculuğuyla buluşturarak eser içeriğindeki görünürlüğü arttırmıştır.

"Kandinsky için soyutlama bir görüntüden, belirtiden doğar; Kandinsky olsa buna, kelimenin tam anlamıyla, vecd derdi. Bu anamorfoz, etimolojik olarak, Kandinsky'nin betimlediği bu biçimlenme, tablodaki görünmeyenin görünmesidir; dünyanın tasarlanmış hiçbir nesnesine artık bağımlı olmayan, tablo içindeki bu görünmezin görülmesidir" (Bonfand, 2015, s. 16).

Kandinsky eserlerinde yer alan aşkın gerçeklik dışsal gerçeklikten kopuşu resim yüzeyinde beliren yeni bir gerçekliğin yolunu açar. Sanatçının izlenimlerinin nesnellikten içsel boyuta aktarılmasıyla biçimler duyguyla harmanlanır. Lirik duygu bütünlüğü temsillerle buluştuğu andan itibaren sanatçının kendi temsilleri, öz biçimleri oluşmaktadır. "Kandinsky, sanatta gerçek ve metafizik bir bilgi olmasını ister; fenomenlerin derin özünü bizlere göstermek için fenomenlerin ötesine geçebilen bir bilgi ister. Bu bilgi, dışsal şeylerin temsiliyle, görülmezi ifade etmeye çalışan bir resim yararına görülürün temsiliyle bir kopuş gerçekleştirir" (Farago, 2017, s. 172).

İçsel gerçekliğini aşkın gerçekliği ile buluşturan süprematist sanatçı Kazimir Maleviç de sanatının merkezine geometriyi almıştır. Geometrik biçimlerle aşkın yüceliği saflığı bir araya getirmiştir. Eserlerinde dış gerçekliğe ait hiçbir iz bulunmamaktadır. Geometrik biçimlerle buluşan renkler, sanatçının iç gerçekliğinin en yakın anlatım araçları olmuştur.

Soyut sanattaki gerçeklik algısı saf bir gerçekliktir. Sanatçının bilincinin derinliklerinden gelen öznel bakış açısıyla resimsel öğeler ve indirgenmiş özler eserin içsel bütünlüğüyle buluşur. Mutlak biçim ve tıne ulaşma çabası, tümel ve evrensel bir kavrayış biçimi ile mümkün olmaktadır. Soyut resim giderek belirgin hale gelen boya anlayışlarıyla kendine özgü bir yapıya sahip olmuştur. "Greenberg'e göre, avangard tarafından üretilen soyut resim, resim yüzeyinin düzleştirilmesi ve yanılısama yaratma amacının reddedilmesiyle birlikte yaşanan bir gelişme olarak, tekniğin gittikçe daha belirgin kılınmasıyla karakterize olur" (Whitnam ve Pooke, 2018, s. 103).

Soyut sanatın gerçekliği renk ve biçimler aracılığıyla ifadesi, soyut dışavurumcu akımın ifadecilik ile bütünlüşmesiyle sağlanmaktadır. Soyut dışavurumculuk akımı, dışavurumculuğun yanı sıra fovizm ve sürrealizmden de etkiler taşımaktadır. Akıtma, lekeleme ve sıçratmalarla içsel dışavurum soyut olarak aktarılmaktadır. Amerikan soyut dışavurumculuğu saf renk anlayışı, organik yapılanmalar ve ifadeci bir üslupla bütünlüşmüştür. Rengin ve formun bütüne aktarıldığı bir yapılanma ile karşılaşılmaktadır. Soyut dışavurumculukta kompozisyon ve öğelerinin ilişkileri yerine bütüne yayılan bir düzenlemeden bahsedilmektedir. Soyut sanatın eylemle buluştuğu Amerikan soyut dışavurumculuğu dinamik bir sürecin temsiline dönüşmüştür. Anın ve sanatsal eylemin öne çıktığı estetik bütünlük bu anlayışta dikkat çekmektedir. Tüm ruhsal hallerin, özsel olanın yansıdığı yüzeyde, varlığın parçalarının ayrıştırıldığı ve hakikate ulaşıldığı görülmektedir.

Amerikan Soyut Dışavurumculuğunun Süreç İçerisindeki Gelişimi

İçselliklerinin ön planda olduğu, içsel duygu aktarımının eserin önüne geçtiği soyut dışavurumcu anlayış içerisinde sanatçılar dinamik olarak sürecin içerisinde rol alırlar. Özellikle boyanın kullanım şekli, fırça serbestliği, akışkan renk ve lekeler, sıçratmalar soyut ekspresyonizm içerisinde görülmektedir. İfadeci geleneğin sürdürüldüğü bu anlayış içerisinde birçok akımın ipuçları bulunmaktadır. Bu ipuçlarından hareket eden sanatçılar Amerikan soyut dışavurumculukta bireysel varlıklarını koruyarak özgün söylemler gerçekleştirmişlerdir. Ekspresyonizm, soyut sanat ve fovizmde görülen birçok etkene soyut dışavurumcu üslup içerisinde yer verilmektedir.

Soyut ekspresyon gibi bir sanat hareketinin köklerini, izlenimcilik sonrası (Vincent Van Gogh), Alman ekspresyonizmi (Wassily Kandinsky, Paul Klee) ve Fovizm (Henri Matisse) gibi sanat akımları ve sanatçılarında bulmamızın yanı sıra, Max Ernst, Roberto Matta ve Andre Masson gibi sanatçılarda da yakalayabileceğimizi bilmemiz gerekmektedir (Eroğlu, 2015, s. 266).

Wassily Kandinsky'nin doğa kaynaklı soyut eserlerinde, dış dünya nesnelere simgeleşerek sanatçının hakiki gerçekliği içerisinde var olurlar. Soyutlanan nesnelere mekândan bağımsız olarak resim yüzeyinde yer almaktadır. Belirli renk birliktelikleri ve armonileri herhangi bir içeriğe göndermede bulunmazlar. Çizginin, lekenin ve rengin ritimselliği duygu ve coşkuya birlikte harmanlanarak aktarılmaktadır.

Kandinsky iç gerçekliği ifade etmek için yoğun renkler, rastlantısal fırça darbeleri, kıvrak, yumuşak çizgiler ve belirli bir formu olmayan şekiller kullandı. O ilk Soyut Dışavurumcuydu-içsel gerçekliği geleneksel olmayan soyut bir biçimde ifade eden ilk sanatçıydı; böylece kendi duygu ve düşüncelerini araştıranların görebileceği içselliğin canlılığını ortaya çıkardı (Kuspit, 2004, s. 115).

Soyut dışavurumculuk akımı daha çok Amerikalı sanatçıların öncülüğünde gelişmiştir. Amerikan soyut dışavurumculuğu "New York Okulu" olarak da adlandırılır. Amerika'daki sanat ortamının şekillenmesinde şüphesiz ekonomik iyileşmelerle birlikte yeni sanat mecralarının açılması da etkili olmuştur. Ünlü galeriler ve mekânlar sanat ortamının daha da hareketlenmesini sağlamış, sanatsal üslupların da yön değiştirmesine öncülük etmiştir. Böylece figüratif olan Amerikan sanatı daha soyut bir hale bürünmüştür. Soyut dışavurumculukla sanatçının iç evreninin temsili haline gelen zemin, yüzey imgelerinin görünürlüğünün ortaya çıkışını da sağlamıştır. Sanatçının arayışının, mücadelesinin yansıdığı alan haline gelen resim yüzeyi eylem anıyla birlikte, içsel dışavurumun ve var olanın temsildir. 1940 ve 1950'li yıllarda etkili olan soyut dışavurumcu üslup kendi içinde de farklı yönlere ayrılmıştır. Eylem resmi ve renk alanı resmi bu eğilimler arasındadır.

Soyut sanatın 1940 ile 1950'ler arasındaki dönemi. Anlık kararlara dayanan spontane bir yaratma sürecini öngören bir eğilim olarak değerlendirilebilir. Dünya çapında yaygınlaşmakla birlikte, merkezi New York kentiydi. Kendi içinden iki ayrı eğilim çıkmıştır: Action painting ve soyut imge resmi. 1970'lerde beliren Lirik soyut anlayışını da soyut ekspresyonizmin bir uzantısı saymak olanaklıdır (Sözen ve Tanyeli, 2001, s. 219).

Soyut dışavurumcu üslupla resimsel düzlem yeniden oluşmuş, neyin resmedildiği değil, nasıl resmedildiği önemli hale gelmiştir. Sanatçılar ne hissettiklerinden yola çıkarak içsel ve tinsel gerçekliği kabul etmişlerdir. Sanatçılar kendi içsel deneyimlerinden yola çıkarak, nesnenin içsel niteliklerini keşfediyorlardı. Dış dünya nesnelere görünüşünden çok biçimselliğiyle ilgilenen soyut dışavurumcu sanatçılar, tuval yüzeyinde saf ve forma dayalı uygulamalar gerçekleştirdiler. Özellikle soyut dışavurumculuğun geliştiği dönemde Clement Greenberg ve Michael Fried bu alanda estetik bakış açıları sundular.

Soyut ekspresyonizm'in etkili olduğu sıralarda Amerikalı sanat eleştirmenleri Clement Greenberg (1909-1994) ve himayesindeki Michael Fried (d.1939) yeni bir modernist estetik teorisi geliştirdi. "Saf" deneyimin sanat eserinde ifade edilen duygularda bulunduğunu savunan önceki modernist teorisyenlerden farklı olarak, eserin formal özellikleri açısından ilerlemeciliğine dair doğru yargıların tarafsız ve saf olduğunu ileri sürdüler (Kul-Want-Piero, 2013, s. 123).

Amerikalı olan bir araya gelip fikir alışverişinde bulunan Amerikalı sanatçılar arasında Mark Tobey, Mark Rothko, Robert Motherwell yer alır. Bu sanatçılardan Jackson Pollock, Frans Kline ve Willem de Kooning eylem resmi içerisinde yer alırken, Mark Rothko, Morris Louis, Kenneth Noland, Clyfford Still, Ellsworth Kelly ve Frank Stella renk alan resmi içerisinde tanımlanır.

“Ünlü Amerikalı eleştirmen Harold Rosenberg’e (1906-78) göre, resim yüzeyini bir tür sahneye dönüştüren Amerikalı ressamlar, belli bir nesneyi göstermek yerine belli bir mücadeleyi, eylemi görünür kılmışlar; tuvalle giriştikleri bu mücadelenin sonucu olan imgeler yaratmışlardır” (Antmen, 2008, s.148).

Realiteyi görünür kılmak yerine kendi içsel gerçekliğini ortaya koyan soyut dışavurumcu sanatçılar; nesnenin içsel tasvirini ruhsallıkla şekillendirirler. Dış dünya karmaşasına karşı nesnelerin özüne inerek ona ait olma isteği ile nesnelere tüm fazlalıklarından arındırılarak sadeleşirler. Bu sadeleşme isteği ile sanatçı varlığın özüne, mutlak hakikate kavuşur. Resmi anlamlandırma sürecinde içsel ihtiyacını dışsal formla bir araya getirmektedir. Resim yüzeyi bir tür yüzleşme alanına dönüşmektedir. Yüzleşme alanında bir mücadele içerisinde giren sanatçı, kendi sadeleşmiş imgelerini, dönüştürdüğü biçimleri elde eder. Eylem resminin öncü ressamı Jackson Pollock rastlantısal etkilerle duygularını dışavurmaktadır.

Pollock tuvaline renkleri rastlantısal bir süreç içinde, ama denetimi elden bırakmadan kondurur. Resmin içinde kurgulanmış bir ağırlık merkezine ve tasarlanmış uyumlu ilişkilere rastlanmaz. Pollock yine de resimlerinde figüratif biçimlerle mekân yanılsaması oluşturma ihtimallerini saklı tutar. Ne tamamen kaotik olan ne de tekrarlanabilir bir desen oluşturan siyah lekeler yumağına dikkatli bakıldığında içinde mekansal özellikler keşfederiz; kimi lekeler diğerlerinin önünde ve daha yakın görünerek resme derinlik kazandırır. Ressam bunları tariflemeyi için izleyicinin kendisi keşfetmek zorundadır (Krause, 2005, s. 108).

Rastlantısal boya hareketlerinin serbest bir biçimde geliştiği Pollock eserlerinde resimsel disiplinleriyle oluşturulan temel kompozisyon ilkeleriyle karşılaşmamaktadır. Ağırlıklı olan lekeler yerine yüzeyin geneline yayılan boya sıçratmaları ile karşılaşmaktadır. Sanatçı rastlantısal boya hareketlerini, bilinci devre dışı bırakarak oluştursa da denetim de bu süreçte dahil olur. Akışkan boyaların oluşturduğu çizgi ya da leke yumakları kompozisyonların yoğunluklarını dengelemektedir. Ragon’un “Modern Sanat” adlı kitabında belirttiği gibi Pollock resmi beden ve ruhun bir aradalığı ile bir performansa dönüşür. Belirgin hiçbir imge ve biçime yer verilmeyen Pollock resmi coşkun dışavurumdur. “Pollock’ta resim, patlama, dış dünyanın tam parçalanışı, aynı zamanda bir renk ve biçimsizleştirme esriktir” (Ragon, 2009, s. 160).

Zemin üzerine yayılarak oluşturulan Pollock resmi bireysel bir hesaplaşmanın en yakın tanığıdır. Savrulan lekeler, birbiri içerisinde karışarak yeni nüansların oluşumunu sağlar. Jackson Pollock’la özdeşleşen eylem resmi, sanatçının öz denetimiyle bilinçli bir biçimde kavranmaktadır. Sanatçının eserleri ussallıktan uzak gibi algılsa da duygu ve coşkunun

mantıksal çerçevede bileşimi olarak tanımlanabilir. “Pollock’un tekniği renklerin rastgele savrulmasından ibaretmiş gibi görünmesine rağmen ressam her şeyin tamamen kasıtlı olduğunu belirtir ve “Tesadüf yoktur” der. Bu resimler için kafa yoran izleyicilerin modern dünyaya kişisel ve bilinçdışı bir yoldan ulaşacaklarına inanır” (Farthing, 2014, s. 458).

Soyut dışavurumcu eserlerin bütününe bakıldığı vakit, formsuz bir dil, gerçeklikten uzak temsillerle karşılaşılır. Özellikle Dünya Savaşı’nın yıkıcı etkileri sanatçıların ruhlarında da yıkıcı etkilere yol açmıştır. Savaşın derin etkileri tükenmişliğe neden olmuştur. Sanatın da sonunun geldiğine inanan bir bilinçle yola çıkan soyut dışavurumcu sanatçılar, bu yıkıcı etkilerin izlerini soyuta yönelmekle reel hiçbir şeyin ifade edilmemesinde buldular. Dünyadaki kaos, sanatçıları resimlerde hiçliğe, yalınlığa ve soyutlamaya yöneltmiştir. Sanatçının da bağımsız edimi, yaşadıkları ve geçmişten getirdikleriyle bireysel ifade yolları açılmıştır. Bu bireysel ifade yöntemleri arasında mekân ve zaman kavramının tamamen yok olduğu, muğlak olanın temsil edildiği yalın anlatımlar görülmektedir.

İzleyiciye sonsuz bir boşluk sunan “Renk Alan Resmi” içerisinde tanımlanan eserler sadeleşmiş bir dil aracılığıyla aktarılmıştır. Mark Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Clyfford Still, Kenneth Noland ve Morris Louis eserlerinde sade renk anlayışı görülmekle birlikte, resimsel etkilerden, ışık-gölge ve perspektiften uzak bir biçimde resmedilmişlerdir. Daha çok geometrik alan ve yapıların ön planda olduğu eserlerde düz boyama şekli dikkat çekmektedir. Geniş boya yüzeylerinden oluşan Mark Rothko eserlerinde renklerarası boya nüanslarının tonalitesinin eriyerek geçiş yaptığı görülmektedir. Sanatçı keskin sınırlardan uzak bir renk anlayışıyla büyük renkli yüzeylerini bir arada bütünsel bir biçimde aktarmaktadır.

“Mark Rothko’nun flu renkli alanları daha yumuşak ve daha az tehditkardır. Kenarları belirgin olmayan renkli dörtgenler uzunca bakıldığında şaşırtıcı bir derinlik geliştirirler. Mat ve kumaş yüzeylerini andıran renkler ise resmin yüzeyselliğini vurgular” (Krausse, 2005, s. 110).

Saf sanat anlayışından yola çıkan boyasal alan resminde, hareketli, enerjik, dinamik eylem resminin tersine biçimlerin eridiği saf deneyimlerle karşılaşılmaktadır. Her türlü resimsel temel disiplinin reddiyle biçimlendirilen özgün yüzey resimleri hakikatin tinsel gerçekliğe doğru yol alırlar. Mark Rothko’nun belirsizliğe giden biçimleri farklı yönlerde dengelenerek, değişik renk gruplarıyla birlikte kompozite edilir. Renk ve biçimin taşıyıcı öge olarak bir arada yer aldığı kompozisyonlarda resmin plastik unsurlarının yapısal anlatımda birimler olarak temsil edildiği ve görev üstlendikleri izlenmektedir.

Rothko’nun nesnelere uzamda saptamak için gereken yapıbozumundaki ana unsur renkse, bunun nedeni, onun rengi-renkle rengin kendi hatırına ilgilnenmenin ötesinde-tasarım fikrini karmaşıklaştırmanın bir yolu olarak kullanıyor olmasıdır. Rothko, rengin belirsizliğinin-ya da, izleyicinin tepkisine dayanarak söylersek, farklı yan yana

koymalar ve üst üste bindirmeler nedeniyle rengi algılamadaki değişkenliğin-aynı zamanda biçimlerin devingenliğinde olduğunu sürekli kanıtıyor (Bersani ve Dutoit, 2006, s. 108).

İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'dan Amerika'ya kayan sanat üslup ve sanat anlayışlarında savaşın etkileri, politik ve ideolojik ortamları etkili olmuştur. Paris'ten ayrılan sanatçılar edindikleri sanat anlayış ve deneyimlerini Amerika'daki sanat ortamına kazandırarak sanatın yönünün ve merkezinin değişmesine neden olmuşlardır. Soyut sanat, soyut dışavurumcu akım bu sayede cazibesini yitiren Avrupa sanat ortamını, çekim kuvveti yükselen Amerika'ya bırakacaktı. Amerika'ya gelen sanatçılar sanat ortamını canlandırmışlardır.

Otomatizm kavramıyla yola çıkan soyut dışavurumcular, yalın ve saf görünümlü eserler üretirken, gerçekliğin ve bilincin devre dışı bırakıldığı anlık deneysel üretimlerde bulunmuşlardır. İlk olarak sürrealizmde ortaya çıkan otomatizm kavramı, bireyin zihnindeki tüm kalıpları aralamıştı. Bilincin devre dışı bırakılarak uygulandığı bu teknikte kendiliğindenlik ve anlık etkiler önem kazanmaktadır. Gerçeküstücü sanatçılar çağrışım yoluyla yakaladıkları imgelerin bazılarını müdahale ederken bazılarını olduğu gibi bırakmışlardır. Bilinçaltının duygularla anlık ifade şekli, bilincin devre dışı bırakılmasıyla rastlantısallığın etken olduğu eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Otomatizmde sanatçı ve eseri arasında kurulan etkileşim, organik bağ önem kazanarak aşkın bir deneyim yaşanmaktadır. Ortaya çıkan sonuçtan çok yaşanan süreç önemli hale gelmektedir. Düşünce yerine içgüdülerin ön planda olduğu eserlerde lekeleme, akitma ve damlatma teknikleri kullanılmaktadır. Bu teknikler aracılığıyla Willem de Kooning, Franz Kline, Jackson Pollock, Robert Motherwell ve Mark Tobey gizil biçimlerle dolu organik resimler oluşturmuşlardır. Sanatçılar herhangi bir ön tasarım ve düşünce olmaksızın bütün dış dünyayla bağlantılarından uzaklaşarak içsel çatışmalarını primitivizm, mit ve felsefeden faydalanarak eserlerine yansıtılmışlardır.

Helen Frankenthaler'ın Sanatı ve Eserleri Üzerine İncelemeler

2. Dünya Savaşı sonrası soyut dışavurumculuk akımı içerisinde yeni teknikler geliştirerek katkıda bulunmuş Helen Frankenthaler eserlerinde Hans Hoffman, Jackson Pollock ve Mark Rothko'nun izleri görülmektedir. Özellikle Mark Rothko'nun geçişlerinden etkilenen sanatçı, natürel ve lirik bir atmosferde eserlerini oluşturmuştur. Renk alanı resminin öncüsü Helen Frankenthaler'ın eserlerindeki temel çıkış noktası doğa görünümleridir. Doğa üzerindeki ışık etkileri, doğanın güçlü yapısı, Helen Frankenthaler eserlerinde sadeleşmiş görünüm ve soyut şeffaf lekeler şeklinde belirlemektedir. Sadeleşen geometrik biçimler keskin hatlar içermemekle birlikte daha yumuşatılarak verilmiştir. Astarsız yüzeyler üzerine yapılan uygulamalar boyanın daha yalın ve pentürden uzak bir görüntüye sahip olmasını sağlar, yoğun ve katmanlı bir boya dili yerine daha şeffaf lekelerle karşılaşılmaktadır.

Kariyeri altmış yıla yayılan Helen Frankenthaler (1928-2011), uzun süredir yirminci yüzyılın en büyük Amerikan sanatçılarından biri olarak kabul edilmektedir. Savaş sonrası ikinci nesil Amerikan soyut ressamları arasında öne çıktı ve soyut dışavurumculuktan renk alanı resmine geçişte çok önemli bir rol oynadığı için geniş çapta itibar kazandı. İslatma-lekeleme tekniğini icadıyla, soyut resmin olanaklarını genişletirken, zaman zaman figürasyon ve manzaraya benzersiz şekillerde atıfta bulundu. Çağdaş sanat üzerindeki etkisi derin olan ve büyümeye devam eden bir dizi eser üretti. Frankenthaler, 12 Aralık 1928'de doğdu ve New York'ta büyüdü. İlk sanat eğitimini Rufino Tamayo'dan aldığı Dalton Okulu'na gitti. 1949'da Paul Feeley'in öğrencisi olduğu Vermont, Bennington Koleji'nden mezun oldu. Daha sonra kısa bir süre Hans Hofmann ile çalıştı (<https://124.im/RMz>).

Savaş Sonrası dönemde soyut dışavurumcu akım içerisinde yer alan ve renk alanı resim üslubu içerisine geçiş yapan Helen Frankenthaler; kendine özgü geliştirdiği "soak-stain" (ıslatma-lekeleme) tekniğiyle dikkat çekmiştir. Yağlı boya ve akrilik boyanın çözülmesiyle geliştirdiği tekniğini zemine koyduğu tuval üzerine müdahalelerde bulunarak uygulamaktadır. Dökme, damlatma, süngerle müdahale ve suya daldırma tekniklerini kullanarak kendiliğinden oluşan hareketlere eserlerinde yer veren sanatçı; tuvalin boyanmamış yüzeylerini de resme dahil ederek, tuvalin dokusunu ortaya çıkarmaktadır. Ağırlıklı olarak renklerin opak ve parlak etkisi nedeniyle akrilik boyayı kullanan Helen Frankenthaler; gözlemediği peyzajları sadeleştirerek eserlerinde yer vermektedir. Manzaralar, manzaralardan kesitler, deniz ve gökyüzünün farklı görünümünün sadeleşmiş halleriyle sanatçının eserlerinde karşılaşılmaktadır. Sanatçının yoğun duygularının tepkisi niteliğinde gelişen eserlerinde yıkamalarla lekeler oluşmaktadır. Renklerin yıkanması (soak-stain) ıslatma tekniği Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitsky'yi etkilemiş colour field (renk alanı) hareketinin doğmasına neden olmuştur. "Sanatçı çalışmalarında doğadan esinlenmiş, buna bağlı soyut mekânlar oluşturmuş ve eserlerinin isimlerine de bunu belirgin bir şekilde yansıtmıştır. Soyutlanmış mekânların yer aldığı çalışmaları oldukça etkilidir" (Gürbüz ve Sarcan, 2021, s. 341-342).

Amerikalı soyut ekspresyonist ressam Helen Frankenthaler; dağlar ve denizler temalı sergiler açmıştır. Doğrusal şekiller, yuvarlak formlar denemeye başlamış, doğanın içindeki saklı kalan formları keşfederek bu formlar aracılığıyla soyut yüzey biçimlendirmelerine yönelmiştir. Sıvıların akışkan bir biçimde lekesele olarak ifade edildiği, birbiri içerisinde geçiş özelliği göstererek eridiği görülmektedir. Eriyen renklerle oluşturulmuş zemin üzerinde damlatılmış boyalar, fırça dokunuşları ile tamamlanarak, fırçanın yatay ve dikey hareketlerine yer verilmiştir. Sanatçı sanatsal deneyiminde geliştirdiği tekniği uygularken duygusal olarak resmetmektedir. Fırça hareketleri, kullanılan renkler, renklerarası geçiş ve boya sıçratmalarında lirik bir aktarım söz konusudur. Dolayısıyla Helen Frankenthaler eserleriyle ilgili saf ve katı olan bir geometriden söz edemeyiz. Doğa görünümleri soyutlamalarından oluşan biçimler içsel bir duyu aktarımıyla gerçekleşmektedir. "Lirik ifadenin sanatsal bütünlüğü, duygunun onun içindeki yayılımına bağlıdır; çünkü ancak duygu sayesinde bir imge, bir sezgi olabilir" (Bozkurt, 2000, s. 210).



Görsele 1. Helen Frankenthaler, 1957, Batı Rüyası / Western Dream. Frankenthalerfoundation. Erişim: 11.04.2023. <https://l24.im/nkIXjx>

Sanatçının sade ve pastel renklerle oluşturduğu “Batı Rüyası” adlı eserinde açık renkler kullandığı görülmektedir. Dairesel fırça hareketleri ile yüzeye yayılan dikey, yatay, diya-gonal çizgi ve lekeler bir arada kompoze edilmiştir. Serbest gezinen lekeler tüm yüzeye yayılmıştır. Boya sıçratmaları lekelerin üzerinde kullanılan çizgisel etkiler izlenmektedir. Şeffaf renk geçişleri sadeleşmiş olan biçimsel bir dil aracılığıyla vurgulanmıştır. Sıcak ve soğuk renklerin bir arada kullanımı ile resimsel denge oluşmuştur. Resmin taşıyıcı öğeleri arasında yer alan leke ve çizgiler farklı yoğunluklarla birlikte resmin içerisinde ağırlıklı olarak rol üstlenirler (Görsele 1). “Çizginin belirli oranları, ton değerleri skalasında tonların belirli kompozisyonları, renklerin belirli armonileri kendileriyle birlikte o anda oldukça ayırt edici ve önemli anlatım değerleri taşır” (Klee, 2007, s. 37).



Görsele 2. Helen Frankenthaler, 1961, Plaj Sahnesi / Beach Scene. Frankenthalerfoundation. Erişim: 11.04.2023. <https://l24.im/mTFDFys>

Helen Frankenthaler'ın "Plaj Sahnesi" isimli eserinde, açık bir zemin üzerine oturtulmuş soyut kompozisyon, renk sıçratmalarıyla birlikte harmanlanmış olarak görülmektedir. İzleyici ilk olarak merkezde yer alan geniş bir kütleyle sahip soyut bir düzenleme ile karşılaşmaktadır. Sarı ve mavi renklerin izlendiği daha geniş olan formlar içerisinde açık ve koyu olan renkleri içermektedir. Açık renkler daha inceltilecek şekilde şeffaf geçişler sağlanmıştır. "Plaj Sahnesi" adlı eser yağlı boya ve pastel boya kullanılarak oluşturulmuştur. Sanatçı yağlı boyayı astarsız zemin üzerine uygulamıştır. Sarı ve mavi renkli olan daha büyük biçimler üzerinde ise daha küçük birimler kullanılarak soyut kompozisyon dengelenmiştir. Duygu ve düşünce bütünü hareketli ve ritmik bir biçimde resmedilmiştir (Görsel 2).

Bir sanat yapıtı her şeyden önce ritmik yapısıyla ilgimizi çeker, yapıtın duygu yükü önce ritimde anlatımını bulacaktır. Ritm ya da ritimler bileşimi yapıtın ruhunu oluşturur. Bir sanat yapıtında duygu düşünceye aykırı olamayacağı gibi ritm de duyguya ve düşünceye yabancı ya da uzak olamaz. Çok zaman ritm duygunun özünü verir ve düşünceyi kavrayabilmemiz için bir zemin oluşturur. Her sanat yapıtı karşısında biz devinen bir dünyada devingen varlığımızla belli bir devingeni algılamakta olduğumuzu duyarız (Timuçin, 2003, s. 182).



Görsel 3. Helen Frankenthaler, 1979, Tüy/ Feather.
Frankenthalerfoundation. Erişim: 11.04.2023. <https://124.im/hOtVZ>

Helen Frankenthaler'ın tuval üzerine akrilik boya ile uygulama yaptığı "Tüy" adlı eserinde tuval yüzeyine yayılmış natürel renklerle karşılaşmaktadır. Sanatçı birbirine yakın renkleri tercih ettiği eserde şeffaf renk geçişlerinde "soak-stain (ıslatma-lekeleme)" tekniğini kullanmıştır. Islatılmış yüzey üzerinde beyaz, kırmızı ve kahve tonlarının yer aldığı küçük boya dokunuşlarına yer veren sanatçı, saf boyanın etkileşimi ile yüzey ilişkilerini çözümlenmektedir. Nötr, açık ve koyu nüansların yer aldığı eserde var olan yüzey ve lekeler görülmektedir. Sanatçının "Tüy" adlı eserinde olduğu gibi diğer eserlerinde de herhangi bir mekândan söz edilmemektedir. Mekânın ve realitenin tüm izlerinin silindiği Helen Frankenthaler eserleri sonsuz bir zaman algısına doğru yol almaktadır (Görsel 3).

Dışavurumculuğun yoğun etkilerinin yer aldığı soyut dışavurumcu anlayışta sanatçılar, iç dünyasının ifadesi için malzemeyi yoğun ve etkili bir içsellikle kullanırlar. İfadenin en iyi biçimde aktarıldığı eserlerde dışavurumculuktan farklı olarak soyut dışavurumcu anlayış içerisinde hiç bir realite ve konuya yer verilemez. Katı biçim ve geometriden uzak olan soyut dışavurumcu sanatçılar, duygularını ifade ederek deneyimlemektedir.

Dışavurumculuk doğadan çok sanatçıların ve onların duyarlılıklarının tarafındadır. Sanatçıların iç dünyaları etkilidir, duyguları ve deneyimleri sanatlarının kaynağıdır. İç dünyalarını ifade etmek için malzeme, biçim ve konuyu kullanırlar. Sanatseverin benzer duygular deneyimleyebilmesi için kendilerini canlı biçimde ifade etmek onların görevidir. İfadenin gücü temsilin gerçekliğinden çok daha önemlidir. Elbette dışavurumcular biçime duyarlıdır, ancak biçimciler sanatın öncelikli olarak kendisi ve diğer sanat biçimleri hakkında olduğunu düşünürken, dışavurumcular yaşam üzerine kurulu olan sanatı benimserler (Barrett, 2020, s.186-187).



Görsel 4. Helen Frankenthaler, 1980, Nakliye Noktası: Alacakaranlık/ Shippan Point: Twilight. Frankenthalerfoundation. Erişim: 11.04.2023. <https://l24.im/CmpHkxW>

Helen Frankenthaler'ın "Nakliye Noktası: Alacakaranlık" isimli eserinde tuval yüzeyinin tamamında gri ve mavi ton geçişlerine yer verildiği görülmektedir. Açık ve koyu tonların yer aldığı eserde ağırlıklı olarak orta tonlar kullanılmıştır. Akrilik boyanın su ile çözülerek oluşturduğu şeffaf geçişler üzerinde yatay ve dikey hareketlerin yer aldığı leke ve çizgiler görülmektedir. Farklı büyüklüklerde yer alan leke ve çizgiler kompozisyona ayrıca hareket kazandırmıştır (Görsel 4).



Görsel 5. Helen Frankenthaler, 1994, Bölge Mavisi/ Zone Blue. Frankenthalerfoundation. Erişim: 11.04.2023. <https://l24.im/FELyj>

Sanatçının “Bölge Mavisi” adlı eserinde soyut dışavurumcu etkiler görülmekle birlikte sanatçının kendisine ait oluşturduğu teknik nitelikler izlenmektedir. Zemin ıslatılarak mavi tonunun açık ve koyu nüansları oluşturulmuştur. Resmi ikiye ayıran ortadaki siyah çizgi bir sınır oluşturmaktadır. Siyah çizginin üst ve alt kısmında ise mor ve yeşil tonlarının kullanıldığı görülmektedir. Bu renklerin bileşimiyle izleyiciye eserin bir peyzaj görünümü olduğu hatırlatılmaktadır. İzleyici derin mavi tonları ve eserin atmosferi içerisinde kaybolmaktadır. Eserde renklerin birbiri içerisinde eridiği renk sıçratmalarına da yer verilmiştir (Görsel 5).



Görsel 6. Helen Frankenthaler, 2002, Bulut Patlaması/Cloud Burst. Frankenthalerfoundation. Erişim: 11.04.2023. <https://l24.im/cIE>

Helen Frankenthaler'ın akışkan renk ve doğa ışık etkilerinin yansıdığı "Bulut Patlaması" adlı eserinde renk geçişleri natürel bir biçimde sağlanmıştır. Fırça tuşlarıyla ve rengin tonalitesiyle sağlanan geçişler üzerinde resmin sağ üst tarafında koyu lekeler yer almaktadır. Alışılmış kompozisyon biçimlerinin aksine koyu tonların yukarıda yer almasıyla klasik resimsel dengeler alt üst edilmektedir. Rastlantısal boya lekeleri doğa kaynaklı görünüm-lerin kesitleriyle soyut olarak oluşturulmuştur. Sanatçının diğer eserlerinde görüldüğü gibi "Bulut Patlaması" adlı eserinde de doğadan esinlenmiş olduğu görülmektedir. Özellikle eser isimleri dikkatli incelendiğinde sanatçının çıkış kaynağı algılanmaktadır. Ayrıca eser isimleri de izleyicinin zihninde imgelerin oluşumuna olanak tanımaktadır (Görsel 6).

Sonuç

Geçmişin izlerini, şimdiyi ve geleceği kendine özgü ifade dilleriyle eserlerinde buluşturan sanatçılar, yaşadıkları dönemin en yakın tanığı olan sanat eserlerini oluşturmuşlardır. İç çalkantılarını dışavuran, kaygı ve korkuları ile eserlerinde yüzleşen sanatçının, tüm performansı eserlerine yansımaktadır. Akıl ve ruh birlikteliği ile yola çıkan sanatçı, tüm etkin ve yaratıcı faaliyetlerini dinamik bir biçimde açığa vurmaktadır. Soyut sanat içerisinde nesnelerin öz ana maddesine inen sanatçı, nesnelere evrendeki fazlalıklarından sıyrarak kendi evreninde sonsuz olasılıklar sunmaktadır. Sanatçılar farklı boya teknikleri ile resmin temel öğelerini kullanarak ifade yolunu seçmişlerdir. Soyutlama yapılan nesnelerin bu temel öğeler aracılığıyla özgün formlara dönüşümü mümkün olmaktadır. Geometrik cisimler, sanatçının ifade şekli ve tarzına göre zaman zaman deforme olmaktadır. Deforme olan biçimsel öğeler, soyut sanatın içerisinde yapısal birimler olarak dengenin kurulmasını sağlamaktadır. Biçimlendirme ile eser içerisindeki görünmeyen öğeler görülür hale gelir. Dışsal etkenlerden kopuşlar meydana gelen bu estetik deneyimde sanatçı derin özleriyle diyalog içerisinde. Temel resimsel disiplinlerin ortadan kalktığı soyut sanat içerisinde sanatçı mekân algısından kurtularak kendi yüzeylerini oluşturur. Eseri ile dinamik bağ kuran sanatçı, tüm benliği ile gerçeklik algısını hakiki gerçekliğe ulaşıncaya dek sürdürür.

Soyut dışavurumcu anlayış 2. Dünya Savaşı sonrası kaosun ve tükenmişliğin olduğu süreçte baskın bir aktarım şekli olarak dikkat çekmiştir. Amerika'ya taşınan sanat ortamı galeri ve yeni sanat alanları ile hareket kazanmıştır. Daha çok sanatçının üretim anına odaklanan soyut dışavurumcu anlayışta resim zemini bir tür sahneye dönüşmektedir. Rastlantısal olan süreçte, dönüşüme uğrayan dış dünya biçimleri giderek ve deforme edilerek özgün biçimlere kavuşurlar. Savaşa verilen tepkiyle derin renklerin yok oluşu sanatçıları yalınlığa ve soyuta yöneltmiştir. Soyut sanatın dışavurumcu anlayışla bulunduğu soyut dışavurumculukta, sanatçının içsel ifade şeklinde duygu ve eylem bir aradadır. Sonsuz kez eseriyle karşılaşan sanatçılar sıçratmalara, leke ve renk akmalarına, spontane hareketlere eserlerinde yer verirler. Rengin, çizginin ve lekenin konu içeriği yerine öne çıktığı soyut dışavurumcu eserlerde lirik, dinamik ve duygusal anlatım eylem resminde görülürken, daha sade renk ve biçimlerin kompoze edildiği yumuşak geçişler renk alanı resminde görülmektedir.

Soyut dışavurumcu anlayış içerisinde yer alarak kendi tekniğini geliştiren Helen Frankenthaler birçok sanatçıyı da tekniği doğrultusunda etkilemiştir. “Soak-stain(ıslatma-lekeleme)” tekniği ile astarsız zeminlere ulaşan Helen Frankenthaler eserleri daha natürel lirik bir atmosferde izlenmektedir. Soyut dışavurumcu sanat içerisinde sıçratma ve lekeleme gibi teknik detaylara yer veren Helen Frankenthaler renklerin kendi içerisinde ton değerlerine ve şeffaf geçişlerine yer vermektedir. Helen Frankenthaler doğa gözlemleri sonucu doğadan detaylara eserlerinde yer vermiştir. Yalın renk armonileri ile harekete geçen sanatçı sade anlatım diliyle eserlerine, dinamik fırça hareketleri ve damlatmalarla enerji getirmektedir. Özellikle astarsız yüzeylerde boyanın su ya da terebentin ile çözülmesi sonucu keskin sınırlı hatlar yerine yumuşak geçişlere yer vermiştir. Sanatçı “soak-stain(ıslatma-lekeleme)” tekniği ile zengin anlatım dili oluşmasını sağlamıştır. Ağırıklı olarak tuval zemini ile öne çıkan sanatçı, yüzey oluşumunda boyaya öncelik vermektedir. Doğaya yapılan atıfların özülle şekillenen süreçte eriyen renkler, yatay ve dikey leke hareketleriyle dengelenmektedir. Leke, çizgi ve ritimle bileşen saf boya etkileşimi ile tonların yumuşak geçişleri doğayla buluşmaktadır. Doğayla buluşan eserler ışık etkileri ve renk armonileri ile zengin imge oluşumunu sağlamaktadır. Sanat eseri üretiminde bulunan Helen Frankenthaler’ın sanatsal eylemindeki basit ve sadeleşmiş formları, renklerin şeffaf geçişleri, leke ve çizgilerle birlikte kompoze edilmiştir. Formlarla gelişen soyut eserlerin, doğaya ait öğeleri irreal olarak eserlerde yer almaktadır. Helen Frankenthaler için önemli olan neyin resmedildiği değil nasıl resmedildiğidir. Dolayısıyla Helen Frankenthaler eserlerinde resimsel süreç önem kazanmaktadır. Yüzeye yayılan geniş lekeler geometrik formların içerisinde eriyerek, rastlantısal etkilerle birlikte aktarılmaktadır. Helen Frankenthaler; geliştirdiği “soak-stain(ıslatma-lekeleme)” tekniğini soyut formlardan oluşan eserlerine uygulayarak birçok sanatçıyı etkilemiştir.

Kaynakça

- Antmen, Ahu. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Barrett, Terry. (2020). *Sanatı Eleştirmek Günceli Anlamak*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Bersani, L. & Dutoit, U. (2006). *Fakir Sanat*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Bonfand, Alain. (2015). *Soyut Sanat*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Bozkurt, Nejat. (2000). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Eroğlu, Özkan. (2015). *Modern Sanat*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Farago, France. (2017). *Sanat*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Farthing, Stephan. (Ed.), (2014), *Sanatın Tüm Öyküsü* (F. C. Çulcu ve G. Aldoğan, Çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2. Bsm.
- Gürbüz, A. ve Sarcan, A. (2021). *Helen Frankenthaler ve Nicolas De Staël Eserlerindeki Mekân Anlayışına Dair Bir İnceleme*. Anadolu Üniversitesi Cilt/Volume 11 Sayı/Number 2 Aralık, Erişim: 11.04.2023. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2160021>
- Klee, Paul. (2007). *Modern Sanat Üzerine*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Krausse, Anna Carola. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kul-Want, C. & Piero (2013). *Estetik*. İstanbul: Ntv Yayınları.
- Kuspit, Donald. (2006). *Sanatın Sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.), İstanbul: Metis Yayınları.
- Ragon, Michel. (2009). *Modern Sanat*. İstanbul: Hayalperest Kitap.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2001). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Timuçin, Afşar. (2003). *Estetik*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tunalı, İsmail. (2008). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Whitnam, G. ve Pooke, G. (2018). *Çağdaş Sanatı Anlamak*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Woodford, Susan. (2022). *Resimlere Bakmak*. İstanbul: Hep Kitap.
- Worringer, Wilhelm. (1985). *Soyutlama ve Özdeşleşim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

İnternet Kaynakçası

- Frankenthalerfoundation. Erişim: 11.04.2023. <https://www.frankenthalerfoundation.org/helen/biography>

SANATTA YARATICILIK VE TEMELLÜK: YİNELEME VE YENİLEMENİN SANATSAL-YASAL MÜŞTEREKLERİ¹

CREATIVITY AND APPROPRIATION IN ART: THE ARTISTIC-LEGAL
COMMONS OF REPETITION AND RENEWAL

MARİNA ERSOY

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı
mrn.mijat@gmail.com

ORCID ID: 0009-0005-4097-5296

PROF. DR. METİN EKER

Ondokuz Mayıs Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
meker@omu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-3054-9198

Öz: Sanatsal yaratıcılık, temelde orijinalite ile ilintili ve sosyalite ile bağlantılıdır. Dolayısıyla sanatsal yaratıcılık toplumsal yaratıcılığın izdüşümüdür. Her sanatsal üslup, akım veya paradigma, içine dahil ettiği sanatçıyı hem bireysel hem de kolektif açıdan sınıflandırarak ve konumlandırarak sorumluluk yükler. Doğal olarak sanatsal orijinalite meşruiyet, özgünlük ve mülkiyet anlamında bir profile sahip olur. Bu durumla ilgisinde temellük sanatının “sanatta” ve “sanatsal” temellük ayrımında bir değer ile mukabele ve değerlendirme görmesi söz konusudur. Temsil, tasarım ve uzlaşım kriter ve kabullere muhalefet etmemesi de ayrıca gözlemlenmektedir. Sanatsal ihlal ve ihmaller ile temellük sanatı arasında kurulan doğal hukuki tartışmalar geçmişte olduğu kadar şimdi de devam etmektedir. Araştırma ve yayın etiğine uygun olarak hazırlanan bu çalışmada; temellük sanatının telif hakları, adli kullanım ve ceza müeyyide açısından yaşadığı sorunları “yaşayacağı sorunlar” biçiminde görüp “yineleme ve yenileme” mantık çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Temellük, Orijinalite, Hukuk, Telif Hakkı, Yenilik, Yineleme.

¹ Bu makale, Marina Ersoy’un Prof. Dr. Metin Eker danışmanlığı ile yürütülen Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Ve Tasarım Anasanat Dalı’nda “Değişen Ve Değişmeyen Nitelikleriyle Temellük (Kendine Mal Etme) Olgusunun Tematik Kapsam-Sanatsal Kimlik İlişkisi” başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden hareketle oluşturulmuştur.

Abstract: Artistic creativity is basically related to originality and sociality. Therefore, artistic creativity is the projection of social creativity. Each artistic style, movement or paradigm imposes responsibility by classifying and positioning the artist it includes, both individually and collectively. Naturally, artistic originality has legitimacy, genuineness, and ownership in its profile. Concerning this situation, when distinguishing between "art" and "artistic" appropriation, in appropriative art, they should be mutually evaluated. It should also be noted that it is not directed against representation, design, and conventional criteria and assumptions. The natural legal debates between artistic violations and omissions and the art of appropriation continue today as they did in the past. In this study, which was prepared in accordance with research and publication ethics, the problems experienced by the art of appropriation in terms of copyright, judicial use, and penal sanction.

Keywords: Appropriation, Originality, Law, Copyright, Innovation, Repetition.

Giriş

İnsanı açıklamanın ve dolayısıyla insan vasıtasıyla dünyayı betimlemenin olanağı olarak sanat, insan ve insanlık ile koşut bir sosyal tarih sunmaktadır. “Kendini gerçekleştirme” olgusunun ihtiyaçlar hiyerarşisinin tepesinde olmasının koşulu da büyük oranda sanattır. Hem tarihselliğin perspektifini hem de gelecekçiliğin kapsamını içinde barındırabilen bir potansiyeldir. Bir taraftan politik, ekonomik, ideolojik ve kültürel kapsamları ile sürdürülebilirliğin dinamiği olabilirken diğer taraftan özümleme, çözümleme, yorumlama ve konumlandırma donanımları ile üretim ve tüketim bağlamlarının gerekçesi olarak istisnai bir bileşke karakteri sergilemektedir.

Sanatsal yaratıcılık toplumsal yaratıcılığın da izdüşümündedir. Bireysel, entelektüel ve diğer belirli kurgu eksenlerinin aksine sosyal, kültürel ve projektif nitelikleri pekiştirir. “Sanatta yaratıcılık” ile “sanatsal yaratıcılık” arasındaki bağın öneminin daha da önemsendiği günümüzde, özellikle, geleneksel-geleceksel sanat profilleri için tartışılan kavram olan temellük (kendine mal etme), sadece sanatın içindeki işgalci kapsamı ile değil ihlal ve ihmal kapsamları ile de ilişkilendirilmektedir.

Söz konusu ihlal ve ihmal her ne kadar yaratıcılık kıstasları açısından biçimsel ve anlamsal açıdan tartışmalı pozisyonlar ortaya çıkarsa da sanatta temellük olgusuna ait güncelliği çok fazla olumsuz etkilememektedir görünmektedir.

Sanatta Yaratıcılık ve Orijinallik

Yetenek ve tasarım gücünün esere dönüştüğü bağlam, geleneksel değerler, kültürel olgular, inançlar, toplumsal onay ve davranış kalıpları içinde saklıdır. Dünya üzerindeki bu özelliklerin farklılıklar göstermesini koşullayan coğrafi, etnik, dini ve kültürel farklılıklar aynı zamanda orijinalliğin de kanıtıdır. Siyasi, ekonomik, teknolojik ve devamındaki yeni ekolojik kapsamlar içinde orijinalliğin güncellenmesi ve yeni yaratıcılık bağlamlarının inşasına dönük motivasyonlar söz konusu olmaya başladığı bir dönem yaşıyoruz. Bu durum ile muhatap bir yaratıcılık bağlamı, sanatsal yaratıcılığın doğasına da bir farklı müdahale potansiyelini haiz görünmektedir. Bu konuda Cohen’in altını çizdiği “yaratıcılığın dünyayı yeni bir şekilde görme bağlamı olarak bir değişimi içerir” görüşü önemlidir (2012, s. 9).

Yaratıcılık bireysel göstergelerde bir potansiyeli işaret etse bile çok bileşenli bir sosyal uyum içinde “süreçsel” olarak değerlendirilir. Dolayısıyla yaratıcı potansiyelin yaratıcı süreç ile karakterize olması söz konusudur. Her yaratıcı süreç, kendinden önceki bir yaratıcı süreç ile ilişkili düşünüldüğünde ise, “öncül-ardıl” diyebileceğimiz zaman ilgisi de hesaba katılır. Bir başka deyişle “herhangi bir yaratıcı fikrin her zaman öncülleri vardır” saptamasında Weisberg’e katılmak olasıdır (2006, s. 52). Bu sanat için de kabul edilebilir bir durum olduğu tartışmalıdır. Sanatsal yaratıcılık doğrudan sanatsal orijinallik ile ilgilidir. “Yeni, ilk ve farklı” gibi vasıfların nitelik kazandırdığı orijinallik, sanatçı ve sanatın hedefleri içinde önceliklidir. Sanat Tarihi de bu vargımızı destekler örneklerle doludur. Sanatsal yaratım,

yukarıda bahsettiğimiz “öncül-ardıl” bağlamını farklı işletir diyebiliriz. Bilim ve teknolojinin organik bağlantıları sanat için bir gerekçe olarak henüz ve tam olarak egemenlik kurmuş değildir. Aslında sanatın genel yönelimi tüm olasılıkların dikkate alındığı bir hayal gücü ve nesnelleştirmenin olanakları olarak gösterilebilir. Sanat, olasılıkların içselleştirilmiş orijinalliğidir. Bu da sanatsal yaratıcılığın odak ve muharrik unsurudur.

Jusdanis’in toplumsal kapsam için öne sürdüğü “kolektif bilinci harekete geçirerek toplumsal bütünleşme ve dağılma için muharrik dinamikler” sınıfına dahil ettiği sanat, kolektif yaratıcılığı da sosyalleştirmek rolünü üstlenmiştir (1998, s. 227). Bir başka deyişle toplumda yenilik ya da toplumsal yenilik için yeni toplumsal sınıf ya da sınıf kesimlerinin ortaya çıkması; toplumsal ilişki düzenlerinin yeniden tanımlanması; yeni kültürel üretim biçimlerinin ve olanaklarının ortaya çıkarılması ve yeni toplumsal durumların kültürel hareketler yoluyla tanınması” biçimindeki süreçlerin doğal olarak sanatsal yaratıcılık ve orijinallik ile ilintisi, tarihsel olarak da izlenmiş ve onaylanmıştır (Williams, 1993, s. 201, 202). Yaratıcılığı orijinallik olgusuyla kıyaslayan Dimock, yaratıcılığı eylem olarak orijinallik nitelemesine üstün tutarak bir ölçüt sergilemek istemiştir (1986, s. 3). Normatif bir terim olarak yaratıcılığın değer ölçütü ortaya koyması beklentisi (Abinun, 1981, s. 26), ürün ya da tasarım olarak sonuçlanan sürecin sanat ile olan bağına temas ederek “değer”i bir kriteriyuma dönüştürmüştür. Sanatsal değer olarak orijinalite, sanatın dehasını yani sanatçıyı da tasnif etme olanağını doğurmuştur. Böylece sezgi, hayal gücü ve orijinallik, sanatsal başarı olarak takdirin odağı olmuştur.

Cunliffe’a göre sanatta stil, materyal, metotlar ve sembolik unsurların daha geniş kültürel etkiler arasında bir ortak yüzeydir (2005, s. 121, 122). Bir biliş-duyuş bağlamından müteşekkil stil, yaratıcılığın bir başka çıktısı olarak nesnellik karakteriyle pekişir ve kültürel spektrum içinde konumlanır ve deneyimlenir. Sanat eserinin anlam ve değer ile donatıldığı deneyimleri aynı tarihsel parametre ile kurumsallaşan “kültürel habitus ve sanatsal alan arasındaki anlaşmanın bir sonucu” olarak gören Bourdieu, sanat yapıtının içinde üretildiği tarihi ve ekolojik koşulların bir biçimlendirme diline sahip olabileceğinin altını çizer (Bourdieu, 1993, s. 257 ; Eagleton, 2005, s. 100).

Sanatsal yaratıcılık için gerekli bir bileşke oluşturmanın koşullarına ilişkin bazı saptamaların ortaya koyduğu sonuç için çalışan sanatçı, her şeyden önce bir kültür üreticisi ve dolayısıyla mühendis donanımlı konumlandırmaya hep muhatap olmuştur. Bu durum değişmeyecek görünmektedir. Güncellenen ve yeni beklentileri biçimlendiren hayal gücü için tasnif ve takdir koşulları da yeni ile onurlandırılmaktadır. Sanat için öngörülen motivasyonların genel muharrik karakteri de hala büyük ölçüde orijinallik ve yeniliktir denilebilir. Aksini ortaya koyan davranış, duruş, yönelim ve tercihlerin “tekrar, taklit ve hatta temellük” ile buluşturulması gayreti, tarihsel olduğu kadar şimdi ve gelecek için bir problem kapsamı sergileme olasılıklarını koruyacak görünmektedir.

Sanatta Temellük

Temellük sanatı ya da temellük sanatçısı tabirlerinin de bir tarihi vardır. Hatta tarihsel tasnif içinde meşru, motivasyonel ve kültürel gerekçeler inşa edildiğine rastlanabilir. Bu gerekçelerin ekonomik, üslupsal, sosyolojik, estetik ve eklektik içerikleri de ayrıca sıralanabilir. Özellikle Postmodern dönemselleştirmenin kapsamlarına dahil edilen ve adına temellük sanat (kendine mal etme sanatı) denilen yönsemenin yaratıcılık ya da özgünlük nitelik ve ölçütlerine gerekçe oluşturan geçmiş ve şimdi mukayeseleri özellikle odak noktaları olarak gösterilebilir.

Daha çok Modernizm ile Postmodernizm dönemselleştirmelerinin sanat ile olan zemininde gündem oluşturan bir temellük yaklaşımı Markellou'nun deyimiyle "önceden var olan sanat eserlerini kullanma pratiğinde bulunmuş tabir edilen görüntüleri ödünç alma ve onları yeniden bağlamaştırma tekniği" biçimiyle bir "teknik" sınıflamasına sabitlenmek istenmiştir (2013, s. 145). Bir sanat eserinin üretildiği, paylaşıldığı ve kamusal kılındığı bir bağlam, aynı zamanda sanat eserinin doğuşu ve hayatıyetine ilişkin sürecin de başlangıcını ifade eder. Bir temellük pratiğinin muhatap olması gereken orijinallik, söz konusu muhatap sanat eserinin içinde oluştuğu ya da oluşturduğu bağlam inşası ile temaslanmak zorundadır. İster ekolojik, ister tarihsel konum olarak, isterse dönemsel ve üslupsal olarak her türlü sabitlenme, aynı zamanda bir tür müktesebat anlamındadır. Harrison'un postmodern klişe olarak altını çizdiği temellük sanatının tarihselliği içinde sadece bir kategori nitelemesi ise, bir meşruiyet tasdiki olarak değerlendirilebilir (2014, s. 264). Teknik biçiminde bir nitelemeyle tasdik gören temellük, içerik ve üslup tekrarı ile geçmişi bu güne taşımanın müktesebatı gibidir.

Kendine mal etme anlamına karşılık olarak birden fazla niyet, eğilim ve tercih kapsamı sergilenebilir. Burada birkaç madde ile söz konusu ilintiyi açıklamakta yarar vardır. Bunlar;

Ödünç Almak

Diğer sanatçıların yapıtlarından ödünç almak yaklaşımının sanat tarihinin büyük bölümünde ve uzun zamandır saygı duyulan bir uygulama olduğu değerlendirilir (Irvin, 2005, s. 124). Anahtar terim, yeniden bağlamsallaştırmadır (Zwisler, 2016, s. 172). Geçmişin günümüze adaptasyonu anlamında ödünç imgelem kullanımınıdır. Ödünç esere ilişkin yeni bir ifade, anlam ve mesaj montajı ile meşruiyet niyeti açığa vurulur.

Meydan Okuma

Basitçe başka bir sanatçının eserinin tam bir kopyasını resmetmek ve onun bir kopya olduğunu açıkça kabul ederken kendi eseri olduğunu iddia etmek, bir tür meydan okumadır (Irvin, 2005, s. 124). Temellük, sanat dünyasında kesinlikle meşru bir sanat pratiği olarak bir bakıma özgünlük, yenilik ve orijinallik kriterlerine de bir meydan okuma sergiler.

Mülkiyetleştirmek

Özellikle Postmodern avangard ve diğer deneysel sanat yönelimlerinde kitle iletişim araçlarının da devreye girmesiyle mülkiyetleştirme anlamında sanatın fikri mülkiyet ve temellük çatışmasının da yeni açılımlar ve tedbirler ortaya koymuş değildir.

Taklit/Kopya

Burada nicel ve nitel içerikli bir analizin öncelenmesi ve bir eserin kopya ya da taklit olarak değerlendirilmesine ilişkin orijinallik sondaj uzmanlığı gereği söz konusudur. Taklit ya da kopya işleminin sahip olduğu doğrudan kendine mal etme girişimi potansiyeli, sanatsal niyet ve amaçlara muhalif davranışı betimler. Yüksek sosyal belirsizliğin bulunduğu yerde, kültürel ürünlerin üreticileri taklitçilik yaparlar ve çalışmalarının kabulü ve meşrulaştırılması için kurumlarla ve aktörlerle irtibata geçerler (Peterson ve Anand, 2004, s. 322).

Dönüştürmek

Sanatın doğasının bir betimleyici eğilimi olarak dönüştürücülük, yaratıcı orijinalliğin başka bir zaman diliminde ve sanatsal kriteriyumda yeniden biçimlendirilmesi koşulunu önceler. Biçimsel bir işlem ve plastik üslupsallık ilintisinde orijinalliği yeniden orijinal nitelemesiyle bize takdim eder. Hatta bunu fiziksel bir dönüşüm yaşamayan eserin bugünün sanatsal ekolojisinde yeni bir anlam kapsamı inşa edilebileceği iddiası değerlendirilebilir durumdadır. Bu durumu destekleyen hukuki örnek olarak dönüşümün sadece fiziksel değişimde bulunma vargısı vardır (Francis, 2014, s. 713).

Özgünlük

Temellük sanatının “endüstriyel, politik ve toplumsal modernitenin belirleyici olaylarına verilen bir dizi tarihsel tepki” (Collazo, 2016, s. 12) olmakla birlikte sahiplenilen sanat eserlerinin teknolojik üretim, çoğaltım ve paylaşım çağında geleneksel özgünlük kavramlarını reddetmesi söz konusudur (Van Camp, 2007, s. 248). Buriankova ise uyarılma olarak özgünlüğün orijinali sömüren ve ondan faydalanan bir parazit olarak değil, yaratıldığı anda başka bir sanat eserine bağımlı, kendi hayatını sürdüren bir sanat eseri olarak görülmemelidir. Çünkü orijinal sanat eserine bağlantılar, yeni bir seviye ve yeni fikirler dokusu sunar demektedir (2007, s. 101).

Tekrar ederek kutsamak

Önceki dönemlere ait sanatsal yöntemler, üsluplar ve vizyon hakkında samimi tekrar çabaları, o dönemin bir tür yüceleştirilmesi olarak gösterilebilir. Sanat tarihsel çalışmaların bazı kapsamlarında bu çabanın değerli kılındığı da gözlemlenebilir. Sanat eserlerine klasik niteliği ve değeri kazandırmanın bir yolu olarak kullanılan temellük, geleneksel ile çağdaş arasındaki sıçramayı da ilkesel temellerde gerçekleştirmiş görünür.

Atıf

Temellük sanatçısının iyi niyetli olduğuna dair kanıt için atıf koşulu vardır. Kullanımın amacını ve karakterini analiz etmede rol oynayan atıf, dönüştürücü maksatları da bertaraf eder (Zwisler, 2016, s. 195).

Yeniden Yaratıcılık

Kopyalama ya da taklidin ötesinde bir ele alış olarak yeniden yaratım, orijinale kusursuz bakış ve saygı gösterisiyle sanatsal güncellenmenin ve bir yeniden konumlandırmanın üslupsal yinelemesine muhatap bir yenilenme eğilimidir.

Ödünç almak, meydan okumak, mülkiyetleştirmek, taklit ve kopya, dönüştürmek, özgünlük, tekrar ederek kutsamak, atıfta bulunmak ve yeniden yaratıcılık biçiminde sayıları azaltılarak açıklanan temellük sanatının, bu maddelere bakarak hem iyi hem de kötü sayılabilecek içerik, eğilim veya çaba olarak tartışılabilirliğine bize özellikle ispatlamaktadır. Kristeller'in ifadesiyle "geçmişe ait fikirler, stiller ve motifler belli bir dönemde ya da fikir ikliminde cazibesini kaybedebilir ancak bu bir son olmamalıdır, çünkü bir başka zamanda ve başka koşullar altında, bunlar geçerliliğini yeniden kazanabilir" (1983, s. 113).

Başka değerlendirmeler veya saptamalara göre ise temellük sanatı derin bir üslupsuzluk çağını gündeme getirmiştir. Tutarlı bir üslup inşa edilmesinden ziyade bilinen, aşına üsluplar silsilesiyle oynayıp genişletmeye de ilgi gösterilir. Modernist zirveden postmodernist dönüşüm tekdüzeliğine iniş sürecinde aktif üslupsal yönelimlerden olan pastiş-parodi, ironi, çifte kodlama ve eklettik genelleme simgesel hiyerarşilerin çöküşü ve kültürlerin kayıt altına alınacak yinelenmesi olarak ortaya çıkmıştır denilebilir (Featherstone, 2005, s. 57). Postmodern sanatçılar, modern sanatçılardan farklı olarak, sonuçları belirsiz ya da simyasal deneylerle ilgilenmezler. Kendilerini popülerleştirecek bir izleyici kitlesine sahip olmakla ve sanatçı olarak hak ettiklerine, inandıkları üne ve şöhrete kavuşmakla ilgilenirler (Kuspit, 2006, s. 71). Bu yolda sahip oldukları deneyimi temellük ile ilişkilendirmekten de kaçınımazlar.

"Postmodern dönem nasıl bir postmodern sanatı performansla dönüştürür" sorusunun cevabı, aslında hala verilmiş görünmemektedir. Çünkü bugün için emre hazır teknolojik donanımlar ve buna bağlı bir kültürel ekoloji, sanatçı için temellük olanakları sunuyor görülebilir. Harrison'un tespitinde kendine mal etme anlayışının söz konusu donanımsal kapsam ile çelişki oluşturabileceğine dikkat çekiliyor. Yani yeni sanat eserlerinin üretiminde sanatçıların kopyalama için görece kolaylık, sanat ile ilgili mülkiyet hukukunun işlemesine yönelik tezat vurgulanıyor (2014, s. 265). Bunda "teknikler artık sanatsal deneyim genişleyip büyüdükçe, teknoloji ile sanat arasında sofistike bir ilişki" (Carwer ve Beardon, 2004, s. 167) geliştiği vurgusu, ayrıca yukarıdaki değerlendirmeyi keskinleştirmektedir denilebilir.

Sonuç olarak temellük sanatına ait üslupsal tüm bileşenler aslında bir dönüşüm dinamikliğini içerse de hukuksal zeminde dönüşümün üslupsallığına ait sanatsal tasarruf, yerini ihlal ve ihmal odaklı değerlendirmeye bırakacaktır.

Sanatta Etik İhlaller ve Hukuksal Problemler

Bir sanat eseri ya da sanatçıya ait üslup, teknik, akım veya yaratıcılık standardı olarak değil, bir felsefi derinlik ve sosyo-kültürel bağlamlarda yansı bulduğu içerik ve bakış açısı olarak sanat tarihi için üç farklı perspektiften bahsedilebilir. Bunlar;

Temsil: Modernizm öncesi ve Modernizm'e ait sanatsal yönelimler,

Tasarım: Sanayi Devrimi sonrası ve Yüksek Modernizm'e ait sanatsal yönelimler,

Uzlaşım: Postmodern döneme ait sanatsal yönelimlerdir.

Burada tarihsel olarak sıralanan perspektifler içinde temsil ve tasarımın yaratıcı orijinallik ve klasik değer ile karşılık bulan bir yönelime ait karakterizasyon olduğu hissedilmektedir. Ancak "uzlaşım"ın, bir postmodern beklenti ve kitlesel onaya muhtaç olması, temellük ile bağdaşık yönsemeleri tahrik ettiği düşünülebilir. Dolayısıyla da uzlaşım olarak sanatın kitlesel onay marifetiyle "meşruluk ve meşhurluk" çabasına kaynaklık ettiği vurgulanabilir.

Bu çalışmada sanatta temellük için standart oluşturmuş belli üslupsal gerekçeler inşa edilmesini ele almaktadır. Söz konusu "sanatta temellük" olgusundan "sanatsal temellük" olgusuna geçiş üzerindeki hassas detay, bu çalışma için önemli nitelik teşkil etmektedir. Sanat içinde ve sanat için doğal bir eğilim olarak değerlendirilen, meşru, uzlaşım ve tasdik gören kendine mal etme eylemini sanatsal temellük konumlandırması karşısında "sanatta etik ihlaller ve hukuksal problemler için potansiyel teşkil eden sanatta temellük olgusu"nun taklit, aşırma, çalma, tekrar etme ya da kopya ile karşılık bulması açısından bir konumlandırmaya sahip olduğunu varsayılabilir.

Sanatta etik ihlaller ve etik problemler olarak bir tartışma başlığının altına gerekçe olarak sıralanabilecek birden fazla unsur dile getirilebilir ancak, bunların başında ve en önemlisi temellük (kendine mal etme) eylemidir denilebilir. Geçmişe ait bir eserin temellük muamelesine maruz kalması, önceki sanatçıdan bir şekilde alınan ve sahiplenilen tüm unsurların bir sanatsal okuryazarlık kapsamı olarak değerlendirilme seçeneği ön plandadır. Örneğin geçmişe ait bir sanat eserini sahiplenme çabası her şeyden önce o sanat eseri veya sanatçı ile bir temas gerektirir. Söz konusu temasın performansı, okunan eserin yeniden yazımı/üretimi süreci ile ilişkilendirilir. Townsley için kendine mal etme eylemi geçmişe ait bir esere yönelik hangi yapı ve bağlam içinde okunursa okunsun, bir yazarlık sorunu yaşamaktadır (2010, s. 30). Buradan hareketle ve masum bir gerekçelendirme ile bu yaklaşımın etik ihlal ve hukuksal mukabele ile muhatap olması için elimizde çok güçlü veriler yoktur, ayrıca gerek de yoktur. Sanatsal okuryazarlık ve açık yapıt kuramı bağlamında yeniden üre-

tim, temellük olgusuna eklemenebilir olduğundan bir üretim-tüketim bağlamı ile organik bağı sağlamlaştırılır ve dolayısıyla “her yeniden-üretim aynı zamanda bir yazma” gücü ile orantılı performansa sahiptir.

Sanat camiası tarafından uygun ve özerk bir varoluşa sahip olmadığı düşünülen temellük sanatı, sanat dünyası söz konusu olduğunda kesinlikle meşru bir sanat pratiği ve telif yasalarına muhalefet olarak özgünlük kriterlerini göz ardı ettiği şeklinde vargılar ile hukuk uzmanlarına göre bir meydan okuma şaşkınlığı sergilemektedir (Markellou, 2013, s. 145). Temellük sanatçıları her koşulda bir “uyarlama” temeli üzerinden hareket ederek çağcıl, kültürel ve daha da önemlisi ekonomik öncelikleri önemseten bir temsil ile meşgul olduklarını iddia ederler. Temsilden farklı ama temessül’e (özümsemek işi, benzeşim) yakın bir uyarılmanın temellük kapsamında yeni bir bağlam inşa ederek anlamı dönüştürmek ile aynı sonucu göstermez. Ödünç alınan eseri yeniden bağlamlaştırmak tüm eserin anlamını dönüştürdüğü gibi yeni bir mesaj iletimi sağlar (Bizaki, 2018, s. 26). Bu bakış açısıyla temessül, hukuki bir gerekçe potansiyeli sergilemekten uzaklaşır. Geçmişe ait bir eserde bulunan estetik unsurları, bu eserin estetik taklidi ile birleştirerek kendine mal etme, estetik açıdan kopya ile orijinal arasında konumlanan değişim arzusu Bizaki’ye göre temsili savunurken, bize göre ise temessül ile meşruiyet kazanabilir diyebiliriz (2018, s. 31). Yaratıcı orijinallik deneyiminin meşruiyeti ile deneyimin deneyiminin meşruiyeti karşı karşıya geldiğinde hangi sorun gündeme getirilebilir?

Yaratıcı orijinallik, orijinal teriminin anlamını sanatçı ile eseri arasında kaliteli kılmamasını sağlar (Van Camp, 2007, s. 255). Bağımsız bir deneyimlemeye bizi koşullandırır. Temellük yoluyla deneyimin deneyimlenmesi, deneyimleyen sanatçıdan ödünç alınan ve yeniden deneyimlenme çabasına maruz kalan bir çalışma, aynı deneyim orijinallliğini sunmasa bile yine de bir deneyim olarak temellük sanatçısına yakıştırılabilmektedir. O zaman hukuki açıdan orijinal deneyim ve temellük deneyimi ifadesinin yerleşiklik kazanmasına müsaade edildiği düşünülebilir. Ancak her iki deneyim içinde ikinci deneyim, bağımsız, özgür ve yeni olmayacaktır.

Temellük sanatı, hem mesleki hem de diğer sanatsal kabuller açısından “sahtekarlık” olarak nitelenebilecek temayülleri içerip içermediği sorusuna açıklık getirmek açısından bazı değerlendirmeleri görmek gerekmektedir. Harrison “yıkıcı bir uygulama olarak temellük sanatı” (2014, s. 8) yaklaşımını önemserken, Landes ise temellük sanatını, “sanattan elini çekip beyni içeri sokmak” olarak değerlendiriyor (2000, s. 2). Birincisi hukuki gerekçeleri daha gerçekçi varlıklara temas ettirirken ikincisi, özellikle ekonomik ve kültürel kapsam içinde sorunsuz bir hukuk içeriği olarak ele alıyor. Sanatın kültürel ve endüstriyel niyetlerini karşı karşıya getirmek girişimi, kendine mal etmenin çıkar ve meta savaşı için malzeme olabileceğini bize önceliyor. Özellikle adli vakalar içinde yapılabilecek genellemeler, telif hakkı yasaları, yönergeler, kararlar ve müeyyideler açısından çok çeşitli değildir. Sahtecilik, sanat tarihinden çalma, taklit veya kopya olarak örnekler sergilenirken günümüzde, te-

mellük sanatı üsluplaştırması ile amaç ve niyetlerini hukuki varsayabilmektedir. Dolayısıyla geçmiş ile şimdi arasında sanat sahtekarlığı farklı tasnif edilebilir. Bugün için tartıştığımız telif hakkı işlemleri için Gorman, telif hakkıyla korunan eserin başka bir sanatçı tarafından kullanımının dönüştürücü veya ticari kazanç için olup olmadığını belirlemek için birkaç maddelik bir test sunar. Bu teste göre;

- Parçalanmış literal benzerlik testi
- Soyutlama testi
- Kalıp testi
- Dışsal-İçsel test
- Toplam kavram ve hız testi
- Dönüştürücü değer testi, ve
- Sıradan gözlemci testi (Gorman, 2012, s. 319).

Test, bilimsel ve sanatsal analitik bir yöntem ve aşamalı incelemeyi nicelik olarak belirleyici bir içerik ile bize sunsa bile, ticari kazanç ile kıymet takdiri görmesini engellemeyi öngörmektedir ve hukuki açıdan değerlendirilebilir.

Sahtecilik ile ilgili tespitler ve buna hukuksal karşılıkların yanı sıra adil kullanım koşullarının telif hakkıyla ve yasal muameleyle alakası da tartışma konusudur. Zwisler, mahkemelerin adil kullanım savunmalarını analiz ederken davalının müellif karşıtı bir kullanıma girişip girişmediğinin adil kullanım olarak belirlemek için dört yasal faktörden bahsetmektedir. Bu faktörler ise;

- Kullanımın amacı ve karakteri
- Telif hakkı alınmış çalışmanın doğası
- Bir bütün olarak telif hakkı alınmış eser ile ilgili olarak kullanılan kısmın miktarı ve esası
- Kullanımın, telif hakkıyla korunan çalışmanın potansiyel pazarı veya değeri üzerindeki etkisi (Zwisler, 2016, s. 164)

Yasal zeminde müellif izinli ya da müellifin korunduğu sistem dahilinde temellük eserinin özellikle ekonomik çıkar karşılıkları odaklı hukuki süreçler ile takip ve kontrol edilebildiğine inanıyoruz. Sanat endüstrisi içinde konumlandırılan yeni sanat yönsemeleri, dünyanın bazı ülkelerinde yasal süreçlere muhatap ediliyorlar ancak Gorman'ın vurguladığı gibi sanat endüstrisini doğru yönde hareket ettirmek için, sanatın sanatçılar tarafından sahiplenilmesini kucaklayan yeni tüzükler, yasa ve yönergeler çıkarılmalıdır (2012, s. 332). Hukuki müeyyide ya da müsaade anlamında sanatsal ayırma, tasnif ve konumlandırılmaların yazılı talimat ve süreçlerde yeniden değerlendirilmesine olanak tanımak gereklidir.

Sonuç

Sanatsal formun kavramsal temelleri, üslupsal tarihselliği, akım ve savunu olarak konum-sallığı vardır. Bir eserin plastik örgüsü kadar kuramsal temel ve dayanakları dikkat çeker. Yukarıda da temas edildiği gibi, sanat olasılıkların içselleştirilmesinin orijinalliğidir. Yeniden içselleştirilmesi, yeniden deneyimlenmesi veya dönüştürülmesi maksatlı temellük yöne-limleri ve buradan kaynak alan eylemler sadece plastik biçime ait örgü ve kurgu olarak değil, kuramsal ve felsefi dayanak ve paradigmlar olarak da bir orijinallik beklentisini karşılayamaz görünmektedir. Sanat eskisinden daha farklı ve daha fazla olarak kültürel üretim mekanizmasına hizmet eder. Özellikle görsel kültür, uzlaşımsal deneyimin kitleselli-ği açısından her zaman yeni potansiyeller keşfeder, sahiplenir ve kullanır. İşte bu noktada sanatta temellük ile sanatsal temellük arasındaki farkı daha nüansif kılan “temsil yerine temessül” tercihleri, meşru ve güncel dönüşümler ile ilintili paralellik sayesinde hukuki içerikler ile temasını kesmiş görünemez/görünmemelidir. Sanatsal konservatiflik, kültürel yeniden üretim, geçmişi kutsamak ve yüceltmek, sanat endüstrisi için bir gerekçe ya da yenileme olarak adlandırılabilir tüm içerikleri sahiplenen temellük için en büyük prob-lem, orijinallik olacaktır. Ayrıca temellük için teşvik ve takdir de her zaman tartışmaya açık olacaktır/olmalıdır.

Sanatta temellük ile sanatsal temellük arasındaki farkın betimlenebileceği doğru bir ko-numlandırma, hukuki süreçler için gerçekçi saptamalara kaynaklık edecektir. Belli kriter-yum ve konsantrasyonlar ile karakterize bir sanatsal temellük için hukuki içerikler, sanatta temellük ile aynı gerekçeler olmamalıdır. Sanatsal temellük yeni bir üslup ve içerik vur-gusuna, sanatta temellük ise doğrudan yaratıcı orijinalliğin tekrarı veya taklidi vurgusuna muhatap olmalıdır.

“Yeni” ifadesi, geçmiş ile bağını koparmış bir “yineleme” için masum bir mülkiyetleştirme çabasına çağcıl bir cevap olarak nitelenebilir. Bu anlamda yenileme niyeti aynı zamanda yinelemenin hukuki zorlamalarına maruz kalmamak için tercih edilebilir.

Yaratıcı orijinalliğe muhalif bir eylem ve yönelim olarak temellük sanatı, yaratıcı orijinalliğe ait “benlik” profilini dönüştüremeyeceğinden alternatif ve güncel farklı kimlik profilleri ile biçimlenebilir olduğunda, hukuki sorundan daha çok sanatçı kişiliği ile ilintili daha düşük bir profil algısı söz konusu olacaktır. Temellük sanatı kuşkusuz bir deneyim ortaya koyar ancak deneyimin deneyimlenmesi açısından orijinal deneyimden daha farklı ve orijinalliği tartışılır bir deneyim olarak sabitlenmek zorunda kalacaktır. Temellük sanatının ve sanatçı-sının hukuki süreçler içinde olmasını gerektirecek eylem ve niyetler anlamında sanat eleş-tirisi kapsamlarına dahil olacak tartışma, değerlendirme ve yorumlama süreçleri yaşaması gerekmektedir. Sanat eleştirisi bazı hukuki müeyyideler için hem malzeme üretir hem de gerekçe yaratır.

Sanat tarihinde ve günümüzde çok farklı içeriklerde ve eylemlerde ihlaller söz konusu olmuştur/olmaktadır. Sanat kapsamlı ihlaller hukuk kapsamı ihmallere ile paralellik sergi-liyorsa, bu bir sorundur. Temellük için teşvik ve takdir, bu sorunu ihlal ve ihmal açısından

çözemez görünmektedir. Temellük sanatı ister kültürel üretim isterse kültürel yeniden üretime hizmet eden bir yönelim olsun, her durumda kültürel ekonomiler için bir içerik olacaktır. Sanatsal meta ve ekonomik döngü olarak temellük, haksız kazanç ve çıkar odaklılık sergileyecektir.

Kaynakça

Bizaki, Magdalini. (2018). *Appropriation in Visual Arts: Discoursing with Copyright Law and Managing Sustainability in Museums*. (MA in Art, Law and Economy). International Hellenic University, School Of Economics, Business Administration & Legal Studies, Thessaloniki.

Bourdieu, Pierre. (1993). *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press.

Buriánková, Zuzana. (2007). *Adaptation – Mimesis, Transformation, Interpretation*. (Doktora Tezi). Charles University, Faculty of Arts, Institute of English and American Studies, Prague.

Carver, Gavin., Beardon, Colin. (2004). New Visions in Performance. Carver, Gavin., Beardon, Colin (Eds.). *New Visions In Performance: The Impact Of Digital Technologies*, s. 167-182. Exton, PA : Swets & Zeitlinger Publishers.

Collazo, Cicily J. (2016). *The Rules of Appropriation from the Perspective of a Contemporary Artist*. (Yüksek Lisans Tezi). Trinity College, Hartford Connecticut.

Cunliffe, Lesley. (2005). Art and Worldview: Escaping the Formalist and Collectivist Labyrinth. Hickman, Richard. (Ed.). *Critical Studies In Art & Design Education*, s. 119-137. Bristol, UK. Portland, OR: Intellect Books.

Eagleton, Terry. (2005). *Kültür Yorumları*. (Ö. Çelik, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Featherstone, Mike. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*. (Mehmet Küçük, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Harrison, Nathanael Karl. (2014). *Appropriation Art and U.S. Intellectual Property Law Since 1976*. (Doktora Tezi). University of California, San Diego.

Jusdanis, Gregory. (1998). *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür*. (Tuncay Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Kuspit, Donald. (2006). *Sanatın Sonu*. (Yasemin Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Landes, William M. (2000). Copyright, Borrowed Images, and Appropriation Art: An Economic Approach. *George Mason Law Review*, 9(1), s. 1-24.

Markellou, Marina P. (2013). Appropriation Art and Cultural Institutions. *Queen Mary Journal of Intellectual Property*, 3(2), s. 145–154.

Irvin, Sherri. (2005). Appropriation and Authorship in Contemporary Art. *The British Journal of Aesthetics*, 45(2), s. 123–137.

Townsley, Jill. (2010). *Moments of Repetition in the Process of Art Production: Temporalities, Labour, Appropriations and Authorship*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of Liverpool, United Kingdom.

Van Camp, Julie C. (2007). Originality in Postmodern Appropriation Art. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 36(4), s. 247-258. DOI: 10.3200/JAML.36.4.247-258.

Weisberg, Robert W. (2006). *Creativity, Understanding Innovation in Problem Solving, Science, Invention, and the Arts*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc. Hoboken.

Williams, Raymond. (1993). *Kültür*. (Suavi Aydın Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

İnternet Kaynakçası

Abinun, Joseph. (1981). Creativity and Education: Some Critical Remarks. *Journal of Aesthetic Education*, 15(1), s. 17–29. Erişim: 03.05.2022. <https://doi.org/10.2307/3332207>

Cohen, Leonora M. (2012). Adaptation and Creativity in Cultural Context. *Revista de Psicologia (Lima)*, 30 (1), s. 3-18 (ISSN 0254-9247) Erişim: 03.05.2022. http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92472012000100001&lng=pt&lng=en.

Dimock, Marshall. (1986). Creativity. *Public Administration Review*, 46(1), s. 3–7. Erişim: 03.05.2022. <https://doi.org/10.2307/975436>

Francis, Jonathan. (2014). On Appropriation: Cariou v. Prince and Measuring Contextual Transformation in Fair Use. *Berkeley Technology Law Journal*, 29, s. 681–716. Erişim: 03.05.2022. <http://www.jstor.org/stable/24119953>

Gorman, Eric D. (2012). Appropriate Testing and Resolution: How to Determine Whether Appropriation Art is Transformative Fair Use or Merely in Unauthorized Derivative. *St. Mary's Law Journal*, 43(2), s. 289-332. Erişim: 03.05.2022. <https://commons.stmarytx.edu/thestmaryslawjournal/vol43/iss2/1>

Kristeller, Paul Oskar. (1983). "Creativity" and "Tradition." *Journal of the History of Ideas*, 44(1), s. 105–113. Erişim: 03.05.2022. <https://doi.org/10.2307/2709307>

Peterson, R. A., Anand, N. (2004). The Production of Culture Perspective. *Annual Review of Sociology*, 30, s. 311–334. Erişim: 03.05.2022. <http://www.jstor.org/stable/29737696>

Zwisler, John C. (2016). (Mis)appropriation Art: Transformation and Attribution in the Fair Use Doctrine. *Chicago-Kent Journal of Intellectual Property*, [online] 15 (1), s. 163-199. Erişim: 03.05.2022. http://heinonline.org/HOL/Page?handle=hein.journals/jointpro15&collection=journals_8id=163&startid=&endid=200

TOPLUMCU GERÇEKÇİLİK VE MÜZİK: ŞOSTAKOVIÇ'İN CAZ ORKESTRASI İÇİN SUIT NO. 1 ve 2' DEN VALS ÖRNEĞİ

SOCIALIST REALISM AND MUSIC: EXAMPLE OF WALTZ FROM
SHOSTAKOVICH'S SUIT FOR JAZZ ORCHESTRA NO. 1 AND NO. 2

DR. ÜMİT FİŞKİN

ufiskin@yahoo.com

ORCID ID: 0000-0002-7378-7372

Öz: 1932'den itibaren Sovyet Komünist Partisi sanatçıların, Lenin'in "sanat halka aittir" yaklaşımıyla 19. yüzyıl 'gerçekçilik' bağlamında yapıt üretmesini istemiştir. Bu yaklaşım zamanla Toplumcu Gerçekçilik akımına dönüşmüştür. Bu akımın etkisi Şostakoviç'te Caz Orkestrası İçin Suit No. 2, Vals (No. 2) (1938) (Vals 2) yapıtında görülür. Şostakoviç Op. 38a Caz Orkestrası İçin Suit No. 1, Vals'deki (1934) (Vals 1) ana temanın varyasyonunu, Vals 2'de kullanmıştır. İki vals arasında tema, armonik ilerleyiş ve akora yabancı sesler arasında belirgin farklar vardır. Çalışmamızın amacı Şostakoviç'in Vals 1 ve Vals 2 yapıtlarını Toplumcu Gerçekçilik bağlamında incelemektir. Devlet politikasının sanatçı ve müzikal üretim üzerindeki etkisinin ne olduğu, Şostakoviç'in Toplumcu Gerçekçilik yaklaşımını nasıl ele aldığı Vals 1 ve Vals 2 örneği üzerinden değerlendirilecektir. Çalışmada form analizi, armonik fonksiyon ve armonik uzatım analizi yapılacak, Fransız şifraji kullanılacaktır. Şostakoviç Vals 2'de modülasyona çok fazla yer vermez. Motif ve tema kurgusunda ses sınırlarını daraltmış, tema ve motif tekrarlarıyla akılda kalıcılık sağlamıştır.

Anahtar Sözcükler: Toplumcu Gerçekçilik, Şostakoviç, Caz Suiti, Müzik analizi, Müzikoloji.

Abstract: Since 1932, the Soviet Communist Party wanted to artists to produce works in the context of 19th century 'realism' with Lenin's "art belongs to the people" approach. This approach turned into the Socialist Realism movement in time. Impact of this movement appears in the Shostakovich's Suit No. 2 for Jazz Orchestra, Waltz (No. 2) (1938) (Waltz 2). Shostakovich used the variation of the main theme from Suit No. 1 for Jazz Orchestra, Op. 38a, Waltz (1934) (Waltz 1) in Waltz 2. There are clear differences between the two waltzes in theme, harmonic prolongation, and external pitch in the chord. The aim of our study is to analysis Shostakovich's Waltz 1 and Waltz 2 in the context of Social Realism. Our problem is what is the impact of state policy on the artist and musical production. How Shostakovich deals with the Social Realism approach will be evaluated on examples of Waltz 1 and Walt 2. In this study, form analysis, harmonic function and harmonic prolongation analysis will be made and French code was used. Shostakovich does not include much more modulation in Waltz 2. He narrowed the limits of register in motive and theme editing, and ensured memorability with theme and motive repetitions.

Keywords: Socialist Realism, Shostakovich, Suit for Jazz Orchestra, Music Analysis, Musicology.

Giriş

Sovyetler Birliği Komünist Partisi 1930'lu yıllarda hükümet politikası olarak sanat alanında "Sanat halka aittir" prensibini benimsemiştir. Bu doğrultuda modernizm ve avangart sanat (ve müzik) yasaklanmıştır. Sanat modernizmden uzak, "toplumun, sınıfın veya sosyal grubun estetik ihtiyacını karşılayarak toplumun her bireyinin manevi dünyasını şekillendiren," hükümet politikalarının propaganda aracı olarak kullanılmıştır (Kagan, 1987, s. 517, Akt.: Tagızade, 2006, s. 10). Sanattaki bu yaklaşım Toplumcu Gerçekçilik akımında vücut bulur. Bu bağlamda müzikal üretim tek-tip hale getirilmeye çalışılmıştır.

Şostakoviç *Op. 38a Caz Orkestrası İçin Suit No. 1, Vals* (1934) (Vals 1) yapıtındaki ana temanın varyasyonunu *Caz Orkestrası İçin Suit No. 2, Vals'de* (1938) (Vals 2) tekrar kullanmıştır. İki vals arasında tema, armonik ilerleyiş ve akora yabancı sesler arasında belirgin farklar vardır. Vals 1'de soprano hattında yoğun kromatizm ve armonik ilerleyişte sık sık modülasyon gözlenir. Vals 2'de soprano hattında daha sade bir ezgi yapısı ve modülasyonun az olduğu görülür. Bu farklılıkların dönemin baskıcı devlet politikasından kaynaklandığı ve devletin müzik politikalarını yansıttığı varsayılmaktadır. Bu doğrultuda baskıcı politikaların etkisini gözlemek için bu iki yapıtın bazı unsurları yansıtacağı değerlendirilmektedir. Bu bağlamda çalışmanın amacı Şostakoviç'in *Op. 38a Caz Orkestrası İçin Suit No.1, Vals* ve *Caz Orkestrası İçin Suit No. 2, Vals (No. 2)* yapıtlarını Toplumcu Gerçekçilik bağlamında karşılaştırmalı olarak incelemektir. Çalışmada literatür taraması ve müzikal analiz yöntemi kullanılacaktır. Müzik analizi bağlamında form, armonik fonksiyon ve armonik uzatım analizi yapılacaktır. Bu bağlamda incelenen yapıtın iki farklı versiyonu üzerinde karşılaştırma yapılarak benzerlikler ve farklılıklar sunulacaktır. Çalışmadaki nota örneklerinden Vals 1 için S. Ethan'ın (2019) piyano için aranjisi, Vals 2 için Andrea Tam'ın (2015) piyano için aranjisi kullanılmıştır. Çalışmada araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur.

Çalışmada öncelikle Sovyet hükümetinin Toplumcu Gerçekçilik yaklaşımına genel çerçeveleriyle değinilecektir. Daha sonra Sovyet hükümetinin Şostakoviç'e yaklaşımı ve besteci üzerinde etkisi kısaca aktarılacaktır. İncelenen yapıtların analiziyle ilgili bulgulara değinildikten sonra, Sovyet hükümetinin politikalarının bestecinin estetiğini nasıl etkilediği *Caz Orkestrası İçin Suit No. 2, Vals* örneği üzerinden tartışılacaktır.

Toplumcu Gerçekçilik ve Müziğe Etkisi

1920'li yılların başında Sovyet Rusyası'nda sanat alanında deneysel çalışmalar teşvik edilmiştir. Tiyatro alanında V. Meyerhold, V. Mayakovski ve N. Ohlopkov, sinema alanında S. Ayzenştayn, resim ve heykelde N. Gabo gibi sanatçıların çalışmaları buna örnek olarak gösterilebilir. Özellikle resim ve heykelde modernizmin "resmi üslup" haline geldiği söylenebilir.

İlerleyen süreçte Komünist Parti yaşamın her alanındaki sanat faaliyetlerini kontrol etmektedir. Sanat Marksist-Leninist ideolojiyi insanlara aşılamanın, vatanseverliği yükseltmenin ve lideri kutsal saymanın yolu olarak görülür. Devrim'den hemen sonra tiyatrolar, müzik

alanında konservatuvarlar, konser salonları, orkestra etkinlikleri, yayıncılar ve diğer müzikal kurumlar ulusallaştırılmıştır. Bunun yanı sıra konser programları, opera ve bale repertuvarları sıkı şekilde denetlenmiştir. 1918-1920 tarihleri arasındaki iç savaşta sanat kontrol altında tutulmuştur. Ancak 1930'lu yıllarda değer ölçüleri değişmiş ve tek tip sanat üretilmeye başlamıştır (Schonberg, 1997, s. 495).

Rus estetiği ve bürokratlar için Lenin'in "Sanat halka aittir" sözü çıkış noktasıdır. Lenin'in sözleri Sovyet öğretisi için kutsal sayılmaktadır. Bu doğrultuda sanat Sovyet propagandası aracına dönüşmüş ve Toplumcu Gerçekçilik akımı doğmuştur. Bu yaklaşım Almanya'da Hitler'de görülmektedir. Hitler'e göre avangart sanat "yoz kültürel Bolşevikliği temsil ediyordu". (Schonberg, 1997, s. 495). Bu yaklaşımla Hitler avangart müziği yasaklamıştır. Aynı yaklaşımla Stalin de avangart müziği "yoz emperyalist kapitalist formalizmi" temsil ettiği için yasaklamıştır (Schonberg, 1997, s. 495). H. C. Schonberg'e (1997) göre 12-ses' müziği, Bartok, Hindemith ve Stravinsky (*Petruşka* balesinden sonraki dönemi) gibi "soyutçuluk" barındıran her türlü "cüretkâr" müzik Sovyet Rusyası'nda yasaklanmıştır (s. 495). Bu doğrultuda yabancı yayınların ülke içinde yayımlanmasına veya çalınmasına izin verilmemiş, yabancı radyo yayınları engellenmiştir. Bu yüzden "Rus sanatının, edebiyatının ve müziğinin üzerine korkunç bir tek tiplilik" hakim olmuştur (Schonberg, 1997, s. 495).

Müzikte modernizm ve uyuşumsuzluk² (*dissonant*) "kötümser", "Sovyet işçisinin kahramanca ideallerini yansıtmayan" bir yaklaşım olmuştur. 20. yüzyılın ikinci çeyreğinde Sovyet Rusyası'nda modernist müzik stili "formalizm" olarak tanımlanmıştır (Burkholder et al., 2010, s. 879–880). Aslında tam olarak formalizmin ne anlama geldiği pek bilinmemekle beraber, Prokofiyev "ilk dinleyişte anlaşılmayan müzik" olarak tanımlamıştır (Schonberg, 1997, s. 496). Griffiths'e (2015) göre formalizm "burjuva solculara özgü bir fikir" olarak "yeni formların ilerici olduğu inancına" dayanmaktadır (s. 256). Bu koşullar altında herhangi bir besteciye karşı formalist yakıştırmaları en korkunç suçlama olmuştur.

Toplumcu Gerçekçilik akımı edebiyat başta olmak üzere "Sovyetler Birliği Komünist Partisi'nin güzel sanatlar, müzik ve sinema için 23 Nisan 1932'de Sovyet Yazarlar Birliği Kanunu'nun bir parçası olarak oluşturduğu kurallar" dizisidir (Arkitera, 2023). Sovyet Rusyası'nda Stalin döneminde ortaya çıkan bu kurallar soyutlama, dışavurumculuk ve sembolizme karşın gerçekçi stili savunmuştur. Bu yaklaşım totaliter rejimlerin kendi ideolojileri ve hedef-

¹ İkinci Viyana Okulu'nun geleneğini temsil eden bu terim literatürde 12-ton müziği (*12-tone music*) olarak da kullanılır. Ancak 'ton' terimi bir müzik parçasının majör veya minör bölgesini nitelemektedir. Bu bağlamda kavram genişmesi olmaması için 'ton' yerine 'ses' sözcüğü kullanılmıştır.

² Uyuşum (*dissonant*): "iki ya da daha çok ses arasındaki müziksel uyumsuzluğu ve gerilimi belirten terim; disonans; kakışım. Bazı sesler arasında mutlak bir uyumdan söz edilebilirse de (aynı frekansa sahip iki sesin oluşturduğu T1 aralığında ya da T8 [oktav] aralığında olduğu gibi), mutlak bir uyuşumsuzluk söz konusu edilemez. Uyuşumsuzluk görece bir kavramdır ve dereceleri vardır. Özünde akustik (fiziksel) bir içeriğe sahip olmakla birlikte, genelde müziksel beğeniyi koşullayan estetik bir kategori olarak temellendirilmeye çalışılır. Bu nedenele müzik tarihinin en tartışmalı ve kaypak kavramlardandır." (Nemutlu ve Manav, 2011, s. 252).

lerini geniş kitleler arasında yayma amacıyla sanatı hizmet aracı haline getiren prensipler barındırıyordu. Toplumcu Gerçekçilik ilerleyen süreçte yaygınlaşarak kurumsallaşmıştır (Tagizade, 2006, s. 8).

Toplumcu Gerçekçilik yaklaşımı bağlamında istenen şey üretimlerin modernizme karşıt olarak yapılmasıdır. Bu çerçevede temel alınması yeğlenen 19. yüzyıl 'gerçekçilik' yaklaşımıdır. Bu doğrultuda "köylü ve işçi sınıfı gibi geniş kitlelerin anlayabileceği anlatımlar oluşturulması" istenmektedir (Arkitera, 2023). Ayrıca devrimin ideolojisini veya kahramanlarını öven ve sosyalizmin olumlu yönlerini yansıtan yapıtların üretilmesi desteklenmiştir (Burkholder et al., 2010, s. 879-880). Mevcut yönetim "düşünülen değil, söylenmesi ve yazılması gereken şeylerin söylenip yazılması...Lenin makalesinden, Parti kararlarından, yazarlar ve Parti kurultaylarının materyallerinden alınmış cümlelerin güncelleştirilip, yaşanan zamana ve yeni eserlere dayanarak yorum" yapılmasını istemiştir (Tagizade, 2006, s. 8).

Toplumcu Gerçekçiliğin ana temeli Marksist ideoloji ve felsefedir. Bu felsefede sanat eserlerinin içeriği ve şekli toplumun değişimiyle beraber değişir. Bu doğrultuda Lenin'e göre "bir yazar sadece kendisinin değil aynı zamanda ait olduğu sınıfın ve toplumun düşünce his ve ideallerini" yansıtır (Tagizade, 2006, s. 9). Bu sebeple Lenin düşüncesine göre taraf-sız ve bağımsız bir edebiyat olamazdı. Yani "toplumun içinde yaşayan yazar toplumun bir parçasıdır ve sınıfının düşüncelerini yansıtmaktadır." (Tagizade, 2006, s. 9). Kagan'a göre Toplumcu Gerçekçilik bağlamında Marksist-Leninist sanat anlayışı sanatı "toplumun, sınıfın, sosyal veya estetik grubun ihtiyacını karşılayarak toplumun her bireyinin manevi dünyasını şekillendiren ve her bireye kültür birikimi olan değer, norm ve düşünceleri aşıl原因an çok güçlü bir araç olarak görmektedir." (Kagan, 1987, s. 517, Akt.: Tagizade, 2006, s. 10). Bu anlayışta estetik politik zihniyet tarafından yönlendirilen yöntem ve bu zihniyeti yansıtırma işlevinde bir araca dönüşür.

Toplumcu Gerçekçilik akımı Stalin ile özdeşleşse de akımın zeminini Lenin hazırlamıştır. Akımın başlangıç döneminde "W. Kandinsky, M. Chagall, Mihail Larionoff, Natalija Sergejewna Gontcharowa, K. S. Malewitsch, Wladimir Jewgrafowitch Tatlin, A. S. Rodtchenko ve El Lissitzky" gibi sanatçılar istenmeyen kişi ilan edilmişlerdir (Arkitera, 2023). Bunun sebebi sanatçıların 'proloteryanın istek ve beklentilerini önemsemediklerinin' düşünülmesidir. Bu yönüyle Toplumcu Gerçekçilik akımının önemi postmodernizm habercisi olması, anti modernizm, anti avangart ve neoklasizm akımlarının oluşumuna zemin hazırlamasıdır. Toplumcu Gerçekçilik akımı Stalin'in ölümüyle sona ermiştir. Fakat bu akımın etkisi 1960'lara kadar devam etmiştir (Arkitera, 2023).

Stalin 1936'da Şostakoviç'in dört perdeden oluşan, Op. 29 *Mtsensk'li Lady Macbeth* operasını seyrettikten sonra Sovyet Rusyası'nda müzik alanında bazı değişiklikler olmuştur. Bunun resmi kaynağı Komünist Parti'nin görüşlerini yayınlayan *Pravda* (Gerçek) gazetesinin

deki³ “Müzik Yerine Kaos” başlıklı eleştiri yazısıdır. “Yapıt sıradan, halkın operadan anladığı şeyin tam tersi...” olarak değerlendirilmiştir (Griffiths, 2015, s. 256). Eser bu yaklaşıma göre formalizmin yansımasıdır. Bu bağlamda Sovyet operası için üç standart getirilmiştir: “Konular toplumcu (sosyalist) bir tema olmalı; müzikal dil ‘gerçekçi’ yani sert tonaliteden uzak olmalı ve Rus halk şarkısını temel almalıdır; örgü ‘olumlu’ yani devlete methiye düzülen mutlu bir sonla bitmelidir.” (Schonberg, 1997, s. 497). Komünist Parti’nin istediği “Sovyet dinleyicisinin müzikten beklediği ya da aradığı şeyi” sağlamaktır (Griffiths, 2015, s. 256). Komünist Parti’nin görüşü ve bakış açısına göre müzik devlet politikasına yönelik olarak geleneksel dili yansıtacak şekilde anlaşılabilir olmalıdır. Bunun diğer yönü sanatın propaganda aracı olarak kullanılmasıdır. Bu temsili estetiğe göre sanatta yaşamın yansıması ve yaratıcılığın muhafazası bulunmaz. Yani “güçlü ezgiler ve ses tutarlılığı olan müzik” üretilmelidir (Griffiths, 2015, s. 256). Bu düşünce müziğe halk ezgileri veya bu ezgilere benzeyen, görece basit, melodi merkezli ve kolay anlaşılır bir müzik dili olarak yansımıştır.

Hükümetin standartları Şostakoviç’in mimlenmesine ve *Lady Macbeth*’in performansının yasaklanmasına yol açmıştır. Bu, Şostakoviç’in hükümetten resmi onay görmemesi anlamına gelmektedir. Böyle bir koşulda müzisyen işini kaybedebilir, devletin maddi avantajlarından yoksun bırakılabilir, hapse atılabilir ve hatta idam edilebilirdi. 1936’dan itibaren Şostakoviç’in stilinde modernist elementler ve hiciv az bulunur. Aynı öğelerin kullanımı Şostakoviç’in çağdaşı devrimci sanatçılardan Meyerhold, Mayakovsky, Zamyatin, Akimov ve Lupukhov için de sona ermiştir (McKeon, 1996). Şostakoviç bu olumsuz durumdan 1937’de bestelediği *Beşinci Senfoni* ile kurtulmuş ve yönetimin övgüsünü almayı başarmıştır. Böylece Şostakoviç *Birinci Senfoni*, *Lady Macbeth* ve Piyano Konçertosu’ndaki modernizm etkisinden uzaklaşmıştır. Bu durum “ömrünün sonuna doğru Sovyet kültür çarlarını takmayıp, yazmak istediği müziği” yazana kadar devam etmiştir (Schonberg, 1997, s. 497).

Analiz

Op. 38a Caz Orkestrası İçin Suit No. 1, Vals’ in (Vals 1) ve Caz Orkestrası İçin Suit No. 2, Vals’ in (Vals 2) ana temaları arasında benzerlikler görülür. Vals 1’in ana temasının varyasyonu Vals 2’de kullanılmıştır. Bu varyasyonda belirgin değişiklikler gözlenir. Vals 2’deki değişiklik rejister genişliği ve altere perdelerin kullanımıyla kendini göstermektedir (Görsel 1). Karşı tema Vals 2’de, Vals 1’e göre motif bağlamında tamamen farklı bir karaktere bürünmüştür (Görsel 2). Vals 1’de B bölmesinde tema 3, Vals 2’de kullanılmamıştır. Bunun yerine farklı bir tema gelir. Vals 2’deki tema daha akılda kalıcı, sade ve çok fazla ‘süsleme’ içermeyen özelliklere sahiptir. Bu sadelik geçiş notalarının Vals 1’e göre daha az kullanılmasıyla sağlanmıştır.

³ ‘Resmi gazete’ olarak da çevrilmektedir.

Vals 1’de üç farklı tema gözlenir. Yapıtın sonunda ana temaya dönülerek başa dönüş ilkesi uygulanmıştır. Temel fikir⁴ 1’in prova nu. 7 ve prova nu. 8’de süre değerlerinde değişik bir karaktere büründüğü gözlenir (Görsel 4). Prova nu. 3’teki motif 2’nin, prova nu. 6’da inici sekansla tekrarları görülür. Prova nu. 7’de temanın temel fikir 1 ile motif 3 ve motif 4’ün varyantlarının birleşiminden oluşturulduğu gözlenmiştir. Prova nu. 8’deki temada temel fikir 1 ve motif 2’den yararlanılmıştır. Bu koşulda tema içinde farklı periyotlara (dönem) ait temel fikir ve motiflerin/motif çeşitlemelerinin bir arada kullanıldığı görülür. Buna rağmen Vals 1’de ABC üç bölmeli şarkı formuna daha yakın bir yapı gözlenir. Vals 2’de altı ayrı tema tanımlanmıştır. Vals 2’nin formu triolu şarkı formu olarak değerlendirilmiştir (Görsel 5).

Görsel 1. Şostakoviç, 1934, *Op. 38a Caz Orkestrası İçin Suit No. 1, Vals’ in* (5.-20. ölç.) ve Şostakoviç, 1938, *Caz Orkestrası İçin Suit No. 2, Vals (No. 2)’ nin* (5.-20. ölç.) Ana Teması. (Musescore. Erişim: 25.11.2020. <https://musescore.com/user/8392516/scores/5559479>.)

Görsel 2. Şostakoviç, 1934, *Op. 38a Caz Orkestrası İçin Suit No. 1, Vals’ de* (20.-28. ölç.) ve Şostakoviç, 1938, *Caz Orkestrası İçin Suit No. 2, Vals (No. 2)’ de* (21.-27. ölç.) Tema 2. (Musescore. Erişim: 25.11.2020. <https://musescore.com/user/8392516/scores/5559479>.)

⁴ Caplin’e göre cümle yapısı Klasik dönemde standart olarak sekiz ölçü zaman aralığındadır. Temel fikir ise cümle yapısında ilk iki ölçü zaman aralığında temanın temel melodik materyali olarak gelir. Temel fikir çoğu zaman birkaç farklı motif içerir. Bu motif veya motifler temada sık sık geliştirilir (Caplin, 1998, s. 9). Bu bağlamda temel fikir Klasik dönemde genellikle iki ölçü zaman aralığında tercih edilen, temayı oluşturan öğelerden, iki motif veya bir motifin tekrarlarından meydana gelen müzikal grup olarak tanımlanabilir.

Temel fikir 1 (4.-8. ölç.)

Temel fikir 1" (109.-112. ölç.)

Temel fikir 1' (93.-95. ölç.)

Motif 4

Motif 2 (45. ölçü)

Motif 2' (85. ölçü)

Motif 3 (61. ölçü)

Motif 4 (95. ölçü)

Görsel 3. Temel fikir ve motif unsurları.

6 Motif 2''

Motif 2' Sekansları

7 Temel Fikir 1''

Motif 4

Motif 3'

Motif 4

8 Temel Fikir 1''

Görsel 4. Şostakoviç, 1934, *Op. 38a Caz Orkestrası İçin Suit No. 1, Vals*, Prova 6-8'de temaları oluşturan elementler. Muscorescore. Erişim: 25.11.2020. <https://muscorescore.com/user/8392516/scores/5559479>.

Caz Suiiti No. 1. Vals (No. 1): Form Tablosu

Bölm	A		B		C			A	
Prova Nn.	1	2	3	4	5	6	7	8	
Tema	Ana Tema	Tema 2	Kodetta	Tema 3	Orçp. Katerin	Ana Tema, Tema 3	Ana Tema		
Cümle 1 (o)	Cümle 2 (o)	Cümle 1 (c)	Cümle 2 (c)	Cümle 1 (f)	Cümle 2 (f)				
Kalıp	Karik Kalıp	Yarım Kalıp	Yarım Kalıp	Yarım Kalıp	Yarım Kalıp				
Ton	Sol Min.	Lab. Maj., Do Maj.	Do Min., Sol Min.	Sol Min.	Maj. Maj., Sol Maj., Lab. Maj.	La Maj., Lab. Maj., Sol min.	Sol min., Do Maj., Maj., Sol min.	Sol min., Do Maj., Mb. Maj., Sol min.	

Caz Suiiti No. 2. Vals (No. 2): Form Tablosu

Bölm	Birinci Bölüm				Trio				Röpriz					
Bölm	A		B		C		D		E		A		B	
Prova Nn.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Tema	Ana Tema	Tema 2	Tema 3	Tema 4	Tema 5	Tema 6	Tema 7	Tema 8	Tema 9	Tema 10	Ana Tema	Tema 2	Tema 3	Tema 4
Cümle 1 (o)	Cümle 2 (o)	Cümle 1 (c)	Cümle 2 (c)	Cümle 1 (o)	Cümle 2 (f)	Cümle 1 (g)	Cümle 2 (h)	Cümle 1 (i)	Cümle 2 (j)	Cümle 1 (k)	Cümle 2 (l)	Cümle 1 (m)	Cümle 2 (n)	Cümle 2 (o)
Kalıp	Yarım Kalıp	Yarım Kalıp	Yarım Kalıp	Yarım Kalıp	Yarım Kalıp	Yarım Kalıp	Yarım Kalıp	Yarım Kalıp	Yarım Kalıp	Yarım Kalıp	Yarım Kalıp	Yarım Kalıp	Yarım Kalıp	Yarım Kalıp
Ton	Do min.	Maj. Maj.	Do Min.	Do Min.	Maj. Maj.	Maj. Maj.	Maj. Maj.	La Maj.	La Maj.	La Maj.	Do min.	Do min.	Maj. Maj.	Do Min.

Görsel 5. Vals 1 ve Vals 2'nin Form Tablosu.

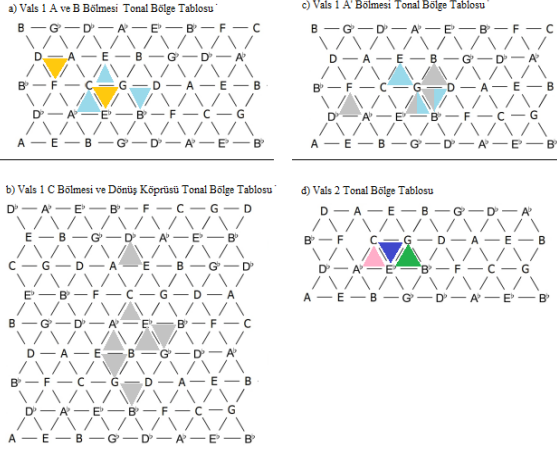
Vals 1’de ana ton Sol minördür. Birinci bölüm ikinci cümlede Lab majör ve Do majör tonuna modülasyon olmuştur. Bu ton bölgesi Sol minörün paralel tonu Sol Majörün altçeken (IV.) derecesinin ton bölgesidir. B bölümünde tema 2’de Re minör ve Do minör tonuna modülasyon olmuştur. Bu iki ton Sol minöre göre çeken derecesinin paralel minörüne ve altçeken (IV.) derecelerine karşılık gelir. Bu koşulda uzak ton bölgesine modülasyon olmasına rağmen v-iv-I⁵ ilişkisi içerisinde ana tona yönelim olur. Bölmenin sonunda ana tona dönülür. Üçüncü bölme Mi majör tonunda başlar. Daha sonra çeken tona modülasyon olmuştur. Sonrasında sırasıyla paralel ton Mi minör ve Mib minöre modülasyon görülür. Bu bölümün ikinci cümlesinde Lab majör tonuna modülasyon olmuştur. Bu modülasyonun tonal planında I-V-i-bi-bIV dizilimi oluşur. Bu dizilim Klasik dönemde geleneksel olarak kullanılan çeken-eksen ilişkisindeki armonik ilerleyiş kalıplarına uzak görünmektedir. Prova nu. 7’de ana tona dönülür. Fakat ana tema tam olarak tekrar etmez. Sadece girişteki temel fikir anımsatılmıştır. Prova nu. 8’de ana tema daha net duyulur ve ana tona ulaşılır.

Temalarda cümle zaman aralığında sık sık modülasyon gözlenir. *Tonnetz*’de⁶ geçici modülasyonlar da dahil olmak üzere Vals 1’de on iki farklı bölgeye modülasyon tanımlanmıştır (Görsel 6). Bu durumun yoğun şekilde görece gerilim oluşturduğu söylenebilir.

Vals 1’in ana temasında armonik ilerleyişte modülasyon varken, Vals 2’de modülasyon gözlenmez. Vals 2’de ana ton Do minördür. B bölümünde ana tonun ilgili majörü Mib majöre modülasyon olmuştur. Yani uzak tona değil görece ‘akraba tona’ modülasyon yapılmıştır. Bölmenin sonunda tekrar ana tona dönülür. Trio bölümünde üçüncü (C) ve dördüncü (D) bölmede ana tona göre ilgili majör Mib majör tonuna, beşinci bölmede (E) uzak ton Lab Majör tonuna modülasyon olmuştur. Tüm yapıt boyunca sadece üç bölgeye modülasyon tanımlanmıştır. Vals 2’de tonal bölge Vals 1’e göre oldukça tasarruflu kullanılmıştır. Yakın bölgelerin tercih edilmesi Vals 1’e göre görece gerilme etkisini düşürmektedir (Görsel 6).

⁵ Tonal planda küçük roma rakamı minör tonu, büyük roma rakamı majör tonu temsil etmektedir.

⁶ *Tonnetz* ilk olarak L. Euler (1739) tarafından önerilmiş, Naumann (1958), Oettingen (1966) ve Hugo Riemann (1902) tarafından geliştirilmiştir. Riemann’ın yaklaşımında tonal hiyerarşi şeması beşli çemberi, majör/minör akor ve I→IV→V→I fonksiyonel armoni kalıbıyla ilişkilidir (Lerdahl, 2001, s. 43-44).



Görsel 6. Vals 1 ve Vals 2 Tonal Bölge Tablosu⁷.

Sonuç

Sovyetler Birliği'nde 1930'lu yıllarda başlayan "Sanat halka aittir" prensibiyle devlet yönetimi sanatın tüm alanlarına müdahale etmiştir. Bu prensip zamanla Toplumcu Gerçekçilik akımına dönüşmüştür. 1960'lı yıllara kadar etkisini sürdüren Toplumcu Gerçekçilik akımının müziğe yansması halk ezgileri veya bu ezgilere benzeyen, görece basit, melodi merkezli ve kolay anlaşılır müzik yapıtlarının ortaya konması olur. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde modernizm bağlamında eser veren Şostakoviç devletin Toplumcu Gerçekçilik politikalarından fazlasıyla etkilenecek şekilde üretiminde değişikliğe gitmek zorunda kalmıştır. 1937'de bestelediği *Beşinci Senfoni*'den itibaren bu değişim gözlenmektedir. Ancak değişimin etkileri iki farklı tarihte bestelenen Vals 1 (1934) ve Vals 2 (1938) karşılaştırıldığında daha iyi gözlenir. Bu iki yapıt arasında Vals 1'de tema kuruluşu farklı temel fikirlerden motiflerin parçalı olarak yeni temalar oluşturulduğu veya motif çeşitlemelerinin geliştirildiği gözlenir. Ancak bu geliştirme sonat allegrosu formundaki gibi geniş zaman aralığına yayılmamıştır. Vals 1'e göre Vals 2'deki temalar kalıp kalıp, düzenli bir görünüm sergiler. Temel fikirlerde parçalı kullanım gözlenmemiştir. Bu özellik form yapısına da yansır. Vals 1'de tema çeşitliliği az olan ve üç bölmeli yapı gözlenirken, Vals 2'de tema çeşitliliği çok olan beş bölme gözlenir. Şostakoviç Vals 2'de yalın, akılda kalıcı ezgiye sahip unsurları Vals 1'e göre tema ve motif çeşitliliğini azaltarak sergilemiştir.

Armonik ilerleyiş bağlamında Vals 1'de geçit gibi süslemeler, altere akorlar ve yoğun şekilde modülasyon gözlenirken, Vals 2'de modülasyon yoğunluğu ve altere akorlar gözlenmez. Vals 1'de geçici modülasyonlar da dahil olmak üzere on iki bölgeye modülasyon ya-

⁷ Vals 1 ve Vals 2'de modülasyonların yapıldığı ton bölgeleri Görsel 6'da *Tonnentz* üzerinde renkli bölgelerle temsil edilmiştir. Görsel 5'deki form tablosunda cümle ve bölmeler renklerle temsil edilmiştir. Tonal bölgedeki renkle temsil edilen tonlar form tablosundaki yapılar ile koşut olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda tonal bölgelerdeki renk dağılımı form tablosundaki renk dağılımına karşılık gelir ve cümle ya da bölmelerdeki tonal planı yansıtmaktadır.

pılmışken, Vals 2’de sadece üç bölgeye modülasyon yapılmıştır. Vals 2’deki bu modülasyon ana tona göre ilgili majör ve ilgili majörün altçeken (IV. derece) tonuna gerçekleşmiştir. Şostakoviç Vals 2’de modülasyon bağlamındaki sadeliği bir nevi ‘okul şarkısı’ gibi görece basit bir armonik yapıda sergilemiştir.

Sonuç olarak Şostakoviç Toplumcu Gerçekçilik prensiplerini sağlamak için armonik süreç bağlamında Vals 2’de çok fazla modülasyona yer vermez. Motif ve tema kurgusunda ses sınırlarını daraltmış, tema ve motif tekrarlarıyla akılda kalıcılık sağlamıştır. Bu doğrultuda Barok dönemin temada çeşitlendirme hüneri, Klasik ve Romantik dönemde modülasyon ve yoğun kromatizm yoluyla tonal çeşitlendirmede bestecinin hünerini sergilemekten kaçındığı bir stil gözlenmektedir. Bu da tek tipli, gelişime açık olmayan standart bir müzikal üretim ortaya çıkarmıştır.

Ekler

Suite No. 1 for Jazz Orchestra
I. Waltz
Dmitri Şostakoviç
Arr. Ethan S.

♩ = 150

Sol min.: E _____ AÇ E⁶ Lab Maj.: E _____

E⁶ AÇ⁶ Do Maj.: Ç E Ç E _____

Ra Maj.: Ç _____ E Do Min.: E _____ Ç E E⁶

Sol min.: Ç _____ E Ç E Ç _____ E⁶ Ç E⁶

AÇ AÇ⁶ E E⁶ Ç _____ E

Görsel 7. Şostakoviç, 1934, *Op. 38a Caz Orkestrası İçin Suit No. 1, Vals'in Analizi*⁸.
(Muscores. Erişim: 25.11.2020. <https://muscores.com/user/8392516/scores/5559479>.)

⁸ Analiz şifrajında E: Eksen I. dizi derecesini; AÇ6: Altçeken ek altlısı ii. dizi derecesini; Ç6: Çeken ek altlısı iii. dizi derecesini; AÇ: Altçeken IV. dizi derecesini; Ç: Çeken V. dizi derecesini; E6: Eksen ek altlısı iv. dizi derecesini; Ç7: Çeken köksüz yedili vii. dizi derecesini temsil eder.

4 Temel Fikir 4

53

Mib Maj.: E

61 Motif 3

Si Maj.: Ç E AÇ AÇ⁶ Ç

5

68

Mi Min.: E Ç Mib min.: E

75

#⁶ Ç⁷ Ç² AÇ⁶ Lab Maj.: Ç⁶ Ç⁴

6 Motif 2

82

Ç E La Maj.: Ç⁺⁶ E Lab Maj.: Ç E Sol min.: Ç

7 Temel Fikir 1'

91

Sol Maj.: E Motif 4

Görsel 7. (Devam)

100 Motif 3 Motif 4
 Mb Maj.: AÇ6 C E E6M Reb Maj.: E AÇ6 6 4

108 Temel Fikir 1" Sol min.: Ç
 E Do Maj.: Ç E

117 Mb Maj.: AÇ C E Sol min.: AÇ6 C 6 7 4 E

Görsel 7. (Devam)

Waltz No. 2

Jazz Suite in C-minor
 for Piano Solo

Composed by Dmitri Shostakovich
 Transcribed by Andrea Tam

♩ = 170

Piano *p* *mp*

Do min.: E

6

11 *b*

16

Pto. C E

Görsel 8. Şostakoviç, 1938, Caz Orkestrası İçin Suit No. 2, Vals (No. 2)'in Analizi.

Musescore. Erişim: 25.11.2020. <https://musescore.com/user/5038821/scores/1273736>.

B **c**

21 Pno. *mf*

E Mib Maj: E⁶ Mib Maj: Ç Ç+7

26 Pno. *p*

E AÇ E Ç

31 Pno.

E AÇ E Ç E

d

36 Pno.

AC Do min: E⁶ Do min: Ç E

A

41 Pno. *f*

Görsel 8. (Devam)

46

Pno.

51

Pno.

56

Pno.

61

Pno.

66

Pno.

C

b

B^b C

E

Mib Maj: E⁶

+6

Mib Maj: C

+7

E

d

A C

E

C

E

A C

Görsel 8. (Devam)

71

Pno.

6 E 6/4 Ç 6 E AÇ Do min.: E⁶ C e Do min.: Ç

76

Pno.

7 + E Mib Maj.: E

81

Pno.

7 + Ç E

86

Pno.

f E⁶ AÇ⁶ 6 5

91

Pno.

E

Görsel 8. (Devam)

D

96

Pno.

101

Pno.

106

Pno.

E

111

Pno.

116

Pno.

7

h

4

5

AÇ

6

5

AÇ

6

4

C

7

+

E Lab Maj. C

1

1'

E

7

4

5

AÇ

6

4

C

7

+

E Lab Maj. C

1

1'

E

Görsel 8. (Devam)

121 Pno.

126 Pno.

131 Pno.

136 Pno.

141 Pno.

Annotations: AÇ, E, C, Do min: Ç, ff, p

Görsel 8. (Devam)

146 **A** *a*

Pno. *mp*

151 **C**

156 **b**

Pno. **7** **+**

161 **B** **C** *mf*

E

166 **Mib Maj: E⁶**

Pno. **Mib Maj: C⁻⁶** **7** **E**

Görsel 8. (Devam)

The image displays a piano score for measures 171 through 191. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *ff* (fortissimo). The score includes several chord annotations in blue and red, such as *d*, *d'*, *b*, *A a*, *Do min. E*, *AC*, *E*, *C*, and *b*. The score is divided into five systems, each labeled 'Pno.' on the left. The first system (measures 171-175) features a *mp* dynamic and a red *d* annotation. The second system (measures 176-180) includes a red *d'* annotation and a 'Do min. E' annotation. The third system (measures 181-185) features a *ff* dynamic and an *A a* annotation. The fourth system (measures 186-190) includes a blue *b* annotation. The fifth system (measures 191) includes a blue *b* annotation. The score is marked with various chord symbols and dynamics throughout.

Görsel 8. (Devam)

Pno.

196

B

C

Mve

E

(diva)

201

+6

Mib Maj: E⁶ (diva)

7

C

206

d

mp

E

AÇ

E

6

6

4

Ç

E

211

d

mf

AÇ

E

6

4

Ç

E

d'

f

216

Do min: E⁶

6

4

7

E

Görsel 8. (Devam)

Kaynakça

Arkitera, Erişim: 15.07.2023. <https://v3.arkitera.com/g151-diktatorluk-ve-mimarlik.html?year=&alD=2708&o=2706>.

Burkholder, J. P., Grout, D. J., Palisca, C. V. (2010). *A History of Western Music*. New York, London: W.W.Norton & Company.

Caplin, William. E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.

Ethan, Sam. (2019). Suite For Jazz Orchestra No. 1: Waltz In G Minor, Musescore, <https://musescore.com/user/8392516/scores/5559479>. Erişim Tarihi: 25.11.2020.

Griffiths, Paul. (2015). *Batı Müziğinin Kısa Tarihi* (A. Berkday (ed.); M. H. Spatar (trans.); 3rd ed.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Lerdahl, F. (2001). *Tonal Pitch Space*. Oxford: Oxford University Press.

McKeon, Edward. (1996). Reviewed Work: Shostakovich: The Limpid Stream by Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Gennadi Rozhdestvensky, Shostakovich. *Tempo*, 196, 55–56. <http://www.jstor.org/stable/944469>

Nemutlu, M.-Manav, Ö. (2011). *Müzikte Alımlama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Schonberg, Harold. C. (1997). *Büyük Besteciler*, Çev. A. F. Yıldırım. İstanbul: Doğan Egmont Yayıncılık ve Yapımcılık Tic. A.Ş.

Tagızade, Leyla. (2006). Sosyalist Realizm: Kökeni, Oluşum Süreci ve Kavramı. *Modern Türk- lük Araştırmaları Dergisi*, 3(4), 7–24.

Tam, Andrea (2015). Waltz No. 2, Musescore, <https://musescore.com/user/5038821/scores/1273736>. Erişim Tarihi: 25.11.2020.

SANATTA PENCERE - ÇERÇEVE METAFORU ÜZERİNDEN OLAY ÖRGÜSÜNDE GEDİKLER¹

GAPS IN PLOT THROUGH THE WINDOW-FRAME METAPHOR IN ART

ARŞ. GÖR. DR. NAZİF GÜR

KahramanmaraŐ Sütçü İmam Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
ngur_@hotmail.com

ORCID ID: 0000-0003-3245-2581

Öz: Pencere-ereve üzerinden olay örgüsündeki gediklere odaklanan bu araştırmada, incelenen filmlerde, pencerenin dikkat çeken özelliği, yönetmenin pencere aracılığıyla olay örgüsünde gedikler açmak için izleyiciyi bilinçli olarak yönlendirmesidir. Çalışmanın temel amacı kameranın izleyiciye oyuncunun penceresinden gösterdiği çerçeveyle açtığı gediklerin sanat tarihinde Rönesans dönemiyle başlayarak günümüze değin sivrilen örneklerle ilişkilendirilmesidir. Nitekim bu ilişkide kilit nokta Leon Battista Alberti'nin resmi, dünyaya açılan pencere olarak görmesidir. Kaldı ki, sanat tarihinde pencerenin, sanatçılar için hem bir ereve hem de içeri ile dışarı arasındaki hayal gücü için sıçrama alanı olarak betimlendiği görülür. Pencere bazen de olay örgüsünü tek başına metafor olarak üstlenir. Çalışmanın sonucunda Alberti'nin tarif ettiği pencere metaforunun sanat tarihsel süreç içerisinde evrilerek tablolarla pencere içerisindeki pencereden görünen Batı'nın manzarasında dünyayı anlamlandırmada ve başka olası dünyalara, olaylara gedikler açmada ivme kazandığı görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: ereve, Metafor, Pencere, Röntgencilik, Sinema.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiği'ne uyulmuştur.

Abstract: *This research focuses on gaps in plot through the window-frame, remarkable feature of window in films in which the director consciously directs the audience to open holes in plot through the window. The main purpose of the study is to associate the gaps opened by camera with frame that shows to viewer from actor's window, with prominent examples from the history of art, from Renaissance period and to the present day. As a matter of fact, the key point in this relationship is that Leon Battista Alberti saw painting as a window opening to the world. The window sometimes takes over plot as a metaphor on its own. As a result of study, it was seen that window metaphor described by Alberti evolved in art as a historical process and gained momentum in making a sense of world in the view of West seen from window within window in paintings and in opening gaps to other possible worlds and events.*

Keywords: *Cinema, Frame, Metaphor, Window, Voyeurism.*

Giriş

Nesne olarak pencere, mimarlık tarihinde birincil işlevi oturma odalarına veya işyerlerine hava ve ışık getirmesi için yapılan duvarda bir açıklıktır. İkinci işlevi, iç mekân ve dış mekân arasındaki bakışın geçmesine izin vermektir. Ancak bu izin Rönesans'a kadar devreye girmemiştir. Pollan'a (2015) göre "Püritenlik ve Orta Çağ Hristiyanlığı iç mekânın sunduğu ruhani tapınak ile dış dünyanın kabalığı arasına net bir şekilde çizgi çekmiştir. Pencerenin dışındaki dünya bu kadar ruhani ya da diğer tehlikelerle doluyken, pencerenin tabii ki küçük ve zor açılır olması gerekiyordu" (s. 278).

Pollan'ın bu ifadelerinden anlaşılacağı üzere pencere, günümüzün anlayışı, kavrayışı ve kullanışı itibarıyla her zaman var olmamıştır. Pencere, tarihsel süreç içerisinde bakışa ve dışarıyla değiş tokuşa (iletişime) izin vermemiştir. Rönesans öncesi mimariye bakıldığında pencereler göz hizasından oldukça uzakta hatta tavanlara yakın, gözlerden uzak yerlerde havalandırma ve ışıklandırma için kullanılmıştır. Rönesans mimarisıyla birlikte büyük dönüşüme uğrayan pencereler insan gözünün seviyesine indirilmiştir. Andrea Del Lungo'e (2014) göre bu döneme kadar pencereler birkaç soylu evinde camlı ya da opak malzemedeki karo olarak kullanılmıştır. 14. yüzyılın ortalarında pencerelerin genellikle yuvarlak ve küçük olması aynı zamanda dönemin edebiyatında pencerenin göz metaforu olarak kullanılmasını açıklar niteliktedir (2014, s. 10).

Bir nesne olarak pencerenin birçok farklı tezahürü vardır. Pencere iki dünya arasında, yani gözlemcilerin ve gözlenenlerin dünyası arasında geçiş/eşik işlevi görür. Bu anlamda pencere içerisi ve dışarısını ayırır ancak aynı zamanda iç ve dışı silikleştirme potansiyeline de sahiptir. Röntgen metaforuyla pencereden özne, görür ve görülür hale gelebilir veya perdeler kapatıldığında kişinin görülmesine de izin vermeyebilir. H. Lefebvre, onu iki anlamda bir "geçiş nesnesi" olarak görür. Dolayısıyla, içerisi ile dışarısı arasındaki, aynı ile öteki arasındaki, dış mekân ile mahrem mekân arasındaki bu ilişkiyi şu ifadeleriyle somutlaştırır:

İşte, bir pencere. Bakışın geçip gittiği basit bir boşluk mudur? Hayır. Hem, hangi bakış, kimin bakışı? Nesne-olmayan pencere, nesne olmazlık edemez. Geçiş nesnesi olarak iki anlamı vardır: içerden dışarıya ve dışardan içeriye. İkisi birbirini belirler ve fark edilir. Pencere, dışardan (dışarısı için) ve içerden (içerisi için) başka şekilde çerçevesizdir (Lefebvre, 1994, s. 223).

Böylece pencere, iç-dış diyalektiğinde önemli bir nesne olarak, kamusal alan ve özel alan ikili aidiyeti; tanıdık ve yabancı arasında bir *gedik* olarak ifade edilebilir. *Gedik*, Türk Dil Kurumu'nda; boşluk, gedik açmak ise "bir noktadan giriş yeri açmak" (<https://sozluk.gov.tr/>) anlamına gelmektedir. Bu araştırmada *gedik*, içerisi-dışarısı arasında boşluk açmak anlamıyla kullanılırken sanat eserlerinde görülen pencere ise *gedik* olarak referans alınmıştır.

Gedik, pencere formunda tablonun içine yerleştirildiğinde de iki dünya arasında mecazi bir ayırım eşiği haline gelir: mahremiyetin özel dünyası ve kamusal dünya. Ayrıca, sanat tarihinde *gedik* işlevi gören pencerenin, izleyicinin bakışını belirli bir sahneye veya konuya

yönlendirmek, bir sahnede görülen güzelliği betimlemek, bir iç mekâna ışık vermenin yolu olarak ya da çerçeveleme aracı gibi birçok farklı nedenlere bağlı olarak kullanıldığı da görülür. Çalışmada sanatçıların bu yaklaşımları ile pencere olay örgüsündeki bir gedik olarak ele alınır. Diğer taraftan çalışmada, yönetmenin sinemada kullandığı pencere-çerçeve metaforunun ressam ve fotoğrafçı tarafından nasıl ele alındığı üzerine bazı yaklaşımlara ve yorumlara yer verilmiştir. Pencere-çerçeve üzerinden olay örgüsündeki gediklere odaklanan bu araştırmada betimsel analizi yapılan dört filmde de yönetmenin pencere aracılığıyla olay örgüsünde gedikler açmak için izleyiciyi bilinçli olarak yönlendirmesi pencerenin dik-kate değer bir özelliği olarak vurgulanması temel hedeflerden biridir. Nitekim bu yönlendirmenin izlerini -Leon Battista Alberti'nin resmi, "dünyaya açılan pencere" (Alberti, 1998, s. 68) olarak görmesi düşünüldüğünde- sinemanın öncesinde de yakalamak mümkündür. Rönesans döneminde dünyaya bakış açısı olan resim yüzeyinde (pencere) sanatçı tıpkı bir filmin yönetmeni gibi olay örgüsünü kurgulamakta ve dikkati çekmek istediği noktaya izleyicisini bilinçli olarak yönlendirebilmektedir.

Sinemada Pencere-Çerçeve Metaforu

Thomas Elsaesser ve Malte Hagener, "Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş" kitabının birinci bölümünde pencere/çerçeve metaforunu ele almaktadır. Bölümde pencere çerçevesinin fizikselliği, ekranın çerçevesiyle bir korelasyon sunar "pencereden bakarız, ama çerçeveye bakarız. Pencere kavramı şeffaflığı çağırıştırdığı için dikdörtgen çerçeveyi görmediğimiz anlamına gelir, çerçeve ise (şeffaf olmayan) yüzeye ve onun inşa edilmiş doğasına işaret ettiği için kompozisyon ve yapaylığı akla getirir (Elsaesser, Hagener, 2022, s. 31). Dolayısıyla çerçeve, karaktere bakmamızdır ve pencere, karakterin dünyaya bakış açısıdır. Pencere/çerçeve, Hitchcock'un "Arka Pencere" filminde de (Görsel 1) karşılaşılan bir metafordur. Filmde bacağı kırık bir fotoğrafçı tekerlekli sandalyeye mahkûmdur ve yapabileceği tek şey pencereden dübünü veya fotoğraf makinesi ile dışarıyı izlemektir. Arka bahçenin ve dairelerin çekimlerinde perspektife dikkat edilerek yapılan çekimlerle ve dairelerin yakın çekimleri aracılığıyla sinemadaki seyirci deneyimi çağırıştırılır. Pencere metaforu seyircinin ahlaki sorumluluğunu ortadan kaldırarak arzuyu ve fanteziyi tetikler. Seyirci pencereden bir görünüm almakta ancak öznenin gördükleri üzerinde hiçbir kontrolü yoktur. Bu anlamda pencereler statiktir.

Adorno ve Horkheimer'a göre sinema, "tam da bir zamanlar kişinin penceresinin önünde durduğu gibidir" (2012, s. 46). Bu anlamda sinemanın bir pencere gibi, başka bir dünyanın, hayali bir dünyanın bir parçasını görmek için dışarı bakabilecek bir şey olduğu söylenebilir. Bu, her gün görülen sıradan ve basit veya olağanüstü bir görüntü olabilir. Ama günün sonunda seyirci olarak özne, hayatı olduğu gibi izleyen *pencerenin* dışındaki dünyanın sadece gözlemcisidir. Çerçeve ise hareketlidir. Statik bir dünya görüşüne sahip olmak yerine çerçeveler değiştirilebilir ve hareket ettirilebilir; dış dünya keşfedilebilir ve sanatçının vizyonuna dayalı bir çerçeveye getirilebilir. Yönetmen, yapımcı ve kurgucu çerçevede neyin gösterileceğine karar verdiği için sinema da bir çerçeve gibi olabilir.



Görsel 1. Alfred Hitchcock, 1984, Arka Pencere / Rear Window.
Kültürlmler. Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/ll2mB>



Görsel 2. Alfred Hitchcock, 1960, Sapık / Psycho
Kültürlmler. Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/VZpTb>

Başka bir Hitchcock klasiği Psycho'ya bakıldığında, (Görsel 2) pencerenin farklı bir duyguyu tasvir ettiğini görürüz. Filmin başlangıcı, kesinti olmadan uzun bir odak kaydırmalı çekimidir. Film, açık bir pencerenin yakından yüksek açılı bir çekimiyle başlar, bakış yakınlaştırıldıkça pencerenin aralığından geçer. İlk başta neredeyse hiçbir şey görülmemekte, ancak pencereden içeri girdiğinde birinin özel hayatına bir bakış atılmaktadır. Psycho ve Arka Pencere'nin kamera açısı izleyiciye röntgenci bir his vermektedir. Nitekim bu pencerenin önemli bir unsurudur. Avustralyalı aktör ve yazar Steven Jacobs, Hitchcock'un filmlerinde pencerenin ana röntgencilik temasının bir ifadesi olarak önemine dikkat çeker. Jacobs, Arka Pencere'nin, kentsel bir dış mekândan bir iç mekânın invazısına ve gizemlerine geçişi gösteren pencere görüntüsüyle, yedi Hitchcock filminden biri olduğunu belirterek pencerenin, ana röntgencilik temasının bir ifadesi olduğunu belirtir. Hitchcock'un Psycho'da (1960) ise izleyicinin anlatı alanına girdiği gerçek bir yer yaratmak için pencereyi zekice kullandığını (2007, s. 27) belirtir.

Öte yandan film görüntüsünün hem pencere hem de çerçeve olabileceği fikri, genel olarak sinema araştırmalarında anahtar bir fikirdir. Sinema kuramcısı Jean Mitry'e göre sinemanın hammaddesi izleyicisine henüz dönüştürülmemiş bir dünya algısı veren saf görüntüdür. Dünyanın nesnelere farklı olarak sinemanın nesnelere dönüşüme uğramaya hazır tükenmez bir nesne kaynağı olmaya muktedirdir. (Andrew, 2010, s. 294). Mitry'nin düşüncesinde bazı çekinceler olsa bile, Sinematografik görüntü, dünyanın estetik bir çerçevesini

sunarken aynı zamanda onun imgesel dünyasını teminat altına aldığı ve onu görmenin sonsuz yolu olduğunu izleyicinin unutmamasına izin vermediği ifade edilebilir. Film böylece aynı anda hem bir çerçeve hem de bir pencere olarak anlaşılmakta ve kavranmaktadır.



Görsel 3. Coky Giedroyc, 2009, Uğultulu Tepeler/ Wuthering Heights.
Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/FTJ8J>

Görsel 4. Jim Sheridan, 1993, Babam İçin / In The Name Of The Father.
Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/TMiSa>

Sinemada izleyici bir pencereden bakıyormuş gibi karakterlerin hayatlarını görür, ancak gördüğü görüntüler çerçeveselenir. Dolayısıyla izleyici her şeyi görmüyor, sadece yönetmenin/sanatçının görülmesinin istediği şeyi görmektedir. William Wyler'in yönettiği "Uğultulu Tepeler" (1939) filminde (Görsel 3) pencere, kent hayatının vahşiliği ve tepeler arasında ara yüzdür. Filmin giriş sahnesindeki pencere sahnesi filmin ruhunu özetler niteliktedir. Pencere, Cathy'nin eli Bay Lockwood tarafından kırık cama vahşice sürtülmesi ve daha sonra Heathcliff'i pencereyi açmaya yönlendirmesi ve Cathy'ye seslenmesi (Kalbim sevgilim!) bu dünyanın zulmünü imler. Böylece pencere, gitmekle kalmak arasındaki sonsuz çatışmayı da görünür kılar. İnsan-çevre etkileşiminde içerisi-dışarı diyalektiğinde arabuluculuk yapan pencere böylelikle olay örgüsünde gedikler açar.

Jim Sheridan'ın yönettiği "Babam İçin" (1993) filminde (Görsel 4) ise pencerenin şeffaflığı kolektif bir eylem, insanlar arasında birlikteliği sağlayan bir *gedik* olarak kullanılır. Filmde, genç bir suçlu olan Gerry Conlon, kendisini IRA adına Guildford'daki terörist saldırıların azmettiricisi olmakla suçlayan Londra polisi tarafından tutuklanarak haksız yere hapse atılır. Hapishanede yaşanan bir dizi olay sonrasında pencereler sahneyi alır: mahkûmlar, camlara protesto pankartları asarak cezaevi tecridini kırar ve böylece dış dünya ile iletişim kurar. Filmin sonlarına doğru mahkûmlar, Gerry'nin hapishanede olan babasının ölümünü duyurmak ve anmak için pencerelerden yanan kâğıtlar atmaktadır.

Öyle görünüyor ki, Mitry'in tanımladığı dönüşüme uğramaya hazır olan nesne pencere mefhumu; Uğultulu Tepeler (1939) filminde (Görsel 3) özlem, arzu ve zulüm sorunları ek-seni etrafında dönmekte, Babam İçin (1993) filminde (Görsel 4) ise parmaklıkları pencereler, ortak bir mücadelenin çerçevesini veren bir *gedik* haline gelmektedir.

Uğultulu Tepeler (1939) insan-çevre etkileşiminde içerisi-dışarı diyalektikliğinde arabuluculuk yapan, benzer şekilde Uğultulu Tepeler (1939) ve Babam İçin (1993) filminde dış dünya ile iletişim kurulmasını sağlayan penceredir. Psycho (1960) ve Arka Pencere (1954) filminde pencerenin metaforlaşması röntgencilik hazzını arttırmaktadır. Kameranın hazzı arttırmak için ayrıntılarda yavaşlayarak oyalanması, izleyicinin maruz kaldığı çerçevenin (görüntünün) derinliğini ortaya koymaktadır. Bu dört filmde de daha belirgin ortak payda ise kameranın izleyiciyi bilinçli olarak yönlendirmesiyle pencerenin olay örgüsünde gedikler açmasıdır. Kameranın izleyiciye oyuncunun penceresinden gösterdiği çerçeveye açtığı gediklerin sanat tarihinde Rönesans dönemiyle -özellikle resimle- ilişkilendirmek mümkündür².

Alberti'nin Mirası: Dünyaya Açılan Pencere

Rönesans ile birlikte sanatçının yeni rolüne ilişkin ideal ve hümanist imajı, onu bağımlı ve salt bir zanaatkar konumundan özgürleşmiş bir sanatçı konumuna atar. Böylece ona aktif ve önemli bir rol yüklenmiş olur. Yeni bağımsız sanatçı bu durumda tıpkı filmin (eserin) ana karakteridir. Bu fikrin kökeni hümanist mimar ve ressam Leon Battista Alberti'nin 1435 yılında yazdığı "De Pictura" isimli kitabında gizlidir. Alberti ünlü bir pasajında şöyle yazmıştır: "Öncelikle çizdiğim yüzeyde dilediğim kadar geniş dik açı dikdörtgen çiziyorum ve bunu benim için tarihe bakabileceğim açık bir pencere olarak kabul ediliyorum" (Alberti, 1998, s. 67). Böylece ressam yüzeyini sınırlayıp işe başlayarak dünyaya açılan pencereyi görünür şeyleri veya görünüşe giren şeylerin temsil yeri olarak izleyiciye sunar. Ayrıca bu süreçte temsilin gerçeklik kavramıyla eş değer olduğu da unutulmamalıdır. Alberti'nin "bir resme bakmakla resmin gösterdiği şeye bir pencereden bakmak arasında görsel açıdan hiçbir fark olmamalıdır," alıntısına yer veren Berk'e (2017) göre başarılı çizilmiş bir portre ile portredeki kişi bir pencereden bize baktığında gördüklerimiz arasında bir farklılık olmaması gerektiği şeklinde yorumlamıştır (s. 3195).

Resmi, dünyaya açılan pencere olarak gören Alberti'nin incelemesi her ne kadar salt mekanik bir inceleme olarak görünüyorsa da özerk bir sanat anlayışı kuran teorik bir incelemedir ve "dikdörtgeni dik açılarla" çizmenin ilk eylemi, incelemenin başlığı olarak resmi sınırlandırmanın, ona bir beden vermenin yoludur. İlginçtir ki; Alberti'nin resmi tarihe açılan pencere olarak atfettiği dönemde pencere henüz bugünkü gibi insana, şehre, manza-

² Nitekim filmin icadından bu yana sinema, resim ve fotoğraf sanatıyla olan benzerlik ya da zıtlıkları günümüzde de araştırılan konular olmuştur. Bu sebeple çalışmanın amaç ve kapsamı dışında olan; resim, fotoğraf ve sinema sanatı arasındaki geçiş süreci, benzerlik ve farklılara değinmemek tercih edilmiştir.

raya hatta “tarihe” açık değildir. Ancak Alberti’de pencere tarihe açılan bir anlatı temsilini çerçevelenerek önemli bir form kazanır. Giriş bölümünde de bahsedildiği gibi pencere 15. yüzyılın mimari yapılarında göz hizasının oldukça üstüne yerleştirilmiştir. Çünkü pencere görmek için değildir³. Ancak resmin görülecek bir şey vermesi elzemdir. Aynı şekilde resimler dörtgen iken pencereler bugünkü dörtgen formunun aksine oval formdadır. Dolayısıyla Alberti’nin, sanat tarihinde pencereyi ilk metaforlaştıran kişilerden biri olduğu ifade edilebilir.



Görsel 5 (Üstte). Antonello da Messina, 1474, Aziz Jerome Çalışma Odasında / St. Jerome in his Study. Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/7SYOF>

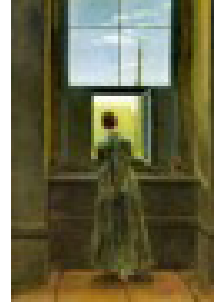
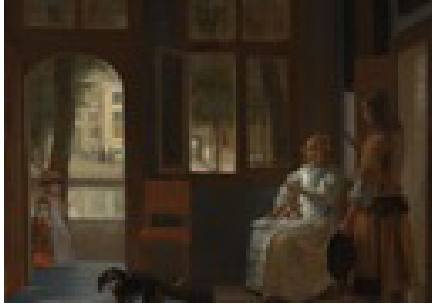
Görsel 6 (Solda). Rogier van der Weyden, 1435, Aziz Luka Meryem’i Çiziyor / Saint Luke Drawing the Virgin. Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/1FkbJ>

Görsel 7 (Sağda). Jan van Eyck, 1435, Madonna ve Şansölye Rolin / Madonna of Chancellor Rolin. Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/mVbkt>

Perspektifin icadıyla resim, Alberti’nin tarif ettiği şeyin mantıksal devamı, yani pencere olarak oluşturulmuş bir çerçeve içindeki resimlerden oluşan sanatsal bir etkinlik olarak devam eder. Perspektif daha sonraları resmin motifi, pencereninki ve pencereden görünen manzaraninki olan üçlü temelle ilerleyen yeni algı yapıları çerçeveler. Batı’nın manzarası, hikâyesi, artık tablo içinde tablo olarak öne çıkmaya başlar. Resmin penceresi, pencere

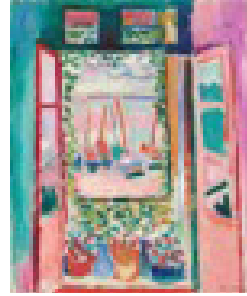
³ 17. Yüzyılın sonlarında pencerelerde camın kullanımı başladı. Böylece pencerelerin konumu göz hizasında tercih edilmeye başlanarak camın transparanlığı sayesinde içerisi ile dışarı arasında arabulucu bir *gedik* haline geldi (Dunghworth, 2011, s. 30). Bu anlamda pencere ve görme ilişkisinin 17. yüzyıl itibarıyla başladığı varsayılmıştır.

içinde pencerelerle tıpkı pencere çerçevesi gibi Batı'yı kapsar (Görsel 5, 6, 7). Pencere, sanat tarihi boyunca sanatçılar tarafından başka olası dünyaları bulma, dünyayı anlamlandırma, hayal etme ve olay örgüsünde gedikler açmaya yardımcı olmak için kullanılmaya devam eder.



Görsel 8 (Solda). Pieter de Hooch, 1670, Evin Giriş Salonunda Bir Kadına Mektup Veren Adam / Man Handing a Letter to a Woman in the Entrance Hall of a House. Erişim: 04.09.2023. <https://l24.im/kVhyJPf>

Görsel 9 (Sağda). Caspar David Friedrich, 1822, Penceredeki Kadın / Woman at a Window. Erişim: 04.09.2023. <https://l24.im/JIVR>



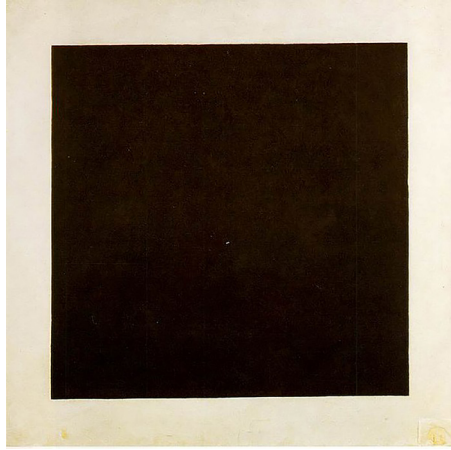
Görsel 10 (Solda). Pierre Bonnard, 1895, Penceredeki Kadın / Houses in the Courtyard. Erişim: 04.09.2023. <https://tls.tc/2eukB>

Görsel 11 (Ortada). Pierre Bonnard, 1893, Pencereden Bakan Kız / The Girl by the Window. Erişim: 04.09.2023. <https://l24.im/SkwzEg>

Görsel 12 (Sağda). Pierre Bonnard, 1905, Açık Pencere / Open Window. Erişim: 04.09.2023. <https://tls.tc/KyAkn>

Pencere, 18. yüzyılda Hollanda resim sanatında enteriyör resim çalışmalarında; ev içi resimlerinin kurgusunda sokağı da dahil etmede (Pieter de Hooch'un "Evin Giriş Salonunda Bir Kadına Mektup Veren Adam" isimli eseri), (Görsel 8) Romantizm akımında; doğaya duyulan özlemi ifade etmede (Caspar David Friedrich'in "Penceredeki Kadın" isimli eseri) Görsel

9) araç olarak kullanılır. Pencere kimi zaman izleyicinin bakışını belirli bir sahneye veya konuya yönlendirme, bir sahnede gösterilmek istenen güzelliği çerçeveleme aracı olarak da kullanılır. Pierre Bonnard'ın, "Avludaki Ev" (Görsel 10), Edward Munch'un "Pencereden Bakan Kız" (Görsel 11), Henri Matisse'nin "Açık Pencere" (Görsel 12) isimli eserinde pencereyle izleyicinin bakışı yönlendirilir ve dünyaya açılan manzara iç mekâna dahil edilerek olay örgüsünde dışarıya sıçrama sağlanır.

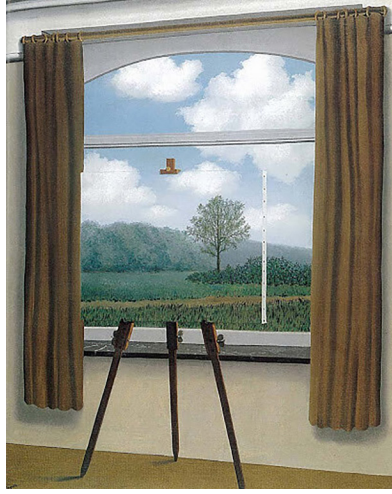


Görsel 13. Kazimir Maleviç, 1924, Siyah Kare / Black Square.
Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/3ge29>

Maleviç'in 1924 yılında yapmış olduğu "Siyah Kare" isimli tablosunda ise (Görsel 13) görünürde bir olay örgüsü yoktur. Bu anlamda konuyu herhangi bir bağımlılıktan muaf tutuyor oluşuyla izleyenin yaratıcı bilincini özgür kılar. Böylesi ikonik bir resim sayesinde izleyici nesnel olmayanın içinde özgürce hayal kurabilmektedir. Maleviç çalışmasından şöyle bahsetmektedir;

Sergilemiş olduğum "boş bir kare" değil, nesnesizliğin hissiyatıydı. Beyaz zemin üzerine siyah kare, nesnesiz hissiyatın ifadeye gelişinin ilk biçimiydi. Kare=hisseyat, beyaz zemin= bu hissiyatın ötesindeki boşluk. Kare değişir ve unsurları herhangi bir şekilde onları meydana getiren hissiyata bağlı olarak sınıflandırılabilen, yeni biçimler yaratır (Maleviç, 2013, s. 79-82).

Resmin "sıfır noktası" olarak bilinen siyah karede Maleviç'in maddi şeyler dünyasından kaçması ve saf, nesnel olmayan bir biçim dünyasına ulaşması bu anlamda da izleyicinin bakışında da her şeye pencere açar. Maleviç'in ulaştığı bu saf nokta resimde hiçbir ilişki sunmadığı için anlamaya yönelik çabayı boşa çıkarmaktadır.



Görsel 14. Rene Magritte, 1933, İnsani Durum / The Human Condition.
Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/BU14E>

Magritte, 1933'te yapmış olduğu "İnsani Durum" isimli (Görsel 14) eseriyle Alberti'nin pencere metaforunda daha ileri giderek esrarengiz bir görüntü yakalar. Yapmış olduğu resim belki de Alberti ile ortak anlamlarının en incelikli açıklamasının temsildir; dünyaya açılan pencere olarak resim ve resmin içindeki başka bir resimde görünen *veduta*⁴. Paradoksallaşan şu ki; kendisine modellik yapmış olan manzaranın önüne konan şövale ilk bakışta ayırt edilememesindedir. Dolayısıyla şövale üzerindeki tablonun gerçekliğin temsili olduğu konusunda izleyici şüpheye düşmektedir. Manzara bazen odaya sızarak tabloyla iç içe geçer, bazen de tablo manzaraya ulaşmak için pencereden sızır. Böylesi bir çatışmada imgenin muammasına son verecek olan ise şövalenin ayakları ve pencere ile tablo arasındaki boşluğun algılanması olacaktır. Magritte, "Yaşam Çizgisi" (Şubat 1940) adlı konferansında "İnsani Durum" isimli eserini şu sözleriyle açıklar:

İnsan Durumu, pencere sorununun çözümüydü. Bir odanın içinden görülen bir pencerenin önüne, manzaranın tam da tablonun gizlediği bölümünü temsil eden bir tablo yerleştirdim. Bu nedenle resimde temsil edilen ağaç, arkasında, odanın dışında bulunan gerçek ağacı gizlemiştir. Ağaç hem resimdeki odanın içinde hem de gerçek manzarada dışarıda olduğu gibi, izleyici için aynı anda zihninde var oldu. Dünyayı böyle görüyoruz: kendi içimizde deneyimlediğimiz onun yalnızca zihinsel bir temsili olmasına rağmen, onu kendi dışımızda olarak görüyoruz (Soby, 1965, s. 14).

⁴ *Veduta*, İtalyanca'da duvardaki yarıktan (pencereden) görünen manzara anlamına gelmektedir. Bu anlamda *veduta* Albertini'nin dünyaya açılan penceresine karşılık geldiği varsayılmıştır (perezartsplastiques. <https://tls.tc/LKY1u>).

Şüpheli bir yaklaşımla tablodaki resmin oradaki manzara olmadığı düşünülebilir. Pencerenin arkasındaki manzarayı tablo ile kapatan sanatçı, belki de orada hareket halinde olan ve tabloda görün(e)meyen herhangi bir canlılığı veya olayı da resmetmemiş olabilir. Dolayısıyla pencerenin arkasında tam olarak ne olduğu muammadır. Magritte böylesi bir şüphe yaratan eylemiyle gerçek ile temsil arasındaki kapanmayacak olan boşluğu izleyicinin doldurmasını ve sorgulamasını bekler.



Görsel 15. George Segal, 1974, Perde / The Curtain.

Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/40EPu>

George Segal, "Perde" isimli eserinde (Görsel 15) figür ve pencere çerçevesi için kaplamalı bronz, pencere camları için şeffaf, güçlü bir plastik ve perdeler için polyestere batırılmış kumaşla bir malzeme kombinasyonu kullanmıştır. Eserde figür yoldan geçenleri izlemektedir. Eserde tül perdenin ardındaki özel alanda yer alan kadın, muhtemelen birilerini farkında değilken izlemektedir. Seyirciye de bunu izleterek gerilim duygusu yaratmaktadır. Figür, panoramik dış dünyaya açılan bir pencerenin önünde ve izole edilmiş gibi görünse de aslında farkında olmadan gözetlenmektedir. Dolayısıyla gözetleme eyleminde nesne konumundadır. Segal, içerisi ve dışarıyı arasında alternatif bir ayırım olarak, pencerenin psikolojik önemini açıkça vurgulamaktadır. Yalnızlığı ve modern yaşamın dokunaklı ifadesini çalışmalarında konu alan Segal, eserlerinde kasıtlı olarak izleyiciyi etkileşime teşvik edecek şekilde çerçevelemektedir. Pencere bakışı çerçevelerken cam, izleyici ile sanat dünyasının içe dönük dünyası arasındaki hem ayırım hem de bağlantı olarak ivme kazanır.

Segal'in heykellerinde çerçeve, izleyicinin dikkatini çekmek için görüntüyü a posteriori olarak izole etmek ve heykeli görünür olanın geri kalanından ayırmak için kullanılmıştır. Alberti'nin dikdörtgeni, bakışının yöneltildiği yere, izleyicinin bakışını, daha var olmadan görüntünün belireceği yere çeker. Dolayısıyla bu dikdörtgenin vurgulayacağı resim yapma süreci heykel için de geçerlidir. Heykellerde pencere, tefekküre davet eden ve hayal gücüne açılan bir mekâna dönüşmektedir. Eserde üç bakış bir arada yaşar: sanatçının bakışı, eserdeki kadının ve izleyicinin bakışı.

Alberti'de pencere teması, ayrılmaz bir şekilde perspektifle bağlantılı olduğu için bu konunun altını çizmekte fayda var. Pierre Francastel'e göre, Alberti'nin tanımladığı şekliyle çizgisel perspektif, sonsuz bir matematiksel mekândan ziyade, kendisini ihtiyaç ve ilgilerine göre kavrayan bir öznenin yeni bir dünya temsilinin ortaya çıkışına karşılık gelir (1977, s. 115). Aslında diyebiliriz ki; perspektifte temsil edilen dünya/pencere, mekânda belirli bir konum işgal eden öznenin bakış açısından başka bir şey değildir. Bu anlamda perspektif, aynı zamanda sanatçının bilgi teorisi çerçevesinde dünya temsilinin, kaygısının, ihtiyaçlarının çıktısıdır. Dolayısıyla Alberti'nin ipuçlarını takip ederek Segal'in çalışmasını ele alacak olursak pencereyi, perspektifi (ana motifi) kullanmada metafor olarak kullandığı çıkarımında bulunmak hiç de zor değildir. Başka bir ifadeyle Alberti'nin temsil ettiği şeyin mantıksal devamı olarak pencere Segal'in eserinde aynı formülle ivme kazanmaktadır.



Görsel 16. Pascal Grandmaison, 1974, Bardak 6 / Verre 6.
Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/j48Dd>

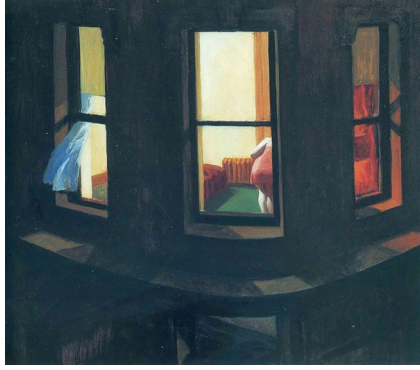
Sanatçı Pascal Grandmaison'un "Bardak 6" isimli kavramsal fotoğraf çalışmasında (Görsel 16) bir erkek model, oldukça büyük bir cam plakayı tutmaktadır. Çalışmada merak uyandıran iki nokta bulunmaktadır; birincisi gözlemciye camdan mı bakılıyor yoksa gözlemci tarafından mı bakılmaktadır? Şüphe tekrar devreye giriyor; yoksa bu bir tür değiş- tokuşa mı dayanmaktadır. Pencere camı bu noktada sürekli değişen akışkan sürecin bir parçası olarak yorumlanabilir. Sanat tarihçi Jonathan Newman, Grandmaison'un çalışmasını mecazi olarak, cam pencereye ve dolayısıyla fotoğrafın dünyaya açılan bir pencere olma rolüne atıfta bulunarak yorumlamaktadır. Ancak burada pencere dışarıda olanları değil, içeride olanı gösterir. Cam aynı zamanda ayna etkisi de yaratmakta ve yansıyan görüntü de mevcuttur. Bu da fotoğrafçının varlığını ve öznelerin görüntüsünü belli belirsiz ortaya çıkarır (beaux-arts. <https://tls.tc/81os0>).



Görsel 17. Gail Albert Halaban, 2007, Penceremden Dışarı / Out My Window.
Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/UDRMV>

2007 yılında Los Angeles'ten New York City'ye taşınan sanatçı Gail Albert Halaban, sanatı, yaşamış olduğu yalnızlık ve izolasyon duygusundan kurtulmanın bir yolu olarak kullanmaya karar vermiş ve "Penceremden Dışarı" isimli projesiyle eserlerini (Görsel 17) üretmiştir. Halaban, bu durumu şöyle ifade etmektedir "Şu anda kendimizi çok kopuk hissediyoruz ve eğer sadece komşularımıza bakıp pencerenin ötesinden ilişkiler kurarsak, bu bizi kendimiz için yarattığımız bu baloncuklardan kurtarır ve komşularımızın hayatlarının bizimkinden farklı olmadığını anlarız" (lenscratch. <https://tls.tc/LKY1u>). Halaban böylece komşularıyla bağlantı kurmanın yolunu da bulmuştur; pencereler. Sanatçı vermiş olduğu bir röportajında kızının ilk doğum günü partisinin olduğu günün, hiç tanımadığı ama mahallede yaşayan ve o günün kutlamasını pencerelerinden izleyen birinden çiçekler ve balonlar aldığından bahsetmektedir. Bu nazik jest, Halaban'ın yabancıların bir arada yaşadığı anonim yakınlığa dair merakını arttırmış ve onu "penceremden dışarı" isimli dizisini geliştirmeye yöneltmiştir. Halaban, pencereleri hem sınırlar hem de geçitler için metaforlar olarak tanımlamıştır (c41 magazine. <https://tls.tc/yPsiL>).

Fotoğrafın bütününe oranla insanlar oldukça az yer kaplamaktadır. Kent yaşamında apartman pencerelerinden içeri bakış atan Halaban bazen sıradan bazen de mahrem anları gözler önüne sererek kent yaşamının bütüncül bir perspektifini sunmaktadır. Büyük şehir manzaralarında çok fazla bina ve içerisinde çok fazla hikâye barındırmaktadır. Fotoğraf bakan özne hikâyeye sokağın veya binanın aşağısından değil komşu pencerenin bakış açısından bakmaktadır. Bu yönüyle Hopper'ın özneyi röntgenci pozisyonuna yerleştiren resimlerini akla getirmektedir.



Görsel 18. Edward Hopper, 1928, Gece Pencereleeri / Out My Window.
Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/RJNr5>

Çalışmalarında sinematografik etkisiyle bilinen sanatçı Edward Hopper'ın "Gece Pencereleeri" isimli eserinde (Görsel 18) seyircinin bakışından habersiz olan kadın, röntgenci bakışla oluşturulmuş çerçeveye gösterilecek etkili bir örnektir. Gecenin karanlık oluşu ve odanın aydınlığıyla mahremiyete atılan bakış, röntgencilik hazzını artırmaktadır.

Halaban'ın ipuçlarını takip ederek röntgenci hazzı anlamada gerekli referansı bulmak için film kuramcısı Laura Mulvey'in makalesine yönelmek yerinde olacaktır. Mulvey, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" yazısında izleyicilerin, kadınları nesnelere indirgeyen ve onları iktidar konumlarından dışlayan erkek bakışıyla özdeşleşmekten zevk aldıklarını savunur. Mulvey, erkek bakışını iki tür üzerinden ele alır. Birincisi "Skopofili"⁵, başkalarını "kontrol edici ve meraklı bir bakışa" maruz bırakmanın erotik, röntgenci hazzı ikincisi ise kadın imgeyi izleyende hissedilen görsel bir zevk olan skopik dürtüyle narsist bir zevk olan egonun libidoyu deneyimlemesidir (1997, s. 20). Halaban'ın ve Hopper'ın eserlerinde pencereden görünen mahrem hayata sızan bakışlar Mulvey'in işaret ettiği gibi skopik dürtüyle erkek bakışının röntgenci fantezisi halinde çerçevelenmektedir.



Görsel 19. Bülent Şangar, 1997, İsimsiz (Pencereleeri)
Erişim: 20.05.2023. <https://tls.tc/cOOJO>

⁵ Burada *skopofili*, Freud'un, bakma zevkine karşılık gelen anlamıyla kullanılmıştır.

Bülent Şangar, 90 fotoğraftan oluşan "İsimsiz" (Pencereler) adlı eserinde, (Görsel 19) seyirciye bir röntgenci gibi pencere önünde olup biteni izletmektedir. Buradaki pencereler, fotoğrafik veya sinematografik çerçeve, dolayısıyla da ekran için bir metafordur. Fikir, her pencerenin bir kurguyu temsil ettiği ve böylece pencerenin onlarca hikâyeyi temsil etmesini merkezine almaktadır.

Figürler pencere önünde ya da arkasında farklı eylemlerde bulunmaktadır. Kimi pencereden halı silkelemekte kimi dışarıyı gözlemlemekte, kimi gazete okumakta, kimi çiçek sulamakta kimi ise hava yağmurlu olsa bile bu araf mekânın biraz ötesinde soluklanmak için şemsiyesini açmış yağmurdan korunmaktadır. Bazı karelerin birbirine çok benzer olması dikkat çekmektedir. Elinde bavul taşıyan Segal'in pencereden giriş-çıkış sahnesi pek çok pencerede görünmektedir. Gündelik yaşamdan olağan ve bazen de olağan dışı görüntüler bunlar. Hepsi de mahrem alanın kavşağı olan pencere önü sahnelerdir. Bu sahnelerde bölünmüş ekran tekniği kullanılarak ya aynı zaman diliminde meydana gelen olaylar bir arada gösterilir ya da aynı olayın birkaç saniye öncesi ve sonrası bir arada verilir. Pencere metaforuyla, ülkenin özel ve kamusal alan panoramasını sunan Şangar'ın eserindeki pencere önü sahnelerini sosyolog Ali Akay şöyle özetlemektedir;

Bülent Şangar'ın bu işinde içeriden dışarıya, dışarıdan içeriye bir bakış söz konusu. Pencere önünde bekleyişler, gündelik yaşam görüntüleri, seyahat etme, dışa açılma arzusu, bunun tedirginliği ve karasızlığı, ev içi şiddet ve milliyetçilik. Bir çıkış yolu bulma, kaçış tasavvuru giderek bir hayal olup çıkıyor, bir gündüz düşünce dönüşüyor. Bu yola çıkışta bavul, harita, fotoğraf makinası (turist, kaçak işçi, göçmen, iş gezisi, sanatçı...) vs. ile kendini donattığı seyyah, gerçekte pencerenin kenarından ayrılmıyor bile. Pencereden pencereye sanal bir şekilde yol alıyor ve inatla kamusal alanla kişisel olan arasındaki eşikte duruyor (Akay, 2009).

Bu eşikte olma hali bazen onu aşmak ve bazen onunla çelişmek için tüm ağırlığıyla kadrajı çerçevelemektedir. Röntgencilikğin güçlü cazibesi ve başkalarının hayatlarını gözetlemeye yönelik ölçsüz ihtiyaçla pencerelere bakan izleyici, bu çekiciliği aşinalıkla birleştirmektedir. Aslında hepimizin bu kadrajlardan biri veya birkaçında ikame ediyormuş aşinalığı ile kendinden bir şeyler bulma, çok geçmeden Alberti'nin bahsettiği "dünyaya açılan pencere"sinin de içindeki pencerelerde herkesi büyük bir sarmalın içerisine sürükler.

Sonuç

İnsan-çevre etkileşiminde kamu-özel alan arasında arabuluculuk yapan pencere, bu etkiyle olay örgüsünde gedikler açmaktadır. Pencere ister açık ister aralık olsun, mahremiyeti etkisizleştirerek gizli kalması gereken bilginin, nesnenin dışarıya sığramasına neden olur. Bu sığrama bazen kamusal alanın özel alana bazen de özel alanın kamusala röntgenci haz-

zı arttırmasıyla ivme kazanır. Pencereden gören veya görülenin netliği-bulanıklığı çeşitli ironi parodi metaforların sonsuz sayıda olası diyalektiğine yol açar. Pencerenin bu özelliği sanatçının hayal gücü için sıçrama ve olay örgüsünde gedikler açma alanı olarak sıklıkla kullanılmaktadır. Ayrıca, pencere- çerçeve metaforu Alberti'nin mirası olan resmin dünyaya açılan penceresinde sanatçının filmin yönetmeni oluşuyla ilişkilendirilerek çalışmada, ele alınan filmlerde, kameranın izleyiciyi bilinçli olarak yönlendirmesiyle pencerenin hayal gücü için sıçrama alanı olarak kullanıldığı ve olay örgüsünde gedikler açtığı görülür.

Diğer taraftan, Halaban'ın "Penceremden Dışarı" isimli projesi, şehrin romantik mimarisi, ilginç sokaklarının farklı yönlerini ve dolayısıyla New York City'nin çeşitliliğini ve kentsel karmaşıklığını ortaya çıkarır. Eysel mekânlar ile kamusal mekânların karşı karşıya gelmesi, aynı zamanda mahremiyetler arasındaki karşıtığa da işaret eder. Böylelikle proje, pencereyi çerçeveleyen kareler olarak mahremiyeti işaret eden pencereler olmaktadır. Pascal Grandmaison'un "Bardak 6" isimli fotoğrafında (Görsel 16) iki hususta şüphe devreye giriyor: Algı, camdan bakan göz ve cama bakan göz arasında gidip gelen bir sarkacı anımsatır. Tefekkürü dağıtan ve algının pencere camında iç-dış hangi noktada ikamet edeceği belirsizliğini korumaktadır. Bu müphem sınır, fotoğrafın mesajı gibi yankılanmaktadır. Bülent Şangar'ın "İsimsiz" (Pencereler) projesindeki pencere önü sahnelerinde ülkenin panoramasını sunmakta, izleyici ise aşinalıkla kendinden bir parça bulmaktadır.

Genellikle içerisi ile dışarı, ev içi ve seyircisi arasında bir ara yüz görevi gören pencere, siyah karede nesnel olmayan bir dünya görüşüyle Maleviç, izleyicinin bakışında sonsuz pencereler açar. Diğer çalışmalardan farklı olarak Segal'in eserlerinde izleyicinin pasif konumunda olmadığı; her açıdan pencereye bakabilir, hatta pencereden bakan özne bile olabildiği görülür. Diğer taraftan Magretti'nin resminde ardışık bir üçleme söz konusudur: dünyaya açılan pencere olarak resmin çerçevesi, tabloda görünen pencere ve bu pencereden resmettiği manzara. Böylece sanatçının, izleyiciye tablo ve manzara arasındaki müphem teması bilmesine rağmen derinlik yanılmasına boyun eğdirdiği söylenebilir. Öyle görünüyor ki Magretti, pencere aracılığıyla öznenin algı mekanizmasını ve imgelerinin doğuşunu yeniden üretmesini sağlamaktadır. Hopper'ın çalışmasında pencereden görünen kadın her ne kadar resmin öznesi olarak görünse de aslında erkeğin bakışının nesnesi konumundadır. Dolayısıyla resmi kurgulayan sanatçı da pencereden görünen kadının, izleyicisi olan erkek bakışına ithafen tasvir ettiği büyük olasılıktır.

Sonuç olarak, sanatçının pencere aracılığıyla Alberti'nin bahsettiği "dünyaya açılan pencere"sinin de içindeki pencerelerde izleyiciyi hayal dünyasında sıçramalarla büyük bir sarmalın içerisine sürüklediği görülür.

Kaynakça

- Adorno, T., Horkheimer, M. (2012). *Kulturindustrie: Raison Et Mystification Des Masses*, (Eliane K, Trans.). Petite Coll.
- Akay, Ali. (2009). *Bülent Şangar: Gerilim İmgeleri*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Alberti, Lean Battista. (1998). *Tratado de pintura de Lean Battista Alberti*, (John R. S., trans.) Mexico: Azcapotzalco.
- Andrew, J. Dudley. (2010). *Büyük Sinema Kuramları*, (Zahit A., Çev.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Berk, Ersin. (2017). *Fotoğraf Sanatına Kitsch Yaklaşımlar*, 6/39, idil, s.3187-3209.
- Dungworth, David. (2011). The Historic Environment Policy & Practice, The Value of Historic Window Glass, 2(1): 21-48.
- Elsaesser, T. Hagener, M. (2022). *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş*, (Berhan S., Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Francastel, Pierre. (1997). *Peinture et societe: naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*, Paris: Michigan Universite.
- Jacobs, Steven. (2007). *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*, Rotterdam: 010 Publishers,
- Lefebvre, Henri. (1994). *Mekânın Üretimi*, (Işık, E., Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lungo, Andrea Del. (2014). *La fenetre. Semiologie et histoire de la représentation litteraire*, Paris: Seuil.
- Maleviç, Kazimir. (2013). *Nesnesiz Dünya "Suprematizm Manifestosu"*. (Tapan, F., C., Çev.). İstanbul: Dedalus.
- Mulvey, Laura. (1997). *Görsel Haz ve Anlatı Sineması*. Ankara Üniversitesi Yayınları, (Nilgün A., Çev.). 21/10, 38-46.
- Pollan, Michael. (2015). *Bana Ait Bir Yer: Hayallerin Mimarisi*, (İlknur U., K., Çev.). İstanbul: Sinek Sekiz Yayınları.
- Soby, James Thrall. (1965). *Rene Magritte*, Museum of Modern Art, New York: Distributed by Doubleday & Company.

İnternet Kaynakçası

Allphoto. Erişim: 20.05.2023. <https://www.all-about-photo.com/photographers/photographer/1260/gail-albert-halaban>

Beaux. Erişim: 20.05.2023. <https://www.beaux-arts.ca/magazine/expositions/exposition-inaugurale-de-photolab-la-metaphore-de-la-fenetre>

C41 magazine. Erişim: 20.05.2023. <https://www.c41magazine.com/gail-albert-halaban-out-my-window/>

Lenscratch. Erişim: 04.10.2023. <https://lenscratch.com/2021/03/gail-albert-halaban-out-my-window/>

Perezartplastiques. Erişim: 20.05.2023. <https://perezartplastiques.com/2020/04/18/la-fenetre-dans-lart-2/>

ORTA ÇAĞ'DA DOĞA VE BİTKİ TEMSİLLERİ: MAHLUKATNAMELERDEN HERBARYUMLARA GEÇİŞ

REPRESENTATION OF NATURE AND PLANTS IN THE MIDDLE
AGES: TRANSITION FROM BESTIARIES TO HERBARIUMS

ÖĞR. GÖR. HURİ KIRIŞ BÜYÜKGÜNER

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
huri.kiris@msgsu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-7318-9348

ARŞ. GÖR. (DOÇ.) EMİNE BEGÜM SAVÇIN

Kocaeli Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi İç Mimarlık Bölümü
begum.savcin@kocaeli.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-5305-2267

Öz: Makale, Orta Çağ'dan Rönesans'ın sonuna kadar olan dönemde bitki temsillerindeki değişimi incelemektedir. Çalışma, antik kaynaklardan ilham alan Orta Çağ mahlukatnamelerinden Rönesans dönemi bilimsel botanik çalışmaları ile herbaryumlara geçişi odak noktasına almaktadır. Bu dönüşümü şekillendiren kültürel, sosyal ve entelektüel faktörlere değinmekte ve bu faktörlerin bitki temsillerine etkilerini incelemektedir.

Makalede, bu zaman aralığında bitkilerin tasvirinde kullanılan tekniklerin ve görsel dilin evrimi analiz edilmektedir. Bitki temsiline daha sistemli bir yaklaşım olan botanik kitaplarının ortaya çıkışı araştırılmakta ve bu dönemin büyüyen bilimsel eğilimi yansıtılmaktadır. Antik dönemden miras alınan, doğaya yaklaşım ve biçim dünyasının Rönesans döneminde değişime uğradığı, sembolik, alegorik ve dini anlamların bilimsel gözlem biçimleri içinde çözüldüğü ortaya çıkmaktadır. Bu görsel dönüşüm, seküler dünyanın inşasında önemli bir rol oynayarak, zaman içinde doğadan elde edilen bilginin bilimselleşmesine katkıda bulunmuştur.

Bu çalışma, doğa ve bitkilerin temsili alanında gerçekleşen kültürel, entelektüel ve görsel dönüşümleri daha derinlemesine anlamamıza katkıda bulunan bir inceleme sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Orta Çağ, Doğa, Mahlukatname, Herbaryum, Sembolizm, Botanik.

Abstract: *The article examines the changes in plant representations from the Middle Ages to the end of the Renaissance period. This study specifically focuses on the transition from medieval bestiaries inspired by ancient sources to the Renaissance-era scientific botanical studies and herbaria. It delves into the cultural, social, and intellectual factors that have shaped this transformation and scrutinizes their impact on plant depictions.*

In the article, the evolution of techniques and visual language used in depicting plants during this time period are analyzed. The emergence of botanical books as a more systematic approach to plant representation is investigated, reflecting the growing scientific inclination of the era. It becomes evident that the approach to visual representation of nature inherited from antiquity underwent a transformation during the Renaissance period, with symbolic, allegorical, and religious meanings being systematically deciphered within the framework of scientific observation.

This visual transformation played a significant role in the construction of the secular world and contributed to the gradual scientification of knowledge derived from nature over time. This study provides an in-depth examination that contributes to a deeper understanding of the cultural, intellectual, and visual transformations in the representation of nature and plants.

Keywords: *Middle Ages, Nature, Bestiary, Herbarium, Symbolism, Botany.*

Giriş

Orta Çağ, doğanın ve bitkilerin incelenmesi ve temsili dahil olmak üzere önemli entelektüel ve kültürel dönüşümlerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde, doğal dünyanın anlaşılması, dini inançlar, sembolizm ve bilgi arayışıyla iç içe geçmiştir. Orta Çağ'da popüler olan mahlukatnameler, bitkiler ve hayvanlar dahil doğanın çeşitli yönlerini tasvir etmek ve yorumlamak konusunda önemli bir rol oynamıştır. Bununla birlikte, Orta Çağ ilerledikçe, bitki temsiliyetinde daha sistemli ve bilimsel bir yaklaşıma doğru belirgin bir geçiş gözlemlenmiş ve bu dönüşüm bitki kitaplarının ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Makale kapsamında, Orta Çağ'da doğanın ve bitkilerin temsili, mahlukatnamelerden bitki kitaplarına geçişin incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu geçişin etkilediği kültürel, sosyal ve entelektüel faktörler araştırılmakta ve bitkilerin tasvirinde kullanılan tekniklerin ve görsel dilin nasıl evrildiği incelenmektedir. Mahlukatnamelerin doğal dünyayı anlama sürecindeki önemi ve ardından daha bilimsel bir botanik yaklaşım olarak yükselen bitki kitaplarının ortaya çıkışı ele alınarak, Orta Çağ toplumunun doğa algısındaki değişimin aydınlatılması amaçlanmaktadır.

Makalenin bağlamını belirlemek için Orta Çağ'ın tarihsel arka planı ve Orta Çağ kültüründe doğanın önemi kısaca ele alınacaktır. Makale kapsamında özellikle bitkilerin temsil biçimleri analiz edilirken, doğanın genel bağlamını da göz önünde bulunduracaktır. Ayrıca, bu makalenin amaçları arasında, sözü edilen geçişin ardındaki motivasyonları belirlemek, bitki kitaplarında kullanılan teknikleri ve görsel dili keşfetmek ve bu değişimin Orta Çağ toplumunun doğa anlayışı ve doğayı kavramsallaştırması üzerindeki etkisini değerlendirmek yer almaktadır.

Yöntem

Araştırma sürecinde literatür taraması çeşitli veri toplama teknikleri kullanılarak yapılmıştır. Orta Çağ'a ait el yazmaları, mahlukatnameler, herbaryumlar ve botanik çalışmalarını içeren birincil kaynaklar, kütüphaneler, arşivler ve dijital veri tabanlarından temin edilmiştir. Özellikle bitkileri tasvir eden el yazmaları ve illüstrasyonlar üzerinde durulmuştur. Ayrıca, konuya ilişkin kapsamlı bir anlayış sağlamak için bilimsel makaleler, kitaplar ve akademik çalışmalar gibi ikincil kaynaklar da kullanılmıştır.

Araştırma yöntemi, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel analiz ve hermeneutik yaklaşım olarak belirlenmiştir. Betimsel analizde elde edilen verilerin temalara göre sınıflanıp okuyucuya yorumlanıp sunulması gerekir.

Bu aşamadan önce elde edilen bulguların neden-sonuç ilişkisi içerisinde ve olgular arasında karşılaştırmalar yapılmalıdır. Hedeflenen çalışmanın içeriğinin oluşturulmasında belirlenen çerçevenin oluşturulması için veri başlıklarının tematik düzenlemesi yapılabilmesi için betimsel analiz yöntemi kullanılır (Karataş, 2015, s. 73).

Hermeneutik yaklaşım sosyal bilimlerde kullanılan bir araştırma yöntemidir.

İlk kullanıldığı alan ise kutsal metinlerin analizi sırasında gerçekleşir. Çünkü kutsal metinler anlaşılması güç ve anlaşılamayan bölümlerin de anlamlandırılması için yorumlamaya dayalı bir yaklaşım gerekmektedir. Zaman içerisinde anlama ve yorumlamaya dayalı bu yaklaşım sanat, sosyoloji, tarih, edebiyat eserlerinin analizlerinde de kullanılmıştır” (Ulusoy, 2009, s. 52).

Veri analizi sürecinde toplanan kaynaklar incelenmiş ve yorumlanmıştır. Bitkilerin mahlukatnameler ve herbaryumlarda temsil edilirken kullanılan teknikleri, stilleri ve sembolizmin açıklaması için görsel analiz yapılmıştır. Benzer içeriklere sahip yapıtlarda kullanılan biçim çözümlenmeleri, çizgi, renk, kompozisyon anlayışları ve işaret edilen varlıkların temsilinde başvurulan yöntemler (kopyalama, gözlem, anlatılardan yola çıkılarak görselleştirme vb.) karşılaştırılmıştır. Orta Çağ'daki bitki temsillerini çevreleyen kültürel, dini ve bilimsel bağlamları anlamak için metin analizi yapılmıştır. İçerik, yapı ve görsel dil açısından mahlukatnameler ile herbaryumlar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Toplanan verilerin yorumlanması ve sentezi, mahlukatnamelerden herbaryumlara geçişi etkileyen desenleri, temaları ve ana bulguları belirlemek için yapılmıştır. Veriler, araştırma hedefleri ve soruları doğrultusunda incelenmiştir. Bitki temsillerinde etkili olan kültürel, dini ve bilimsel faktörler arasındaki bağlantılar kurulmuş ve bu geçişin etkileri araştırılmıştır.

Bu çalışmanın sınırlılıklarını Orta Çağ ve Rönesans dönemi oluşturmaktadır. Orta Çağ'da doğa ve bitki temsilleri önemli bir dönüşüm geçirmiştir ve bu dönüşüm bilimsel inceleme, dini inançlar ve kültürel gelişmeler tarafından şekillendirilmiştir. Mahlukatnamelerden herbaryumlara geçiş, sembolik ve alegorik tasvirlerden daha kesin ve deneysel bitki temsillerine doğru bir geçişi simgeler. Bu geçiş, sadece bitki bilgisinin genişlemesine katkıda bulunmakla kalmaz, aynı zamanda Orta Çağ'ın evrilen dünya görüşünü, entelektüel arayışlarını ve bilimsel hassasiyetlerini yansıtır. Dolayısıyla Orta Çağ'da yazılan kaynaklar Rönesans döneminde *doğaya* yeniden dönüğe referans sağlar. Orta Çağ'da doğa ve bitki temsillerini inceleyerek, bu dönemin kültürel, dini ve bilimsel gelişmelerine dair bilgi edinilebilir. Bitkilerin sembolik, dini ve pratik anlamları taşıması insanlar ve doğal dünya arasındaki karmaşık ilişkiyi hatırlatır ve Orta Çağ toplumunun doğal çevre ile olan etkileşimini daha derinlemesine anlaşılmasına yardımcı olur.

Bu makale mahlukatnamelerden bitki kitaplarına geçişin incelenmesiyle, Orta Çağ'da doğanın ve bitkilerin temsilindeki akademik tartışmalara katkıda bulunmayı hedeflemektedir. Bu dönüşüm sürecindeki bilimsel ve sanatsal uygulamaların gelişimine dair iç görüler sunarak, doğal dünya üzerine değişen tutumları ve botanik bilginin artan önemini vurgulamaktadır. Sonuç olarak, bu geçişin daha iyi anlaşılması, Orta Çağ'ın genel kültürel ve ente-

lektüel peyzajını aydınlatarak doğanın incelenmesi üzerindeki etkilerini ortaya çıkarabilir. Konuyla ilgili Türkçe kaynakların yetersiz olduğu görülmüş, yapılan bu çalışmanın literatüre katkı sağlayacağı öngörülmüştür. Makalede Araştırma ve Yayın Etiğine uyulmuştur.

Doğa Çalışmaları ve Mahlukatnameler

Bitkiler ve hayvanlar, temsil yoluyla gerçekleştirilen nesneleştirme tarihinde ortak bir yol izlerler. Bu tarihsellikte kesişim noktalarından biri, ikinci yüzyılda ortaya çıktığı düşünülen ve Yunanca olarak kaleme alınan *Physiologus* adlı eserdir. Bu etkileyici metin, Latince, Almanca ve Fransızca gibi çeşitli dillere çevrilmiş ve yüzyıllar boyunca çoğaltılmıştır. Orijinal Yunanca el yazması kaybolmuş olsa da çevirilerdeki ortaklıklardan ilk biçimi hakkında fikir edinilebilir. “Yunanca *Physiologus*’un, başlangıçta her biri hayvanlar, kuşlar, balıklar, sürüngenler ve böcekler de dahil olmak üzere gerçek veya hayali bir yaratığa ayrılmış otuz altı ila kırk dokuz bölüm içerdiği düşünülmektedir” (Cohen, 2008, s. 4).

Metnin açıkça didaktik bir niteliği vardır çünkü genellikle kurgusal hikayeler ve alegorik anlatılar aracılığıyla ahlaki öğretilere odaklanır. Her yaratık, genellikle kutsal metinlere dayalı olarak bir erdem veya kötülükle ilişkilendirilir. *Physiologus*, pagan hayvan hikayelerini Hristiyan ahlaki değerlerle başarılı bir şekilde birleştirerek, dini bir metin işlevi görmüş ve sanatta ikonografik ilhamın önemli bir kaynağı olmuştur. Doğal dünya epistemolojisi üzerindeki etkisi derin ve kalıcı olmuştur. “*Physiologus*, insanlar, hayvanlar, bitkiler ve hayali varlıkların doğa semantik açısından tasvir edildiği yeni bir epistemik mekansallaşmayı doğurmuştur” (Aloi, 2019, s. 10). *Physiologus* formülü daha sonra mahlukatnameler için bir şablona dönüşmüş ve Ortaçağ ve Rönesans döneminde Avrupa kültüründe önemli etkiye sahip olan bir zoolojik-epistemolojik alan oluşturmuştur. Bitkiler *Physiologus* içinde dini anlatının ikincil veya süsleyici bir rolünü üstlenmiştir.

Orta Çağ’da Hristiyan ahlakının anlatım yollarından birini *mahlukatname* (bestiary) olarak adlandırılan çalışmalar üstlenmiştir. Mahlukatnameler, genellikle hayvanlar üzerinden doğayı bir araç olarak kullanarak ahlaki öğretileri aktaran resimli el yazması kitaplardır.

Doğa tarihinin metinsel kökleri Aristoteles dönemine kadar uzanmasına rağmen, görsel sanatların bu metinlere eklenmesi geç antik çağ ve Ortaçağ dönemlerine rastlar. M.Ö. 4. yüzyılda Aristoteles, insanlar da dahil olmak üzere çeşitli türlerin biyolojisi hakkındaki bilgileri derlemeyi amaçlayan *Historia Animalium* (Hayvanların Tarihi) adlı çalışmayı kaleme almış ve “iki bin yıl boyunca zooloji alanını önemli ölçüde şekillendirmiştir” (Pomata ve Siraisi, 2005, s. 242). Bununla birlikte, tanıdık olmayan hayvanların temsili veya özelliklerinin açıklanması, mahlukatnamelerin ortaya çıkmasına kadar nispeten yetersiz kalmıştır. Mevcut erken mahlukatnamelerin çoğunluğu, *Physiologus*’un Latince çevirilerinden oluşur.

Tipik bir mahlukatnamenin metni, temel olarak *Physiologus*'a dayanmakla birlikte, aynı zamanda Aesop'un *Fables*, Pliny the Elder'in *Naturalis Historia* (M.S. 77-70) ve Isidore of Seville'nin *Etymologiae*'sından (c. 636) alıntı yapılan, her hayvanın isminin sözde kökenleri ve sembolik anlamlarını belirten ansiklopedik bir çalışmadır (Paulson, 2009, s. 25).

Ancak, daha da önemlisi, mahlukatnameler, *Physiologus*'ta rastgele birikmiş bilginin ötesine geçerek, edebi çalışmalar olarak ortaya çıkmış, görsel temsillere daha fazla vurgu yapmıştır. Bu bağlamda, mahlukatnameler bugün bilimsel diyebileceğimiz bir açıklama iddiasını taşımaktadırlar.

Mahlukatnamenin içeriğinin büyük çoğunluğu, tür isimlerinin kökeni ve anlamıyla başlamakta, hayvanların fiziksel özelliklerini ve davranışlarını tanımlamakta, bu yaratıklar hakkında çeşitli hikayeler anlatmakta ve Hristiyan öğretilerine dayanan ahlaki derslerle sonuçlanmaktadır. Mahlukatnameleri doğa tarihi çalışmalarından ayıran şey, yalnızca dini anlamların ve hikayelerin eklenmesi değil, aynı zamanda hayvan gözlemlerine neredeyse hiç yer verilmemesidir. Mahlukatnameler içinde hayvanlar, bitkiler, metin ve illüstrasyon arasındaki etkileşim başlangıçta oldukça akışkan bir şekilde gerçekleşmiştir. Metinlerin çoğunlukla dini nitelikte olması nedeniyle hayvanlar ve bitkiler, ahlaki bir sahnede oyuncu olarak rol almışlardır. "Bu bağlamda, realizm pek önem taşımamış ve ilginç bir şekilde, birçok mahlukatname kopyasını resimleyen sanatçılar, tasvir ettikleri hayvanları ve bitkileri doğrudan gözlemlenmişlerdir" (Shepard, 1997, s. 177). Bu duruma *Aberdeen Mahlukatnamesi*'nin panter başlığı (Görsel 1) örnek olabilir. Aslında, mahlukatnameler doğadan o kadar uzaklaşmışlardır ki, fantastik yaratıklar, melezler ve canavarlar bu eserlerde sıkça yer almaktadır. Bununla birlikte, en ilginç olanı, mahlukatnamelerin bu olağanüstü varlıkların gerçek olduğunu iddia etmeleridir (Eiseman, 2013, s. 57).



Görsel 1. Aberdeen Mahlukatnamesi, 9. Folyo, Panter, 12. yy / The Aberdeen Bestiary, Folio 9r, De Pantera, University of Aberdeen. Erişim: 09.07.2023. <https://tinyurl.com/szwaxuk>

Mahlukatnameler, Batı sanatında iki önemli gelişmeye yol açmış ve belirleyici bir rol oynamıştır: ilki, özellikle sonraki dönemlerde Kutsal Kitap hikayelerinin kavramsallaştırılmasında sembollerin gücünün keşfedilmesi ve bu sembollerin görsel imgeler aracılığıyla günlük yaşama ahlaki öğretilerin entegre edilmesi; ikincisi, illüstrasyon geleneğinin yükselmesi ve doğa ile ilgili anlatının ve doğanın tasvirinin güçlenmesidir.

Zamanla, hikayelerin farklı coğrafi ve kültürel bağlamlara yayılmasıyla birlikte, mahlukatnameler yeni ikonografilerin oluşturulmasında araçlar olarak ortaya çıkmış ve doğa tarihi alanının gelişiminde yol gösterici bir rol oynamışlardır.

Biçimsel Yaklaşımlar ve Formun Stratejisi

Roma İmparatorluğu'nun çöküşünü (MS 5. yüzyıl) takip eden dönemde, gerçekçilik Orta ve Doğu Avrupa'da sanatsal üretimde giderek önemini kaybetmiştir (Richards, 2000, s. 71). Orta Çağ'da Hristiyanlık bağlamında temsilen temel amacı, ahlaki öğretileri açık bir şekilde iletmek ve eğitim aracı olarak hizmet etmektir. Yüksek derecede gerçekçi tasvirlerde aşırı ayrıntılara odaklanmak, izleyicinin temel ahlaki derslerden sapsmasına neden olabilir. Bu nedenle, natüralist gerçekçilik, Tanrı kelamını anlatmak için yetersiz kalmıştır.

Akademik bir fikir birliği, post-klasik Yunan dönemini karakterize eden doğalcı gerçekçilikten sapmanın Kelt, Cermen, Hiberno-Sakson ve Viking sanatının etkileriyle açıklanabileceğini kabul etmektedir. Birçok yönden, Orta Çağ sanatı, distopik bir dünyada gerçekleşen söylem ve uygulamaların bir sonucu olarak temsili bir düzenleme aracı olarak öne çıkmıştır (Aloi, 2019, s. 13).

Özellikle resim, Tanrı'nın dünyada somutlaşma alanı haline gelmiştir: sınırlı, filtrelenmiş, düzleştirilmiş ve minyatürleştirilmiş bir dünya. Bu nitelikler, metaforik kontrolü kolaylaştırmış ve söylemlere daha etkili bir şekilde asimile olmuştur (Jensen, 2013, s. 24).

Orta Çağ resmi, formu düzleştirerek iki önemli başarıya sahip olmuştur. İlk olarak, hayvan ve bitkilerin düzleştirilmesi, *ruhaniyetin* işareti olarak işlev görmüştür (White, 1947, s. 425). Bu süreçte, figürler bilinçli bir şekilde fiziksel dünyanın mekânsal ve zamansal akışından ayrılmış ve yalnızca ruhani ve sembolik temsillerin içinde var olmuştur. İkinci olarak, Orta Çağ sanatı, gerçekliğin üç boyutlu yapısından esinlenirken, bilinçli bir şekilde realizmden kaçınmış ve sanatçılara insan figürlerinin boyutsal düzenlemelerine dayanan teolojik önemlerine göre hiyerarşik yapılar oluşturma imkânı sağlamıştır. Sonuç olarak, görsel imgeler ve yazılı kelimeler, ontolojik olarak ortak bir maddi durumda birleşmiştir: el yazması sayfalarının veya panellerin düzlüğünde.

Mahlukatnamelerin Avrupa genelinde çoğaltılması ve yayılması, doğanın varlığına katkıda bulunan hayvanların ve bitkilerin yeni kazanılan görünürlüğüne dayanan bir temsil alanını tanımlamıştır. On üçüncü yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde Mahlukatnamelerin hayvan ve bitki temsillerinin düzleştirilmiş biçimleri kabul görmüş bir estetik kural haline gelmiştir.

Doğa Tarihi Kitapları

Avrupalılar, farklı ve uzak kültürlerle tanıştıkça, Antik Çağ'dan bu yana süregelen ve insanlığın yüceltilmiş özelliklerini tanımlayan geleneksel tanımın yetersiz kaldığını fark etmiştir. Coğrafi keşifler döneminde, Avrupalı gemiler Yeni Dünya, Afrika, Hindistan ve Çin gibi önceden ulaşılamayan bölgelere *medeniyeti taşıırken*, dönüşte köle getirmekteydiler. Bu köle gemileri aynı zamanda uzak ülkelerden egzotik hayvanlar ve bitkileri taşıyordu. Küresel ticaretin genişlemesi, Avrupalı doğa bilimcilere antik çağlarda bilinmeyen birçok egzotik numune sunmuştur.

1597 gibi erken bir zamanda Marsilya'ya gelen bir gezgin "yabancı hayvanların kalabalık rıhtımlara boşaltılmasını izlediğini ve bir kır evinde evcil bir devekuşu, bir kasaba meydanında zincirlenmiş bir leopar (birkaç hafta önce yedi kişiyi öldürdüğü söylenir); bir handa bir aslan yavrusu, bir evde bir kirpi ve Duc de Guise'nin konağında Bertram adında büyük bir maymun gördüğünü bildirir. On sekizinci yüzyılın sonunda, daha fazla egzotik hayvan alt tabakada olan insanlara da ulaştı, Le Havre ve Marseilles gibi limanların kuşlarla dolup taşıdığı bildirildi (Landes, 2015, s. 3).

Avrupa uzak diyarlardan gelen ganimetlerle dolup taşarken, özellikle hayvan ve bitki çeşitliliği biyoloji bilimine önemli etkilerde bulunmuştur. Böylelikle, *ötekinin* temsilleri 16. yüzyıl Avrupa'sında ortaya çıkmaya başlamıştır.

İllüstrasyonlar içeren erken doğa tarihi kitapları arasında en yaygın dolaşımda olanlardan biri, Conrad Gesner'in 1551-1558 yılları arasında yayınlanan *Historia Animalium* adlı eseridir (Cohen, 2008, s. 29) (Görsel 2). Bu eser, Aristotelesçi gözleme dayalı bir epistemolojik bakış açısının ortaya çıkmasını sağlayarak önemli bir yenilik getirmiştir. Gesner koleksiyonunu alfabetik olarak düzenlemiş ve sonunda taksonomi alanının temelini oluşturmuştur. Ayrıca, Gesner'in çalışması, doğanın incelenmesinde görsel imgelerin önemine dair artan bir farkındalığı göstermiştir.



Görsel 2. Conrad Gesner, Hayvanların Tarihi, 8. Sayfa, Timsah, 1551-1558 / *Historia Animalium*, De Quadrup Ouparis. Historical Anatomies. Erişim: 09.07.2023. <https://tinyurl.com/3vzxdcwb>

Bu egzotik hayvanların kendi doğal ortamları hakkında sınırlı bilgiyle Avrupa'ya getirilmiş olmaları nedeniyle, Gesner genellikle onları basit arka planlar karşısında tasvir etmiş ve bitkileri sıklıkla ihmal etmiştir. Bu egzotik hayvanlarla ilgili belirli kültürel bilgi eksikliği nedeniyle, bedenleri bağlamsal bir boşluk içinde konumlandırılmıştır. Bu estetik değişim aynı zamanda sayfa alanı içinde hayvan bedenlerinin farklı bir düzenlemesini içermiş ve genellikle bir hikâye bağlamının oluşturulduğu mahlukatnamelerin tasvirlerinden ayrılmıştır.

Gesner ve diğer doğa bilimcilerin kitapları gibi kitaplar daha belirgin bir bilgi ve sanat beğeniyle birlikte hayvanat bahçesi gösterisi dışında bir bilgilenme tadını da içerdiği için son derece rağbet görmüştür. Aynı dönemde, nadir objelerin sergilendiği nadire kabinelerinin de popülaritesi artmıştır. Doğal dünya hakkında bilgi edinmek, dünyaya hâkimiyeti göstermek için değerli bir araç haline gelmiştir. Hayvan ve bitki temsillerinde görüntülerin önemi artarak, hayvanları ve bitkileri teolojik sembolizmden öte, deneysel bir alanda incelenebilecek erken dönem bilimsel ilgiye katkıda bulunmuştur. Rönesans döneminde, prensler, kral ve soylular tarafından sıklıkla güç sembolleri olarak kullanılan egzotik hayvanlar ve bitkilerin, canlı veya korunmuş halleriyle büyük bir servet ve entelektüel üstünlük ifade ettiği düşünülürdü. "Bu egzotik türlere sahip olmanın, vahşi doğayı ehlileştirilebilme ve yönetme yeteneğini ima ettiği kabul edilirdi" (Houlihan, 2002, s. 127). Gesner'ın natüralist geçişi bu güç/bilgi ilişkisinin ve doğal dünya temsillerinin bu bağlamda da önemli olduğunun bir göstergesidir. Bu şekilde, doğa tarihi, hayvanları ve bitkileri güç sembolleri olarak nesneleştirme sürecinde rol oynamıştır.

Gesner'ın çalışmasındaki dikkate değer yenilik, Kuzey bölgelerinden, Yeni Dünya'dan ve Doğu Hindistan'dan gelen egzotik hayvanları çalışmasına dahil etmesidir. Bu yeni tanıtilan hayvanlar, tanıdık olmayan renkleri ve şekilleriyle hayal dünyasına ait olarak kabul edilmiş ve gizemli bir hava taşımışlardır. Ancak, bu hayvanların kendisiyle karşılaşma yazarların önceden yarattığı hikayelerin geçersizleşmesi nedeniyle bir boşluğa sebep olmuştur. Bu hayvanlar büyük ölçüde tanıdık olmadıkları ve doğal anlamlarını taşımadıkları için sembolik olarak bağlamsal ilişkilerden soyutlanmışlardır. Sonuç olarak, Gesner'ın illüstrasyonları, Rönesans döneminde heykel ve resimde ortaya çıkan temsili bir natüralizme dayanmış ve Klasik sanatın ve Yunan felsefesinin canlanmasıyla aynı döneme denk gelmiştir.

Botanik Çalışmaları, Herbarium ve Bitki Resimleri

Aristoteles, Theophrastus ve 4. yüzyılda Crateva di Mitridate'nin çalışmaları, botanik çalışmalarının başlangıcı olarak kabul edilir (Aloi, 2019, s. 15). Plinius (M.S. 23-79)(Yavuz, 2013) ve Pedanios Dioscorides (M.S. 54-68)(Tekiner, 2009) da botanik çalışmalarının ilerlemesine önemli katkılar yapmışlardır, ancak eserlerinden sadece parçalar günümüze ulaşmıştır. Bununla birlikte, bitki resimlemesinin başlangıçta kullanılan ikonografik yaklaşımının en ilginç örneklerinden biri, Yunanistan'dan çıkan, 6. yüzyılın başlarından kalma bir tıp el yazması olan *Vienna Dioscurides*'inde (veya *Codex Vindobonensis*) bulunabilir (Aloi, 2019, s. 15) (Görsel 3). Bu illüstrasyon ve tıbbi metinler derlemesinde bitkiler, düzleştirilmiş bir

morfolojik formda temsil edilir. Arka plan nötrdür ve Gesner'ın daha sonraki görüntülerini animsatan bir özellik taşıırken, yapraklar ve çiçekler çoğunlukla veya tamamen sayfaya paralel bir şekilde betimlenir.



Görsel 3. Viyana Dioscurides (Codex Vindobonensis), Folyo 83, 6. yy. Böğürtlen / Vienna Dioscurides, Folio 83, Rubus Fruticosus. Wikipedia. Erişim: 09.07.2023. <https://tinyurl.com/bdzzw3d>

Bu örnekler, zoolojik temsillerde kullanılan ikonografik yaklaşımlar ile botanik çalışmaları arasındaki bağlantıyı gösterir. Benzer şekilde, *Herbarium Apuleii* olarak bilinen ünlü eser, benzer temsil stratejilerini benimseyerek Orta Çağ'ın en saygın bitki kitaplarından biri haline gelmiştir (Voigts, 1978, s. 214). Aynı şekilde, geç 10. yüzyıla tarihlenen *The Old English Herbarium*, bitkilerin düzleştirilmiş ve çoğunlukla sentetik temsillerini sunmuştur (Aloi, 2019, s. 15). Ancak, *Codex Vindobonensis* (Görsel 4) Bizans sanatında bulunan stilize sentetik yaklaşımları aşan bitki tasvirlerinde yeni bir doğalcılık seviyesi getirmiştir.

Bu, bilinen en eski resimli herbaryumdur ve Dioskorides Pedanius'un *Materia Medica*'sını içerir. M.S. 60 civarında yazılan bu eser, otların tıbbi değerleri üzerine bir incelemedir. Ayrıca çeşitli hayvanlar ve kuşların illüstrasyonları da bulunmaktadır. Sanatçı bilinmemekle birlikte, bitki çizimleri erken botanik illüstratörü Krateaus'un kileri animsattmaktadır (Codex Vindobonensis, s.26, t.y.).

Codex Vindobonensis Akdeniz bitkilerinin dört yüz resmini içerir. Yeni ikonografinin ortaya çıkmasını sağlayan epistemik değişiklikler, Brunfels'in *Herbarum Vivae Eicones* (1532-36) (Görsel 5) ve Fuchs'un *De Historia Stirpium* (1542) (Görsel 6) eserlerinde daha gerçekçi imgelerin yer almasının yolunu açmıştır.



Görsel 4. Viyana Dioscurides (Codex Vindobonensis), 26. Sayfa. 6. yy. Louisiana Digital Library. Erişim: 09.07.2023. <https://tinyurl.com/5n74cmrw>



Görsel 5. Otto Brunfels, Canlı Bitkilerin Resimleri, 1532- 1536, Kırmızı Afyon / Herbarium Vivae Eicones, Papauer Rubrum The Three Founders of Botany. Erişim: 09.07.2023. <https://tinyurl.com/hrbssw4u>



Görsel 6. Leonhart Fuchs, Bitkilerin Tarihine Dair Önemli Yorumlar, 1542 / De Historia Stirpivm Commentarii Insignes. University of Missouri University Libraries.
Erişim: 09.07.2023. <https://tinyurl.com/3fs279p2>

Ancak, bu süreç içinde, botanik çalışmalarında illüstrasyona atfedilen öneme ek olarak, bitkilerin sadece grafiksel olarak resmedilmediği, kurutulmuş numuneler olarak da korunduğu herbaryumların ortaya çıktığı gözlemlenmektedir. Herbaryumlar, bitkilerin kurutulmuş örneklerini içeren ve bu örneklerin yanında bitkilerin adlarını, özelliklerini ve kullanım alanlarını belirten bir tür el kitabıdır (Reeds, 1976, s. 524) (Görsel 7).



Görsel 7. Ulisse Aldrovandi, Herbarium, 1551-1554 / Herbarium. Sistema Museale di Ateneo.
Erişim: 09.07.2023 <https://tinyurl.com/4m3rzyxx>

Luca Ghini, Bologna ve Pisa'da doğa çalışmalarının akademik disiplin kurucusu olarak (Reeds, 1976, s. 524) geniş çapta tanınmaktadır ve canlı bitki örneklerinin toplanması ve incelenmesi uygulamasını başlatmıştır. 1530'lu yıllarda Ghini, alan gezilerini ve numune koleksiyonlarını derslerinin ayrılmaz bir parçası olarak tanıtmış ve kurutulmuş numuneler içeren ilk *modern* herbaryumu oluşturmuştur.

Düzleştirilmiş ve kurutulmuş bitkiler, görsel olarak bitki resimleme geleneğiyle estetik bir uyum içinde titizlikle kâğıt levhalara yapıştırılmıştır. Yapraklar ve çiçekler sayfa yüzeyine özenle yerleştirilmiş, saplar ise bitkinin gövdesinde netlik ve tanımlılık sağlamak amacıyla dikkatli bir şekilde ayrılmıştır ve yapraklar ile sapların birbirini örtmesi en aza indirgenmiştir. Kurutma süreci, numunelerin canlı karşılıklarından önemli morfolojik değişiklikler geçirmesine neden olmuştur. Görsel olarak numunenin resimsel ontolojisiyle uyumlu olması için gerekli düzleştirme işlemine ek olarak, yaprakların ve çiçeklerin renk ve dokusu belirgin bir şekilde değişmiştir. Bununla birlikte, kurutulmuş numuneler, deneysel bilimsel metodolojilere dayanan seküler bir taksonomik çabanın başlatılması için gereken kanıtsal gerçekliği sağlamıştır.

Botanik çalışmalarında kurutulmuş örneklerin kullanımı, sonraki resimleme yöntemlerinin yerini almamıştır. Aslında, Ghini'nin öğrencilerinden Gherardo Cibo, resimleme, kurutma ve düzenleme pratiğini ustaca birleştirmiştir (Hermens, 2006, s. 262) (Görsel 8). Bu noktada, resimleme ve örnek toplama uygulamaları, hayvanların ve bitkilerin maddi özüne sahip olma arzusuyla birleşerek bir bütün oluşturmuştur.



Görsel 8. Gherardo Cibo, *De Materia Medica*, Çöplemecik, 1564-1584 / *Helleboris viridis*. British Library. Erişim: 09.07.2023 <https://tinyurl.com/yyd4mxxp>

Rönesans herbaryumları, doğa tarihçilerinin sınırlarını aşarak hızla Avrupalı ressam, tasarımcılar ve terziler için vazgeçilmez kaynaklar haline gelmiştir. 15. yüzyılın ikinci yarısında matbaanın icadı, iyileştirilmiş mürekkep üretimi ve oyma ve bakır levha baskı tekniklerinin geliştirilmesi, daha ayrıntılı ve hassas bitki illüstrasyonlarına olanak sağlamıştır.

Ayrıca, yetenekli bitki ressamı ve illüstratörlerin ortaya çıkması, dönemin genel sanatsal akımlarından etkilenerek, bitki temsiline dönüşümüne katkıda bulunmuştur. Bu sanatçılar, mahlukatnamelerde bulunan stilize ve sembolik tasvirlerden ayrılarak bitkilerin karmaşık detaylarını ve anatomik doğruluğunu yakalamayı hedeflemişlerdir. Bu dönemden önce, mahlukatnameler ve herbaryumlar, metinlerin ve resimlerin doğruluğunu teyit etmeye çalışan kopyacılar tarafından üretilmekteydi. Mahlukatnameler, hayvanlar ve bitkilerin zengin sembolizmi ve alegorik yorumlarıyla, dönemin egemen dini inançlarını ve ruhsal dünya görüşünü yansıtmaktaydı (White, 1947, s. 425). Ancak Orta Çağ ilerledikçe, skolastik düşüncenin yükselişi ve klasik metinlerin yeniden keşfi gibi etkilerle doğal dünyanın daha rasyonel ve deneysel bir anlayışına doğru yavaş bir geçiş yaşanmıştır. Aynı zamanda, resimde natüralizmin yeniden ortaya çıkışı ve klasik sanat ve felsefenin canlanmasıyla doğal objelerin temsil şekilleri değişmiştir. Aristotelesçi deneycilik yeniden ön plana çıkarken, rekabetçi pazarların ortaya çıkmasıyla birlikte sanatçılar çiçeklerin ve bitkilerin en gerçekçi tasvirlerini elde etmeyi hedeflemişlerdir. Bu nedenle, bitkiler klasik temsillerin sembolik yapıları içinde giderek karmaşık bir rol üstlenmiştir. Ortaçağ'da süsleme amacıyla kullanılan bitkiler, Rönesans döneminde, resim dünyasında yeni sembolik anlamlar kazanmışlardır.

Doğa çalışmalarına artan ilgi ve bitkilerin daha doğru temsillerine duyulan arzu, saf sembolik yorumlardan daha nesnel ve bilimsel bir yaklaşıma odaklanmayı sağlamıştır. Bu değişim, doğal dünyanın sınıflandırılması ve kataloglanması isteğiyle desteklenerek, dönemin entelektüel çabalarıyla uyum sağlamıştır (Reeds, 1976, s. 540). Tuval üzerinde çiçeklerin, yaprakların ve meyvelerin yer alması tesadüfi değildir; bu, dikkatli hesaplamalar sonucunda ortaya çıkmıştır. Çiçeklerin mevsimsel ve geçici niteliği nedeniyle herbaryumlar, yıl boyunca bilgiye erişimi kolaylaştıran hem illüstrasyonlu hem de kurutulmuş örnekler içeren bir referans kaynağı olarak hizmet etmiştir. Çiçeklerin doğru bir şekilde temsil edilmesi, sanat ve bilimin kesiştiği noktada büyük bir öneme sahip olmuş ve yükselen klasik ruhun temelini oluşturmuştur. Rönesans döneminde müşteriler, kendilerini onaylanmış *daha sofistike* bilgi formlarına yönelerek doğrulamak istemişlerdir. Arzu edilen realizmi başarabilen yetenekli sanatçılar, tasvirlerinde optik doğruluğu sağlamak için aranan isimler haline gelmişlerdir.

Rönesans resminde realizm, yeni bir ruhani boyut kazanmıştır. Dini sembolizm, Orta Çağ'da bitki temsillerinde önemli bir rol oynamıştır. Hristiyanlık, bitkilerin yorumlanmasında büyük etkiye sahiptir, çünkü sıklıkla Kutsal Kitap hikayeleri, azizler ve dini ritüellerle ilişkilendirilmişlerdir. Bitkilere ruhani anlam yüklenmiş, teolojik kavramların, ahlaki erdemlerin ve yaratılışın ilahi düzeninin görsel metaforları olarak hizmet etmişlerdir (Jensen, 2013, s. 3). Örneğin, saflığı ve ilahi lütfü temsil eden saf beyaz yapraklarıyla zambak, genellikle Mer-

yem Ana'nın saflığının bir sembolü olarak tasvir edilirdi (Impelliso, 2004, s. 85). Şehitlikle ilişkilendirilen palmye ağacı, ölümün üstesinden gelme ve doğruların zaferi (Impelliso, 2004, s. 25) simgelerdi. Karanfiller, aşkın sembolü (Impelliso, 2004, s. 115) olabileceği gibi, nergisler ölümden sonraki aşkın sembolü (Impelliso, 2004, s. 93) olarak da yer alabilirdi. Tablonun anlamsal yapısı içinde bitkiler ve çiçekler, anlamı belirleyerek başlıca figürlerin kimliklerini teyit etmiş ve geleceğe veya ilgili bağlamlara atıfta bulunarak hikâyeyi genişletmiştir. Bu nedenle, temsil edilen türlerin karıştırılmaması son derece önemlidir.

Dini sembolizmin yanı sıra, bitkiler Orta Çağ botanik temsillerinde alegorik anlamlar da taşımıştır. Alegori kullanımı, görsel dil aracılığıyla ahlaki ve felsefi öğretileri iletmeyi amaçlamış ve genellikle klasik geleneklerden esinlenmiştir. Örneğin, Orta Çağ sanatında tekrarlanan bir motif olan Yaşam Ağacı, tüm yaratılışın birbirine bağlılığını ve ruhun ilahi aydınlanmaya doğru yükselmesini temsil eder (Impelliso, 2004, s. 16). Klasik ve Hristiyan düşüncesinden türetilen Büyük Varlık Zinciri kavramı, bitkileri evrenin hiyerarşik düzeninde temel bir bağlantı olarak tasvir ederek, yerel ve göksel dünyalar arasındaki boşluğu kapatır. Bitkiler, ahlaki erdemler ve kötülüklerle ilişkilendirilmiştir. Dikenli çalı, günahı ve ruhani tehlikeleri simgelerken, güzelliği ve hoş kokusuyla gül, aşk ve saflık gibi erdemleri simgelemiştir. Bu alegorik anlamları bitkilere atayarak, botanik illüstrasyonlar ahlaki öğretileri ve ahlaki dersleri iletmeyi amaçlamış, ruhani düşünce ve rehberlik için görsel araçlar sunmuştur.

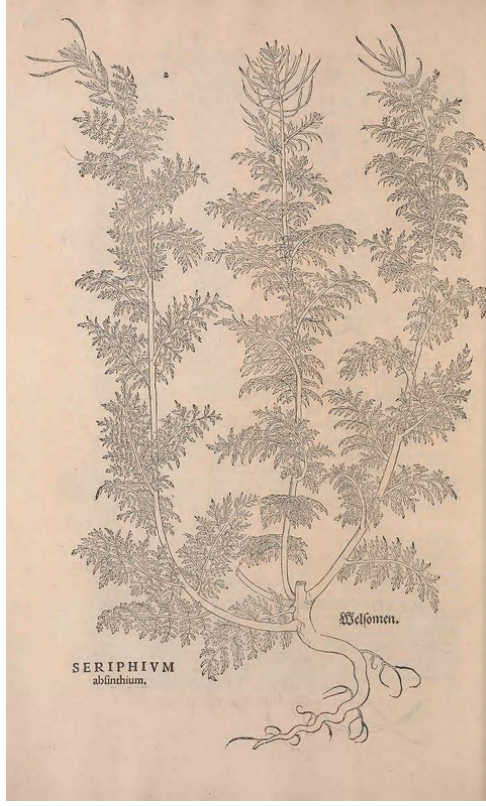
Bu dönemde Antwerp, Avrupa'nın önde gelen limanı ve bankacılık merkezi olarak ortaya çıkmıştır. Sömürge faaliyetlerinden kaynaklanan altın ve gümüş akışı enflasyona yol açmış ve zengin şehir sakinlerinin rekabetçi fiyatlarla arazi satın almasını kolaylaştırmıştır. Büyüyen orta sınıf, nüfus artışını desteklemiş ve üretimi ve kârı artırmayı hedefleyen tarım sistemlerinin modernleşmesine imkân sağlamıştır. Şehir pazarları, finansal ve kültürel açıdan yeniden önem kazanmıştır. Aynı zamanda tarımsal süreçlerin optimize edilmesi, botanik bilimlerini desteklemiş ve çiçekler için özel bir pazarın ortaya çıkmasına yol açmıştır. 1630'larda, birçok seçkin ve özenle seçilmiş lale çeşidinin talebi *lale pazarının* kurulmasına yol açmıştır. Bu dönem, çiçeklerin ve bitkilerin benzeri görülmemiş bir ölçekte ticarileştirilmesine tanıklık etmiştir. *Lale çılgınlığı* olarak adlandırılan bu durum, birçok tüccarın büyük servet elde etmesini sağlarken, 1637'deki lale pazarının çöküşü birçok kişinin ciddi mali sorunlar yaşamasına neden olmuştur (Dash, 2011).

Ayrıca, sanatçıların gelir kaynaklarından önemli birini ortadan kaldıran Protestan Reformasyonu'nun dini imgelere olan itirazı sanatçılar üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Bu nedenle, Hollanda'daki sanatçılar, finansal istikrar ve ticari esneklik sunan natüremort konuları olan tür sahneleri ve çiçek kompozisyonlarına yönelmiştir. Portrelerin belirli siparişlere ihtiyaç duyduğu bir dönemde, çiçek ve meyve resimleri sanatçının stüdyosunda hazırlanabilir ve potansiyel alıcılar için bekletilibilirdi (Leppert, 2002, s. 71). Bu bağlamda, bitkiler ve çiçekler sanatsal temsil sürecinin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir.

Bu resimlerde, çiçekler ve meyveler sıklıkla insan yapımı nesnelerin yanında tasvir edilir ve her biri dinî ve kültürel anlamlar gibi farklı sembolik anlamlar taşır. Ancak, kesilmiş çiçekler ve meyveler sembolik olarak benzer şekillerde ele alınır. Çiçekler genellikle Tanrı'nın bahşettiği bolluğu ve güzelliğin, gençliğin ve zenginliğin geçici doğasını (Impelliso, 2004, s. 74) simgeler. Aynı zamanda, bu resimler memento mori işlevi görerek izleyicilere dünyevi zenginliklerin sonunda Tanrı'nın iradesine göre geride bırakılacağını hatırlatır. Bu nedenle, yasalarla yasaklanan dini figürlerin yerine geçmek üzere çiçekler ve meyveler kullanılmaya başlanmıştır. Böylece, çiçekler sembolik prensiplere dayanarak, mevsimlere bakılmaksızın bir araya getirilmiş ve kompozisyonlara dahil edilmiştir. Bu resimlerde tasvir edilen dini ütopyalarda çiçekler, güzellik ve tazeliklerinin doruk noktasında "donmuş" gibi durur. Ayrıca, bu resimler kesilmiş çiçeklerin pahalı ve yıl boyunca bulunmadığı bir ortamda, botanik dünyadaki renk ve şekil çeşitliliğinin takdir edilmesini sağlamıştır (Leppert, 2002, s. 81). Sanatçılar, bitki ve çiçeklerin hazır görsellerini sunan botanik kitaplarına başvurmuş ve her bir kompozisyonda farklı ve yeni sahneler oluşturmak için bu görselleri seçici bir şekilde bir araya getirmiştir. Benzer şekilde, meyve ve sebze temalı natüremortlar da benzer işlevleri yerine getirir. Çiçekler gibi, meyveler de zamanın ve mevsimlerin geçişini simgeler ve bu bağlamda güzelliği ve refahı süreklilikli olarak koruma arzusunu taşır.

Bitkilerin tıbbi önemi de optik realizmin temsiliyetlerinin yayılmasında önemli bir faktör olmuştur. Bitkisel çözümlenmeler Orta Çağ tıbbının vazgeçilmez bir parçasıdır ve botanik illüstrasyonlar, bitkilerin tıbbi kullanımlarını ve özelliklerini gösteren tasvirleri içerirler (White, 1947, s. 423). Bu temsiller, farklı bitkilerin iyileştirici özellikleri hakkındaki bilginin belgelenmesine ve yayılmasına hizmet etmek amacıyla oluşturulmuştur. Geç Orta Çağ ve Erken Rönesans dönemlerinde, herbaryumlarda stilize tasvirler yaygın olarak kullanılmıştır. Ancak botanik çalışmalarının tıp alanında önem kazanmasıyla, bir türün diğerine karıştırılması ciddi sonuçlara yol açabilirdi. Bu nedenle, Alman doktor ve botanikçi "Leonhart Fuchs'un eserleri bitkilerin temsilde daha gerçekçi bir yaklaşımın benimsenmesinde önemli bir rol oynamıştır" (Stannard, 1967, s. 145).

Fuchs'un 1542 yılında yayımlanan öncü çalışması *De Historia Stirpium Commentarii Insignes* (Görsel 9), alfabetik düzende sıralanmış 497 türü içermekte olup bunların birçoğu Dioscorides, Hipokrat ve Galen tarafından daha önce tanımlanmıştır (Reeds, 1976, s. 530). Fuchs özellikle, köklerini göstermek amacıyla ve düz bir arka planda sergilenen tekil bitkileri içeren 500'den fazla ahşap baskıyı eserine dahil etmesiyle yenilikçi bir yaklaşım sergilemiştir. Bu yeni ikonografik standart, Fuchs için plakalar üreten üç ressam -Albrecht Meyer, Heinrich Fullmaurer ve Veit Rudolf Speckle- tarafından ortak bir çalışmayla oluşturulmuştur.



Görsel 9. Leonhart Fuchs, Bitkilerin Tarihine Dair Önemli Yorumlar, 56. Sayfa, 1542 / De Historia Stirpivm Commentarii Insignes. The Biodiversity Heritage Library Erişim: 09.07.2023. <https://tinyurl.com/24htcvv>

Daha sonra, Maria Sibylla Merian botanik illüstrasyonunda yeni standartlar belirlemiştir. Ünlü İsviçreli doğa bilimci Merian, erkek egemen bilimsel alanlarda bitki ve böcekleri araştıran, yazan ve resimleyen bir öncüdür. 1701 ile 1705 yılları arasında, Surinam böceklerinin bitki konaklarıyla olan karmaşık ilişkisini belgelemek amacıyla altmış bakır levha gravürü üretmiştir. Bu gravürler, *Metamorphosis Insectorum Surinamensium* adlı önemli eserinin temelini oluşturmuş ve hayvanlar ile bitkiler arasındaki biyolojik ilişkiyi, aynı zamanda bitki ve böcek yaşam döngüsündeki farklı evreleri dikkatlice incelemiştir. Merian'ın hayvanlar ve bitkilerle ilgili bilgileri, Avrupalı bilim insanlarıyla yazışmaları ve kendi bizzat gözlemleri aracılığıyla elde edilmiştir (Etheridge, 2011).

Görsel bir kompozisyon olarak, Merian'ın ikonografisi öncülerinin kullandığı mekânsal düzenlemelerle uyumlu bir yapıya sahiptir. Bitkiler ve hayvanlar düz, beyaz bir arka plana karşı izole bir şekilde tasvir edilmektedir. Bununla birlikte, Merian'ın çalışması, öncülerinden iki açıdan ayrılan belirgin özelliklere sahiptir. Kullandığı realizm ayrıntıların doğruluğunu aşmaktadır. Örneğin, kelebekler genellikle entomolojik bir koleksiyon için örnekler hazırlanırken kullanılan temsili düzleme uygun bir şekilde düz ve açık bir şekilde tasvir edilir. Öte yandan, bitki resimleri önceden belirlenen realizm parametrelerini aşarak üç boyutlu bir etki yaratır. Bu, Merian'ın asıl odak noktasının kelebeklerin desenlerini ve şekillerini en üst düzeyde doğrulukla yeniden üretmek olduğunu göstermektedir. Ancak bitki resimlerinde aynı epistemolojik formalizmi koruma endişesi daha az belirgindir. Sonuç olarak, çiçeklerde veya böcekler tarafından zarar görmüş yapraklarda zaman zaman oluşabilecek kusurlar, bilimsel gözlem anlayışının temel önemini taşır (Görsel 10). Bu kusurlar, estetik olarak mükemmel ve idealize edilmiş örnekler üzerinde yoğunlaşan nesneleştirici bir bakış açısı yerine, bitkilerle böcekler arasındaki karmaşık ilişkiyi keşfetme aracı olarak hizmet eder.



Görsel 10. Maria Sibylla Merian, *Metamorphosis Insectorum Surinamensium*, 1705, 11. Resim, Tırtıllar, Kelebekler ve Çiçek. Wikimedia Commons. Erişim: 09.07.2023 <https://tinyurl.com/mufppk6c>

Sonuç

Orta Çağ'da doğa ve bitki temsilleri, mahlukatnamelerin fantastik ve sembolik tasvirlerinden, herbaryumların daha bilimsel ve botanik yaklaşımına önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Bu geçiş, klasik bilginin yeniden canlanması, deneysel gözlem yöntemlerinin yükselişi ve Hristiyanlığın doğal dünyanın yorumlanmasındaki etkisi gibi daha geniş kültürel ve entelektüel değişimlere paralel olarak gerçekleşmiştir.

Bu makalede Orta Çağ'da bitki temsillerinin evrimi, mahlukatnamelerden herbaryumlara geçişe odaklanarak incelenmiştir. Bitki ve hayvan tasvirlerinin alegorik ve sembolik karakteristiğiyle mahlukatnameler, doğayla ilişkilendirilen ruhani ve ahlaki öğretileri vurgulayan ahlaki ve eğitici araçlar olarak hizmet etmiştir. Ancak bilimsel araştırma ve botanik bilgisi genişledikçe, herbaryumlar bitki türlerini belgelemek ve sınıflandırmak için daha kesin ve deneysel bir yöntem olarak ortaya çıkmıştır.

Özellikle Leonhart Fuchs'un *De Historia Stirpium Commentarii Insignes* gibi eserleriyle belirginleşen herbaryumların gelişimi, bitkilerin daha doğru ve gerçekçi bir şekilde tasvir edilmesinde önemli bir değişimi işaret eder. Bu botanik illüstrasyonlar yalnızca bitkilerin fiziksel özelliklerini yakalamayı hedeflemekle kalmamış, aynı zamanda tıbbi bilginin ilerlemesine katkıda bulunarak tıp alanında bitkilerin artan önemini yansıtmıştır.

Orta Çağ boyunca bitkiler derin sembolik anlamlara, dini öneme ve pratik uygulamalara sahiptir. Bitkiler, ahlaki erdemleri, dini anlatıları ve felsefi fikirleri iletmek için görsel metaforlar olarak kullanılmıştır. Bitkilerin dini ritüellerdeki temsilleri, belirli bitkilerin azizlerle ve Kutsal Kitap hikayeleriyle ilişkilendirilmesi ve bitkilerin tıbbi ve büyüsel özelliklere sahip olduğuna olan inanç, bu dönemdeki bitki temsillerinin görsel dilini şekillendirmiştir.

Mahlukatnamelerden herbaryumlara geçiş aynı zamanda ticaretin büyümesi, orta sınıfın ortaya çıkması ve diğer kültürlerle temas ve yeni toprakların keşfiyle bitkisel bilginin genişlemesi gibi daha geniş toplumsal değişimleri yansıtmaktadır. Bu gelişmeler, bitki biliminin yayılmasını, botanik bahçelerin kurulmasını ve doğal dünyanın keşfinin devamını mümkün kılmıştır.

Sonuç olarak, Orta Çağ'da doğanın ve bitkilerin temsilleri bilimsel araştırmalar, dini inançlar ve kültürel gelişmeler tarafından önemli ölçüde dönüşüme uğramıştır. Mahlukatnamelerden herbaryumlara geçiş, sembolik ve alegorik temsillerden daha doğru ve deneysel bitki temsillerine doğru bir değişimi işaret etmektedir. Bu geçiş sadece botanik bilgisinin genişlemesini sağlamakla kalmamış, aynı zamanda Orta Çağ'ın evren görüşünü, entelektüel çabalarını ve dini hassasiyetlerini yansıtmıştır.

Kaynakça

- Aloi, Giovanni. (2019). Introduction: Why Look at Plants? Giovanni Aloi (Ed.). In *Why Look at Plants?*, s. 1–35. Boston: Brill Rodopi.
- Cohen, Simona. (2008). *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*. Boston: Brill.
- Dash, Mike. (2011). *Tulipomania: The Story of the World's Most Coveted Flower and the Extraordinary Passions it Aroused*. Londra: Hachette UK.
- Eiseman, Stephen. (2013). *The Cry of Nature: Art and the Making of Animal Rights*. Londra: Reaktion Books.
- Etheridge, Kay. (2011). Maria Sibylla Merian and the Metamorphosis of Natural History. *Endeavour*, 35(1), 16–22.
- Hermens, Erma. (2006). The Mariani-Cibo Treatise: Contents and Context. *Studies in Conservation*, 51(sup2), 260–266.
- Houlihan, Partick F. (2002). Animals in Egyptian Art and Hieroglyphs. In B. J. Collins (Ed.), *A History of the Animal World in the Ancient Near East*, s. 97–143. Boston: Brill.
- Impelliso, Lucia. (2004). *Nature and Its Symbols*. Getty Publications.
- Jensen, Robin M. (2013). *Understanding Early Christian Art*. Londra: Routledge.
- Karataş, Zeki. (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. *Manevi Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1, 62–80.
- Landes, Joan B. (2015). Animal Subjects Between Nature and Invention in Buffon's Natural History Illustrations. In Joan B. Landes, Paula Young Lee, & Paul Younquist (Eds.), *Gorgeous beasts: Animal Bodies in Historical Perspective*, s. 21–40. Pensilvanya: Penn State University Press.
- Leppert, Richard D. (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi* (İsmail Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Paulson, Noelle. (2009). Natural Disorder: The Animal Image in French and British Art before Darwin, c. 1790-1859. *All Theses and Dissertations (ETDs)*.
- Pomata, Gianna., & Siraisi, Nancy G. (2005). *Historia: Empiricism and Erudition in Early Modern Europe*. Cambridge: MIT Press.
- Reeds, Karen Meier. (1976). Renaissance Humanism and Botany. *Annals of Science*, 33(6), 519–542.

Richards, John. (2000). Early Christian Art. In M. Kemp (Ed.), *The Oxford History of Western Art*. Londra: Oxford University Press.

Shepard, Paul. (1997). *The Others: How Animals Made Us Human*. Washington: Island Press.

Stannard, Jerry. (1967). The Graeco-Roman background of the Renaissance herbal. *Organon*, 4, 141–145.

Tekiner, Halil. (2009). *Dioscorides' Materia Medica Manuscripts in Turkey*. 13.

Ulusoy, Kadir. (2009). Tarih Eğitiminde Hermeneutik Yaklaşım. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), Article 1.

Voigts, Linda Ehrsam (1978). The Significance of the Name Apuleius to the "Herbarium Apulei." *Bulletin of the History of Medicine*, 52(2), 214–227.

White, Lynn. (1947). Natural Science and Naturalistic Art in the Middle Ages. *The American Historical Review*, 52(3), 421–435.

Yavuz, Mustafa. (2013). Lichens in the Prescriptions Of Pliny the Elder. Oltenia. *Studii Şi Comunicări. Ştiinţele Naturii*, 29(1), 115–119.

İnternet Kaynakçası

Codex Vindobonensis, s. 26. (t.y.). [Kütüphane]. Louisiana Digital Library. Erişim: 09.07.2023. <https://louisianadigitallibrary.org/islandora/object/lsu-sc-mmf:59>

Finding Life in Dead Plants: Exploring Herbaria Through BHL. (2020, January 16). *Biodiversity Heritage Library*. Erişim: 09.07.2023. <https://blog.biodiversitylibrary.org/2020/01/finding-life-in-dead-plant.html>

Historical Anatomies, Eagle. (t.y.). Erişim: 09.07.2023. https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/Images/1200_pixels/eagle_41.jpg

Maria_Merian_Metamorphosis_Insectorum_Surinamensium. (t.y.). Erişim: 09.07.2023. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Maria_Merian_Metamorphosis_Insectorum_Surinamensium_MIA_P18717.jpg

Otto Brunfels. (t.y.). Erişim: 09.07.2023. https://historicexhibits.lib.iastate.edu/botanists/otto_brunfels.html

Pumpkin. (t.y.). Erişim: 09.07.2023. <https://library.missouri.edu/news/wp-content/uploads/sites/53/2013/09/hs-pumpkin-large-768x520.jpg>

Ulisse Aldrovandi Herbarium. (t.y.). Erişim: 09.07.2023. <https://sma.unibo.it/en/the-university-museum-network/botanic-garden-and-herbarium/collections/ulisse-aldrovandi-herbarium>

Vienna Dioscurides. (2023). Wikipedia. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Vienna_Dioscurides&oldid=1158897717

What is a Bestiary? (t.y.). The Aberdeen Bestiary. Erişim: 09.07.2023. <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/what.php>

Wight, C. (t.y.). *Illuminated Manuscripts* [Text]. The British Library. Erişim: 09.07.2023. <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=58436>

ÇAĞDAŞ RESİM SANATINDA NEO-EKSPRESYONİZM EĞİLİMİ: IKB/ERBİL¹ ÖRNEĞİ (1991-2015)²

THE TENDENCY OF NEO-EXPRESSIONISM IN CONTEMPORARY
PAINTING ART: THE EXAMPLE OF KRI/ERBIL (1991-2015)

YRD. ÖĞR. GÖR. **DANA MOHAMMED OTHMAN**

İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü

d.m.osman@live.com

ORCID ID: 0009-0007-1286-1405

Öz: Ekspresyonizm, bireyin ve toplumun trajik ve psikolojik durumlarının bir yansımasıdır. Irak'ın durumu ve bölgede yaşanan trajik olaylar, bu akım için iyi bir zemin olmuş ve sanatçılar bu eğilimde resim yapmaya yönelmiştir. İkinci dünya savaşından sonra dünyada ortaya çıkan ekspresyonist eğilimli eserler, Neo-Ekspresyonist bir sanat çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bu araştırmada Erbil'deki Neo-Ekspresyonist Sanat'a eğilimli eserler ele alınmaya çalışılmıştır.

Bu araştırma, resim sanat tarihi çerçevesinde betimsel analiz yöntemine dayalı bir çalışmadır ve Erbil sanatçılarının 1991–2015 yılları arasında ürettikleri Neo-Ekspresyonizm resimlerini incelemektedir. Araştırmanın amacı, Erbil çağdaş sanatında Neo-Ekspresyonizm resimlerin özelliklerini ve temalarını keşfetmektir. Ayrıca, araştırmada Erbil çağdaş resminin tarihi ve Neo-Ekspresyonizm eserlerinin ortaya çıkışı da tartışılmıştır.

Erbilli sanatçıların kendi görsel ve biçimsel karakteristik özelliklerini kazanmaları bir süreç almıştır. Psikolojik boyutlar, Erbil Neo-Ekspresyonizm'inde eserlerin yapımında temel bir rol oynamıştır. Neo-Ekspresyonizm akımının benimsediği gibi bazı farklı ve yerel özellikler Erbilli sanatçıların eserlerinde bulunmaktadır. Bütün özelliklere rağmen Erbilli sanatçıların Neo-Ekspresyonizmin genel prensipleri çerçevesinde kalmış oldukları ve bu üsluptan çıkamadıkları da belirtilebilir.

Anahtar Sözcükler: IRAK/IKB Sanatı, Erbil Resim Tarihi, Erbil Sanatçıları, Neo-Ekspresyonizm, Çağdaş Resim.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiğine uyulmuştur.

² Bu makalede "IKB Çağdaş resminde ekspresyonizm" başlığı altında yazılan yüksek lisans tezinden faydalanılmıştır.

Abstract: Expressionism is the reflection of the tragic and psychological situations of the individual and society. The situation of Iraq and its tragic environment have been a good region for this trend. Expressionist works that emerged around the world after the Second World War are evaluated within the framework of a Neo-Expressionist art. This research is working on Neo-Expressionism works of KRI/ Erbil.

This study is based on descriptive analysis method within the framework of art history. The Neo-Ekspresyonizm works of artists from Erbil are examined between 1991-2015. The main aim of the study is to find the characteristics and themes of Neo-Expressionism in Erbil.

Neo-Expressionist paintings in the Erbil could reach to a level to be able to get its own features. It has some different features in comparison to the Neo-Expressionism movement. But despite all the different features, Erbil Neo-Expressionism do not get out of the general principles and styles of Neo-Expressionism movement.

Keywords: Art of IRAK/ KRI, Erbil Art History, Erbil Artists, Neo-Expressionism, Contemporary Painting.

Giriş

Modern Çağda pek çok düşünsel değişim gerçekleşmiş ve bu değişimler döneme derin bir iz bırakmış ve çoğu alanlarda temel dönüşümlere neden olmuştur. Bu değişimler, 20. yüzyılda yeni bir toplum düzeni kurma arzusunu da yansıtmaktadır. 1900'lerin başında yaşanan bu radikal değişimler hem toplumsal hem de bireysel açıdan sanatsal üretim sürecini etkilemiştir. Böylece dönemin bir isteği olarak resim sanatında öznellik dünyası daha fazla önem kazanmıştır. Düşünsel değişimlerin yanında dönemin istikrarsızlığı, savaşlar, hastalıklar, sefalet gibi insanlığın başına gelen tüm trajediler, insanı duygusuz bir makine haline getirip onu daha fazla değersizleştirilmiştir. Böyle bir durumda, ancak iç dünyasıyla davranan duygusal bir sanatla o dönem ifade edilebilir. Böylece Ekspresyonizm gibi iç dünyasına önem veren akımlar ortaya çıkmıştır. Ekspresyonizm, doğanın olduğu gibi temsili yerine duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı sanatsal bir akımdır. Yirminci yüzyılın başlarında politik istikrarsızlık ve ekonomik çöküntü ortamında Almanya'da Pozitivizm, Natüralizm ve Empresyonizm akımlarına karşı olarak ortaya çıkmış ve geniş bir şekilde modern sanatın içine yayılmıştır. İkinci dünya savaşından sonra, dönemin değişmelerin etkisi altında çağdaş sanatın çerçevesinde Avrupa ve ABD'de yeni Ekspresyonist eğilimler çerçevesinde, Soyut Ekspresyonizm ve Neo-Ekspresyonizm gibi akımlar ortaya çıkmıştır. Yaklaşık yarım asır sonra meydana gelen savaşlardan dolayı benzer istikrarsızlık Irak'ta yaşanmıştır. Böylece Irak'ın en önemli bölgelerden biri olarak IKB'daki sanatçıların, özellikle Erbil'deki sanatçıların eserlerinde Neo-Ekspresyonizm eğilimi Iraklı sanatçılar için popüler bir hale geldiğini gözlemlenmektedir.

Literatür tarandığında bu konuyla ilgili akademik bir araştırmanın yapılmadığına tanık olunmuştur. Bundan dolayı Erbil'de Ekspresyonist eğilimin ortaya çıkış zamanı, Erbilli Neo-Ekspresyonizm sanatçıların eserlerinin özellikleri ve temaları akademik bir şekilde tanımlanmamıştır. Bu durum bir eksiklik olarak görülerek bu duruma yönelik olarak bu araştırmada da birkaç soru ekseninde gidilmiştir: ilki Erbil çağdaş sanatında Neo-Ekspresyonizm resimlerin özellikleri nedir? İkincisi Erbil Neo-Ekspresyonizm sanatçıları, Ekspresyonist akımlarından etkilendi mi ya da kendi kimlikleri ve karakterleri mi var? Son olarak da Erbil çağdaş resminde Neo-Ekspresyonizm temaları nelerdir?

Bu araştırmada kullanılan çoğu kaynak, o bölgeye ait olan kitap ve makalelerden derlenmiş ve tüm bilgiler yabancı dillerden çevrilmiştir. Ayrıca, Türkçe kaynakları da kısmen kullanılmıştır. Örnekler toplamak için sergilere gidilmiş ve sergilerdeki eserlerin fotoğrafları çekilmiş veya sergi kataloglarından, kitaplardan ve dergilerden alınmıştır.

Erbil çağdaş resim sanatı hakkında akademik araştırma eksikliği bu araştırmanın önemini artırmaktadır. Bu araştırmada, resim sanat tarihi çerçevesinde Erbil çağdaş resim sanatında Neo-Ekspresyonizm eğilimi tanıtılıp Irak'taki sanatla ilgili araştırmaların zenginleştirilmesi amaçlanmaktadır. Öte yandan bu araştırma, Irak ve IKB çağdaş sanatı ile ilgili olarak Türkiye'deki sanat kütüphanelerde çalışılan ilk kaynak olabileceği için bu araştırmanın önemi daha da artmaktadır.

Ekspresyonizm ve Ekspresyonist Eğilimlerin Ortaya Çıkışı, Grupları ve Önde Gelen Sanatçıları

Neo-Ekspresyonizm resmin kökenlerine inmek için öncelikle Ekspresyonizm sanatın tanımını, Ekspresyonizm sanatın ortaya çıkışını, sanatçıları ve süreçteki durumları ele almak gerekmektedir. Ekspresyonizm, genel bir patlamadır, basit tanımlarla sınırlandırılmayacak kadar geniş bir yelpazeye sahiptir.

Kuşkusuz, Ekspresyonizm modern süreç aşamalarından biri olarak ortaya çıkmıştır. Ancak ekspresyonist sanatın tarihsel kökleri yirminci yüzyılın çok öncesine dayanmaktadır. Tarih öncesine ait eserlerde de karşımıza çıkan ekspresyonist tavırla ilgili olarak Oiler (2009, s. 45) şöyle der: Tarih öncesi sanata dair ekspresyonist bir his uyandıran en iyi örnek, Wilendorf Venüs'üdür. İnsan ona baktığında ekspresyonist bir tavır hisseder. Ayrıca, Sümer ve Orta Çağ sanatında da böyle bir tavır hissedilmektedir. Gotik ve Bizans sanatı, somurtkan krallar, sakın ve üzgün filozoflar ve müjdecilerin tablolarıyla ekspresyonist bir his sunar. Matthias Grünewald (1470-1528), Alman Rönesans döneminde dinsel temalı çalışmalar yapan önemli bir sanatçıdır ve ekspresyonist sanatçılardan etkilenmiştir. Özellikle Emil Nolde'nin (Çarmıha Gerilme) tablosunda bir dereceye kadar bu etki hissedilmektedir.

Alman Ekspresyonizm Hareketi'ne gelmeden önce Ekspresyonist tavra sahip olan eserlere baktığımızda yine başka örneklerle de karşılaşırız. Örneğin, Norveçli Edward Munch, Hollandalı Van Gogh ve Belçikalı James Ensor'un eserleri Ekspresyonist olarak kabul edilir (Furness, 1973, s. 2-14). Bunlardan öncesinde ise Honoré Daumier'in çalışmaları, Goya'nın 14 Kara Resimleri ve El Greco'nun eserlerinde Ekspresyonist bir ruh ile çalıştıklarını hissedilmektedir.

Diğer bir yandan felsefesi, fikirsel ve edebi etkileri de görülmektedir. Bu bağlamda öznel, Nietzsche'nin Nihilizmi, Sigmund Freud'un Psikanalizi ya da Henrik Ibsen ve August Strindberg'in oyunları Ekspresyonizmin önemli kaynakları arasında sayılmaktadır. Ayrıca eski Alman baskı sanatı, Japon gravür sanatı, primitif kabilelerin sanatı, Afrika Maskeleri ve heykelleri de önemli kaynaklardır (Buruma, 2008, s. 19). Çünkü Alman Ekspresyonizm akımından önce gelen ve iç dünyayı ifade eden, ya da iç dünyayı ifade etme konusunda yol açan entelektüel ve sanatçılar, Alman Ekspresyonizm sanatçıları için bir idol haline gelmiştir.

Yukarıda bahsedilen tüm kaynaklar ve Almanya'nın istikrarsız siyasi durumu, endüstriyel gelişimi ve toplumsal değişimler, Alman Ekspresyonizminin doğmasına ve yayılmasına zemin hazırlamıştır. Ekspresyonist sanat, toplumdaki ruhsal sıkışmayı, bireylerin yabancılaşmasını ve maddenin duygu ve ruh üzerindeki egemenliğini ifade eden güçlü bir ifade aracı haline gelmiştir. Ekspresyonizm yaklaşık 1905 yılında Birinci Dünya Savaşı'ndan önce modern bir sanat hareketi olarak Almanya'da ortaya çıkmıştır; 19. yüzyıl gerçekçilik ve idealizmine

karşı anti-natüralist öznelliğe sahip bir bakış açısı içermektedir. Ekspresyonizm sanatın amacı, sanatçının duyguları ve iç dünyasını renk, çizgi, düzlem ve kütle aracılığıyla dışa vurmasıdır. Bu duyguları daha iyi yansıtabilmek için sanatçı geleneksel kuralların dışına çıkarak formları bozma yöntemini kullanır ve sanatçının öznel duygularına dayanır (Garzanti, 1974, s. 241).

Ekspresyonizm, sanatçının dünyayı okuma biçiminde bir değişikliklikti, Fovizm'den sonra renge akademik ve natüralist kullanımından kurtarmayı amaçlayan önemli bir adımdı ve renk ifade aracı olarak kullanılmıştır. Burjuva toplumunun estetiği ve değerlerinden alınmış bir dünya yerine insani ve kişisel ruh taşıyan bir dünya yaratmaya çalışmıştır (Oiler, 2009, s. 44). Böylece, Almanya'daki Dresden şehrinde dört mimarlık öğrencisi tarafından Die Brücke-Köprü bir sanat grubu olarak kurulmuştur (Dube, 1990, s.23). Ardından Almanya'nın Münih şehrinde Der Blue Reiter-Mavi Süvari adlı başka bir sanat grubu ortaya çıkmıştır (Sheppard, 1976, s. 274).

Alman Ekspresyonizmin egemenliği yaklaşık 1925'e kadar sürmüştür. Bu süre zarfında tamamen etkili olup çağın ana sanat hareketi haline gelmiştir. Ancak Birinci Dünya Savaşı Alman Ekspresyonistleri için büyük bir yıkım olmuştur. 1914'te August Macke ve 1916'da Franz Marc ölmüş, grubun geri kalan üyeleri gruptan ayrılmıştır. Böylece Mavi Süvari grubu sona ermiştir. Köprü grubu sanatçılarının çoğu savaşta yer aldığı için grup hareketine devam edememiştir (Dube, 1990, s. 105).

Köprü grubu Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyl ve Erich Heckel tarafından kurulmuştur. Seks işçileri, gece kulüpleri, sokak dansçıları ve içkili eğlenceler gibi konularla Alman toplumunun içinde bulunduğu dramatik durumu, bireyin yalnızlığını ve yabancılaşmasını çizerek göstermiştir. Fovistlerin boyama yöntemi ve Afrika maskeleri ve heykelleri, grubun sanatçıları üzerinde büyük bir etkiye sahip olmuştur (Al-Muzani, 2004, s. 201). Aynı zamanda, diğer sanat akımlarından ve kültürel etkilerden beslenerek kendilerine özgü bir sanatsal ifade biçimi geliştirmişlerdir. Ayrıca Köprü grubunun ilk sergisi 1906'da gerçekleşmiş ve aynı yıl grup programlarını yayınlamaya sanatlarının akademik gelenekten kopuşunu, yeni bir yol bulma amacını ve geçmiş ile bugün arasında bir köprü kurmayı hedeflediğini açıklamıştır (Dube, 1990, s. 25-33).

Diğer taraftan, Mavi Süvari grubu Almanya'nın güneyinde ortaya çıkmış ve Köprü grubunun çalışmalarından farklı bir tarza sahip olmuştur. Grup, primitif sanat, Fovizm, Orta Çağ sanatı ve Rus ulusal sanatından etkilenerek kendi özgün sanat anlayışını oluşturmuştur (Gara, 2005, s. 116). Bu durum, Alman sanatındaki çeşitliliği ve farklı akımların varlığını vurgulamaktadır. Ayrıca sanatçılar Kandinsky, Franz Marc ve Gabrielle Münter tarafından 18 Aralık 1911'de Modern Thannhauser Galerisinde "İlk Mavi Süvari Sergi Organizatörleri" başlığı altında bir sergi düzenlenmiş ve grup ilan edilmiştir. Sergiye 14 sanatçı katılmış ve kırk üç tablo sergilenmiştir (Dube, 1990, s. 101).

Genel olarak, bu grubun çalışmaları sanatçıların duygusal ve ruhsal yönlerinin sembolik bir şekilde ve parlak renklerle ifade edilmesine dayanmaktadır. Konularının da çoğu: hayvan resimleri, manzara ve portrelerdir. Grubun adı da Kandinsky'nin resimlerinden biri olan bir at ve bir süvariden türetilmiştir (Wolf. Erişim Tarihi: 02.03.2023. <http://www.theartstory.org>).

Almanya'daki gruplardan ayrı olarak, Ekspresyonist sanatçılara bakılırsa George Gross'un, Alman toplumundaki insanların değerlerinin azalmasını eleştiren Ekspresyonist sanatçılarından biridir. Eserlerinde savaşın sonuçları olan sefalet, değersizlik ve bireylerin yabancılaşması gibi konular eserlerinde gösterilmiştir.

Öte yandan, İkinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa'da yaşanan siyasi ve toplumsal sıkıntılar, birçok sanatçının ABD'ye göç etmesine neden olmuştur. Bu sanatçıların katılmasıyla 1940'lı yıllarda ABD'de çok etkili bir sanat akımı olarak Soyut Ekspresyonizm ortaya çıkmış ve New York'ta gelişmiştir. Bu akım, uluslararası etkiye sahip olan ilk Amerikan sanat akımı olarak kabul edilmiş ve Batı sanat dünyasının merkezinin Paris'ten New York'a kaymasında etkili olmuştur. Bu akım, duyguların ve sanatçının iç deneyimlerinin ifadesini vurgulayan ve kendilerini sadece renk ve şekillerle ifade eden bir tür soyut sanattır (Fleming and Honour, 2015, s. 833-837).

Soyut Ekspresyonizm, gerçek nesnelere temsil etmeyen ve sanat eserlerinde duygusal fırça darbeleri kullanan "aksiyon ressamı" ve tuvallerini tek renkli geniş alanlarla dolduran "renk alanı ressamı" gibi iki ana gruba ayrılmıştır.

Jackson Pollock ve Willem de Kooning önderliğindeki aksiyon ressamı, spontane ve doğaçlama bir yaklaşım benimsemiştir. Genellikle büyük fırçalar kullanarak tuval üzerinde süpürme hareketleriyle ifade dolu dokunuşlar yapmışlardır. Özellikle Pollock, ün kazanmasıyla tanındı; tuvalini yerde yerleştirip etrafında dans ederek, boya kutularından, fırçalardan veya sopaların ucundan boya dökme (damlama) veya sürme yapmıştır. Bu doğrudan fiziksel katılım, aksiyon ressamlarının içsel dürtülerini tuvale aktarmalarını sağlamıştır (Tate. 16.07.2023. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abstract-expressionism>).

İkinci grup ise Barnett Newman, Mark Rothko ve Clyfford Still'i gibi sanatçılar içermektedir. Bu sanatçılar, din ve mitolojiye büyük bir ilgi duyuyorlardı ve izleyicilerde düşündürücü veya meditatif bir tepki uyandırmayı amaçlayan geniş renk alanlarıyla basit kompozisyonlar yaratmışlardır. Bu resim yaklaşımı, yaklaşık 1960'ten itibaren renk alanı resmi olarak bilinen bir şekilde gelişmiş ve sanatçıların daha çok tek düz renk alanı kullanmasıyla karakterize edilmiştir (Tate. 16.07.2023. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abstract-expressionism>).

Genel olarak, soyut Ekspresyonizm çeşitli grupları kapsayan ve her biri benzersiz tekniklerini ve niyetlerini kullanarak sanatsal ifadenin sınırlarını keşfeden bir akımdır.

Bunlarla birlikte, İkinci Dünya Savaşından sonra Avrupa'daki bazı ülkelerde, bireysel veya grup halinde Ekspresyonist eğilimle çalışmaya devam eden sanatçılar görülmektedir. Bununla ilgili yazar Amhaz (1981, s. 133) şunları söylemiş: "Avrupa'da birkaç yeni Ekspresyonist hareketi ortaya çıktı, sosyal hedefleri vardı. Bunlardan en önemlisi İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kurulan Kobra grubudur. Bu grup primitif sanattan, folklor ve çocuk resimlerinden yararlanmıştı."

Öte yandan, 1950'lerden sonraki çağdaş sanatın başlamasıyla bireysel veya grup halinde yavaş yavaş Neo-Ekspresyonizm olarak farklı ülkelerde Ekspresyonist tarzla çalışan sanatçı ve hareketler ortaya çıkmıştır. Bu tarzla çalışmak 1960'lı yıllardan 1980'li yıllara doğru tamamen yoğunlaşmıştır.

Neo-Ekspresyonizm terimi, 1970'lerden itibaren Avrupa ve ABD'de ortaya çıkan yeni resimsel yaklaşımları kapsayan çok genel bir terim olarak kullanılmıştır. Temelde, 1960'lı yıllardan sonra yaygınlaşan kavramsal temelli yaklaşımlara tepki olarak ortaya çıkan bir anlayışı ifade etmektedir: Resme, boya kullanımına, figüre, anlatıya, tarihe geri dönüş gibi bir dizi unsuru içeren bir yaklaşım. Bu geri dönüşler, modernist sanatın ve kavramsal eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsuru yeniden değerlendirmeye yönlendirmiştir. 1980'lere kadar uzanan süreçte özellikle Almanya ve İtalya'da dikkat çeken bir grup ressamın yoğun üretimi ve sanat çevresinde gördüğü ilgi, resmin geri döndüğünün bir işareti olarak kabul edilmiştir (Zeki, 2011, s. 83). Almanya, İtalya ve ABD'deki ressamlar, "Neo-Ekspresyonizm" kavramı altında farklı resimsel kaygıları yansıtmış, aynı zamanda kendi ulusal/kültürel kimliklerini belirgin bir şekilde ortaya koyan bir sanatsal ifade benimsemişlerdir. Bu sanatçıların ortak noktası, Neo-Ekspresyonizm çerçevesinde, vurgulanan bireysellikleri ve öznellikleriyle anlaşılabilen bir Ekspresyonizm anlayışına sahip olmalarıdır. Neo-Ekspresyonizm resim, sanatçıların kişisel hayal dünyasını, anı parçalarını, korkularını, tarihsel olayların bireysel algısını ve yorumunu içeren bir resimdir. Modernist resimde hâkim olan biçimsel kaygılar geri planda kalırken üslupsal özgürlükler ve öznel anlatılar ön plana çıkmıştır. Neo-Ekspresyonizm ressamların temel ortak noktası, birbirinden farklı imgeler dünyaları yaratmalarının yanı sıra figüratif eğilime sahip olmalarıdır (Antmen, 2010, s.265).

Almanya'da 20. yüzyılın ilk yarısında etkili olmuş Alman Ekspresyonizm akımıyla ilişkilendirilen Neo-Ekspresyonizm, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz ve Jorg Immendorf gibi sanatçıların eserlerinde net bir şekilde görüldüğü gibi, sanatçıların ortak ulusal geçmiş ve kültürel coğrafyadan beslendiği bir zemin üzerine inşa edilmiştir. İkinci Dünya Savaşı'ndan beri Alman sanatında Alman kimliği ile ilgili her türlü göstergenin reddine karşı özellikle tartışmalı olan çeşitli imgeleri, simgeleri ve çağrışımları harmanlayan Alman Neo-Ekspresyonizmi, kendi geçmişleriyle hesaplaştıklarını düşündüren imgeler yaratmışlardır (Zeki, 2011, s. 89).

Alman Neo-Ekspresyonizm örneği olarak, yetmişlerin başında Anselm Kiefer'in eserlerinde, Almanya'nın yakın tarihine ilişkin imgelerin yanı sıra uzak geçmişe ait mitolojik sembollere de yer verilmiştir. Bu eserlerde saman, kül, kan gibi malzemelerin kullanımıyla savaş, yıkım ve soykırım gibi olgulara göndermeler yapılmıştır (Antmen, 2010, s. 266).

Ayrıca Alman Neo-Ekspresyonizminin başlıca figürlerinden biri olarak Baselitz'in eserleri, 1960'lı yıllarda tuhaf figürlerle birlikte kullanılan katmanlı ve parlak renklerle önemli bir konuma yükselmiştir (Wolf. Erişim Tarihi: 2.3.2023. <http://www.theartstory.org>).

Sigmar Polke ve Gerhard Richter, Alman resminin ilgi çeken iki figürü olarak 1980'lerde eserleriyle gündeme gelen sanatçılar arasında yer almışlardır. Her iki sanatçı da 1970'lerden 1980'lere uzanan süreçte zaman zaman farklı tarzlarla parodi yapmışlardır. Polke, soyut Ekspresyonizmi kavramsallık ve Pop Sanat öğeleriyle harmanlayarak resimlerini ironik bir yorum olarak ortaya koymuştur. Richter'in eserleri ise geometrik soyutlamadan soyut Ekspresyonizmi, fotografik gerçekçilikten tek renkli resimlere kadar birçok stil çeşitliliğini içermiştir. Aynı zamanda zaman zaman siyasi bir boyutu olan sembolik unsurları da barındıran Richter, çağımızın en güç ressamı arasında sınıflandırılmıştır (Antmen, 2010, s.267).

İtalya'da Neo-Ekspresyonizm, eleştirmen Achille Bonito Oliva'nın 1979'da Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi ve Mimmo Paladino gibi İtalyan sanatçıları "Transavanguardia" olarak adlandırarak desteklemesiyle ortaya çıkmıştır. "Transavanguardia" adı altında toplanan sanatçıların ortak özelliği, figüratif resimlerinde kendi kişisel dünyalarını yansıtan imgeler kullanmalarıdır. Örneğin, Clemente, otoportreleriyle dikkat çekmiştir. Sandro Chia ise kuşağının önde gelen İtalyan sanatçısı olarak büyük İtalyan ressamlarının eserlerini mizahi bir yaklaşımla yeniden ele almasıyla tanınmıştır (Zeki, 2011, s. 84).

Neo-Ekspresyonizm, Avrupa'da olduğu gibi ABD'de de 1980'lerin egemen sanatsal üslubu olarak döneme damgasını vurmuştur. Julian Schnabel, Amerikan Neo Ekspresyonizmin en dikkat çeken ismi olarak öne çıkmaktadır. Kırık tabakları resimlerine yapıştirarak kendine özgü bir tarz geliştiren Schnabel, yeni bir Pollock olarak tanınmıştır. Schnabel'in eserlerinde günlük hayattan malzemelerin dokusal özelliklerini kullanması ve sanat tarihinden öğeleri popüler kültür öğeleriyle harmanlaması, hiçbir kaynak arasında hiyerarşi oluşturmaması özellikle dikkat çekicidir. Bu özellikler, Amerikan Neo-Ekspresyonizminin 20. yüzyıl Batı sanatı akımlarından biri olmasını sağlamıştır. Schnabel'in resimlerinde tüm bu unsurlar kendi kişisel tarihine dahil olmuş ve böylece öznel bir belleğin yansımaları haline gelmiştir (Antmen, 2010, s. 267).

Sonuç olarak Ekspresyonizmin ortak özellikleri şu şekilde özetleyebilir: sanatçıların çalışmaları genellikle sosyal, ekonomik ve politik fenomenler, korku, kargaşa ve huzursuzluk gibi psikolojik durumlar, karmaşık bir dünyada özgürlük ve insanın yabancılaşmasını ifade etmektedir. Sanatçılar, tüm duygu ve iç dünya hallerini herhangi bir baskı ve sansür ol-

madan ifade etmek istemiştir. Ayrıca Ekspresyonizm, duygusal yoğunluk, iç dünyanın dışavurumu, toplumsal eleştiri, biçimsel çarpıklık ve dramatik ifadeler gibi özellikleriyle diğer sanat akımlardan ayrılan bir sanat akımıdır. Ekspresyonist sanatçılar, abartılı ve dramatik ifadeler kullanarak duygusal deneyimleri aktarmayı amaçlamışlardır. Ayrıca biçim ve renklerde abartılı bir tarz benimsenmektedir. Bütün bu özellikler, Ekspresyonizmin etkileyici ve derin sanatsal deneyimler sunmasını sağlar. Ayrıca, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra farklı ülkelerde ortaya çıkan Neo-Ekspresyonizm eğilimlerinde, sanatçılar Ekspresyonizmi hem Soyut, Sembolizm, Sürrealizm ve Pop Sanat gibi farklı akımlarla birleştirmişler; hem de çeşitli malzemelerden yararlanmışlardır. Bunlarla birlikte, 1950'li yıllardan itibaren dünyanın çeşitli bölgelerinde ortaya çıkan Ekspresyonist eğilimli hareketler daha çok Neo-Ekspresyonizm çatısı altında değerlendirilmektedir.

Erbil Çağdaş Resim Sanatı ve Neo-Ekspresyonizm Eğiliminin Ortaya Çıkışı

IKB çağdaş resim sanatı tarihinin başlangıcı ve batılılaşma süreci tartışmalı bir konu olmuştur. Bunun sebebi bu konular hakkında yapılan önceki çalışmaların büyük ölçüde akademik merkezlerin dışında yazılmış ve bireysel bir çaba olmuştur. Bu nedenle yazılan bazı şeyler kanıtlanmamıştır. Zaman içerisinde yeni akademik araştırmalar ve okumalarla bu eksikliğin kapatılması öngörülmektedir.

Erbil, Irak'ın federal bir bölgesi olan IKB'nin başkentidir. Çağdaş IKB resim sanatı tarihi, çağdaş Irak sanatının başlangıcıyla bağlıdır. Batı anlamında Irak resim sanatının veya çağdaş Irak sanatının başlangıcı, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde başlamaktadır. Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, İngilizlerin Irak'ın işgaliyle ve Osmanlı ordusunda görev yapan asker ressamların dönüşüyle, teknik ve üslup açısından Avrupa sanat okullarına dayanmaya başlamıştır. Ayrıca İngiliz döneminde sanat eğitimi almak amacıyla bazı öğrenci Batı ülkelere gönderilmiştir. Bu öğrencilerin dönüşü ile Bağdat'ta güzel sanatlar okulu açılmış ve kademeli bir şekilde Irak sanatı akademik ve realizm üsluplarından modern ve çağdaş sanata doğru evrilmiştir. Özellikle ellili yıllardan sonra.

Bunlarla birlikte, Erbil çağdaş resim sanatı tarihinin başlangıç serüveninde birkaç isim bahsedilmesine rağmen onlardan günümüze herhangi bir eser bırakılmamaktadır. İlk kuşak sanatçılar arasında yer alan Cihangir ve İshak Erbilli, sadece insanların anılarında kalmış ve yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde Erbil'de Batı tarzında çalışan sanatçılardandır (Resul, 2006, s. 51, 238).

Yirminci yüzyılın başlarında, hayatları ve eserleri hakkında bilgiye ulaşabildiğimiz ilk kuşak sanatçılar meydana gelmiş ve onlardan hiçbiri sanat eğitimi almamıştır. Bu sanatçılar Hüseyin Hüznü Mükriyani (1890-1947) ve Daniyal Kasap adlı sanatçılardır. Bunlar primitif sanatçı olarak Batılı tarzda resim yapıp resimleri günümüze ulaşan sanatçılar arasında sayılmaktadır (Pirbal, 2006, s. 104).

Mükriyani, daha çok gravür ve kitap resimleriyle ilgilenen ve kendisinden sonra gelen sanatçılara doğrudan etkisi olmayan bir sanatçıdır. Kendi yazıları ve diğer sanatçıların kitapları için illüstrasyonlar yapmıştır. Öte yandan, Danyal Kasap adlı sanatçı, diğer sanatçıların aksine öğrenci yetiştirme konusunda aktif olmuş ve kendisinden sonra gelen sanatçılar üzerinde etki bırakmıştır.

Danyal Uzear Qassab³ (1913-2000), 1934 yılında Erbil’de ilk sergisini açmış ve Erbil’de kimi okullarda resim öğretmeni olarak çalışmıştır. Kırklı yılların başında Bağdat’a giden ve Irak ve IKB öncü sanatçılarından biri olarak tanınan sanatçı, Irak’ın en önemli iki grubunun kuruluşuna katılmış ve bu grupların faaliyetlerinde yer almıştır. Eserlerinde daha çok manzara, Erbil’le ilgili sahneler, portre ve sosyal konuları ele almıştır. Ayrıca Danyal Yahudi olması sebebiyle ellili yıllarda Irak Devleti tarafından ülkeden kovulmuş ve İsrail’e gönderilmiştir. İsrail’de yaptığı çalışmaları gerçekçilikten izlenimcilik ve Puantilizm’e doğru evrilmiştir (Botani, 2009, s. 48-49).

Aynı zamanda, o dönemde Erbil’de Güzel Sanatlar Kurulu bulunmaktadır. Otuzlu yılların başında bu kurul, gelişmiş ve 1932’de Erbil Lisesi’nde ilk resim atölyesinin kurulmasını başarmıştır. Bu kurul Danyal ile birlikte 1937’de, bir grup öğrenci için o okulda ortak bir sergi açmış, Danyal da bu sergiye katılmış ve bu sergiye katılan öğrencilerin çoğu ünlü ressam olmuşlardır (Pirbal, 2006, s. 75).

Genel olarak otuzlu yıllarda, Erbil’de sanatçı sayısı oldukça azdır ve çoğunlukla resim öğretmenlerinden oluşmuşlardır. Bu dönemde yapılan eserler genellikle fotoğraflardan ilham alınarak çizilmiştir. Ayrıca, bu eserler daha çok bölgedeki yaşam tarzı, doğal manzaralar ve kişisel portrelere odaklanmıştır. Bu süre zarfında resimler genellikle zengin kişilerin evlerine satılmıştır.

Öte yandan, kırklı yıllarda Erbil’de, sanatçıların sayısı ve sanatsal etkinliklerin sayısı artmıştır. Cewad Resul Naci, Fuad Resul Naci, Cabır Pirdawd, Münir Kasap ve Cemal Ferec gibi isimler, ikinci kuşağı temsil eden sanatçılar olarak ortaya çıkmışlardır. Bu kuşak, fotoğraf-tan daha fazla yararlanmışlar, yerel yaşam ve doğa sahnelerine odaklanmışlardır (Resul, 2006, s. 41-45).

Böylece adım adım otuzlu yıllarından ellili yılların ortalarına kadar sanatsal etkinlikler gelişip artmış ve ressam sayısında artış gözlenmiştir. Eserler artık sadece zengin kişilerin evlerine kalmamış, sergilenmek amacıyla sergi salonlarına ulaşmıştır. Dolayısıyla eserlerin akıbeti öncekilerden farklı olarak korunmuştur. Dikkat edilmesi gereken nokta, Erbil’de ellili yıllara kadar Batılı tarzda çalışan ressamların çoğunun amatör sanatçılardan oluştuğudur. Ancak, ellili yıllardan sonra ressamlar Bağdat’a giderek Güzel Sanatlar Enstitüsünde eğitim almışlardır.

³ Danyal Uzear, Şeyh Harun Qassab’ın torunudur. Danyal’in ailesi İran’dan Irak’a göç etmiştir. Danyal’in dedesi olan Harun Kasap, İran Şahı’nın ekonomi danışmanı olarak görev yapmaktaydı. Ancak Şah’ın ölümünden sonra Şeyh Harun görevinden alındı. Bu durum Şeyh Harun’u endişelendirdi ve bu nedenle İran’dan ayrılarak Erbil’e yerleşti.

Bağdat Güzel Sanatlar Enstitüsünde mezun olan ilk kuşak sanatçılarından biri olarak, sanatçı Süleyman Şakir diyor ki: "1952'de Erbil'de ben, Edward William ve birkaç sene sonra Muhammed Arif gibi birçok öğrenci Erbil'den Bağdat Güzel Sanatlar Enstitüsüne girdik ve resim bölümüne kabul olduk" (Othman, 2017, s. 74).

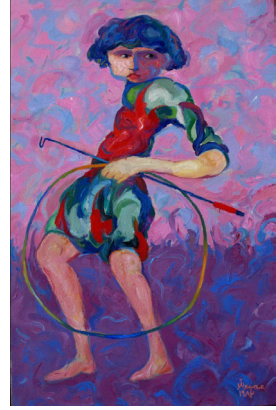
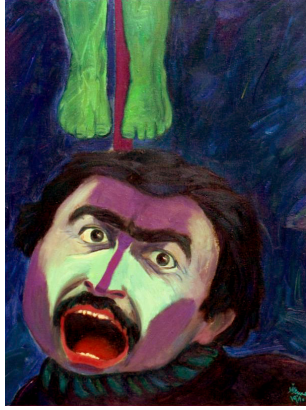
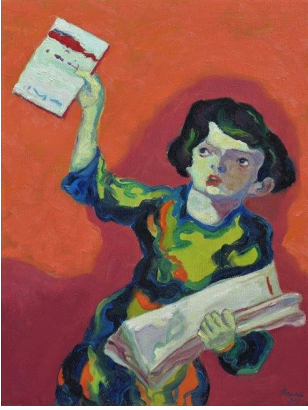
Bu öğrencilerin çoğu mezun olduktan sonra Erbil'e geri dönüp resim öğretmeni olarak çalışmaya başlamışlardır. Bu dönemdeki çalışmalara bakıldığında, resim sanatı daha yüksek bir seviyeye ulaşmıştır. Fakat bir sonraki aşamaya kadar sanatçılar gerçekçi bir üslupla çalışmışlardır. Konuları da peyzaj, bölgenin yaşamı ve milli destanlarıdır. Ayrıca, ilerleyen aşamalarda Süleyman Şakir'in çalışmaları Empresyonistlere benzerlik gösterirken, Muhammed Arif'in çalışmaları Toplumsal Gerçekçilik yönünde ilerlemiş ve bazı eserleri ise bir dereceye kadar Ekspresyonist bir eğilime yaklaşmıştır.

Altmışlı yıllarda, Wahid Mercan'ın (1942-2016) çalışmalarıyla karşılaşırız. Sanatçının Ekspresyonist eğilimli ve Soyut tarzda yapılan çalışmaları bulunmaktadır (Othman, 2017, s. 75). Böylece altmışlı yılların sonlarında ve yetmişli yılların başlarında, Erbil sanatçıları arasında kademeli bir şekilde modern ve çağdaş çalışmalara eğilim başlamıştır. Sonrasında, bu yöne yönelik çalışma eğilimi daha da güçlenmiştir. Özellikle yetmişli yılların sonlarında ve seksenlerin başlarında Karani Cemil ve Abdullah Resul gibi bazı genç sanatçılar Bağdat Güzel Sanatlar Enstitüsü ve Bağdat Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonra daha çok Ekspresyonist eğilimlerle çağdaş çalışmalar yapmaya başlamışlardır (Resul, 2013, s. 414-417). Ayrıca, o dönemin çalışmalarına bakıldığında günlük yaşam sahneleri, savaşın etkileri, toplumun yoksulluğu ve acıları göze çarpar (Görsel 1,2,3,4,5). Altmışların sonlarında ve yetmişlerin başlarında Ekspresyonist eserler Erbil resim sanatında ortaya çıktığı görülmekte ve sonraki yıllarda bu eğilim daha fazla güçlendirmektedir.



Görsel 1 (Solda). Karani Cemil, 1978, Bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya. (Kişisel Arşiv).

Görsel 2 (Sağda). Karani Cemil, 1976, Bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya. (Kişisel Arşiv).



Görsel 3 (Solda). Abdullah Resul, 1983, Yeni Manifesto/The new Manifesto, (Kişisel Arşiv).

Görsel 4 (Ortada). Abdullah Resul, 1980, İdam/İdam, (Kişisel Arşiv).

Görsel 5 (Sağda). Abdullah Resul, 1983, The Ring/The Ring, (Kişisel Arşiv).

Erbilli Sanatçı Karani Cemil'in çalışmalarını değerlendirirken, yetmişli yılların ortalarında ve seksenlerin başlarında Ekspresyonist eğilimlerin IKB ve Erbilli sanatçılar arasında yaygın bir şekilde görüldüğünü belirtmektedir. Karani Cemil, bu durumun Bağdat'tan dönüşleri sonrasında daha da arttığını ve bu etkinin, güncel sanata ve özellikle modern ve çağdaş sanata olan ilgileri ve Batı'daki sanatçıları taklit etme eğilimlerinden kaynaklandığını vurgulamaktadır. (Othman, 2017, s. 77-78). Ayrıca, yetmişli yılların sonlarında ve seksenlerin başlarında, karmaşık politik durum ve Saddam Hüseyin rejiminin sansürleri nedeniyle ifade etmek istediklerimizi bu diktatoryal rejimden gizlemek için sanatçılar, özellikle Ekspresyonist eğilimler başta olmak üzere Sembolizm, Soyut Sanat ve Sürrealizm gibi akımlara yönelmişlerdir. Çünkü sadece bu akımlar aracılığıyla gizli anlamları ifade etme imkanına sahip olmuşlardır (Saeed, 2009, s. 22-23).

Genellikle görülen o ki seksenli ve doksanlı yıllar arasında Erbil resim sanatında çağdaş sanat gelişmiş ve Neo-Ekspresyonist eğilimi başta olmak üzere sanatçılar çağdaş eğilimler doğrultusunda çalışmaya daha fazla önem vermişlerdir. Üstelik tam 1980 yılında IKB'de ilk kez Süleymaniye'de Güzel Sanatlar Enstitüsü açılmış ve sonrasında öğrenciler sanat eğitimi almak için Bağdat'a gitmek yerine, Erbil'den Süleymaniye'ye gitmişlerdir. Irak siyasi ortamındaki onca istikrarsızlığa rağmen, bahsi geçen enstitü seksenli yıllarda sanatçıları çağdaş sanata yönlendirilmede aktif bir rol oynamıştır. Resim bölümü başkanı ve Enstitü'nün kuruculardan biri olarak o dönemde Erbil'den Süleymaniye'ye taşınan Erbilli sanatçı Abdullah Resul diyor ki: "Modern ve çağdaş sanatın etkisiyle birlikte, Irak'ın politik ve sosyal çevresindeki baskı ve istikrarsızlık, bu çalışma tarzının ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur. Çünkü modern ve çağdaş eğilimler, sanatçıların dönemin ruhu ile ilgili duygularını ve tutumlarını yansıtmaları açısından çok elverişli bir ortam sağlamıştır" (Othman, 2017, s. 80).

Irak'taki karmaşık siyasi ortam ve sosyal durum, Irak-İran savaşının etkileri, birçok sanatçının konularını Ekspresyonist bir dille ifade etmesini sağlamıştır. Doksanlı yıllarda, sergi salonlarının ve galerilerin sayısı artmış, Erbil'de birkaç galeri açılmış ve ardından 1992'de Güzel Sanatlar Enstitüsü açılmıştır. Bu enstitü sanatçıların doğru eğitim alabilmesi yönünde iyi bir rol oynamıştır (Othman, 2017, s. 80-81).

2000'li yıllarda yurtdışında yaşayan bazı sanatçı Erbil'e dönmüş, bilgi ve deneyimleriyle çağdaş sanatın yeni deneyimlerini ve tekniklerini ilerletmede doğru bir referans sağlamışlardır. Yine bölgenin dünyaya daha fazla açılması, sosyal medya etkisi gibi sebeplerle bazı sanatçıların eserlerini geleneksel sanat temsil araçlarından kurtarıp performans, enstalasyon, video sanatı ve dijital sanata ilgilendikleri görmekteyiz. Ayrıca, bu dönemde yeni teknikler ve farklı malzemelerin kullanılmasıyla birlikte Neo-Ekspresyonizm eğilimle çalışan sanatçıların sayısı tamamen artmıştır.

Sonuç olarak, yetmişli yıllardan daha önceki süreçte gerçekçilik eğilimle çalışan sanatçıların çalışmaları bir dereceye kadar Ekspresyoniste yaklaşmış, fakat yetmişli yılların ortasından itibaren Neo-Ekspresyonist eğilimli örnekler açıkça görülmektedir. Yaklaşık 1990lı yıllardan günümüze kadar ressamlar arasında Neo-Ekspresyonist eserler popüler bir hale gelmiştir.

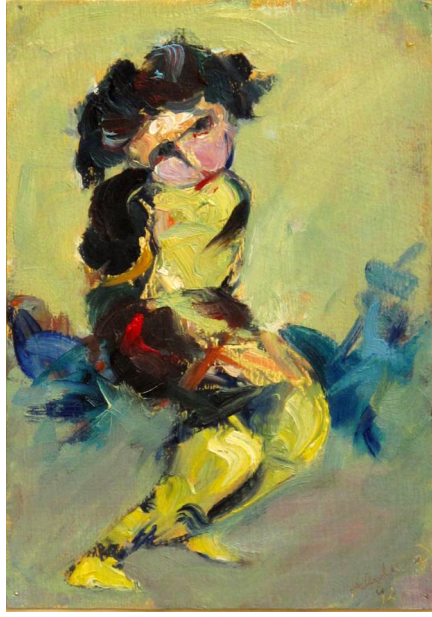
Erbil Neo-Ekspresyonizm Çalışma Örneklerin Analizi

Bu bölümde araştırma topluluğunun tarihsel ve coğrafi sınırlarına göre 1991-2015 yılları arasında Erbil'den seçilen örnekler analiz edilmektedir.

Birinci Örnek:

İlk örnekte Sanatçı Abdullah Resul'ün bir çalışması ele alınmaktadır:

Sanatçı Abdullah Resul, 1952 yılında Erbil'de doğmuştur. 1975'te Bağdat'a gitmiş ve Güzel Sanatlar Akademisinde resim dalına kabul olmuş ve 1979'da birincilikle mezun olmuştur. 1980 yılında Süleymaniye Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün kurucu üyelerden biri olarak resim dalı başkanı olmuş ve bu nedenle Süleymaniye şehrine taşınmıştır. 1986'ya kadar öğretmen olarak ders vermiş ve ardından ülkeyi terk etmiştir. 1989 yılında Londra'da yerleşmiş, 1997 yılında "City & Guilds London Institute"ten öğretmenlik sertifikası almış ve aynı yılda "Cordwainers College of Art & Design"de öğretmenlik yapmıştır. 2005'te Erbil'e dönmüş ve Erbil Güzel Sanatlar Enstitüsünde ders vermeye başlamıştır. 2006 yılından 2015'e kadar Selahaddin Üniversitesinin Güzel Sanatlar Fakültesinde resim bölümünde öğretmenlik görevini sürdürmüştür. Ayrıca Abdullah Resul Altı kişisel sergi açmış ve birçok grup sergilere de katılmıştır. Bunlarla birlikte 2016'de, Duhok Galerinin Altın Ödülünü almıştır (Othman, 2017, s. A6).



Görsel 6. Abdullah Resul, 1992, Utangaç Çocuk/Kurêkî Şermin, kâğıt üzerine yağlıboya, 13x18cm, (Abdullah Resul Kişisel Arşivi).

Genel Bakış: Bu eser incelendiğinde tablonun sol tarafında siyah gözlü ve siyah saçlı bir erkek çocuğun başını eğip oturmuş olarak görülmektedir. Eserin arka planı ikiye bölünmüş, üst kısmında sarı bir renk yeşil bir renk ile karıştırılmış, alt kısımda yeşil bir renk, pembe bir renk ile karıştırılmış olup her iki bölümde de oturma yeri olarak görünen mavi bir renkle hızlı darbeler ile bölünmüştür.

Kompozisyon: Eserin yapı sistemi (Dikey-Eğri) bir sisteme dayandırılmıştır. Bu sistem yaklaşık olarak (S) harfi biçimindedir. (Görsel 7) Arka plandaki sadelik, figür ile birlikte (boşluk kütle boşluk) bir ritim oluşturmuş olup genel biçimi (+) şekline yaklaşmıştır (Görsel 8).

Teknik ve Malzemeler: Bu çalışmada bir teknikle çalışılmıştır. Figürde ve oturma yerinde kalın ve pürüzlü bir doku, hızlı darbeler ve kalın renklendirme kullanılarak elde edilmiştir, bu da figüre özel bir dinamik hissi vermektedir. Diğer doku da arka planda sadeleşen ince bir dokudur. Ayrıca, eser yağlı boya ile boyanmış ve genellikle sarı tonlar çalışmada hâkim konumdadır. Renkler çok özgürce kullanılmış ve doğadaki renklerden tamamen uzaklaşmıştır. Üstelik formların oluşturulmasında sanatçının özneliği altında akademik ölçütleri bozulmuştur.

Konu: Bu çalışmada, sanatçının utangaçlık temasını resim aracılığıyla başarılı bir şekilde ifade ettiği görülmektedir. Figürün yüzünde ve renk ifadelerinde yabancılaşma ve psikolojik kargaşa durumları hissedilmektedir. Sanatçı, muhtemelen kendi deneyimlerinden veya

gözlemlerinden yola çıkarak, utangaçlığın içsel dünyasını ve duygusal karmaşıklığını resimde başarılı bir şekilde yansıtmıştır. Bu çalışma, utangaçlık deneyimleyen insanlara empati kurmaktadır. Ayrıca, sanat aracılığıyla utangaçlık gibi psikolojik durumların ifadesini ve anlaşılmasını kendi çocukluk anılarıyla da sunmaktadır.

Stil ve Akım: Sanatçı, akademik geleneklerden uzak bir form oluşturmuş, gerçekçi renk kullanımından kaçınmış ve duygusal etki yaratmak için renkleri abartılı ve subjektif bir şekilde kullanmıştır. Güçlü ve dağınık fırça darbeleriyle insanın psikolojik durumu yansıtılmış ve eserin üslubu ve özellikleri bu eserin Neo-Ekspresyonist bir çalışma olduğunu göstermiştir.”



Görsel 7. Örneğin analizi, (Kişisel Arşiv). **Görsel 8.** Örneğin analizi, (Kişisel Arşiv).

İkinci Örnek:

İkinci örnekte sanatçı Karani Cemil'in bir çalışması ele alınmaktadır:

Sanatçı Karani Cemil, 1954 yılında Erbil'de doğmuştur. 1977'te Bağdat Güzel Sanatlar Enstitüsünde, resim bölümünde mezun olmuştur. 1979'de Erbil'den yurt dışına göç etmiş ve İtalya başta olmak üzere İspanya ve Hollanda gibi ülkelerde yaşamıştır. Bu süreçte farklı üslup ve tekniklerle sanatsal çalışmalarını devam ettirmiştir. 2003'te Erbil'e dönmüş ve Erbil Güzel Sanatlar Enstitüsünde resim öğretmeni olarak ders vermeye başlamıştır. Ayrıca 2003'te Erbil'de genel yayın yönetmeni olarak "Şêwekarî" adı altında plastik sanatlara özel bir dergi kurulmuş ve 2011'a kadar bu dergi devam etmiştir. Bunlarla birlikte Karani Cemil çok aktif bir sanatçı olarak Erbil'de ve yurt dışında birçok kişisel ve toplu sergilere sahiptir (Crossing Art project, 2021, s. 28).



Görsel 9. Karani Camil, 1998, Kaybolma/Winbun, karışık malzeme, 90x95cm, (Karani Camil Kişisel Arşivi).

Genel Bakış: Esere ilk baktığında, çatlamış olduğu dörtgen bir forma sahip bir toprak görülmektedir. Bu dörtgen toprakta iki form görülmektedir. Bir tanesi toprakla bütünleşmiş şekilde olan ölü beyaz renkli bir tazi, karşısında ise belirsiz daha çok kalıntıya benzeyen siyah organik bir formdur. Formlar birbirini tamamlar, ortalarında insan kalbine yakın bir şekil oluştururken dış kısımda ise dairesel bir şekil oluşturmuştur.

Kompozisyon: Bu eserin kompozisyon sistemi dairesel bir sisteme dayanılmakta ve ana kütleler tamamen eserin ortasında yer almaktadır. Ayrıca eserde bulunan tüm birimlerin hareketi ana kütlelerin etrafında dairesel bir şekilde hareket etmektedir (Görsel 10).

Teknik ve Malzemeler: Bu eserde organik malzemeler kullanılmış, yapıştırıcıyla çamur ve kumaş parçası tablo üzerine kalın bir şekilde yapıştırılmıştır. Orta kısım daha kalın olduğu için zemin çatlamış görünmektedir, bu da esere güzel bir doku vermiştir. Malzemeler kuruduktan sonra sanatçı akrilik boyayla tuval üzerinde tekrar çalışmış ve genellikle bu çalışmada daha çok toprak rengi olmak üzere (beyaz ve siyah, zeytin ve toprak rengi) kullanılmıştır. Ayrıca güçlü fırça darbelerinin yanında, renklerin hareketi de daha çok dairesel olup çalışmanın ortasına doğru yönlendirilmiştir (Görsel 11).

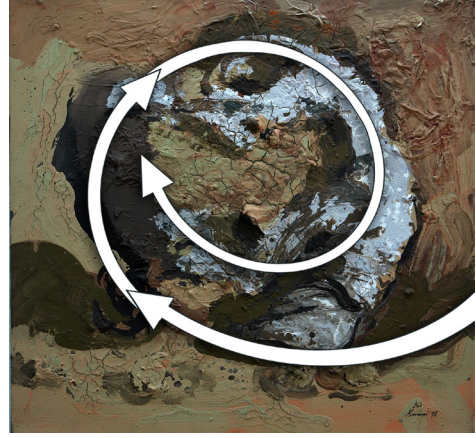
Konu: Genel anlamda bu çalışmada kaybolma kavramı ele alınmıştır. Doğanın en temel unsuru olarak toprak kullanılırken ulusal kimlik ve kişisel kimliğe dönüş ihtimali canlandırılmıştır. Çünkü insan çoğu zaman kimliğini kaybetme kuşkusu ile yaşar. Bu bazan öznel

kimlik bazen de düşünce ve inanç kimliği kaybetme korkusu olabilir. Öte yandan sanatçının çocukluk yıllarında Erbil şehir merkezi çevresinde en yaygın görülen hayvan, taziydi. Kullanılan bu hayvan objesi sanatçının yöresinin yaşam kültürünü ve kimliğini ifade etmek için yerel bir simge olarak kullanıldığı söylenebilir. Böylece çalışmanın daha çok zihinsel ve kavramsal bir arayışa sahip olduğunu düşünebilir.

Stil ve Akım: Bu eserde renk ve tekniğin ifadeci kullanımı, şekil yaratılmasındaki ifadeci duygusu ile birlikte, eserin Neo-Ekspresyonizm çerçevesinde olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca Neo-Ekspresyonizmin tüm bahsedilen özelliklerine rağmen bu eser, bir dereceye kadar Soyut Ekspresyonizme yaklaştığını da görmekteyiz.



Görsel 10. Örneğin analizi, (Kişisel Arşiv).

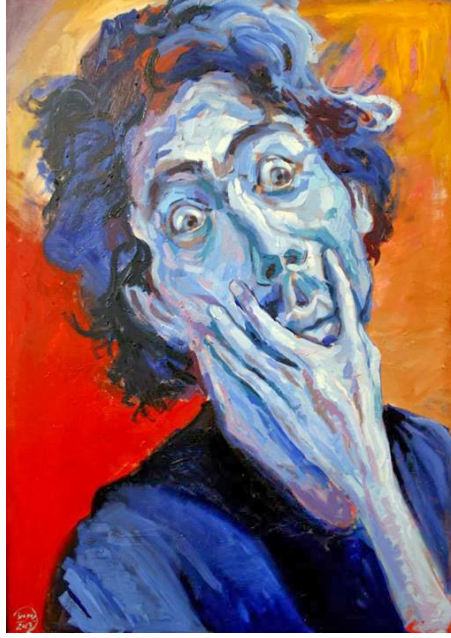


Görsel 11. Örneğin analizi, (Kişisel Arşiv).

Üçüncü Örnek:

Üçüncü örnekte sanatçı Rawand Jahfar'ın bir çalışması ele alınmaktadır:

Sanatçı Rawand Jahfar, 1993'te Erbil'de doğmuştur. 2011'de Erbil Güzel Sanatlar Enstitüsünde resim bölümünde mezun olmuş, ardından Salahaddin Üniversitesi Erbil Güzel Sanatlar Fakültesine girmiş ve 2016 resim bölümünde mezun olmuştur. Aynı yılda Lawık Güzel Sanatlar Enstitüsünde resim bölümünde öğretmen olarak çalışmaya başlamıştır. Bunlar ile birlikte 2017'de Rwanga Kuruluşu tarafından yılın en iyi genç ressam ödülü kazanmıştır. Ayrıca sanatçı birçok kişisel sergi açılmış ve çok sayıda toplu sergiye katılmıştır (Othman, 2017, s. A9).



Görsel 12. Rawand Jahfar, 2013, Otoportre, tuval üzerine yağlı boya, 70x100cm, (Rawand Jahfar Kişisel Arşivi).

Genel Bakış: Bu eserde patlak gözlü ve karışık saçlı genç bir adam portresi sunulmaktadır. Eliyle çenesini sıkarken yüzünde büyük bir korku ve panik görülmektedir. Bu portrede Mavi renk yoğun bir şekilde kullanılmış, bu soğuk rengi dengelemek için arka planın sağ tarafında sarı ve okra; sol tarafında da kırmızı renk kullanılmıştır. Böylece figürün yüz ifadesi daha çarpıcı bir hale gelmiştir.

Kompozisyon: Bu çalışmada eğik bir kompozisyon sistemi tercih edilmiştir. Portrede genel anlamda dikey sistem yerine eğik bir şekil kullanılması bu portrenin gelenekselin dışında olduğunu göstermektedir.

Teknik ve Malzemeler: Bu eser yağlı boyayla yapılmış, renklendirme için kısa, ince ve uzun darbeler kullanılmıştır. Ancak arka plan basitleştirilmiş ve fırça hareketleri giderek azaltılmıştır. Genellikle sıcak ve soğuk renklerin ilişkisinden yararlanılmış olsa da mavi renk hâkim renk konumundadır. Biçim formülasyonunda akademik prensiplere aşılmış ve figüre Ekspresyonist bir enerji vermek için şekil biraz inceletilmiş ve uzatılmıştır.

Konu: Sanatçı çoğu zaman oto portresini çizer, bu da birçok şeyin sinyali olabilir. Freud'un söylediği gibi, bu durum narsistik (özseverlik)ve yabancılaşmış yahut diğer psikolojik durumları hatırlatmaktadır. Formda şaşkın ve paniklemiş dengesiz bir psikolojiye sahip bir figürle karşılaşmaktayız. Böylece formun görsel sinyallerinde sanatçının kişisel bir psikolojik durumu konu olarak ele aldığı fark edilmektedir.

Stil ve Akım: Bu oto portre, Neo-Ekspresyonizm akımının belirgin özelliklerini yansıtan bir çalışmadır. Renklendirme tekniği, form yaratmasında ve iç dünyasını yansıtmasıyla, izleyiciye duygusal bir deneyim sunmayı amaçlar. Neo-Ekspresyonizmin duygusal yoğunluğunu, ifade özgürlüğünü ve iç dünyanın keşfini vurgular.

Dördüncü Örnek:

Dördüncü örnekte sanatçı Ahmed Nebez'in bir çalışması ele alınmaktadır:

Sanatçı Ahmed Nabaz 1986'de Erbil'de doğmuştur. 2008 yılında Erbil Güzel Sanatlar Enstitüsü'nden resim alanında diploma almış, sonrasında Selahaddin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine girmiş ve 2012'de resim bölümünde mezun olmuştur. Aynı senede araştırma görevlisi olarak okuduğu üniversiteden çalışmaya başlamıştır. 2019 yılında Polonya'da Krakow'daki Uluslararası Kültür Merkezi'nde Polonya sanatının çağdaş Irak sanatı üzerindeki beklenmedik etkisinin ışığında bir araştırma yapmıştır. Öte yanda sanatçı Ahmed Nabaz, resim başta olmak üzere video sanatı, performans, enstalasyon, fotoğraf gibi farklı sanat türleriyle deneyler yapıyor ve aynı zamanda birçok sergi için küratörlük yapmıştır. Ayrıca sanatçı yurt içinde ve yurt dışında birkaç kişisel sergiyle birlikte çok sayıda toplu sergilere katılmıştır (Crossing Art project, 2021, s. 6).



Görsel 13. Ahmed Nebez, 2014, Yük Olarak Din/Din Wek Bar, 100x120 cm, tuval üzerine akrilik, (Ahmed Nabaz Kişisel Arşivi).

Genel Bakış: Bu eserde diz çökmüş ve sırtının üzerinde üç kaba taş ve kırmızı bir elma yüklenmiş bir insan görülür, arka planda üst kısımda siyah ve üzerine dini metinlere benzeyen bazı belirsiz metinler betimlenmiş, alt kısmı da beyaz ve gri renklerle renklendirilmiştir.

Kompozisyon: Eserin kompozisyon sistemine bakılırsa, farklı kütleler ile oluşan piramidal bir sisteme sahip olduğu söylenebilir.

Teknik ve Malzemeler: Sanatçı formları basitleştirmiş ve detaysız bir şekilde çalışmıştır. Büyük fırça darbeleriyle şekilleri renklendirmiş bazı yerlerde de renk katmanları kullanmış, bir katmanın kurutmaktan sonra üzerine renk dökülmüştür. Beyaz renk için metal spatülünden yararlanmıştır. Eserde siyah renk hâkimdir. Ayrıca figürün bazı kısımlarında renklerin kenarları arka plan ve zemin ile karıştırılmış ve yumuşatılmıştır. Bu nedenle kontörler kaybolmuş ve genel olarak bu çalışmada çizgilere çok önem verilmemiştir.

Konu: Bu eser dine karşı eleştirel bir dil taşır, sanatçı dinle ilgili dinin kutsal değerini yitirdiğini ve insan üzerinde büyük bir yük haline geldiğini düşünmektedir. Bu eserde sanatçı içeriğe dair umutsuzluğunu göstermektedir. Taşlar ve elma simgesel bir şekilde kullanırken, Adem'den bu yana dinlere işaret edilmiş, dinler ağır bir yük olarak gösterilmiş ve bu yükün altında ezilen diz çökmüş figür insanın yorgunluğuna işaret etmektedir.

Stil ve Akım: Sanatçı bu eserde Ekspresyonist bir eğilimle çalışmış, şekil oluşturma açısından doğadaki formlardan uzaklaşmak yerine şekli basitleştirmeye çalışmıştır. Ayrıca renk bağımsız olarak kullanılmış ve fırçanın darbe harekâtları şekillerin üzerine bırakılmıştır. Bu eserde bulunan tüm Ekspresyonist özelliklere rağmen, sanatçı aynı zamanda sembolizmden de yararlanmıştır. Bu da Neo-Ekspresyonizmin en belirgin özelliklerinden biridir.

Sonuç

Sanatçılar, eserlere özgü ve yerel karakteristik bir kimlik kazandırmak amacıyla tablolarında yazı ve yerel simgeleri kullanmışlardır. Bu, ikinci örnekteki tazı ve dördüncü örnekteki yazılarda görülmektedir. Erbilli sanatçılar, bu özellikleriyle kendilerine özel görsel ve biçimsel özellikleri kazanmaktadır. Ancak tüm farklı özelliklerine rağmen her dört örnekte Neo-Ekspresyonizm akımının genel özellik ve ilkeleri çerçevesinden çıkmamaktadır. Bununla birlikte, Erbilli Neo-Ekspresyonizm sanatçılar, Batı'daki Neo-Ekspresyonizm sanatçılar gibi çalışmalarında Soyut ve Sembolizm gibi akımlarından etkilenmiş ve bu akımları kendi Ekspresyonist çalışmalarlarıyla birleştirmiştir. İkinci ve dördüncü örnekte de bu birleşim görülebilir. Bu durum, Neo-Ekspresyonizmin önemli bir özelliğidir. Sanatçılar, Soyut ve Sembolizm akımlarının sağladığı ifade araçlarını kullanarak eserlerine derinlik, anlam katmayı ve duygusal etkileyciliklerini güçlendirmeyi amaçlarlar. Bu birleşim, Erbilli Neo-Ekspresyonizm sanatçıların eserlerindeki özgün ve karakteristik bir kimlik oluşturmalarına yardımcı ol-

muştur. Erbilli Neo-Ekspresyonizm sanatçılar, geleneksel renk kullanımının sınırlamalarını aşarak tamamen özgür bir şekilde renkleri kullanmaktadır. Renkler, duyu ve düşüncelerin ifade edilmesinde güçlü bir araç olarak kullanılır. Renklerin canlılığı, hareketliliği ve belirginliği eserlerde öne çıkar ve farklı renklerin yoğunluğu, kontrastı ve etkileşimi duygusal bir atmosfer yaratır. Fırça darbeleri ise duygusal ve fiziksel ifadeleri ortaya koymak için önemli bir araçtır. Kalın ve kabarık fırça darbeleri, eserlere hareketlilik, derinlik ve dokunsal bir zenginlik kazandırır. Bu özgür renk kullanımı ve yoğun fırça darbeleri, Erbilli sanatçıların duyu ve düşüncelerini serbestçe ifade etme ve izleyiciye güçlü bir duygusal etki yaratma potansiyelini artırır. Bu şekilde, Erbilli Neo-Ekspresyonizm sanatçılar, renk ve fırça darbeleri aracılığıyla özgün ve derinlikli bir ifadeyle Neo-Ekspresyonizm hareketinin önemli bir özelliğini temsil ederler. Erbil'in Neo-Ekspresyonizm eserlerinde, sanatçılar farklı dokuları kullanarak ifade etmek istedikleri duygusal ve estetik etkileri güçlendirmeyi hedefler. Bu amaçla, farklı renk teknikleri ve malzemeler aracılığıyla eserlerine derinlik, hareketlilik, dokunsal zenginlik veya duygusal yoğunluk katmaya çalışırlar. Örneğin, sanatçılar kalın ve kabarık fırça darbeleriyle veya toprak ve yaratılan çatlaklar gibi dokusal etkilerle eserin duygusal yükünü vurgulamayı ve izleyicide güçlü bir tepki uyandırmayı amaçlarlar. Farklı dokuların ustalıklı kullanımı, bir sanat eserine duyu ve derinlik katmakla kalmaz, aynı zamanda görsel çeşitlilik ve estetik bir zenginlik sunmak için değerli bir araç olarak değerlendirilir. Özne farklılıklarından dolayı, Erbil'deki Neo-Ekspresyonizm sanatçılar, kendilerini biçim ve içerik açısından son derece özgürce ifade etme imkanına sahiptirler. Bu özgürlük, Neo-Ekspresyonizm Hareketi'nin en belirgin özelliklerinden biridir. Sanatçılar, kendi duygusal dünyalarını ve yaratıcılıklarını serbestçe aktarabilmek adına farklı biçimler, doku ve renkler kullanma özgürlüğüne sahiptirler. Bu da onlara eserlerinde benzersiz bir kimlik ve estetik ifade sunma fırsatı verir. Neo-ekspresyonizm sanatçılar, öznel deneyimlerini ve duygusal içeriklerini güçlü bir şekilde aktarıırken, aynı zamanda izleyiciyle bir etkileşim ve duyu paylaşımı sağlama amacı güderler.

Genel itibarıyla, Erbil Neo-Ekspresyonizmde psikolojik durumlar, özellikle birinci ve üçüncü örnekte gözlemlendiğimiz gibi, ele alınan temel bir konudur. Bu çalışmada belirlediğimiz sınıra ulaşmadan önce, Erbil'deki Neo-Ekspresyonizm, Batı sanatın etkisi altında Irak sanatının çağdaşlaşma süreciyle ortaya çıkmıştır. İlk başlarda, çalışmalar genellikle Irak'ın zor günlerinde sansürler ve savaşın etkisi altında toplumun acıları ve yoksunluğunu ele almaya başlamıştır. Araştırma evrenine ve seçilen örneklerine dayanarak, 1990'lı yıllarda sanatçıların ana temaları psikolojik durumlar, yalnızlık, bireysel ve toplumsal krizler gibi konular olmuştur. Bu temalar kademeli olarak bireysel ve ulusal kimlik gibi güncel konulara dönüşmüştür. Sonraki yıllarda ise temalar daha fazla değişime uğramış ve dinsel temalar, son örnekte olduğu gibi, daha belirgin bir şekilde ortaya çıkmıştır.

Kaynakça

- Amhaz, Mahmoud. (1981). *Al-Fan Taşkili Ma'asir*, Byerut: Dar Al-Muthalath Lil-Taba'a Wa-Al-nashr.
- Antmen, Ahu. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Botani, Bashir Sabri. (2009). *Danyal Üzeir Kasap (1913-2000)*, Erbil: Shaqam Dergisi, Sayı: (127).
- Buruma, Ian. (2008). *Desire in Berlin*. New York: New York Review of Boks.
- Crossing Art project. (2021). *Karani Jamil*, Erbil: Catalog of exhibitions, Cihan Gallery.
- Dube, Wolf-Dieter. (1990). *The Exprissionists*. New York: Thames and Hdsson inc. 500 Fifth Avenue.
- Fleming, Johan. and Hugh Honour. (2015), *Dünya Sanat Tarihi*, çev: Hakan Abacı, İstanbul: ALFA Basım.
- Furness, R. S. (1973). *Expressionism*. London: Methuen.
- Gara. (2005). *Hunerî Şêwekarî Modêrin*, Hewlêr: Dezgay Çap u Bilawkirdinewey Ara.
- Garzanti, Aldo. (1974). *Enciclopedia letteratura (English)*. Milan: Guido Villa.
- Oiler, John. (2009). *Ekspresyonîzim Çiye?*. W: Azad Heme Şerîf, Hewlêr: Govarî Şêwekarî, Jimare (25), Dezgay Mêrig.
- Othman, Dana Mohammed. (2017). *IKB Çağdaş Resminde Ekspresyonizm*, Yüksek Lisans (MA) tezi, Erbil: Salahaddin Üniversitesi.
- Pirbal, Ferhad. (2006). *Mejuy Hunerî Şewekarî Le Konewe Ta Pencakan*, Erbil: Şewekarî-Dezgay Merg.
- Resul, Wahbi. (2006), *Hunerî Nîgarkêşan Mejuy Le Kurdda u Le Jihanda. Teknolojîya. Teknik. Slêmanî: Çapxaney Wezaretî Perwerde.*
- Resul, Wahbi. (2013), *Ebistrakt Ekspreşnîzm Le Nîgarkêşanî Hawçerxî Kurdistanî Başurda. Slêmanî: Berêwberayetî Xaney Wergêran.*

Saeed, Bekhtiyar. (2009). *Dunya Bîniyekanî Hunerî Şêwekarî (Beşî Sêyem)*, Suleymanî: Berêweberayetî Gştî Çap u Bilawkirdnewey.

Sheppard, Richard. (1976). "German Expressionism". *Modernism: A Guide to European Literature, 1890-1930*. London: Penguin Books.

Zeki, Semih. (2011). *Sanatta yeni figürasyon olgusu ve yeni dışavurumcu resim anlayışı*, Yüksek Lisans (MA) tezi, İstanbul: Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

İnternet Kaynakçası

Tate. (2023), Abstract Expressionism, Tate website. Erişim Tarihi: 16.7.2023. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abstract-expressionism#:~:text=Abstract%20expressionism%20is%20the%20term,and%20the%20impression%20of%20spontaneity>

Wolf. (2023). *Expressionism Movement, Artists and Major Works*. The Art Story. Erişim Tarihi: 2.5.2023. <http://www.theartstory.org/movement-expressionism.htm>

HASTANE İÇ MEKAN ÇOCUK OYUN ALANLARI TASARIM YAKLAŞIMI*

THE APPROACH TO THE DESIGN OF HOSPITAL INTERIOR CHILDREN'S PLAYGROUNDS

DR. ÖĞR. ÜYESİ **ELİF ÖZGEN**

Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Bina Bilgisi Anabilim Dalı
elif.ozgen@ibu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-8081-2097

PROF. **BİLGE SAYIL ONARAN**

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
bilgeso@hacettepe.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-9395-3596

Öz: Hastane iç mekanları, uluslararası olarak tanımlanmış ve iç mimarlık bilim - sanat dalı içerisinde uzmanlık alanı olarak da değerlendirilen bir araştırma sahasıdır. Çalıma kullanıcı merkezli, mekanın iyileştirici etkileri üzerine güncel tasarım yaklaşımlarını içeren "sağlık tasarımı" çerçevesinde ele alınmaktadır. Belirtilen alanda, devlet kurumu olarak hizmet veren çocuk hastanelerinin, pediatri onkoloji ve hematoloji klinikleri içerisinde bulunan çocuk oyun alanlarını çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Ankara'da yer alan on bir klinik için ilgili hastanelere başvuru gerçekleştirilmiştir. Ancak yalnızca iki hastaneden izin alınabilmesi sebebiyle, iki hastane kliniğinde yer alan çocuk oyun alanlarının mekânsal organizasyon ve tasarım yaklaşımları yerinde incelenerek belgelendirilmiştir. Bu amaçla çalışma; disiplinlerarası yaklaşımla sağlık bilimleri ve iç mimarlık alanlarında veri toplama metodu ile oluşturulmuştur. Niteliksel olarak inceleme başlıkları yazılı döküman incelemesi sonucunda oluşturularak, fotoğraflama tekniği ile belgelendirilmiştir. Niteliksel verileri elde edilen hastane örnekleri için, mekânsal veriler karşılaştırmalı olarak analiz gerçekleştirilerek, belirtilen kliniklerde yer alan iç mekan çocuk oyun

* Çalışma Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Ana Bilim Dalı'nda Prof. Bilge SAYIL ONARAN danışmanlığında 2022 yılında tamamlanan "Hastane Çocuk Oyun Alanlarının Sanat ve Yaratıcılık Odaklı Tasarımı" isimli Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

alanları mevcut durum analizi gerçekleştirilmiştir. Bu doğrultuda çalışmanın amacı, hastane iç mekan oyun alanlarının güncel uygulama ve yaklaşım dinamikleri ile sağlık tasarımı konusuna hem teorik hem de pratik olarak uygulama alanlarına katkı sağlamaktır.

Anahtar Sözcükler: Hastane İç Mekan, Sağlık Yapıları, Sağlık Tasarımı, Çocuk Mekanları, Çocuk Oyun Alanı.

Abstract: Hospital interiors are an internationally defined research field that is also considered within the science and art of interior architecture. The study is addressed within the framework of user-centered "health design", which includes current design approaches on the healing effects of space. In the specified area, children's playgrounds in pediatric oncology and hematology clinics of children's hospitals serving as state institutions constitute the subject of the study. Applications were made to their relevant hospitals for eleven clinics in Ankara. However, since permission could only be obtained from two hospitals, the spatial organization and design approaches of children's playgrounds in two hospital clinics were examined and documented on-site. For this purpose, the study was created with an interdisciplinary approach and data collection method in the fields of health sciences and interior architecture. Qualitative research titles were created as a result of written document review and documented with photography technique. For the hospital samples whose qualitative data were obtained, the spatial data were analyzed comparatively and the current situation analysis of the indoor children's playgrounds in the specified clinics was accomplished. In this direction, the aim of the study is to contribute to the current application and approach of hospital indoor playgrounds and health design both theoretically and practically.

Keywords: Hospital Interior Space, Healthcare Facilities, Healthcare Design, Children's Space, Children's Playground.

Giriş

Hastane yapıları çok sayıda teknik gereksinimi karşılaması gereken, enfeksiyon riski ve hijyenik parametreler konusunda uygulama aşamasında zorunlulukları bulunan ve bu sebeplerle diğer yapı tiplerinden farklılıklar içeren bir yapı türüdür. Hastane iç mekan tasarımı konusu ise, uluslararası alanda “sağlık tasarımı/healthcare design” başlığı altında incelenmektedir. Sağlık tasarımı ise; kullanıcı odaklı olarak çevreye duyarlı mimari, tasarım, mühendislik vb. disiplinleri içeren bilim ve sanat dallarını kapsayacak biçimde multidisipliner çalışma sahasını tanımlamaktadır.

Hastane iç mekan tasarımlarına ilişkin kapsam, çok sayıda ülkede yayınlanmış kılavuz veya yönetmeliklerle belirlenmektedir. Bu anlamda ülkemizde güncel olarak kullanılan standartlar “T.C. Sağlık Bakanlığı İnşaat ve Onarım Dairesi Başkanlığı” tarafından düzenlenen “Türkiye Sağlık Yapıları Asgari Tasarım Standartları 2010 Yılı Kılavuzu” ile sınırlandırılmaktadır. Ancak belirtilen kılavuzda iç mekan çocuk oyun alanları tasarım ve uygulama kriterleri henüz detaylı olarak yer almamaktadır. Çalışmada hastane içerisinde yer alan çocuk tedavi alanları ve oyun alanları tasarım kriterlerinin belirlenmesine dair farkındalık oluşturması, alanında teorik ve uygulama konularına katkı sunması amaçlanmaktadır.

T.C. Sağlık Bakanlığı’nın Ankara’da bulunması sebebi ile tarihsel süreç içerisinde sağlık kurum ve kuruluşları için önemli bir merkez konumunda yer almıştır. Bu sebeple Ankara’da çok sayıda köklü hastane yer almaktadır. İnceleme alanı devlet kurumu olarak hizmet veren il merkez hastaneleri özelinde gerçekleştirilmiştir. Şehir merkezinde hizmet veren belirtilen kriterlere uyan on bir adet pediatri onkoloji ve hematoloji kliniği tespit edilerek tüm hastanelere inceleme yapmak üzere başvuruda bulunulmuştur. Ancak Hacettepe Üniversitesi Hastanesi ve Gazi Üniversitesi Hastanesi’nden araştırma için gerekli izin alınabilmiştir. Bu sebeple Ankara ilinin alan sınırlılığını oluşturduğu çalışma için izin alınabilen hastanelerde inceleme gerçekleştirilmiştir. Araştırma kapsamında hasta, hasta yakını ve sağlık personeli ile görüşme özellikle gerçekleştirilmemiş, mekansal veriler sayısal değerleri, teknik ve estetik yönleri ile ele alınmıştır.

Çocuk Kullanıcı ve Oyun Alanı

Oyun; eğlence, macera, heyecan ve yaratıcılığı teşvik etmek için temel bir yaklaşım veya teknik olarak öne çıkmaktadır. İçsel motivasyon ve katılım yoluyla öğrenmeyi teşvik ettiği gibi, ister oyun ister başka bir yaklaşım yoluyla olsun, çocukların öğrenme deneyimlerinde bu somut ve duygusal özelliklerin ortaya çıkmasını desteklemek gerekmektedir (Arnott, 2023, s. 305). Eğlence ve heyecan, geniş anlamda macera ve yaratıcılıkla beslenebilmektedir. Erken çocukluk dönemindeki öğrenmeyi bir ‘macera’ olarak görmek, çocuklara meydan okumayı ve riski teşvik ederken bilinmeyi olumlu ve cazip bir şekilde kucaklamaları için fırsatlar sunmaktadır (Bisson ve Luckner, 1996). Oyun bu sebeple içsel motivasyon için fırsatlar sağlamakta, özellikle de bilişsel teorisyenlerin “içsel motivasyon, çocuklar mevcut bilişsel seviyelerinden farklı deneyimlerle karşılaştıklarında ve yeni dene-

yimi anlamaya çalıştıklarında üretilir” perspektifini doğrulamaktadır (Gottfried, 1983, s. 64). Öğrenme açısından, çocukların bilgi ve becerilerini ilerletmek için meydan okuma şarttır ve oyun temelli, sorgulama temelli öğrenme ya da tamamen farklı bir şey olan maceracı bir pozisyon benimsemek, çocukların yeni deneyimlere katılımını teşvik etmek için iyi bir başlangıç noktasıdır (Arnott, 2023, s.306).

Ayrıca çocukluk dönemini, yetişkinlik dönemine hazırlık olarak değerlendiren çok sayıda akademik çalışma bulunmaktadır. Çocukluk döneminde kişi sanat ve yaratıcılık ile beslendiği koşulda; problem çözüme, gözlem yapma, keşfetme, analiz, hipotez üretme, tahmin etme, iletişim kurma gibi konularda alıştırmaya gerçekleştirmektedir. Çocukluk döneminde gerçekleştirilen bu alıştırmalar zamanla pekiştirilerek, yetişkinlik dönemine hazırlık sağlamaktadır (Eroğlu, 2017, Fennell, Fennell, Carter, Mings, Klausner, & Hurst, 1990, Baykoç, 2018, Piaget & Inhelder, 2016). Kısaca oyun; çocuk için macera ve yaratıcılıkla beslenen, eğlenceli bir tecrübe edinme ve artırma metodu olarak değerlendirilebilmektedir. Bu sebeple çocuk ve oyun kavramları birbirinden bağımsız düşünülemez niteliktedir. Oyun alanları ise; ister iç mekanda ister dış mekanda kurgulansın, oyun için “yer” tanımlayarak, somut eleman, donatı, malzeme, mobilya vb. ile çocuk ve oyun arasındaki “şey/şeyler”e ortam yaratmaktadır.

Sağlık problemleri ile karşılaşmak çocuğun oyuna duyduğu ihtiyacı değiştirmemektedir. Bu bağlamda çocuk hastanesi kavramına ve hasta çocuk ile oyun arasındaki ilişkiye değinmek gerekmektedir. Çocuk hastanesi; 0 – 18 yaş arasındaki bireylere sağlık hizmeti sunan, fiziksel ve ruhsal iyileşme sağlamak amacıyla kamuya hizmet veren birim, kurum ve/veya kuruluştur. Çocuk klinikleri ise; hastanenin içerisinde yer alan, belirtilen yaş aralığındaki çocuk kullanıcıya hizmet veren, branşlara göre ayrılan birimlerdir. Araştırmanın kullanıcıları olan “çocuk” tedavi için pek çok birimin bulunduğu genel bir hastanenin “pediatri” kliniğinde veya çocuk hastanesinde hizmet almaktadır.

Çalışma alanı hematoloji ve onkoloji klinikleri ile kısıtlanmıştır. Oyun alanları tıbbi değerleri uygun olan çocuklar tarafından kullanabilmektedir. Enfeksiyon riski taşımayan, “Nötropeni” değerleri uygun (orta ve hafif) hastalar tedavi gördükleri hasta odalarından ayrılabilirler. Tedavi sürecini riskli ve ağır olarak geçiren nötropeni değeri yüksek olan hastalar; fiziksel olarak odanın dışına çıkabilecek durumda bulunmama ve tedavi süreci için dış mekanda etkileşimde bulunmamaktadır. Bu sebeple öncelikleri arasında, eğitim, sosyalleşme, oyun kavramları yer almamaktadır. Tedavinin hasta odasında izole biçimde gerçekleştiği, riskli aşamada olan hasta çocuk için hastanenin ortak alanlarını kullanabilmesi mümkün değildir. Nötropeni kavramı çalışmanın içeriğinde; mekanın odağa alınması sebebiyle sınırlandırılmıştır. Kavram ve ilgili veri ve bilgi sağlık bilimleri alanında detaylı olarak literatürde yer almaktadır.

Hastane iç mekanlarında yer alan oyun alanları, hangi klinikte bulunduğu ve alanın ihtiyacına göre biçimlenmektedir. Hastane genel mekanları ve klinik içerisinde bulunan oyun alanları, mekânsal organizasyon ve içeriğinde yer alan fonksiyonlar anlamında farklılık göstermektedir. Genel mekan içerisinde yer alan oyun alanları çoğunlukla bekleme alanından gözlem yapılabilecek biçimde kurgulanırken, geçici bir süre için çocuğu meşgul edebilme amacıyla kullanılmaktadır. Hacettepe Üniversitesi Hastanesi Cerrahi Kliniği bekleme alanı içerisinde yer alan oyun alanı çocuğun oyalanmasını sağlamak amacıyla oluşturulmuş bir mekan olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 1). Bu bağlamda, rol oyunlarını, yazma, çizme ve boyama gibi eylemleri karşılayabilecek, sabit mobilya veya donatı içermeyen, duvar yüzeylerinde renkli dijital baskı kullanılarak “çocuk için bir yer” hissini desteklemeye çalışan bir oyun alanı uygulaması mevcuttur. İlgili kliniğin günlük cerrahi operasyonlar gerçekleştirmesi sebebiyle, bekleme eylemini hem çocuk kullanıcı hem de ebeveynler için daha kolay ve zevkli bir hale getirmektedir. Bunun gibi benzer işleve sahip alanlarda, uzman kişilerin yol göstericiliğine (eğitmen, rehber gibi) ihtiyaç duyulmamaktadır. Çocuklar yakınlarının gözetiminde, kısa süreli olarak oyun alanını kullanmaktadır.



Görsel 1. Hacettepe Üniversitesi Hastanesi, Cerrahi Bölümü (günlük operasyon) çocuk oyun alanı Kişisel Arşiv, 2019.

Klinik içerisinde konumlandırılan oyun odaları ise; kliniğin kullanıcısı çocuk için günlük ziyaret edilebilecek, sosyalleşmeye katkı sunan ve öğrenme kabiliyetlerini artırmaya katkı sunacak bir alandır. Başka bir deyişle, dışarıdaki hayattan uzun veya belirsiz süre kopan hasta çocuk için, günlük hayatının içerisinde yer tutan, hayatla bağıni güçlendiren önemli

bir mekanı karşılamaktadır (Görsel 2). Hacettepe Üniversitesi Çocuk Hastanesi, çocuk servisinde yer alan çocuk oyun alanında, uzun süreli kullanımı karşılamak amacıyla depolama elemanları yer almaktadır. Çocuğun aidiyetini sağlamasını kolaylaştıracak, oyun alanında gerçekleştirilen etkinliklerin iç mekan içerisinde sergilendiği görülmektedir. Çocuk ve ebeveynin beraber kullanabildiği uzun süreli hasta çocuk için ayrılmış oyun alanı, sorumlu kişi/kişilerce kontrol edilmektedir. Kliniğin diğer alanlarından da mekânsal olarak ayrıldığı görülmektedir.



Görsel 2. Hacettepe Üniversitesi, Çocuk Hastanesi çocuk servisine ait oyun alanı
Kişisel Arşiv, 2019.

Klinik içerisinde konumlandırılmış olan oyun alanları, hasta çocuklar için büyük öneme sahiptir. Yatarak tedavisi gerçekleştirilen hasta çocuğun (nötropeni değerleri uygun hastalar) hasta odası dışında kullanabileceği mekanlar çoğunlukla; bekleme, dinlenme alanı ve sirkülasyon alanlarıdır. Hasta çocuk için tedavi süreçleri ve vizite saatleri, başka insanlarla etkileşime geçtiği ve zamanın daha hızlı aktığı bir süreçtir. Ancak klinik içerisindeki insan trafiği ve yoğunluk, hafta sonları ve akşam saatlerinde azalmaktadır. Belirtilen bu zaman dilimi içerisinde de hasta çocuk bu alanda hayattan izole olarak, yalnızca tedavi gördüğü klinik içerisinde zamanını geçirmek durumundadır. Bu sebeple, uzun süreli yatarak tedavi uygulanan onkoloji ve hematoloji kliniklerinde yer alan oyun mekanının, çocukların sosyal kabiliyetlerini ve keşfetme isteklerini artıracak bir yaklaşımla kurgulanması büyük öneme sahiptir. Bu durum hasta çocuk özelinde hayatla kuracağı bağı artırabilecektir.

Zorluk ve yoğun stres altında; gücünü yitirmeyen, yapısal olarak güçlü çocuklar için 1970'li yıllarda "zedelenmeyen çocuk (invulnerable)" kavramı ortaya çıkmıştır. Belirtilen tanımın yerini günümüzde "esnek, baş edebilen ve yeterli olmak" gibi sözcükler karşılamaktadır. Belirtilen kavramlar ayrıca; stres yüklü yaşam olaylarına karşı (sosyal hayatın bir anda değişimini içeren zorunluluk durumları), başarılı biçimde uyum gösterme yeteneği göstere-

bilme kabiliyetlerini de kapsamaktadır (Ekşi, 2011). Bu durumun en önemli sebeplerinden birisi hem çocuklar hem yetişkinler için hastalık ve hastanenin; korku, kaygı ve duygusal etkiler yaratmasıdır. Bu sürecin uzunluğu ve niteliği insanlar üzerinde gelecek yaşantıyı etkileyebilecek olumsuz izler bırakabilmektedir (Baykoç, 2018).

Uzun süren tedavi gören hasta çocukların yaşadığı travma ile oyun arasındaki iyileştirici ilişkiye dair araştırmalar ise oldukça eskiye dayanmaktadır. Moustakas (1953) travma yaşayan ve normal hayatlarına dönem çocukların davranışlarında ve oyunlarında; sıklıkla kafa karışıklığı, düşmanlık, kontrol edilemeyen saldırganlık, nefret ve kaygı gösterdiklerini belirtmektedir. Hasta çocuklarda oyunun içeriği ise, normal çocuklarınkinden özellikle farklı değildir, ancak oyunun kalitesi farklıdır. Bu çocukların duyguları daha yoğun, farklılaşmamış ve dağınıktır (Haworth,1964). Başka bir deyişle, günlük hayatından uzaklaşan hasta çocuğun, hastalığının dışında problemlerle de baş etmesi gerekmektedir. Literatürde hasta çocuk üzerine psikolojik araştırmalar çok daha önce başlasa da, mekanın bu sürece nasıl katkı sağlayabileceğine yönelik araştırmalar “sağlık tasarımı” kavramı ile güncel araştırma konuları arasında yer almaktadır. Bu bağlamda, önce çocuğun nasıl geliştiğini öğrenebilir ve anlayabilir, ardından hasta için bir iyileşme yolu oluşturacak olan bu gelişimi mekanların nasıl destekleyebileceği sorgulanmalıdır. Ayrıca yapıları çevrenin yeterliliği, sosyal destek, çocuklara özgü kaynaklar ve sağlıklı ilgili yaşam kalitesi arasında bulunan ilişki de göz ardı edilmemelidir (Peditto, 2020).

Bu sebeple çocuk hasta denildiğinde gereksinimlerin karşılanmasında “oyun” hastane içinde önemli bir araçtır. Çocuğun bilişsel, psikomotor ve sosyal gelişimini sağlayan oyun, hastane ortamında çocuğun kendini güvende hissetmesine ve stresinin azalmasına yardımcı olmaktadır. Oyun çocuk için mutluluk kaynağıdır ve her koşulda çocuk ile iletişim kurmada etkin bir yoldur (Güney, Sezgin, 2022, s.815). Hasta çocuğun, gelişimi için faydalanılabileceği ve yaş grubunun araştırmalarını gerçekleştirebileceği belirtilen işleve en uygun mekan, klinikte bulunan oyun alanıdır. Çünkü hasta çocuk geçireceği bu belirsiz ve uzun süreli çocukluk dönemi için birtakım egzersizlerden feragat etmek durumunda kalmaktadır. Tedavi süresi boyunca hasta çocuğun belirtilen deneyimleri elde edebileceği klinik dışında bir mekân alternatifi bulunmamaktadır. Dolayısıyla oyun alanının tasarımı ve niteliği hem çocukluk dönemi hem de yetişkinlik döneminde kullanacak deneyimlerin kazanılması için büyük öneme sahiptir.

Oyun Alanı Mekânsal Sınırlılıkları

Günümüzde hastane mekanları için kullanıcı odaklı bir tasarım anlayışı söz konusudur. Hasta merkezli iç mekan tasarımları ile hastaneler; fonksiyonel, ulaşılabilir, kişisel alana önem veren, güvenli, sosyalleşmeyi artıracak nitelikte, kullanıcılara seçenekler sunabilecek mekanlar haline gelmektedir. Bu yaklaşım yalnızca genel mekanlar ve hasta odaları ile sınırlı değildir. Çocuk klinikleri, muayene alanları, acil birimi gibi birbirinden farklı işlev alanlarının da kullanıcı odaklı tasarım yaklaşımı ile mekan-kullanıcı etkileşimini artıracak nitelikte

tasarlanması gerekmektedir. Bu anlamda özellikle sosyal hayatla bağlantısı oldukça kısıtlı çocuk için oyun alanı, klinik içerisinde önemli bir ihtiyacı karşılamaktadır. Kullanıcı odaklı yaklaşım ile beraber bu alanın tasarımında da, sağlık yapılarının her birimi için ayrışan fiziksel gereksinimlerine benzer olarak bir takım teknik, estetik zorunluluklar bulunmaktadır.

Mekânların çocuğun olumsuz evrimini düzelterek gücü kanıtlanamamıştır ama kötü tasarlanmış bina ve bina bölümlerinin çocuğun olumsuz yönde gelişme riskini ve gerilimlerini arttırdığından rahatlıkla söz edilebileceği savunulmaktadır. Buna karşın iyi, doğru ve güzel tasarlanmış mekânların çocuğun bedensel ve ruhsal açıdan olumlu gelişmesini desteklediğinden; algısal ve bilişsel gelişmesini hızlandırdığından, öğretici ve eğitici roller oynayarak olumlu davranışlarını pekiştirdiğinden; kaza riskini azaltarak yaşamsal bir rol oynamaktadır (Güney, Sezgin, 2022, s.810-811). Çocuk davranışlarının, kişilik ve zekâ gibi kişisel özelliklerden çok, çocuğun içinde bulunduğu psikososyal ortam ve mekân tarafından belirlendiği pek çok araştırma tarafından kanıtlanmıştır (Güney, Sezgin, 2022; Barker 1968, Bechtel 1977, Wicker 1979).

Çocuk oyun alanlarının tasarımında dikkate alınması gereken ölçütleri, İç Mimar Tekkaya ölçek farklarına göre ayırmaktadır. Makro ölçekte yer seçimi, gürültü kontrolü, güvenlik, kullanıcı grupların ve kapasitenin belirlenmesi; mikro ölçekte ise kullanışlılık, esneklik, estetik ve kullanıcı memnuniyeti olarak tanımlamıştır (Tekkaya, 2001, s. 151). Her ne kadar makro ölçek olarak belirtilen özellikler şehir ölçeği ile ilişkilense de; büyük kısmı iç mekan tasarım ihtiyaçlarını da kapsayacak nitelikte olduğu düşünülmektedir.

Ülkemizde sağlık yapılarına ilişkin tasarım yaklaşımında, iç mekan oyun alanı konusunda herhangi bir yönetmelik bulunmaması sebebiyle bu konuya ilişkin farklı mevzuatlardan faydalanılmıştır. Oyun alanları yapı ile ilişkili kanun ve yönetmeliklerde iç mekan kapsamında “gündüz bakım evleri, kreşler”, dış mekan kapsamına ele alındığında ise; “çocuk bahçeleri” olarak yönetmelik, kanun, kılavuzlarda yer almaktadır. Kreşler ve gündüz bakım evleri için yaş ayrımı 6 yaş altı ve üzeri olmak üzere (30 Nisan 2015 tarihli) “Özel Kreş ve Gündüz Bakım Evleri ile Çocuk Kulüplerinin Kuruluş ve İşleyiş Esasları Hakkında Yönetmelik” (Yönetmelik. Başbakanlık Mevzuatı Geliştirme ve Yayın Genel Müdürlüğü.html) ile iki grup olarak ele alınmış ve sınırlandırılmıştır.

Türkiye’de dış mekanda düzenlenecek oyun alanları için imar yönetmeliklerinde; 02.11.1985 tarihinden 14.06.2014 tarihine kadar, aktif yeşil alan kapsamında parklar, çocuk bahçesi, çocuk oyun alanlarına ilişkin mevzuat yer almaktadır. Bu alanlarda 10 m²/kişi İmar Yönetmeliği belediye ve mücavir alan sınırları dışında yapılacak olan planlamalarda ise kişi başına 14 m²/kişi alan standardı belirlenmiş, ancak 03.07.2017 tarihinde güncellenen yönetmelikte belirtilen standart madde yönetmelikten kaldırılmıştır (İmar yönetmeliği. <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuat?MevzuatNo=23722&MevzuatTur=7&MevzuatTer-tip=5>).

Son “Plan Yapımına Ait Esaslara Dair Yönetmelik” 14.06.2014 tarihinde yayımlanmıştır ancak bu yönetmelikte de oyun alanları standartları ile ilgili benzer bir kısıtlanmaya rastlanmamaktadır (Plan. <https://teftis.ktb.gov.tr/TR-14618/plan-yapimina-ait-esaslara-dair-yonetmelik.html>).

Ayrıca araştırmada belirlenen inceleme sınırı içerisinde T.C. Sağlık Bakanlığı İnşaat ve Onarım Dairesi Başkanlığı tarafından düzenlenen “Türkiye Sağlık Yapıları Asgari Tasarım Standartları 2010 Yılı Kılavuzu”na ek olarak, İngiltere’de “Sağlık Binası Notu Sağlık Binaları için Genel Tasarım Kılavuzu (Health Building Note General Design Guidance for Healthcare Buildings-HBN, NHS)” ile ABD’de “Konut Sağlık, Bakım ve Destek Tesislerinin Tasarım ve İnşasına İlişkin Kılavuz İlkeleri (Guidelines for Design and Construction of Residential Health, Care, and Support Facilities)”, “Hastanelerin Tasarımı ve İnşası için Kılavuz İlkeleri (Guidelines for Design and Construction of Hospitals)”, “Ayakta Tedavi Tesisleri Tasarım ve Yapım Kılavuzu (Guidelines for Design and Construction of Outpatient Facilities)” isimli hastane yapım standartlarını belirleyen kılavuzlardan faydalanılmıştır.

Yukarıda belirtilen yönetmelik, kılavuz veya mevzuatlar içerisinde yer alan kriterler incelenerek günümüz iç mekan yaklaşımı analiz edilmiş, bu doğrultuda çalışmanın kapsam ve içerikleri oluşturulmuştur. Ancak belirtilen kaynaklar ve akademik çalışmaların detaylı incelemesi sonucunda, kaynakların ortak bir kategorize yöntemi olmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu sebeple iç mekana dair sınıflandırma yazarlar tarafından gerçekleştirilmiştir.

Belirtilen bağlamda, alan çalışması inceleme kriterleri;

1. Genel bilgiler
2. Teknik gereksinimler (kapı, pencere, zemin, tavan, duvar, havalandırma vb.)
3. Mobilya ve donatı
4. Estetik gereksinimler olarak belirlenmiş ve yapılacak inceleme çalışması için incelenen teorik çalışmalarla alt başlıklar oluşturularak çalışmada yer verilmiştir.

Alan Çalışması

Çalışma içeriğince araştırma yapılan kurumdan etik kurul raporu onayı alınarak, T.C. Sağlık Bakanlığı’na il merkezine bağlı hizmet veren ve Pediatri Hematoloji ve/veya Onkoloji Ana Bilim Dalı bulunan hastanelerde mekânsal inceleme yapmak üzere izin başvurusunda bulunulmuştur. İnceleme için başvurularda bulunulan “2018 – 2020” yılları içerisinde gerçekleşen güncel gelişmeler (COVID 19 salgını, hastanelerin şehir hastanesine taşınması vb.) dahilinde, 2018 yılında Ankara’da aktif olarak kullanımda olan (belirtilen tarih aralığında) on bir hastaneye başvuru gerçekleştirilmiştir. Ankara ilinde bulunan çok sayıda hastanenin Ankara Şehir Hastanesi’ne taşınması nedeniyle büyük kısmından olumlu ya da olumsuz herhangi bir geri dönüş alınamamıştır.

Süreç sonucunda belirtilen sağlık yapılarından dört hastane araştırma için uygunluk belirtmiştir. İzni alınan hastanelerden birinin yalnızca polikliniğinin bulunduğu, yalnızca hafif ve orta nötropeniye sahip hastaların günlük ayakta tedavisinin gerçekleştiği bu sebeplerle yataklı tedavi kısmının ve oyun alanının bulunmadığı bilgisine ulaşılmıştır. İzni alınan bir başka hastanenin ise Ankara Şehir Hastanesi'ne taşınma prosedürlerinin başlaması sebebi ile incelemesi gerçekleştirilememiştir.

Saha araştırmasına elverişli olan Ankara ili ölçeğinde iki devlete bağlı olarak hizmet veren; Hacettepe Üniversitesi Hastanesi Onkoloji Kliniği ve Gazi Üniversitesi Hastanesi Onkoloji ve Hematoloji Kliniği oyun alanları üzerinden niceliksel inceleme gerçekleştirilmiştir. Çalışma konusu çocuk kullanıcı üzerinden sınırlandırıldığı için mekan içerisinde bulunan sorumlu kişiye ayrılmış mobilya ve donatı detaylı olarak incelenmemiştir.

Hacettepe Üniversite Hastanesi örneğinde Onkoloji Hastanesi, Çocuk Hastanesi'nden ayrı bir binada hizmet vermektedir. Onkoloji ve Hematoloji klinikleri farklı yapılarda yer almakla beraber, kampüs içerisinde yakın konumdadır. Belirtilen klinikler içerisinde yalnızca Onkoloji kliniğinde oyun odası yer almaktadır. Oyun alanı ile çocuk için ayrılan tedavi birimi ve yatan hasta servisi çocuk hastanesinin ikinci katında ve yakın konumdadır. Üniversitenin Çocuk Hastanesi içerisinde yer alan, Hematoloji Birimi ise; hasta yoğunluğunun fazla olması ve kapasitenin yetersizliği sebebiyle yalnızca "ağır nötropenik" hastalara tedavi sunmaktadır. Hafif ve orta nötropeni değerleri ile, uygun tıbbi değerlere sahip hastaların tedavisi uzaktan sürdürülmektedir. Belirtilen nedenlerden dolayı, çocuk hematoloji biriminde oyun alanı bulunmamaktadır. Kliniğe ait oyun alanı, üniversite hastanesinde yer alan oyun alanları içerisindeki mekânsal olarak en büyük metrekareye sahip alandır.

İç mekanda, dışa açılabilir ve ışık almayı destekleyecek bir pencere veya kapı bulunmamaktadır. Dolayısı ile dış mekânın da oyun için aracı olarak kullanımı söz konusu değildir. Hasta çocukların kullanımı için sandalye, masa, taşınabilir yazı tahtası ve kitaplık bulunmaktadır. Aidiyeti artıracak kişisel depolama mevcut değildir. Mekan içerisinde bulunan duvar boyu uzanan menteşeli kapaklı depolama, oyun için kullanılan araç ve gereçlerin depolanması için, uzman kişi tarafından kullanılmaktadır (Görsel 3,4).



Görsel 3-4. Hacettepe Üniversitesi Hastanesi, Çocuk Onkoloji Servisi oyun alanı Kişisel Arşiv, 2019.

Gazi Üniversitesi Hastanesi'nde ise; Pediatri Hematoloji ve Onkoloji klinikleri hastanenin onuncu katında bulunmaktadır. Oyun alanı her iki servis tarafından da ortak olarak kullanılmaktadır. Oyun odası çocuk için ayrılan, yatan hasta ve tedavi birimi ile aynı katta ve yakın konumdadır. Oyun odasından sorumlu kişi tarafından hematoloji ve onkoloji hastalarının, uzman kişi tarafından belirlenen farklı zamanlarda odayı kullandıkları bilgisine ulaşılmıştır. Bu durumun sebebi olarak ise; hematoloji hastalarının enfeksiyona genel anlamda daha duyarlı olduklarının sorumlu kişi tarafından gözlemlendiği belirtilmiştir.

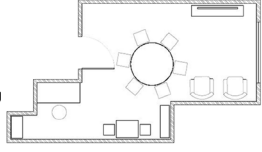
Oda içerisinde pencere bulunmaktadır. Mekan, pencere vasıtasıyla gün ışığından faydalanmaktadır ve kontrollü olarak açılabilir. Dış mekanla etkileşim kurabilecek bir alan yer almamaktadır. Odada görsel olarak kullanılan çocuklara uygun çizimler mevcuttur. Yapılan çalışmaların, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne ait bir proje desteği ile gerçekleştirildiği öğrenilmiş ancak detaylı bir bilgiye ulaşılamamıştır. Hacettepe Hastanesi ile benzer şekilde hasta çocukların kullanımı için sandalye, masa, taşınabilir yazı tahtası ve kitaplık bulunmasının yanında, ayrıca TV ünitesi, TV, oyun konsolu ve koltuk mekanda yer almaktadır. Aidiyeti artıracak kişisel depolama mevcut değildir. Mekanın kurgusu oyun yaş çocuğu için uygun olmakla birlikte, daha çok motor becerilerini kullanabilen oyun çocuklarını kapsamaktadır. Ayrıca ergenlik dönemi ve okul çağı çocuğu için de mekânsal uygulama mevcuttur (Görsel 5,6).



Görsel 5-6. Gazi Üniversitesi Hastanesi, Çocuk Onkoloji ve Hematoloji Servisi oyun alanı
Kişisel Arşiv, 2019.

Saha araştırması basamağına geçilmeden önce, inceleme yapılacak parametreler belirlenmiştir. İzni alınan iki çocuk oyun odası için niceliksel olarak değerlendirme gerçekleştirmiş, yazarlar tarafından detaylı olarak fotoğraflanarak belgelendirilmiştir. Öncelikle hastane, klinik ve oyun odasına ilişkin genel bilgilere ulaşılmış ve mekânsal organizasyonun okunurluğu için rölöve alınmıştır (Tablo 1).

GENEL BİLGİLER

<p>Hastane Adı: Hacettepe Üniversitesi Hastanesi Birim: Pediatri Onkoloji Kliniği Yer: Hacettepe Üniversitesi Sıhhiye Kampüsü, Ankara Oyun odası düzenlenme tarihi: 1995 Oyun odasını hizmete sunan kurum/kişi: Hacettepe Üniversitesi Klinik yatan hasta sayısı: 34 Oyun alanı kullanıcı kişi sayısı: 11 Kullanıma açık olan gün ve saatler: Hafta içi, 08:00 - 17:00 Oda ölçüleri: 15.5 m², 460 x 370 cm, h: 265 cm</p>	
<p>Hastane Adı: Gazi Üniversitesi Hastanesi Birim: Pediatri Onkoloji ve Hematoloji Kliniği Yer: Gazi Üniversitesi Hastanesi, Beşevler Oyun odası düzenlenme tarihi: 2019 Oyun odasını hizmete sunan kurum/kişi: FIMAR Holding Klinik yatan hasta sayısı: 12 Onkoloji + 12 Hematoloji Oyun alanı kullanıcı kişi sayısı: 10 + 2 + 1 Eğitimci Kullanıma açık olan gün ve saatler: Hafta içi, 08:00 - 17:00 Oda ölçüleri: 18.2 m², 488 x 370 cm, h: 231 cm</p>	

Tablo 1. Hastane oyun odalarına ilişkin genel bilgiler. Yazar tarafından oluşturulmuştur.

İncelemenin ikinci aşaması teknik gereksinimler üzerinden gerçekleştirilmiştir. Mekana ilişkin niceliksel olarak oluşturulan alt başlıkları iç mekanda yapısal elemanları ve teknik altyapıyı oluşturan; kapı, pencere, havalandırma sistemi, aydınlatma, zemin, tavan duvar, duvar bandı ve süpürgelik uygulamaları olarak belirlenmiştir. Oyun alanlarının asma tavan kullanımı, PVC içerikli zemin malzemesi tercihi ve duvar yüzeyleri bitiş malzeme tercihlerinin benzer olduğu görülmektedir (Tablo 2).

Teknik Gereksinimler	Hacettepe Üniv. Hastanesi	Gazi Üniv. Hastanesi
Kapı	Alüminyum doğrama, camlı, 95 x 210 cm kapı kolu toplam yükseklik 30 cm	Ahşap, 90 x 206 cm kapı kolu yükseklik 90 cm
Pencere	Mevcut değil	Alüminyum doğrama 170 x135 cm yerden h: 94
Havalandırma sistemi	Ortak havalandırma sistemi ve oda tipi klima	Oda tipi klima ve hava temizleyen filtre
Aydınlatma	60 x 60 cm siva altı forasan tip aydınlatma	Siva altı spot tip aydınlatma (5 adet)
Zemin kaplama	PVC içerikli iki renk zemin kaplaması	PVC içerikli baskı kaplama Şapsiz, beton üzeri uygulama
Tavan	Alçıpan asma tavan üzeri siva ve boya uygulaması	Alçıpan asma tavan üzeri siva ve boya uygulaması
Duvar	Siva, boya ve duvar kağıdı uygulaması	Siva, boya üzerine lokal sanatsal uygulamalar
Duvar bandı	Ahşap plaka, malzeme yüksekliği 30 cm, zeminden yüksekliği 60 cm	Mevcut değil
Süpürgelik	Ahşap, 5 cm	Mevcut değil

Tablo 2. Hastane oyun odaları teknik gereksinimlere ilişkin karşılaştırma tablosu
Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Belirlenen hastaneler için oyun odası iç mekanında yer alan mobilya ve donatıların kategorisi belirlenerek, adet, malzeme ve ölçüleri ile karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Her iki hastane örneğinde de benzer geometrik formların ve malzemelerin tercih edildiği görülmektedir (Tablo 3) Ancak mobilya ve donatı olarak sınıflandırılan masa, sandalye, koltuk ve

depolama elemanlarının, tasarım nesnelerinin çocukların yaratıcı yeteneklerine ve estetik iştahlarına ilham vermek için önemli bir değere sahip olduğunu belirtmek gerekmektedir. Bu anlamda nicelikleri kadar, hangi formda, hangi malzemeden, hangi renkte gibi pek çok detayın önemli bir niteliksel bütünü oluşturmaktadır. Özellikle mobilya ve donatı kullanımı, ürün etkileşimi yoluyla kişisel bir anlamlı değerler duygusunu destekleyecek nitelikte olmalıdır. Ayrıca bir ürünün/mobilyanın/donatının estetik değerlerini kişisel ve kültürel değerlerle uyumlu hale getirmekte, bir ürünün çocuklar için cazibesini yaratmada önemli bir faktördür (Adelabu, Yamanaka, 2013, s.145).

Ayrıca çocuk mobilya ve donatılarında, yaralanma gibi sağlık problemleri olmak üzere karşılaşılabilecekleri problemler ya da kazalar açısından, kullanılan malzeme ve içerik ve/veya yüzeyinde kullanılabilir kimyasal elemanlar çocuk kullanıcının sağlığı anlamında risk taşımalıdır.

Mobilya ve Donatı						
	Hacetepe Üniv. Hastanesi			Gazi Üniv. Hastanesi		
	Tip	Adet	Malzeme ve Ölçü	Tip	Adet	Malzeme ve Ölçü
Masa	1	2	Ahşap üst tabla, metal ayak R: 120 cm h: 57.5 cm	4	1	Ahşap üst tabla, metal ayak R: 118.5 cm h: 56 cm
	2	1	Plastik 48 x 48 cm h: 42	5	1	Ahşap, kontraplak 48 x 60 cm h: 46 cm
	3*	1	Ahşap	3*	1	Ahşap
Sandalye	1	10	Ahşap üzerine boya 30 x 30 cm oturma yüzeyi h: 65 oturma h: 34	3	5	Ahşap 30 x 35 cm oturma yüzeyi h: 62 cm, oturma h: 32 cm
	2	1	Plastik 27 x 27 cm oturma yüzeyi h: 42	4	2	Plastik 30 x 32 cm oturma yüzeyi h: 65 cm, oturma h: 29 cm
				5	1	Metal, plastik 36 x 38 cm oturma yüzeyi h: 70 cm, oturma h: 43 cm
				6	1	Ahşap, kontraplak 28 x 28 cm oturma yüzeyi h: 50 cm, oturma h: 28 cm
			7*	1	Metal, plastik ve kumaş	
Koltuk	1*	1	Metal, kumaş kaplama	2	2	Ahşap, kumaş 50 x 50 cm oturma yüzeyi h:100 cm oturma h: 42 cm
Depolama	1	1	Ahşap 360 x225 cm, derinlik 55 cm	3	1	Ahşap 80 x 190 cm, derinlik 35 cm
	2	1	Ahşap 120 x 140 cm, derinlik 35 cm	4	1	Ahşap çeşitli boy ve yükseklik

*** olarak belirtilen tipteki elemanlar, sorumlu kişi için tanımlanmıştır.

Tablo 3. Hastane oyun odaları mobilya ve donatı gereksinimlere ilişkin karşılaştırma tablosu
Yazar tarafından oluşturulmuştur.

İç Mimar Brooker ve Stone (2011) yüzeyin, insan dokunuşu ve yapılar arasında doğrudan ilişki kuran bir detay olduğunu belirtmektedir. Herhangi bir öğenin yüzeyi, çevresel ve ergonomik ölçekte kontrol sağlamakla kalmayıp, aynı zamanda binanın kimliğini de yansıttığını savunmaktadır (Brooker ve Stone, 2011, s. 49).

Renk, doku, yüzey malzemeleri, aydınlatma elemanları vb. pek çok parametrenin bir araya gelişi ile bütünsel olarak mekanın atmosferi ile; kullanıcıda bir duygu, his, bakış açısı canlanmaktadır. Sağlık yapıları iç mekanlarında, estetik nitelikler, sanatsal öğelerin bulunması gibi yaklaşımlar yaratılması planlanan atmosfere katkı sunulmaktadır. Çalışmanın içeriğine uygun olarak yapılan akademik incelemelerde “hasta çocuk” özelinde ne gibi yakınlıklar ve uzaklıklar kurulduğuna ilişkin objektif ve çok yönlü bir bakış açısı sağlamak amaçlanmıştır. Bu sebeple literatürde, kılavuz ve yönetmeliklerde yer alan mekânsal estetik gereklilikler, konu sınırlılıkları içerisinde değerlendirilmiş ve gereksinimleri yazar tarafından oluşturulmuştur. İncelemesi gerçekleştirilen iki mekanda da benzer renklerin baskın olarak tercih edildiği, çocuklara hitap edilecek görsel uygulamalardan faydalandığı ve dış mekanla etkileşime kapalı bir yaklaşıma sahip oldukları görülmektedir (Tablo 4).

Estetik Gereksinimler	Hacetepe Üniv. Hastanesi	Gazi Üniv. Hastanesi
Renk kullanımı	Çok renkli, yeşil ve sarı baskın	Çok renkli, yeşil baskın
Mekansal farklılıklardan yararlanma		
Doluluk / boşluk	Mevcut değil	Mevcut değil
Mat / parlak	Mevcut değil	Bitiş malzemeleri ve mobilya-donatu
Dokulu / pürüzsüz	Mevcut değil	Bitiş malzemeleri ve mobilya-donatu
Görsel dokuda yoğunluk / azlık	Çeşitli renk ve dokuda malzeme	Çeşitli renk ve dokuda malzeme
Sanatsal eser / obje / nesne kullanımı	Yalnızca duvar kağıdı uygulaması	Duvar resim uygulamaları
Ev hissini oluşturulması	Sıcak renk kullanımı ve çocuklar için kullanılan figürler vasıtasıyla kısmen	Mevcut değil
Dış mekanla etkileşim ve bahçe tasarımı	Mevcut değil	Yalnızca doğal aydınlatma imkanı

Tablo 4. Hastane oyun odaları estetik gereksinimlere ilişkin karşılaştırma tablosu
Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Tabloda yer alan mekânsal farklılıklardan faydalanılması kategorisi içerisinde, tekil ve binlinçli olarak tercih edilmemiş olduğu anlaşılan öğeler göz ardı edilmiştir. Örneğin, Hacetepe Üniversitesi örneğinde yüzeylere ilişkin mat / parlak ilişkisi içerisinde depolama kulpları ve sandalye yüzeylerinin parlak karakterde olduğu görülmektedir. Ancak belirtilen iki elemanın mekânsal ilişkileri bağ kurma konusunda uzak olarak değerlendirilmektedir. Ancak Gazi Üniversitesi Hastanesi iç mekanında kullanılan zemin kaplaması, tv ünitesi, kitaplık ve belirli sandalyelerde parlak yüzeyden faydalandığı görülmektedir. Özellikle zemin malzemesinin, tüm odayı tek parça kaplaması sebebiyle mekana baskın bir parlak karakter kazandırmaktadır. Benzer biçimde, baskın zemin kaplaması oyun alanı için hakim bir pürüzsüzlük hissi yaratılmasına imkan tanımaktadır. İç mekanda tekstil malzemenin kullanımı özellikle dokulu / pürüzsüz nitelikleri üzerinde rol oynamaktadır. Gazi Üniversitesi

Hastanesi oyun alanı iç mekanında yer alan koltukların kullanımı ve dairesel ahşap üst tablalı masa yüzeyinde dokulu kaplama malzemesi mekanda sahip oldukları alanın oranları sebebiyle baskın karakterdedir.

Diğer yandan hastane iç mekanlarında ev ve aile hissi yaratacak ortamları yaratmanın çocukları evde gibi, aktif ve eğlenceli hissetmeye teşvik ettiği için çocuklara fayda sağladığı belirtilmektedir (Moran, 1993). Mekanın hasta çocuk için tanıdıklık hissi uyandıran bir atmosfere sahip olması ile, günlük hayatından kopma hissi azaltılabilir. Çocuk hastaların stresini azaltan, kişisel olarak rahatlatan, hastaneye uyumunu artıran ve güven veren öğelerin buldukları mekanlarda kullanılmasının; korku ve kaygı düzeyinin azaltılmasına katkı sunduğunu açıklayan çok sayıda araştırma bulunmaktadır. Hasta çocukların kısıtlı mekan kullanımında bulunabildiği klinik içerisinde, oyun oynama ve etkinlik yapılmasına fırsat tanınması iyileşme süreçlerine katkı sağlamaktadır (Salderay, 2018), (Lee, 2005), (Linebaugh, 2013), (Eisen, 2007). Mekanın iyileştirici faktörlerinden faydalanılmadığı koşulda ise, hastane ortamı yalnızca hastayı strese sokmakla kalmamakta aynı zamanda çocuğun stresle başa çıkmasına da engel teşkil etmektedir (Ulrich, 1984). Tablo 4’de yer alan ev hissini oluşturulması maddesi bu kapsamda; aidiyet hissini pekiştirecek, günlük hayatta çocuğun hayatında yer alan eylemlerin karşılanabilmesi, iç mekanda kullanılan teknik, estetik ve mobilya-donatı kullanımları ile yabancılaşma hissetmediği yaklaşımların tercih edilmesine ilişkindir. Örneğin, ev içerisinde zemine oturarak oyun oynanabilirken, çocuk oyun alanında zeminin “basılan yüzey” haricinde bir işlevi karşılamaması, ev hissini oluşturmasını güçleştirmektedir. Çalışma kapsamında ise; Gazi Üniversitesi Hastanesi örneği, klinik alanından tamamen soyutlanması ve zeminde yer alan dijital baskının, yapay etkiyi artırarak kullanıcı üzerinde evi çağrıştıracak etkiden çok uzakta olduğu hissini yaratmaktadır. Bu bağlamda Hacettepe Üniversitesi Hastanesi oyun alanı ise; dış mekanla etkileşime kapalı olsa da klinik alanı ile bağlantılı, çocuk ve ebeveyn arasındaki teması imkanı tanıyan, oransal olarak baskın yapay bir his yaratacak bitiş elemanı barındırmayan karakteriyle ev hissini sağlama konusunda daha olumlu bir tavır sergilemektedir.

Estetik gereksinimlere ilişkin iç mekanda kullanılan renk, doku, yüzey malzemeleri, aydınlatma elemanları vb. pek çok parametrenin bir araya gelişi ile bütünsel olarak mekanın atmosferi ile; kullanıcıda bir duygu, his, bakış açısı canlanmaktadır. Bu sebeple her parça, bütün (mekan) için önemlidir ve estetik gereksinimler de yaratılacak atmosferde önemli bir rol oynamaktadır. Sağlık yapıları iç mekanlarında, estetik nitelikler, sanatsal öğelerin bulunması gibi yaklaşımlar yaratılması planlanan atmosfere katkı sunmaktadır.

Ek olarak alan çalışması içerisinde oluşturulan tablolarda yer alan niteliklerin özellikle tamamına ilişkin detaylı açıklamadan bilinçli olarak kaçınılmıştır. Özellikle oluşabilecek yargının nesnelliliği konusunda soru işareti yapabilecek maddelerin açıklanması tercih edilmiştir. Teknik, mobilya ve donatı ile estetik gereksinimler başlıkları altında yer alan tüm niteliklere ilişkin tasarım yaklaşımlarının açıklanması, bu bağlamda ele alınması gereken oldukça detaylı başka bir araştırmanın konusunu içermektedir.

Sonuç

Hastane oyun odaları saha araştırma ve incelemesi sonucunda, gerçekleştirilen iki ayrı iç mekan üzerinden, Ankara İli için genel yaklaşıma dair bir sonuca ulaşılmışın oldukça güç olduğu düşünülmektedir. Alan çalışması, incelemesi gerçekleştirilen iki oyun alanı için karşılaştırmalı olarak tablo oluşturularak sunulmuştur.

Araştırmanın gerçekleştirilebilmesi için öncelikli olarak etik kurul izni alınmıştır, dolayısıyla çalışma Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği'ne uygundur. Çalışmanın literatür taraması ve saha incelemesi aşamalarında ise saha incelemesi yapmak amacıyla başvuru gerçekleştirilmiştir. Analiz için gerekli başlıkların belirlenmesi ile saha araştırması tamamlanmıştır. On bir hastane içerisinde iki hastanenin pediatri onkoloji ve/veya hematoloji klinikleri incelenmiştir. İzin almak üzere başvurusu gerçekleştirilen hastanelerden yalnızca biri, araştırma konusu ile ilgilenmiş, çalışmanın detaylı içeriği ve görüşmelere gerek kalmaksızın alan incelemesi için uygunluk belirtmiştir. Ayrıca aynı hastane çocuk mekanlarına ilişkin hastanede konumlanan projelerle ilgili ortak çalışmalar yürütmek istediğini sözlü olarak bildirmiştir.

Hastanelerden izin alınma aşaması da dahil olmak üzere, çalışma konusu ile ilgili pek çok veriye ulaşılmıştır. On bir hastaneye yapılan başvuru sonucunda iki hastaneden izin alınabilmesi; hastanelerin dışı kapalı olarak, korunaklı bir yaklaşım sergilediklerini düşündürmektedir. Araştırma süresince devlet hastanelerinin, mekânsal verilerinin kurum dışından erişimine kapalı bir bakış açısına sahip olduğu görülmüştür.

İç mekan alan incelemelerine ilişkin, ortak yaklaşımların ve farklılıkların değerlendirilmesi ile kesin bir yargıya varılmasının güç olduğu anlaşılmaktadır. Ancak çalışmanın sınırları kapsamında önemli veriler sunduğu düşünülmektedir. Sonuç değerlendirmesi, çalışmanın içeriğini oluşturan sınıflandırmalar aracılığıyla tablo oluşturularak karşılaştırmalı olarak yapılmıştır. Gerçekleştirilen niceliksel inceleme sonucunda çocuk oyun alanlarının yaklaşımına dair; genel yaklaşımın (Tablo 5), mekanı kullanabilecek azami kullanıcı sayısı ve kullanıma açık oldukları zaman diliminin tanımlanan mesai saatleri içerisinde olması özellikleri ile benzerlik taşıdığı görülmektedir.

Genel Bilgiler	Durum	Açıklama
Düzenleme tarihi	●	Zaman içinde tekal yenilemeler ortak olmak üzere, düzenleme tarihleri farklı.
Hizmete sunan kurum / kişi	●	Yalnızca hastane bünyesinde yapım işleri gerçekleştirilmiyor. Kurum, firma veya kişi de yapıma katkı sunabilir.
Klinik yatan hasta sayısı	●	Pediatri onkoloji ve hematoloji dalarna hizmet kapsamı farklı. Dolayısıyla yatan hasta sayısı farklılaşmaktadır.
Oyun alanı kullanıcı sayısı	●	Benzer sayıda kullanıcıya hizmet vermektedir. Bu durum hasta sayısı ile değil, mekanı kullanabilecek azami kullanıcı sayısı ile ilişkilidir.
Kullanıma açık olan gün ve saatler	●	Aynı gün ve saat dilimini kapsamaktadır.
Oda boyutları ve m ²	●	Farklı ölçülerde ancak benzer metrekareye sahiptir.
Plan tipi	●	Farklı plan tiplerine sahiptir.
Mekansal organizasyon	●	Farklı mekansal organizasyonlar gerçekleştirilmiştir.

● Farklı ● Benzer veya aynı

Tablo 5. Oyun odalarının genel yaklaşımına ilişkin tablo. Yazar tarafından oluşturulmuştur.

T.C. Sağlık Bakanlığı, Sağlık Yapıları Asgari Tasarım Standartları 2010 Kılavuzu'na göre oyun alanı için azami boyut 24 m² olarak sınırlandırılmaktadır. Belirtilen bu standart alan kriterinin, araştırmaya konu olan iki oyun odası boyutlarını karşılamadığı bilgisine ulaşılmıştır. Bu bağlamda, asgari mekânsal boyutlardan küçük mekanlar ayrıldığı görülmektedir.

Her hastane içerisinde Pediatri Hematoloji ve Onkoloji kliniklerinde oyun alanına yer verilmediği görülmektedir. Oyun odası bulunan hastanede yer alan kliniklerde ise; yatan hasta odaları ve tedavinin gerçekleştirildiği alan ile aynı kata ve yakın konumlu olarak yerleşiminin sağlandığı görülmüştür. Odanın kullanımından uzman bir kişinin sorumlu olduğu ve hafta içi mesai saatleri dahilinde oyun odasının kullanılabilir olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Mekânsal organizasyon ve plan tiplerine ilişkin bir standart bulunmamaktadır.

Çalışma kapsamında ele alınan diğer bir parametre teknik gereksinimlerdir. İki mekan arasında belirlenen yapısal elemanların benzerlikleri ortalama olarak yarı yarıya örtüşmektedir. Farklı malzemeler tercih edilerek benzer boyutlarda kapı kullanımı, asma tavan ile sıva altı aydınlatma kullanımı, PVC içerikli zemin kaplaması tercihi ve duvar yüzeylerinde bitiş malzemesi olarak kullanılan sıva-boya ile sanatsal baskı veya resim uygulamalarının gerçekleştirilmesi benzerlik taşımaktadır (Tablo 6).

Teknik Gereksinimler	Durum	Açıklama
Kapı	●	Benzer boyut, farklı malzeme ve kapı kolu kullanılmıştır.
Pencere	●	Mekanda pencere bulunma durumu değişkendir.
Havalandırma sistemi	●	Havalandırma sistemi değişiklik göstermektedir.
Aydınlatma	●	Sıva altı aydınlatma tercihi ortaktır.
Zemin kaplama	●	PVC içerikli ve renkli kaplama tercih edilmiştir.
Tavan	●	Alçıpan asma tavan üzeri sıva ve boya uygulaması yapılmıştır.
Duvar	●	Sıva, boya üzerine, sanatsal uygulamalar (baskı veya resim) yapılmıştır.
Duvar bandı	●	Duvar bandı bulunma durumu değişkendir.
Süpürgelek	●	Süpürgelek bulunma durumu değişkendir.

● Farklı ● Benzer veya aynı

Tablo 6. Oyun odalarının teknik gereksinimlerine ilişkin tablo. Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Oyun odaları teknik gereksinimlerinin hijyenik, kolay temizlenebilir ve dayanımı yüksek malzemeler kullanılarak karşılanması ortak bir yaklaşım ve gerekliliktir. Malzeme seçimleri değişse dahi, işlevsel bir bakış açısı ile malzeme kararlarının verildiği görülmektedir. Mekan içerisinde yer alan malzeme, mobilya ve donatının seçimlerinde (renk, doku vb) hastane yönetimi ve danışıldığı koşulda uzman kişiden de görüş alındığı bilgisine ulaşılmıştır. Bu bağlamda, hastaneler belirtilen kliniklerde oyun odasını kendi bünyesinde ihtiyaca yönelik, iç mekanda kullanılan malzeme kapsamında hijyen gereksinimlerini karşılamaktadır. Bütünsel olarak oyun odası iç mekan tasarımına ilişkin bir standart mevcut değildir. Ancak ortak birtakım mekânsal yaklaşımların bulunduğu görülmektedir. Örneğin; oyun alanlarında kot farkı kullanımından kaçınılması, oyun çağında bulunan çocuğa uygun olduğu

düşünülerek renkli malzeme kullanımı ortak olarak tercih edilmektedir. Yüze malzemeleri tek parça uygulanabilecek malzemelerden seçilmiştir. Mekan içerisinde el yıkama için bir alan ayrılmadığı belirlenmiştir.

Oyun alanı iç mekanlarında yer alan mobilya ve donatının ise; farklı öğeler içererek, kurumun tercih ettiği mobilya ve donatı elemanlarının hangilerinin yer alacağı ve biçim, renk, çeşitlilik gibi konularda farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Özellikle masa ve sandalyelerin benzer malzeme tercihi ile yakın boyutlarda tercih edildiği ancak adet ve çeşitlilikleri konusunda farklılıklar içerdiği görülmektedir (Tablo 7).

Mobilya ve Donatı	Durum	Açıklama
Masa	●	Benzer boyut, aynı malzeme ile farklı kaplama çeşitlikler kullanılmıştır.
Sandalye	●	Ölçüleri benzer, ahşap ağırlıklı malzeme seçimi gerçekleştirilmiştir. Adetleri ve çeşitlilikleri farklılık göstermektedir.
Koltuk	●	Koltuk bulunma durumu değişkendir.
Depolama	●	Depolama kullanım ihtiyacı ve ahşap malzeme kullanımı ortaktır.

● Farklı ● Benzer veya aynı

Tablo 7. Oyun odalarının mobilya ve donatıya ilişkin tablo. Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Alan incelemesi gerçekleştirilen oyun odalarında çeşitli tip, boyut ve malzemede mobilya ve donatı ile karşılaşmıştır. Özellikle oyun çağı çocuklarının kullanabileceği boyutlardaki masa ve sandalyelerin çok renkli tercih edildiği görülmüştür. Mobilya ve donatı kullanımında özellikle ahşap ve plastik malzemenin ağırlıklı olarak kullanımı söz konusudur. Ayrıca oyun odalarında sabit bir mobilya ve/veya donatıya rastlanmamıştır. Her iki mekan örneğinde de ahşap ve plastik içerikli mobilya ve donatıya yer verildiği görülmektedir. çocuklar için kullanılan malzemelerin etkilerini ve toksisitesini düşünmek gerekmektedir. Ham maddesi sağlıklı bir etki yaratabilecek ahşap gibi malzemelerin seçimi sonrasında yüzeyine uygulanacak boya, cila veya koruyucu gibi malzemelerin de kimyasal niteliğinin çocuk kullanıcı için risk yaratmayacak nitelikte olması gerekmektedir. Bu anlamda çocuk mobilyası özelinde ahşap malzemenin doğal içeriği ve sürdürülebilirliği ile kolay tamir özellikleri sebebiyle özellikle tercih edildiği, ancak plastik, cam elyafı, kumaş ve köpük gibi diğer malzemelerin de kullanıldığı belirtilmektedir. Yaygın olarak kullanılmayan malzemelerin ise; çocukların oyun oynarken yaralanma ihtimalinin bulunacağı ferforje, çelik ve demirdir. Kullanılabilecek malzemelerin (ahşap, metaller, kamış, plastik, fiberglas vb) her birinin kendine has özellikleri avantajları ve dezavantajları mevcuttur (Faroq, 2016, s. 84). Ancak bu husustaki en önemli nitelik malzeme içeriği ve kaplamasının zararlı kimyasallar içermeyen, çocuk için risk oluşturmayan nitelikte seçilmesi gerekmektedir.

Estetik gereksinimler (Tablo 8) başlıkları altında karşılaştırmalı olarak sunulmuştur.

Estetik Gereksinimler	Durum	Açıklama
Renk kullanımı	●	Mekanda çok sayıda kroması yüksek renk kullanılmıştır. Yeşil mekanda baskın renktir.
Mekansal farklılıklardan yararlanma		Mekanda pencere bulunma durumu değişkendir.
Doluluk / boşluk	●	Farklılığından ortak olarak faydalanılmamıştır.
Mat / parlak	●	Mat ve parlak malzeme ve yüzey kullanımı değişkenlik göstermektedir.
Dokulu / pürüzsüz	●	Dokulu ve pürüzsüz malzeme ve yüzey kullanımı değişkendir.
Görsel dokuda yoğunluk / azlık	●	Çeşitli renk ve dokuda malzeme kullanımı ortaktır.
Sanatsal eser / obje / nesne kullanımı	●	Duvar yüzeyine uygulanan baskı ve resim uygulamaları benzerdir.
Ev hissini oluşturulması	●	Ev hissini yaratacak atmosfer yaklaşımı değişkenlik göstermektedir.
Dış mekânla etkileşim ve bahçe tasarımı	●	Dış mekânla etkileşim ortak bir yaklaşım ve ihtiyaç değildir. Yakın konumlu bahçe bulunmamaktadır.

● Farklı ● Benzer veya aynı

Tablo 8. Oyun odalarının estetik gereksinimlerine ilişkin tablo. Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Oyun alanlarının estetik gereksinimlerinden daha çok işlevlerinin merkeze alınarak yapım aşamasının tamamlandığı düşünülmektedir. Yapılan inceleme sonucu yeşil rengin mekana hakim renk olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca mekânın çok renkli olarak kurgulandığı gözlemlenmiştir. Mekânsal farklılıklardan faydalanılması konusunda bilinçli bir uygulama gerçekleştirildiği düşünülmektedir.

Sanatsal içeriğe sahip olabilecek, kullanılan tek elemanın iki boyutlu duvar yüzeylerinde dijital baskı veya manuel tekniklerle uygulanmış görseller olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Hasta çocuğun bireyselleşebileceği aidiyet oluşturabileceği ve ev hissi oluşturabilecek baskın bir kararının olmadığı belirlenmiştir. Ayrıca dış mekânla etkileşimi destekleyecek uygulamalar ile karşılaşmamıştır. İç veya dış bahçe uygulamaları da bulunmamaktadır.

Estetik, teknik ve mobilya donatıya ilişkin karşılaştırmalı veriler çalışma içeriğince sunulmuştur. Bu kapsamda değerlendirilen içerikler, tasarım kriterleri anlamında oldukça kapsamlı sınırlılıklara sahiptir. Bu sebeple çalışmanın sınırlılıkları gereği genel taraşım yaklaşım kriterleri ile sınırlı tutulmaktadır. Bu bağlamda Pediatri Onkoloji ve Hematoloji klinikleri iç mekânında yer alan oyun alanı tasarım kriterleri;

- Yapısal bitiş elemanları (duvar, zemin, tavan) ve mobilya/donatıların dayanıklı, hijyenik, antialerjik, yanmaya karşı dayanıklı, kolay değiştirilebilir, kayma, kırılma, düşme gibi kaza riski içermeyen, zararlı kimyasallar içermeyecek nitelikte seçilmesi.
- Kaza riski barındıran sivri köşeli detaylardan, geometri ve yüksekliklerden kaçınılması. Özellikle kullanılan mobilya ve donatıların birleşim yerlerinin kaza riski taşımayacak biçimde yuvarlatılması veya yumuşatılması.

- Enfeksiyon riski sebebi ile mümkün olduğunca tek parça uygulanabilecek malzemelerin tercih edilmesi.
- Sıhhi, elektrik tesisatlarının ve havalandırma sistemlerinin kaçak riski barındırmayacak biçimde kontrollü sistemlerinden faydalanılarak uygulamasının gerçekleştirilmesi.
- Sürdürülebilir, geri dönüştürülebilir malzeme tercihi ile enerji verimliliği yüksek alternatiflerin kullanımı.
- Fiziksel, görsel ve işitsel ergonominin sağlanması.
- Doğal aydınlatmadan faydalanılması ve dış mekanla etkileşime açık olacak planlamanın gerçekleştirilmesi.
- Sanat ve yaratıcılığı artırarak, iyileştirici etki yaratabilecek nitelikte tasarım yaklaşımlarının benimsenmesi.
- Çocuk kullanıcının kendini ait hissedebileceği, yaş aralığına uygun renklerin, dokuların, formların, işlev alanlarının belirlenmesi (cinsiyet belirleyici niteliklerden, çok renkli ve karmaşık uygulamalardan, yalnızca birbirinin kontrastı taşıyan renklerin kullanımından kaçınılması) ile çocuk boyutları düşünülerek mekanın boyutlarının kullanıcının çok küçük veya çok büyük hissedeceği oranlardan kaçınılarak ev hissi yaratacak ortamların yaratılması.
- Aidiyet hissinin pekiştirilmesi için hasta çocuk için kişisel depolamalardan, yaptıkları çalışmaların sergilenebileceği yüzey veya alanlardan faydalanılması.
- İç mekanda yer alan yüzey ve/veya hacimlerin çeşitli biçimlerde (zemine oturmak, duvar yüzeylerinde çizim yapabilmek vb.) etkinlik yapma, oyun oynama gibi eylemleri karşılayacak nitelikte olması.
- Çocuğun hem bireyselleşebileceği hem de sosyalleşebileceği alanlara imkan tanınması.
- Engelli kullanıcı için uygun nitelik ve niceliklerin sağlanması ile, hasta çocuğun serum ve taşıyıcı gibi tıbbi araç gereç ile iç mekanı kullanabileceği düşünülerek mekânsal organizasyon gerçekleştirilmelidir.
- Çok işlevli mobilya ve donatının tercihi ile, oyun için alternatif ortamlara imkan tanınması.
- Hasta çocuk ve hasta yakını arasında görsel, işitsel, fiziksel etkileşimlerinden en az birini (mümkünse tamamı) karşılaması.

- Mekan tasarımının uygulama öncesi bütünsel olarak ele alınarak estetik, işlevsel ve fonksiyonel olarak gerçekleştirilmesi.

Belirlenmiş olan tasarım kriterleri kapsamında mevcutta yer alan hastane iç mekan çocuk oyun alanları ile ilgili mevcut durumu değerlendirmek gerekmektedir. Bu anlamda günümüz çocuk devlet hastanelerinde, mekânsal yetersizlikler ve kullanıcı sayısı fazlalığı nedenleriyle kapasite problemi yaşandığı görülmektedir. Sağlık yapılarının tasarımları aşamasında, teknik ihtiyaçlar ve karşılanması gereken öncelikli alanlar sebebiyle, oyun alanlarının tasarımına ilişkin ihtiyaçlar arka planda kalmaktadır. Buna ek olarak hastane içerisinde mekânsal yetersizlikler oluştuğunda; oyun alanı, küçültülebilecek veya yeni alan kazanmak için vazgeçilebilecek bir alan olarak görülebilmektedir.

İncelemesi gerçekleştirilen Pediatri Onkoloji ve Hematoloji Klinikleri'nde bulunan çocuk oyun odası tasarımı mekânsal yaklaşımının; her hastane için farklılıklar içerdiği gözlemlenmiştir. Yapılan görüşmeler sonucunda ise, kurumların kendi içerisinde uygun bulunduğu uygulamalardan faydalandığı sonucuna ulaşılmıştır. Oyun odalarının mekan vasıtasıyla iyileşmeye katkı sağlayabileceğine ilişkin bir farkındalık bulunmadığı, çocuk için bir uğraş alanı olarak görüldüğü düşünülmektedir. Mekanın kurgusunun daha çok oyun çağı çocuk için gerçekleştirildiği, ancak tüm çocuk eylemlerinin masa ve sandalyede oturarak yapılması gerekliliği gözlemlenmiştir.

Bu doğrultuda, uzun süreli yatan çocuk hastalara hizmet veren onkoloji ve hematoloji kliniklerinde yer alan oyun odalarının niteliğinin artırılması ve kullanıcı eylemlerinin kısıtları (bulaşıcı hastalık durumu, refakatçi ihtiyacı, serumla hareket gereksinimi vb), düşünülerek tasarım yaklaşımının belirlenmesi gerekmektedir. Oyun odasının niceliklerini doğrudan etkileyen nitelikleri üzerine yoğunlaşılması ve yalnızca bir işlev alanı olarak değerlendirilmemesi gerekmektedir. Mekanın kullanıcılarını ve ihtiyaçlarını merkeze alarak, iç mekan tasarımı için standartların belirlenmesinin günümüzde bir gereklilik olduğu savunulmaktadır. Araştırma ile hasta çocuk ve yakınlarının fiziksel, psikolojik ve sosyal anlamda yaşadıkları değişikliklerin, olumsuz sonuçlar doğurduğu belirtilmiştir. Hastalık durumu öncesi yaşamının büyük kısmının, ani bir biçimde ve zorunluluktan değiştiği kullanıcıların odağında iç mekan tasarımı konusunda iyileşme sürecine katkı sağlama gerekliliği üzerinde durulmaktadır. Bu sebeple hem kullanıcılar için hem de hastane iç mekan gereksinimleri anlamında; inceleme alanı, kamuya fayda sağlayacak önemli bir çalışma ve uygulama alanı olarak ele alınmalıdır. Teknik gereksinimlerin fazla olduğu sağlık iç mekanlarının, tıbbi bilimlerin yeni keşifleri ve teknolojik gelişmeler doğrultusunda sürekli bir değişim içerisinde olduğunu da unutulmamalıdır.

Kaynakça

- Adelabu, Oluwafemi S.; Yamanaka, Toshimasa (2013). *Inspiring Kid's Creative and Cogno-Motor Skills through Aesthetic Design An Example of a Furniture Design Practice*. In Proceedings of the Annual Conference of JSSD The 60th Annual Conference of JSSD (p. 145). Japanese Society for the Science of Design.
- Arnott, Lorna. (2023). Play, Adventure and Creativity: Unearthing the Excitement and Fun of Learning. *International Journal of Early Years Education Volume 31 (2)*, 305-308.
- Barker, R. (1968). *Ecological Psychology*. Stanford: Stanford University Press.
- Baykoç, Necate. (2018). *Hastanede Çocuk ve Genç*. Ankara: Gazi Kitabevi.
- Bechtel, R. B. (1977). *Enclosing Behavior*. Pennsylvania: Dowden-Hutchinson ve Ross.
- Bisson, Christian; Luckner, John. (1996). Fun in Learning: The Pedagogical Role of Fun in Adventure Education. *Journal of Experiential Education 19 (2)*, 108–112.
- Brooker, Graeme; Stone, Sally (2011). *İç Mekan Tasarımı Nedir?*, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, Çeviri: Zeynep Yazıcıoğlu Halu, Birinci Basım.
- Eisen, Sarajene L. (2007). *The Healing Effects of Art in Pediatric Healthcare: Art Preferences of Healthy Children and Hospitalized Children*. (USA: The Degree of Doctor of Philosophy, the Office of Graduate Studies of Texas the Office of Graduate Studies of Texas A&M University) The University of Texas, ABD.
- Eksi, Aysel. (2011). *Ben Hasta Değilim Çocuk Sağlığı ve Hastalıklarının Psikososyal Yönü*. İstanbul: Nobel Tıp Kitabevi.
- Eroğlu, Özkan. (2017). *Çocuk ve Yaratıcılık*. İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Farooq, S. (2016). Kids' Furniture Market according to Ergonomical and Environmental Design. *JISR Management and Social Sciences & Economics*, 14(1), 79-88.
- Fennell, R. S., Fennell, E. B., Carter, R. L., Mings, E. L., Klausner, A. B., & Hurst, J. R. (1990). A Longitudinal Study of the Cognitive. *Pediatr Nephrol*, 10-15.
- Gottfried, Adele E. (1983). Intrinsic Motivation in Young Children. *Young Children 39 (1)*, 64–73.
- Haworth, M. (1964). *Child Psychotherapy*. New York: Basic Books.
- Lee, Cathryn Rachel. (2005). *The Arts in Healthcare: Past, Present and Future Plans for the Integration of the Arts within Medical Facilities and Treatment Practices*. (USA: The Degree Master of Public Art Studies, Faculty of The School of Fine Arts) University of Southern California, ABD.

Linebaugh, Kelly Bartlett (2013). *A Systematic Literature Review on Healing Environments in the Inpatient Health Care Setting*. (The Degree of Doctor of Nursing Practice, Faculty of the College Nursing) University of Arizona, ABD.

Moustakes, C. (1953). *Children in Play Therapy*. New York: McGraw Hill, 43.

Moran, T. (1993). Hospital Hotel Crain's Detroit Business. *Detroit*, 9 (18), 11.

Öymen Gür, Şengül; Yalçınkaya, Şengül. (2022). *Çocuk Dostu Hastane Tasarımı*. Çocuk Dostu Hastane, 806 – 829, yay. haz. R., Güney – E. Sezgin, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Peditto, K., Shepley, M., Sachs, N., Mendle, J., Burrow, A. (2020). Inadequacy and Impact of Facility Design for Adolescents and Young Adults with Cancer. *Journal of Environmental Psychology*. Vol. 69.

Piaget, Jean, & Inhelder, Barbel (2016). *Çocuk Psikolojisi*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Salderay, B. (2018). Hastane Ortamında İyileştirme Sürecine Katkı Sağlayan Disiplinler Arası Bir Tasarım: Kemali Hoca'nın Gökyüzü Odası Projesi. *The Journal of International Lingual, Social and Educational Sciences Volume: 4, Number: 2, 263-276*.

Tekkaya, E. (2001). Tasarlanmış Çocuk Hakları: Ankara Çocuk Oyun Alanları. *Milli Eğitim Dergisi Sayı: 151, Temmuz-Ağustos-Eylül, 1-10*.

Ulrich, R. S. (1984). View Through a Window May Influence Recovery from Surgery. *Science*, 244 (4647), 420-421.

Wicker, A. W. (1979). *An introduction to ecological psychology*. Monterey, Calif.: Brooks and Cole.

İnternet Kaynakçası

Yönetmelik. Erişim: 29.05.2022. <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2015/04/20150430-4.htm>

İmar Yönetmeliği. Erişim: 03.06.2022. <https://www.mevzuat.gov.tr/mevzuat?Mevzuat-No=23722&MevzuatTur=7&MevzuatTertip=5>

Plan. Erişim: 29.01.2021 <https://teftis.ktb.gov.tr/TR-14618/plan-yapimina-ait-esaslar-dair-yonetmelik.html>

CHRISTIAN BOLTANSKI'NİN SANATINDA ÖLÜMDEN ARDA KALAN: ANIT, ARŞİV VE HAFIZA

THE AFTERMATH OF DEATH IN CHRISTIAN BOLTANSKI'S ART:
MONUMENT, ARCHIVE AND MEMORY

DOÇ. ÖZLEM ÖZKAN

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü
ozlem.ozkan@msgsu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-8946-8715

OĞULCAN ÖZ (SANATTA YETERLİK ÖĞRENCİSİ)

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Bölümü
20213301002@ogr.msgsu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0001-8371-4495

Öz: XX. yüzyıla bakıldığında, pek çok açıdan dünya tarihine yön verecek olaylara sahne olduğu görülmektedir. Özellikle, iki büyük dünya savaşı ve bu süreçte yaşanan Yahudi Soykırımı, hafıza ve ölüm kavramlarının sanatçılar tarafından yeniden sorgulanmasına ve bu bağlamda birçok sanatsal üretimin gerçekleşmesine yol açmıştır. Fransız sanatçı Christian Boltanski de çocukluk yıllarındaki bu dönemin etkilerini çalışmalarında ortaya koyan önemli sanatçılardan biri olmuştur. Hafıza, ölüm, kayıp, varlık ve yokluk gibi kavramlar üzerine yoğunlaşan sanatçı, insana dair ölümden, diğer bir deyişle yok olandan arda kalanlar bağlamında oluşturduğu yerleştirmelerinde; ikinci el kıyafetler, anıt ve arşiv serilerinde manipüle edilmiş fotoğraflar ve farklı kişilere ait kalp atışlarının kayıtlarını kullanır. Hafıza ve anma ritüeli ile de ilgili olan bu çalışmalar, izleyeni varlık ve yokluk üzerine sorgulamaya teşvik ederken duygusal anlamda da etki altına alır. Anıt, arşiv ve hafıza bağlamında Boltanski'nin sanatına geniş açılı bir perspektifle yaklaşılması amaçlanan bu çalışmada, geniş bir kaynak yelpazesinden faydalanılarak alana ilgili literatüre de katkı sağlanması hedeflenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Christian Boltanski, Ölüm, Anıt, Arşiv, Hafıza, Enstalasyon.

Abstract: *When we look at the twentieth century, we see that it witnessed events that would shape world history in many respects. In particular, the two great world wars and the Holocaust that took place during this period have led to the re-questioning of the concepts of memory and death by artists and the realization of many artistic productions in this context. French artist Christian Boltanski was one of the important artists who revealed the effects of this period in his childhood years in his works. Focusing on concepts such as memory, death, loss, presence and absence, the artist uses second-hand clothes, manipulated photographs from memorial and archive series, and recordings of heartbeats of different people in her installations created in the context of what is left behind from human death, in other words, what has disappeared. These works, which are also related to memory and the ritual of commemoration, encourage the viewer to question presence and absence, while also affecting them emotionally. In this study, which aims to approach Boltanski's art from a broad perspective in the context of monument, archive and memory, it is also aimed to contribute to the literature on the field by utilizing a wide range of sources.*

Keywords: *Christian Boltanski, Death, Monument, Archive, Memory, Installation.*

Giriş

En yalın haliyle geçmişe ait deneyim ve bilgileri zihinde tutma ve anımsama yetisi olarak tanımlanan hafıza (bellek) kavramının insanlar ve toplumların hayatında önemli bir yer tuttuğu tartışmasızdır. Geçmişten günümüze sanat yapıtları incelendiğinde de özellikle modernizmin başlangıcından bugüne, yapıt yolu ile geçmişin yeniden inşası, yapıtın üretim sürecinde bireysel ve kolektif hafızanın rolü, tarih ve hatırlama gibi konuların üzerinde sıklıkla durulması gerekmektedir. Sanatçının bireysel hatıralarının yanı sıra içinde yaşadığı toplum, sosyal ve politik koşullar hafızayı şekillendirmekte ve yapıt üretiminde önemli rol oynamaktadır.

Hafıza ve tarihin aynı şey olmadığından bahseden Pierre Nora'ya göre, tarih artık var olmayan geçmişin yeniden oluşturulmasıyken hafıza; sembolik anılardan beslenen her türlü sansüre karşı duyarlı ve hatırayı kutsallaştıran geçmişin bir tasavvurudur. Analiz, söylem ve kritik gerektiren tarih, hatırayı kapsamına almazken, hafıza ise kaynağını kaynaştırdığı bir gruptan almaktadır (2006, s. 19). Bu kontekste hafıza, her ne kadar bireye ait bir özellik olarak görülse de aslında toplumlar tarafından biçimlenmektedir. Bu açıdan kolektif hafıza ile ilgili olarak ilk önemli araştırmaları ortaya koyan Maurice Halbwachs'ın "Kolektif Bellek" adlı çalışması incelendiğinde, bir bireyin hem bireysel hem de kolektif hafızaya sahip olduğu ve bu iki hafıza biçiminin de birbirleriyle ilişki kurduğu üzerinde durulmuştur. Burada dikkat çeken ise bireysel hafızanın, yaşanan hatıralardan bazılarını doğrulamak, belirginleştirmek ve hatta hafızada yaşanan bazı boşlukların tamamlanabilmesi amacıyla kolektif bellekten destek almasıdır (2018, s. 9-41). Bu açıdan bakıldığında toplumlar; içinde yaşayan bireylerin hafızasını belirler. En şahsî anılar dahi yalnızca sosyal grupların iletişimi ve etkileşimi aracılığıyla meydana gelir, çünkü bireyler sadece başkalarından öğrendiklerini değil, eş zamanlı olarak onların anlatıp anlamlı olarak vurguladıkları ve yansıttıklarını da anımsar (Assmann, 2015, s. 44). Boltanski için de özellikle çocukluk döneminde içinde bulunduğu toplumun koşulları, ölüm ve yok olma bağlamında tüm sanat hayatı boyunca çok önemli ve belirleyici bir rol oynar.

Hafıza, toplumsal kimlikleri tarihsel süreç içine dahil ederek onlara bir anlam katmaktadır. İnsan toplulukları her zaman ve her yerde kolektif bir hafızaya sahip olmuş ve bunu ritüeller, seremoniler ve hatta politikalar vasıtasıyla devam ettirmişlerdir. Özellikle, kolektif hafızanın temelinde ölü anmaları bulunur. Bu anmalar; zaman içerisinde değişime uğrasa da XIX. yüzyıldan itibaren sekülerleşerek laik değerleri kutsamakta, özgürlük ilkelerini savunmakta ve savaşlar ile devrimler gibi kurucu olayları kutlamaktadır. Modern dünyanın ilk demokrasi savaşlarına sahne olan Fransa'da 1789 Devrimi ile başlayan bu olgu, XX. yüzyılda meydana gelen iki büyük savaş sonrasında derinleşmiş ve bu savaşların anıtları, kamusal alanı doldurmaya başlamıştır. Diğer taraftan soykırımlar, etnik temizlikler, siyasî ve askerî baskılar şeklindeki başka travmalar da bu yüzyıla damgasını vurmuştur. Başta, Nazi Almanyası tarafından kurulan en büyük toplama kampı "Auschwitz", Batı dünyasının kolektif hafızası üzerinde derin ve etkileri silinmez bir iz bırakmıştır (Traverso, 2009, s. 4-5).

Bireysel ve kolektif hafızanın tetiklenmesine yol açan etkenlerin başında ise dünya tarihinde yaşanan değişimlerin birinci dereceden tanığı olan sanatçıların eserleri yer almaktadır. Bu bağlamda, sanat tarihi içerisindeki süreçler ele alındığında hafıza kavramının sanatçıları her zaman etkilediği ve yapıtlarını oluştururken referans kaynaklarından biri olarak kullandıkları söylenebilirken, özellikle 1960 sonrası modernizmin yerini postmodernizme bırakmaya başlaması ile birlikte sanatçıların üzerinde durdukları temel konseptlerden biri haline gelmiştir. Sanatçıların bir kısmı hafıza üzerinden kendi bireysel hikayeleri aracılığıyla geçmişlerinin izini sürerken bazı sanatçılar ise tüm toplumun hafızasında önemli yer tutan olayları farklı disiplinlerde ele almışlardır. Öte yandan, sanatçıların hafıza üzerine yoğunlaşırken kullanmış olduğu kaynaklardan biri de bir dokümantasyon sistemi olan arşiv olmuştur. Kimi zaman sanat eserlerine kaynaklık eden bu kavram kimi zaman ise bizzat çalışmanın kendisini tanımlamak için kullanılmıştır. Hal Foster'ın ifadesiyle, savaş öncesi toplumlarda da görülen, ancak savaş döneminin ardından daha da çeşitli şekillerde varlığını sürdüren arşivsel dürtü, pek çok çağdaş sanatçının yapıtlarını oluştururken kullandığı ana materyallerden olmuştur (2004, s. 3). Bu materyalleri kullanan sanatçılardan biri de Christian Boltanski'dir. Hafıza ile ilişkili olan anıt kavramıyla bağlantı kurarak geniş ölçekli enstalasyon çalışmaları da üreten Boltanski, bu sayede bireysel ve toplumsal hafıza ile ilişkili olarak XX. yüzyıl itibarıyla dünya tarihinde önemli bir iz bırakan Holokost'tan hareketle, asıl olarak ölüm kavramını sanatının merkezine taşımıştır.

Bu araştırma kapsamında ilk olarak sanatçının içinde yaşadığı XX. Yüzyıl Avrupası'nda genel durumun analizi yapılarak, Boltanski'nin çalışmalarında hafıza kavramının sorgulanmasına neden olan dinamikleri irdelemek açısından sanatçının eser üretimine katkısı bulunan sebepler araştırılmıştır. Bir sonraki bölümde ise Boltanski'nin, insan doğasının bir parçası olan ölüm, varlık, yokluk ve bu kavramlarla ilişki kuran; anıt, arşiv ve hafıza kapsamında oluşturduğu yapıtlarının detaylı bir analizinin yapılması amaçlanmıştır. Bu bağlamda sanatçının "Kanada", "İnsanlar", "Alman Parlamento Üyeleri Arşivi", "Kalp Arşivi", "Anıt: Dijon'un Çocukları" ve "Anıt: Odessa" adlı eserleri üzerinde durulmuş ve bu sayede Boltanski'nin mesleki hayatı boyunca sanatının merkezinde bulunan ölüm kavramının, yapıtı oluşturan malzeme ve nesnelere nasıl ilişkilendirildiği açıklanmaya çalışılmıştır.

1. XX. Yüzyıl Avrupası'nda Genel Durum ve Christian Boltanski

1944 senesinde Paris'te Ukraynalı Yahudi bir baba ve Korsikalı bir annenin çocuğu olarak dünyaya gelen Christian Boltanski, eserlerinde duygusal gücü çarpıcı bir şekilde kullanan ve böylelikle insanları anma ve saygıya yönlendiren Fransız bir sanatçıdır. On iki yaşında okulu bırakıp 1958 itibarıyla resim çalışmaları yapmaya başladığı bilinen Boltanski, 1967 yılında aile albümlerinden fotoğraf ve belgeler toplayarak kendi kişisel geçmişi üzerine eğilmiş ve böylece hafıza kavramıyla ilişkilendirilecek çalışmalar meydana getirmeye başlamıştır. 1980'li yıllara gelindiğinde ise sanatçının üzerinde yoğunlaştığı ana tema; genel olarak ölüm, özelinde ise Holokost olmuştur (Graham-Dixon, 2013, s. 562). Bu bağlamda,

sanatçının yapıtlarını incelemeye başlamadan önce ilk olarak soykırımı giden sürece yol açan gelişmelere bakarak bu devrin hafıza ile olan ilişkisini kurmak, dönemi ve bu dönemin sanat üzerindeki etkisini anlamak bakımından önem arz etmektedir.

Başlangıçta, bütün savaşları bitiren savaş olarak lanse edilen I. Dünya Savaşı, hem yitirilen yaşamlar hem de fiziksel yıkım bakımından o güne kadar görülen en büyük boyutlu çatışma olurken, 1939 ile 1945 yılları arasında cereyan eden II. Dünya Savaşı ise bu yıkımın en uçlara taşındığı bir muharebe olarak kayıtlara geçmiştir. Avrupa, Asya ve Afrika'nın geniş alanları boyunca kara, hava ve tüm okyanuslarda birbirine bağlı olarak eşzamanlı bir şekilde gerçekleşen bu savaş, pek çok sebebe bağlı olarak patlak vermiş (Sommerville, 2012, s. 8-11), ancak Almanya'da Hitler rejiminin başa gelmesi, savaş boyunca tahmin edilemez acılara giden yolu açan en önemli etkenlerden biri olmuştur. Özellikle Yahudileri, Alman ırkını yok etmeye ant içen aşağı bir kavim olarak gören Adolf Hitler, 1920'de yaptığı bir demeçte, Yahudiler yok edilmeden toplumun zehirlenmesinin sona ermeyeceğinden bahsetmiş ve II. Dünya Savaşı ile birlikte ise doğuda işgal ettiği topraklarda imha kampları kurdurarak bu hayallerini gerçekleştirme fırsatını elde etmiştir (MacMillan, 2017, s. 98).

Yunanca holo (tam) ve kaustos (yakmak) sözcüklerinden türetilen Soykırım (Holokoust) terimi, 1941 ve 1945 aralığında Avrupa'da Yahudi ırkını ortadan kaldırmak için gerçekleştirilen uzun soluklu girişimlere verilen addır. Aslında, antisemitizmin kökenleri Yahudilerin Hz. İsa'nın ölümünden sorumlu tutuldukları Roma İmparatorluğu dönemine dek uzansa da en çok İkinci Dünya Savaşı sırasında sistematik olarak gerçekleştirilen katliamlarla ilişkilendirilmektedir. Bu zaman diliminde üç milyonu Polonyalı olmak üzere yaklaşık altı milyon Yahudi, iki yüz on iki bin Roman ve Sinti Çingenesi ile Almanya'da yetmiş bin engelli birey katledilmiştir (Hart-Davis, 2013, s. 403). Vahşetin boyutu o derece büyüktür ki Yahudi bebek ve çocuklar dahi bu katliamdan paylarını almış, yalnızca Auschwitz kurbanlarının dışlarından elde edilen altın, yetmiş iki tren yükü doldurmuştur (Mazower, 2008, s. 196-201). Tarihler 1945 yılını gösterip savaş son bulduğunda ise tarih yazımı Avrupa'nın en karanlık zamanlarının sonlandığı üzerine kurulmuş olup kolektif hafıza da bu anlayışa uygun bir şekilde kurgulanmıştır. Böylece, genel olarak 1945'lerden 1960'ların ortalarına değin XX. yüzyılın acı dolu yıllarının unutulması en iyi yol olarak görülmüş, savaşın ardından Batı'nın büyük bir çoğunluğu kolektif olarak hatırlamamayı tercih etmiştir. Nihayetinde ise 1970 yılında Batı, 1989 senesi itibariyle de Doğu'da olmak üzere neredeyse Avrupa'nın tüm ülkelerinde yeniden hatırlama süreci başlamıştır (Sancar, 2010, s. 161-163).

2. Christian Boltanski'nin Sanatında Arşiv ve Anıt

Sanatsal açıdan bakıldığında postmodernizmin ortaya çıkmış olduğu 1960'lı yılların sonlarında, sanatta yakın geçmişi yansıtılabilmek için yeni bir sanatsal dil üretme ihtiyacı hissedilmiş, yok olmuş geçmiş ve kazananların tarihinin yazıldığı savaş sonrası dönemde unutulmuş olanı geri getirebilme gücüne sahip olan sanat aracılığıyla da geçmiş tekrar canlandırılmaya çalışılmıştır. Bu bakımdan, 1960'lı ve 70'li yıllar bireysel ve kolektif hafızanın sanatçılar

tarafından ele alındığı bir dönem olmakla birlikte, Christian Boltanski de bu alanda önemli çalışmalar ortaya koyan bir isim olarak belirmiştir (Saladini, 2011, s. 331). Disiplinlerarası anlayışın hâkim hale geldiği XX. yüzyılın ikinci yarısında hafıza, kimlik ve ölüm konseptlerinde yapıt üretiminde bulunan Boltanski, 1970'li yıllarda kendi yaşamından izler taşıyan çeşitli dokümanlardan faydalanarak eserler meydana getirirken, 1980'li yıllarda Avrupa'nın belleğinde kapanmaz bir yara olan Holokost'a, o süreçte ölen, kaybolan insanlara göndermeler yapan işler üretmeye başlamış ve bu anlayışta anıtlar ve arşivler üretmiştir (Özkan, 2016, s. 54-55). Bu bağlamda, geçmişinin izlerini kartpostal, gazete, polis kayıtları, aile fotoğraf albümleri ile yerel kaynaklardan elde ettiği fotoğraflar vb. aracılığıyla sürerek hafıza, kayıp, çocukluk ve ölüm kavramlarının ortak paydada birleştiği büyük boyutlu enstalasyonlar oluşturan Boltanski, genel olarak kolektif anıt ve mabetler olarak işlev gören bu enstalasyonlarında, bir yandan gündelik hayatla yüksek sanatı bir araya getirirken öte yandan ise soykırımda hayatını kaybeden Yahudilere atıfta bulunarak hem bireysel hem de kolektif hafızaya göndermelerde bulunur (Guggenheim, Erişim: 23.04.2023, <https://124.im/XGHSM7>). Bu anlayışta meydana getirdiği en ünlü çalışmalarından biri "Kanada" (Görsel 1) adlı enstalasyonudur.

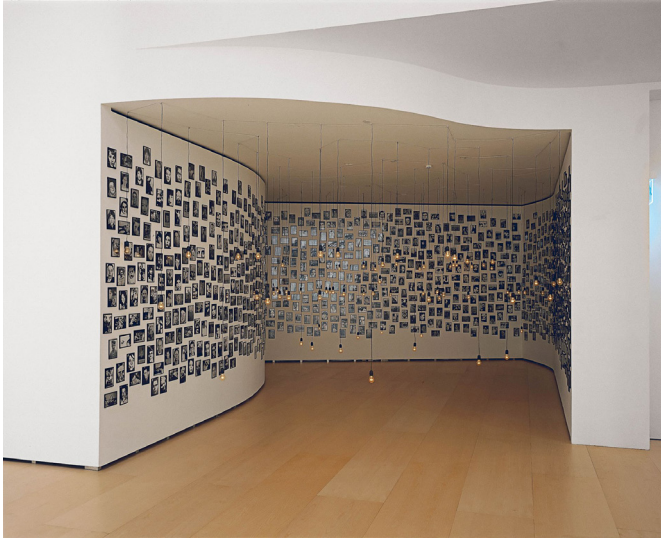


Görsel 1. Christian Boltanski, 1988, Kanada / Canada.
The Japan Times. Erişim: 23.04.2023. <https://124.im/QavWb1>

Boltanski'nin 1988 tarihli bu yerleştirmesinde, arşiv verilerinden faydalanarak Holokost'un kendisine dair yaklaşımımızda farkındalık yaratmaya çalıştığı görülmektedir. Sanatçının doğrudan Soykırıma atıfta bulunan tek serisi olup, Nazilerce toplama kamplarında hapsedilip gaz odalarında öldürülen tüm Yahudilerin kıyafetlerinin depolandığı saklama odalarına üstü örtük olarak verdikleri "Kanada" isminin kullanıldığı bu çalışmasında; ikinci el giysi yığınları aracılığıyla sadece kamplardaki depoları akla getirmekle kalmayıp, bununla birlikte kıyafetlerin çokluğu nedeniyle bu kamplarda ölen ve eşyaları "Kanada"da depolanan ina-

nılmaz sayıda insana da göndermede bulunur (Van Alphen, 2008, s. 138-140). Sanatçının Toronto'daki Ydesa Hendeles Sanat Vakfı'nda anıtsal bir yerleştirme olarak sunduğu bu ilk versiyonda altı binden fazla ikinci el giysinin kullanıldığı bilinmektedir. Boltanski'nin bu giysileri kullanma sebebi ise kendi ifadesiyle, tıpkı bir kadavranın bir öznenin hem nesnesi hem de hatırası olması gibi, giysilerin de aynı şekilde bir öznenin hem nesnesi hem de hatırası olmasından ileri gelmektedir (Gumpert, 1994, s. 110). Öte yandan, "Kanada", Auschwitz'deki depolardan hareketle gerçek tarihi bir mekânla ilişkilendirilebilmektedir, fakat Boltanski'nin aynı arşiv ve envanter prensibine dayanan öteki işlerinin çoğunda, kimliği belirsiz veya Yahudi olmayan kişilerin fotoğraflarının kullanılmasından dolayı Holokost'un belirli bir unsuruna atıfta bulunulmaz. Lakin, Boltanski'nin diğer çalışmalarında Holokost'un izlerinin tamamen silindiği de söylenemez.

Bu bakımdan, Soykırımın etkileri Boltanski'nin eserlerinde ima yoluyla gösterilse de sanatçının çalışmalarında işlediği ana tema, ölüm üzerinden şekillenmektedir. Georgia Marsh ile birlikte yapmış oldukları bir röportajda önceki paragrafta da değinildiği gibi; aşklarımız, endişelerimiz ve kibirlerimizle bugün özne konumundayken, ölümlle karşılaştığımızda aniden bir nesne haline dönüşmemizden bahseden sanatçı, ölümün çok çabuk gelmesiyle birlikte bu aşamalar arasındaki geçişin de aynı hızda olduğunu ifade etmiştir. Kendisine oldukça tuhaf gelen bu durumu genel olarak hem özne hem de nesnenin hatırası konumunda olup bir yandan varlığı temsil ederken öte yandan da yokluğu hissettiren kıyafetler ve fotoğraflar aracılığıyla yapıtlaştıran Boltanski'nin (Marsh, 1990, s. 36), bu bağlamda üretmiş olduğu "İnsanlar" (Görsel 2) adlı enstalasyonu; ölüm, yok oluş ve tüm bunların ardında bıraktıklarını düşündürmesi bakımından önemli bir örnektir.



Görsel 2. Christian Boltanski, 1994, İnsanlar / Humans. Guggenheim. Erişim: 30.04.2023. <https://l24.im/barA>

Sanatçının Görsel 2’de yer alan bu yerleştirmesi, ölümler için bir anıt işlevi gören ve Soykırıma indirekt olarak göndermede bulunan birkaç büyük boyutlu düzenlemesinden biridir. Genel olarak, boyutu ve tonlarıyla küçük bir tiyatro alanı veya dinî bir ritüel ortamının düşünceli atmosferini çağrıştıran bu yapıt, Boltanski’nin daha önceden kullandığı aile fotoğrafları, okul portreleri, gazete resimleri ile polis tutanakları gibi arşiv verilerinin yeniden fotoğraflanmasıyla oluşturulan bin iki yüzden fazla görselin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Çalışma içerisinde yer alan ve eş zamanlı olarak aydınlatılıp karartılan ampuller aracılığıyla kimliği belirsiz bireylerin tanınmasına fırsat verilmeyen bu yapıtta, insanlara ait ayırt edici özellikler gizlenip monotip bir boyuta indirgenmiş ve görsellerin rastgele kullanılması aracılığıyla tekil bir anlatımın önüne geçilmiştir. Böylece Boltanski, duygular ve geçmiş biribirleriyle harmanlayarak masumiyet ile suçluluğu, gerçek ile aldatmacayı ve duyarlılık ile derinliği bir araya getirerek izleyiciye sunmuştur (Guggenheim, Erişim: 30.04.2023, <https://l24.im/16E>).



Görsel 3. Christian Boltanski, 1999, Alman Parlamento Üyeleri Arşivi / Archive of German Members of Parliament. Deutscher Bundestag. Erişim: 12.05.2023. <https://l24.im/Cc25eK>

Sanatçının ölüm, geçmiş ve hafıza ile ilişkilendirdiği bir diğer çalışması ise “Alman Parlamento Üyeleri Arşivi” (Görsel 3) adlı yerleştirmesidir. Çalışmalarında geçmişi nasıl algıladığımız konusunu sorgulayan Boltanski’nin bu yapıtı, günümüz Almanya’sında Alman Federal Meclisi’ne ev sahipliği yapan tarihi devlet binası Reichstag’ın, doğu kanadındaki bodrum katı için tasarlanmış yaklaşık 5.000 metal kutudan oluşmaktadır. Bu kutular, 1919’dan bu yana Alman parlamentosuna demokratik yollarla seçilmiş tüm üyelerin isimlerini taşımakta, bunların içerisinde yer alan tek bir kara kutu ise Alman halkının demokratik olarak seçilmiş bir meclis tarafından temsil edilmediği “kara” yıllara gönderme yapmaktadır. Parlamento üyelerinden öldürülen isimleri anmak için kullanılan kutulara ise “Nasyonal Sosyalizm Kurbanı” ibaresi taşıyan siyah bantlar yapıştırılmıştır. Kutuların yerleştirme içerisindeki diziliminde görülen tekdüzellik, Alman parlamentarizminin geniş ve sağlam bir temele oturtul-

ması için birçok kuşak milletvekilinin ve bilhassa da onların demokrasi düşmanlarına karşı verdikleri mücadelenin gerekli olduğunu görsel olarak hatırlatmaktadır. Kısacası, “Alman Parlamento Üyeleri Arşivi” adlı bu çalışma, Boltanski’nin geçmişin anılması ve korunması amacıyla oluşturduğu enstalasyonlarından biridir ve Boltanski, sanatında tarihsel akış ile insan varoluşunun derin sorunlarını ele alarak bu kavramsal yaklaşımını Reichstag Binası’na başarılı bir şekilde uygulamıştır (Deutscher Bundestag, Erişim: 12.05.2023, <https://l24.im/krn8l>).



Görsel 4. Christian Boltanski, 2019, Kalp Arşivi / The Heart Archive. Eva Albarran & Co. Erişim: 02.06.2023. <https://l24.im/NJs7UgF>

Boltanski’nin “Kalp Arşivi” adlı enstalasyonu da sanatçının dikkat çeken çalışmaları arasında yer almaktadır. Bu çalışmayı diğerlerinden farklı kılan ise sergiyi ziyarete gelen izleyicilerden özel bir stant içerisinde kalp atışlarının kaydedilmesinin istenmesidir (Serpentine Galleries, Erişim: 13.05.2023, <https://l24.im/OFa4i>). Bu proje kapsamında 2005 yılından itibaren, Londra, Stockholm ve Milano gibi dünyanın dört bir yanındaki galeriler ziyaret edilerek, izleyicilerin kalp atışları kayıt altına alınmaya başlanmıştır. Her biri üç kopya halinde kaydedilen verilerin biri süreç içerisinde ıssız bir Japon adası olan Teshima’ya gönderilirken, ikincisi CD formatında kalp atışı kayıt altına alınan izleyicilere verilmiş ve son olarak üçüncü kopya ise Polonya’daki Ujazdów Kalesi içerisinde bulunan Çağdaş Sanat Merkezi arşivlerinde saklanmak üzere ayrılmıştır (Culture.pl, Erişim: 13.05.2023, <https://l24.im/aLCteuE>). 1960’lardan itibaren arşivi sanat pratiğinin bir parçası olarak kullanan Boltanski’nin bu çalışması da kariyeri boyunca üzerinde yoğunlaştığı ölüm, hafıza, kayıp ve yok olma konseptlerinin incelenmesinin devamı niteliği taşır. Aynı zamanda, eserlerini üretirken bir etnograf rolü üstlenen sanatçı, “Kalp Arşivi” adlı kavramsal yapıtı ile de bir taraftan insanlığın kaydını tutarken öte yandan ise insanoğlunun kırılganlığının kanıtlarını

göstererek, aslında bir nevi tüm insanlığı eşit ölçüde ölümsüzleştirmektedir. Ayrıca, kalp atışlarının kaydedilmesi vasıtasıyla fotoğraflar ve kıyafetlerden çok daha etkili bir yöntem kullanan Boltanski, bu sayede din, dil, ırk ve statü farkı gözetmeksizin herkesi eşit konuma yükselterek kimlikleri yok etmektedir.

Boltanski'nin çalışmalarında üzerinde durduğu bir diğer nokta ise anıt meselesidir. Kavramın ne olduğu sözlüksel olarak açıklandığında; genel olarak bir olayı hatırlatmak, tarihteki önemli figürlerin anısını yaşatmak, toplumlarca değer atfedilen bir ideal, fikir veya nosyonu yüceltmek ve sembolize etmek maksadıyla kamuya ait bir mekânda herkesin görebileceği şekilde yerleştirilen yazıt, heykel veya mimari yapıları tanımlamaktadır (Ahunbay, 1997, s. 100). Her sanat eserinin bir anıt olduğunu belirten Deleuze ve Guattari ise; anıtı geçmişin anılması yerine, kendi öz saklanması sadece kendilerine borçlu olan ve duruma onu kutlayan düzeni veren mevcut bir duyumlar kitlesi olarak ifade etmişlerdir. Onlara göre sanat; algıların, duygulanmaların ve görüşlerin üçlü düzenini bozarak bunların yerine dilin işini gören algılardan, duygulanımlardan ve duyum kitlelerinden bir anıt koyar ve bu anıtlar da gizli olanı güncelleştirmek yerine onu kendisine katarak bir beden, yaşam ve evren sağlar (2001, s. 157-159). Christian Boltanski'nin çalışmalarında da büyük bir yer kaplayan anıt meselesi; özellikle zaman, varoluş, ölüm ve ölümün beraberinde getirdiği yokluk sorgulamaları üzerine kurgulanarak izleyiciye sunulur. Bu açıdan, "Anıt: Dijon'un Çocukları" (Görsel 5, 6) ile "Anıt: Odessa" (Görsel 7) adlı eserler, sanatçının anıt ile ilgili örnek verilebilecek pek çok çalışmasından yalnızca ikisidir.

İlk olarak Boltanski'nin, "Anıt: Dijon'un Çocukları" olarak adlandırdığı yapıtı mercek altına alındığında, bu yerleştirmenin sanatçının 1970'lerde özel olarak ilgilendiği bir grup Fransız çocuğun portre fotoğrafları ile ilişkili olduğu görülür. Boltanski'nin bu portreleri kullanmaktaki amacı, aslında fotoğraflar ve ölüm arasında kurduğu bağlantı ile ilişkilidir. Çünkü, fotoğrafları çekilen çocuklar her ne kadar şu an hayatta olsalar da zaman ile beraber geçirdikleri değişim sonucu bu fotoğraflarda yer alan çocuklar olmaktan çıkmışlardır ve bu da bizleri zamanın çok çabuk geçmesi ve hayatın da aynı hızda ilerlemesini sorgulatarak, insan doğasının faniliğine gönderme yapmaktadır. Boltanski de bu konuda: "Fotoğraflardaki çocuklar artık yoktu, bu yüzden ben de geçip gitmiş olan çocukluğun ihtişamına bir anıt yapmaya karar verdim" diyerek çalışmasının ana fikrini özetlemiştir (Minneapolis Institute of Art, Erişim: 21.05.2023, <https://l24.im/XMGQ>). Öte yandan, bir veya birden fazla ampulle aydınlatılan ve elektrikli esnek bir ağ vasıtasıyla birleştirilen yüz kırk üç portre fotoğrafından oluşan bu çalışma, loş bir ortamda sergilenerek sanat tarihi içerisinde Bizans ikonaları ile ilişki kurmakta ve böylece mahremiyet ve duaya teşvik eden özel bir alan oluşturmaktadır. Özellikle bu çalışmasının son iki sunumunda tüm alanı bir bütün olarak kullanmaya başlayan Boltanski, bu sayede anıtsallık fikrini ön plana taşımaktadır (Le Grand Café, Erişim: 21.05.2023, <https://l24.im/iEyatT1>).



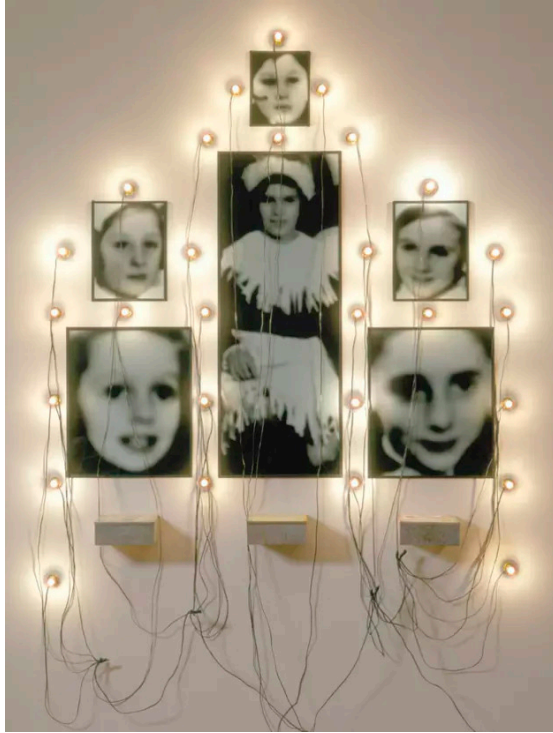
Görsel 5. Christian Boltanski, 1985, Anıt: Dijon'un Çocukları / Monument: The Children of Dijon. Le Grand Café. Erişim: 21.05.2023. <https://l24.im/9qkp>



Görsel 6. Christian Boltanski, 1985, Anıt: Dijon'un Çocukları / Monument: The Children of Dijon. MCA. Erişim: 21.05.2023. <https://l24.im/L8aO>

Boltanski'nin bir diğer çalışması ise "Karanlığın Dersleri" ismi altında topladığı "Anıt: Odesa" (Görsel 7) adlı enstalasyonudur. Hayatın geçiciliği üzerine odaklanarak çocuk fotoğraflarının kullanıldığı bu yerleştirmede, bu fotoğraflar aracılığıyla bir yandan zamansallık ve hafıza kavramlarıyla ilişki kurulurken öte yandan ise bu temsillere, sanat tarihinde çokça rastlanan ve hayatın geçiciliği ile ölümün kesinliğini sembolize etmek için kullanılan "Vanitas" rolü yüklenmektedir. Müze ve kiliselerin mistik mekânlarında sergilenen bu çalışmada,

sunakları çağrıştıran tasarımları ve adak mumlarının yerine kullanılan akkor ampulleri ile yarı dinî bir atmosfer oluşturulmuştur. Konular belirsiz olmasına rağmen, "Anıt: Odessa"-daki çocukların hepsi 1939'da Fransa'da bir Yahudi bayramı olan Purim'i kutlayan bir grup Yahudi öğrencinin grup fotoğrafından alınmıştır. Boltanski, burada çocukların dinî inançları ile fotoğrafların tarihlendirildikleri yıllar aracılığıyla Holokost'a gönderme yaparak bu çocukların kaderleri hakkında bizleri düşünmeye zorlamaktadır. Çalışmada kullanılan materyaller incelendiğinde ise ilk olarak göze çarpan ışıklar aracılığıyla Yahudi geleneğinde ölüleri hatırlamak ve anmak için kullanılan Yahrzeit mumlarına gönderme yapan Boltanski, diğer eserlerinde de sıkça kullandığı boş ve paslanmış teneke kutularını bu yapıtında da kullanarak izleyiciyi hiç yaşanmamış hayatların bilinmezliğine doğru yolculuğa çıkarmaktadır. Odessa ismiyle büyükbabasının memleketine atıfta bulunan sanatçı, diğer eserlerinde olduğu gibi bu çalışmasında da Holokost'tan ziyade ölüm gerçeği üzerinde durduğunu söylemektedir. Fakat, Fransa'da babasının Nazilerden saklanarak geçirdiği günleri unutmayan Boltanski için Soykırımın varlığı da hiçbir zaman inkâr edilemeyecek durumdadır. Doğayısıyla sanatçı, aslında bu eserindeki altı çocuk üzerinden ölüm teması altında soykırımda hayatını kaybeden altı milyon kişiyi anmaktadır (The Jewish Museum, Erişim: 25.05.2023, <https://l24.im/GJQqW9>).



Görsel 7. Christian Boltanski, 1989-2003, Anıt: Odessa / Monument: Odessa. The Jewish Museum. Erişim: 25.05.2023. <https://l24.im/BpTuV>

Sonuç

Tüm canlılar için doğanın bir kanunu olan ölüm gerçeği, sanat tarihi içerisinde kullanılan ana temalardan biri olagelmıştır. Özellikle “Memento Mori” ve “Vanitas” resimlerinde görülen zamanın geçiciliği, ölümden kaçmanın imkansızlığı ve ölümün unutulmaması gerektiği, XX. yüzyıl sanatında da sorgulanmış, bilhassa bu yüzyılda meydana gelen iki büyük dünya savaşının izleri sanatçıların yapıtlarına da yansımıştır. Bilhassa Nazi Almanyası sınırlarında yaşayan yaklaşık altı milyon Yahudi'nin sistematik olarak öldürüldüğü Holokost ile birlikte, ölüm ve ardında bıraktıklarını anlayabilmek kapsamında hafıza ile ilgili yapılan araştırmalarda ciddi bir artış yaşanmıştır. II. Dünya Savaşı sırasında Almanya'nın Fransa'yı işgal ettiği 1944 yılında dünyaya gelen Christian Boltanski de pek çok çağdaşında görüldüğü gibi sanat kariyeri boyunca ölüm ve hafıza temaları üzerinde duran isimlerden biri olmuştur.

Bu dönemde yaşanan ruhsal gerilimi ya da kayıplarla birlikte yaşanan acıyı yapıtlarına aktarmaya çalışan sanatçılardan farklı olarak Boltanski; artık olmayan, ölen ya da kaybolan insanlara ait eşyaları, objeleri, hatta kalp atışlarını kullanarak oluşturduğu anıt ve arşivlerinde bu yok oluşu vurgularken, izleyicide de bu insanlara ne olduğu merakını uyandırmayı amaçlamıştır. Sanatçının çalışmaları, ruhsal bir aktarımdan ya da yansımadan ziyade bir tür anmayı içerir. Bu çalışma kapsamında irdelenen *Anıt* adını taşıyan çalışmalarla birlikte aslında tüm yapıtları ölen, yok olan insanlara dair anıt niteliğindedir.

Boltanski'nin çocukluk döneminde bulunduğu ortam sanatının temelinde önemli bir etkiye sahiptir. Babasının Nazilerden kaçabilmek için evlerinin döşeme tahtaları altında saklanmasına seyirci kaldığı senelerde başlayan bu süreç, daha sonralarında Holokost'tan sağ kurtulan arkadaşlarının hikayelerini dinleyerek şekillenmiştir. Bu yaşadıkları, sanatçının ana temalarından biri olan ölüm konsepti içerisinde Holokost'a gönderme yapan işler üretmesinde etkili olmuştur. Böylelikle, gözlemediği ve çevresinden duyduğu hadiseler karşısında şekillenen hafızasını sanatına yansıtan Boltanski; hafıza, varlık, yokluk, ölüm ve zaman kavramlarının üzerine eğilerek, bu sorgulamalarını üretmiş olduğu anıt ve arşiv adı altında gerçekleştirdiği enstalasyonlarında izleyiciye sunmuştur. Bu yerleştirmelerinde izleyiciyi derin bir sorgulama içerisine sürükleyen sanatçı, bunu arşiv verilerinden aldığı ya da buluntu fotoğraflar üzerinde değişiklikler yaparak manipüle ettiği fotoğraflar, ikinci el kıyafetler, boş ve paslı teneke kutular, mekân içerisinde tek veya birbirine bağlı olarak yerleştirdiği aydınlatmalar vb. aracılığıyla geçmişe göndermeler yapıp, bazı sembolik işaretlere dikkat çekerek ortaya koymaya çalışmıştır. Özellikle, sanatçının burada kullandığı fotoğrafların kime ait olduğu sorusu ile eski ve kullanılmış kıyafetlerin de kimler tarafından giyildiği hakkındaki düşünceler, bu objelerle ilişkilendirilen bireylerin zamanlarında yaşamış oldukları akıbetler hakkında izleyicide derin sorgulamalara kapı aralamaktadır. Boltanski'nin burada düşündürmek istediği temel mesele ise özne konumunda olan insanın bir anda gelen ölümlerle birlikte nesne konumuna geçme süreci üzerine olmuştur.

Boltanski'nin sanatında geniş yer kaplayan anıt konseptli çalışmalarında da geçmişe ait sorgulamalara devam edildiği görülürken, bu anıtlarla ölüm ile bağlantı kurulmasına olanak tanıyan bir ritüel ortamı oluşturulduğu da dikkat çeker. Bu yerleştirmelerin sergilendikleri mekânlar ile bu mekânların karanlığını aydınlatan ışıklar da bu atmosferin oluşturulmasına katkı sağlar. Aynı şekilde bu anıtlarda kullanılan fotoğraflar, boş teneke kutular vb. ile de ölüme temas edilmektedir. Özellikle, yerleştirmelerin önemli bir unsuru olan ışıklar aracılığı ile Hristiyan inancında kutsal kişilerin başının etrafında yer alan "hâle" veya Yahudilik geleneğinde derin manevi anlamlarla ilişkili olarak hem ilahi varlığı simgeleyip hem de ölen birisini anmak ve hatırlamak amacıyla kullanılan mumlara gönderme yapıldığı ve böylelikle dinî bir atmosfer yaratılmaya çalışıldığı çıkarımında bulunulabilmektedir. Bu anıtlar vasıtasıyla amaçlanan ise aslında sembolik bir yapıt oluşturmaktan ziyade, bugün içerisinde kendi hikayesinin okunabildiği ve bireysel okumaların da mümkün kılındığı bir düzen oluşturulmasıdır. Bu makale kapsamında da Boltanski'nin kariyeri boyunca sanatının merkezinde yer alan bu olgular detaylı bir şekilde araştırılarak, ölüm ile bağlantı kuran; anıt, arşiv ve hafıza nosyonlarının sanatçının çalışmalarında ne şekilde ele alındığının bir bütün olarak ortaya konulması hedeflenmiştir.

Çalışma Araştırma ve Yayın Etiğine uygun olarak tamamlanmıştır.

Kaynakça

- Ahunbay, Zeynep. (1997). Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (Cilt 1.). Rona, Z. ve Beykan, M. (Editörler). *Anıt içinde* (s. 100). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Assmann, Jan. (2015). *Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. (Çev: A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2001). *Felsefe Nedir?* (Çev: T. Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foster, Hal. (2004). *An Archival Impulse*. Autumn, October, 110, s. 3-22.
- Graham-Dixon, Andrew. (Ed.). (2013). *Sanat Atlası*. (Çev: B. Kovulmaz vd.). İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Gumpert, Lynn. (1994). *Christian Boltanski*. France: Groupe Flammarion.
- Halbwachs, Maurice. (2018). *Kolektif Bellek*. (Çev: B. Barış). Ankara: Heretik Yayıncılık.
- Hart-Davis, Adam. (Ed.). (2013). *Tarih Atlası*. (Çev: İ. Djafer vd.). İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- MacMillan, Margaret. (2017). *Tarihin İnsanları, Kişilikler ve Tarihin Seyri*. (Çev: Ö. Akkaya). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Marsh, Georgia. (1989). *The White and the Black: and Interview with Christian Boltanski*. Zurich: Parkett.
- Mazower, Mark. (2008). *Karanlık Kıta, Avrupa'nın 20. Yüzyılı*. (Çev: M. Moralı). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Nora, Pierre. (2006). *Hafıza Mekânları*. (Çev: M. E. Özcan). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Özkan, Özlem. (2016). Christian Boltanski, Sanat Yapıtında Kimlik ve Tanıklık. *rh+ Sanat*, 126, s. 54-59.
- Saladini, Emanuela. (2011). *The Art of Telling History: Christian Boltanski, Art, Emotion and Value*. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics.
- Sancar, Mithat. (2010). *Geçmişle Hesaplaşma, Unutma Kültüründen Hatırlama Kültürüne*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sommerville, Donald. (2012). *Resimli Harp Tarihi, II. Dünya Savaşı*. (Çev: A. Önsan). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Traverso, Enzo. (2009). *Geçmiş Kullanma Kılavuzu, Tarih, Bellek, Siyaset*. (Çev: I. Ergüden). İstanbul: Versus Kitap.
- Van Alphen, Ernst. (2008). *Visual Archives and the Holocaust: Christian Boltanski*. Ydessa Hendeles and Peter Forgacs, December, s. 137-155.

İnternet Kaynakçası

Culture.pl. Erişim: 13.05.2023. <https://culture.pl/en/event/christian-boltanski-the-heart-archive>

Minneapolis Institute of Art. Erişim: 21.05.2023. <https://collections.artsmia.org/art/103795/monuments-christian-boltanski>

Deutscher Bundestag. Erişim: 12.05.2023. https://www.bundestag.de/en/visittheBundestag/art/artists/boltanski_inhalt-369740

Eva Albarran & Co. Erişim: 02.06.2023. <http://eva-albarran.com/en/production/the-heart-beat-museum-christian-boltanski-lanba-wulong/>

Guggenheim, Erişim: 23.04.2023. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/christian-boltanski>

Guggenheim. Erişim: 30.04.2023. <https://www.guggenheim.org/artwork/54>

Le Grand Café. Erişim: 21.05.2023. <https://www.grandcafe-saintnazaire.fr/en/expositions/les-enfants-de-dijon/>

MCA. Erişim: 21.05.2023. <https://mcacheicago.org/collection/items/christian-boltanski/2750-monument-les-enfants-de-dijon-monument-the-children-of-dijon>

Serpentine Galleries. Erişim: 13.05.2023. <https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/christian-boltanski-les-archives-du-coeur/>

The Japan Times. Erişim: 23.04.2023. <https://www.japantimes.co.jp/culture/2019/03/05/arts/ways-never-forget-christian-boltanski/>

The Jewish Museum. Erişim: 25.05.2023. <https://thejewishmuseum.org/collecti-on/28216-monument-odessa>

ÇAĞDAŞ GRAFİK ROMANDA VAROLUŞÇU BİR HİKAYE ANLATICISI, SHAUN TAN EVRENİ ÜZERİNE DÜŞÜNCELER

AN EXISTENTIAL STORYTELLER IN A CONTEMPORARY GRAPHIC
NOVEL, REFLECTIONS ON THE SHAUN TAN UNIVERSE

DOÇ. DR. ÖZLEM TEKDEMİR DÖKEROĞLU

KTO Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Grafik Tasarımı Bölümü

ozlem.tekdemir@karatay.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-2602-1059

Öz: Kavramları tanımlamak, onları sınırlandırıp anlamlarının çevresini çitlerle çevirmeye benzetilebilir. Bu bağlamda varoluş veya varoluşçulukla ilgili tanımlamaların mutlaka eksik kalacağı anlamak, bu açıklamaları, tanımdan öte konuya açılan kapılar olarak değerlendirmek gerekir. Özünde bu tanımlar, insana dair varoluşun çeşitli yönlerine değinerek varlığı açıklar. Varlığın ne'liğine dair bu tanımlamaların her birinin çıkış noktası, aynı zamanda varoluş kavramının uğrak noktaları olarak kabul edilebilir. Araştırmanın ilk bölümü bu duraklara uğrayarak kavramla ilgili açıklamaları anlamaya odaklanır. İkinci bölüm, çağdaş grafik roman kavramını, günümüz grafik romanının önemli sanatçılarından olan Shaun Tan ve kitaplarındaki varoluşçu temalar üzerinden inceler.

Bu bağlamda araştırma, Shaun Tan'ın *Uzak*, *Kırmızı Ağaç*, *Ağustos Böceği*, *Kayıp Şey*, *Asla Neden Diye Sorma*, *Taşradan Öyküler* gibi grafik romanlarını merkeze alır. Araştırma ve yayın etiğine uygun olarak hazırlanan makale ayrıca, günümüz insanının temel sorunlarından yalnızlık, ötekileştirilme, büyüme, yabancılaşma, göç, yurtsuzluk gibi kavramları, Tan'ın varoluşçu açıdan nasıl ele aldığı ve bu kavramları grafik roman olarak nasıl kurguladığı ile ilgili nitel analizlere ve değerlendirmelere odaklanır.

Anahtar Sözcükler: Çağdaş Grafik Roman, Varoluşçuluk, Görsel Hikâye Anlatımı, İllüstrasyon, Shaun Tan.

Abstract: *Defining concepts can be likened to limiting them and expanding their meaning. In this context, it is necessary to understand that the definitions of existence or existentialism will definitely be incomplete, and these explanations should be considered as doors opening to the subject rather than definitions. In essence, these definitions explain existence by referring to various aspects of human existence. The first part of the research focuses on understanding these concepts. The second part examines the contemporary graphic novel concept through Shaun Tan and the existential themes in his books.*

In this context, the research focuses on Shaun Tan's graphic novels such as Far, Red Tree, Cicada, Lost Thing, Never Ask Why, Stories from the Countryside. This article, which is prepared in accordance with research and publication ethics, also focuses on qualitative analyses and evaluations on how Tan deals with concepts such as loneliness, marginalization, growing up, alienation, migration, homelessness, which are among the main problems of today's people, from an existentialist perspective and how he constructs these concepts as graphic novels.

Keywords: *Contemporary Graphic Novel, Existentialism, Visual Storytelling, Illustration, Shaun Tan.*

Giriş

Çağdaş grafik romanın önemli isimlerinden Kanada asıllı yazar ve çizer Shaun Tan'ın grafik romanlarında yarattığı kurgusal evrenler, gerçek yaşamda yüzleşilen varoluşsal sorunları farklı biçimsel teknikler kullanarak ele alırken, epik anlatımlar yakalayabilmesiyle çağdaşlarından ayrılır. Romanlarında başvurduğu metaforlar, dünyanın katı gerçekliği ve kurgu arasında varoluşçu bir çizgide gezinir. Kitaplarının çoğu, insanların varoluşsal sorunları ve dünya ile olan ilişkilerini ele alan derin ve anlamlı hikayeler içerir. Tan'ın incelikli görsel hikâye anlatımı tekniğiyle, güncel konuları fantastik temalarla birleştirerek kurguladığı evrenler, varoluş kavramına taze bakış açıları getirmesi açısından önemlidir. Çizer, kitaplarında umut, yalnızlık, göç, yabancılaşma, ötekileştirilme ve büyümek gibi kavramları naif bir duyarlılıkla ele alır, ustaca bir anlatımla görselleştirir. Romanlarında yarattığı amorf karakterlerle, benlik kavramına ve diğer varlıklara dair düşünceleri çok katmanlı duygusal bir atmosferde anlatır. Hikayelediği temalarda betimlediği karakterler, varoluşun derinliklerine bir yolculuk olarak nitelenebilir. Bu yönleriyle Shaun Tan romanlarının, okuyup bitirilmek için değil, zevkle defalarca izlemek, dahil olmak, empatik bir bağ kurmak amacıyla yazıldığı ve resimlendiğini söylemek doğru bir yaklaşım olacaktır.

19. yüzyılın önemli bir felsefi yaklaşımı olan varoluşçuluk ve yazarın bu bağlamda romanlarıyla kurduğu ilişki araştırmanın temel itkisini oluştururken, eserlerin seçimine kullanılan örneklem de yine bu bağı sağlamlaştıracak örneklerden seçilerek metinleştirilmiştir.

Varoluş Sıkıntısı

“Varoluşçuluk nedir? Şimdiye kadar çeşitli şekillerde karşılık bulmuş bir sorudur. Örneğin Weil'e göre varoluşçuluk bir bunalım, Mounier'ye göre umutsuzluk, Hamelin'e göre bunaltı, Banfi'ye göre kötümserlik, Whal'a göre başkaldırı, Marcel'e göre özgürlük, Lukacs'a göre idealizm (düşüncülük) Benda'ya göre us dışıcılık (irrasyonalizm), Foulquié'e göre saçmalık felsefesidir” (Sartre, 2010, s. 7).

Varoluşçu felsefenin kökeni, 19. yüzyılın sonunda başlayan modernleşme sürecine ve bireysel özgürlüklerin kazanımına bağlanabilir. Bu felsefenin temel varsayımlarından biri, insanın doğası ve amacının belirli bir şekilde önceden tanımlanmadığıdır. Sartre'a göre, “her nesnenin bir özü, bir de varlığı vardır. Öz sürekli nitelikler topluluğu demektir. Varlık (ya da varoluş) ise dünyada etkin olarak bulunuş anlamına gelir” (Sartre, 2010, s. 7-8). Varoluş, insanın özgür iradesi sayesinde kendini tanıdığı, hayatın anlamını kendisi için yarattığı, bazen de yalnızlığa ve anlamsızlığa sürüklendiği bir süreçtir. Varoluşçular ve Mistikler kitabında Iris Murdoch Sartre'ın romanlarında sıklıkla yer verdiği yalnızlık temasını irdeler ve yazarın varoluşu ele alış biçimini şöyle değerlendirir;

“Sartre'ın romanları, etik yönden yalnızlık ve diğer benliklerle savaş hallerine karşı az ya da çok bilinçli ve çeşitli ruh halleri içinde tepki veren insanların dramını betimler. Ve betimlenen sadece etik yönden yalnızlık değildir. Sartre'ın kesinlikle en dikkate değer kitaplarından olan Bulantı, mantıksal yalnızlık denilebilecek bir şeyi anlatır.

Anlamın birden, yalnızca nesnel değerler dünyasından değil, fiziksel nesnelere geri çekildiği görülür. Absürtlüğe bir dalıştır bu. Ve kitabın amacı da tanıdık bir öğesi eksilmiş bir kişiyle karşılaştırma yaparak, bize kendi gerçek durumumuzu göstermek- tir” (Murdoch. 2015, s.147).

İnsan, özgür iradesi sayesinde kendisi için anlam yaratır ve kendini var eder. Bu insanın kendini tanımlayan bir varlık olduğu anlamına gelebilir. Varoluşçu felsefe, hayatın anlamı, özgürlük, sorumluluk, yalnızlık, ölüm gibi konulara odaklanırken ürettiği düşün biçimleriyle, insanın anlam arayışına katkıda bulunmaya çalışır. Ancak bu anlam arayışı çoğu zaman kesin cevaplara ulaşamaz. Bu yönüyle varoluşçuluk, insanı kendisiyle baş başa bırakır ve bu sorgulamalarla yüzleşmesini sağlar. Her insan için son derece kişisel bir arayış olan “hayatın anlamı nedir?” sorusu pek çok kez anlamsızlık duygusunun derinleşmesiyle sonuçlanır.

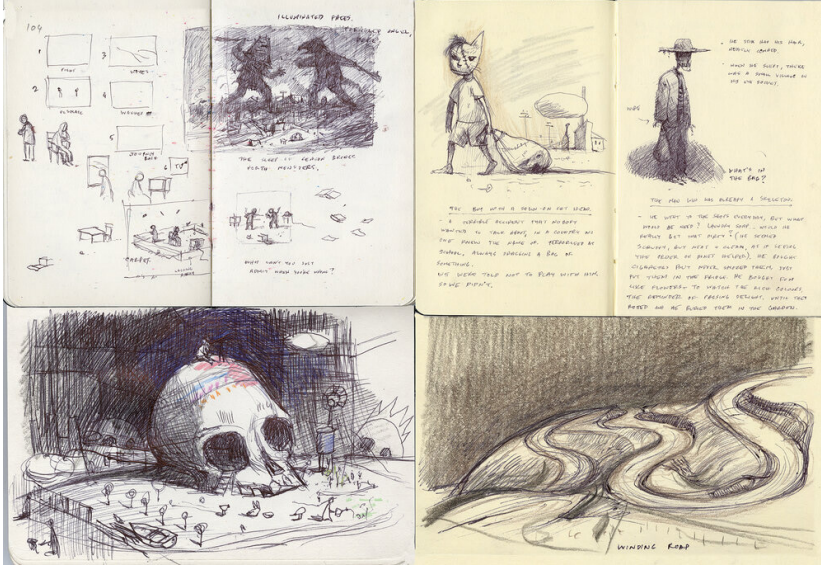
Kierkegaard, Heidegger, Marcel, Jasper, Sartre, Nietzsche gibi hepsi farklı şekilde varoluşçu olan filozofların üzerinde anlaştıkları bir ilkler topluluğu yoktur. Aynı çağın çocukları olarak aynı soruları cevaplamak zorundadırlar. Cevapları özdeş olmasa bile aynı yöne bakar ve aralarında içten içe bir bağlılık vardır. Başka bir deyişle varoluşçuluk sözcüğü belli bir düşünme biçimini, özel bir davranışı ruhsal bir akımı anlatmaktadır. (Sartre, 2010, s. 9). Jean Wahl’ın deyişle “belli bir iklimi ve ortak havayı” ifade etmektedir (Wahl, 1951, s. 8).

İnsan varoluşunun anlamı ve amaçları hakkında düşünen bir felsefi akım olan varoluşçuluk, insanların özgürlük ve özgünlüklerini kabul etmeleri, yaşamlarına anlam katmaları ve kendi hayatlarını yaratmaları üzerine düşünceler ortaya koyar. Shaun Tan’ın grafik romanları da genellikle bu konuları ele alır ve okuyucularına insan varoluşunun karmaşıklığını anlamaları üzerine ilginç perspektifler sunar. Varoluşçu felsefe ile ilgilenenler için önemli bir görsel kaynak niteliği taşıyan Tan romanları, varoluşsal sorunlara, insanın yalnızlığına, kültürler arası iletişime, dil ve kimlik gibi konulara odaklanarak, izleyiciye derin ve anlamlı bir görsel deneyim yaşatır.

Shaun Tan Evrenine Dahil Olmak

Görsel anlatı biçimi olarak grafik romana ve bir hikâye anlatıcısı olarak Shaun Tan evrenine ilgi duymak başlı başına varoluşsal bir meseledir. Bir ruh hali, bir dahil oluş durumu- dur. Shaun Tan, grafik romanlarıyla, yaratıcı ve karmaşık evrenler yaratma konusundaki yeteneğini ortaya koyan, çağdaş grafik romanın en etkileyici isimlerindedir. Tan’ın grafik romanları, birçok farklı tema ve konuya odaklanarak okuyuculara çok katmanlı bir grafik roman deneyimi sunarken, insan varoluşu, yabancılaşma, kimlik, göçmenlik, kültürler arası iletişim, hafıza ve bellek gibi konuları odağına alır. Çoğu, metinsiz olan bu romanlar, siyah-beyaz çizimleri ve renkli illüstrasyonlarıyla, kara kalem, pastel veya yağlı boya gibi farklı tekniklerle betimlenen görsel hikayeleri içerir. Kullanılan görsel anlatım teknikleri, Tan’ın yaratıcı ve etkileyici evrenini zenginleştiren bir sanat diline dönüşürken, izleyicilerin çocukluklarıyla bağlar kurmalarına ve kendi hikayelerini yaratmalarına olanak veren tanı-

dık bir hissiyat oluşturur. Bu bağlamda Tan'ın eserleri, yalnızca birer grafik roman olarak değil, aynı zamanda sanat eseri olarak da değerlendirilebilir. Kitapları, büyüleyici görsel tasarımlarıyla ve derinlikli anlatım teknikleriyle, izleyicilere akılda kalıcı bir sanat deneyimi yaşatır (Görsel 1).



Görsel 1. Shaun Tan, 2005, Eskiz Defteri Sayfaları. Erişim: 19.04.2023.
<https://www.shauntan.net/bird-king-book>

Sanatçının pek çok grafik öyküsünden seçilerek aşağıda ayrıntılı şekilde incelenecek olan Uzak, Kırmızı Ağaç, Ağustos Böceği, Asla Neden Diye Sorma? Taşradan Öyküler adlı grafik romanları farklı içeriklerde olsa da tamamı varoluş kavramını çeşitli açılardan inceleyen görsel öykülerden oluşur. Bu öyküler, insanlığın yalnızlık, kaygı, özlem ve hayal kırıklığı gibi duygularını, özgün ve etkileyici bir biçim diliyle ele alırken, yarattığı gerçeküstü atmosferiyle okuyucuyu derin bir düşünce yolculuğuna çıkarır.

Uzak (The Arrival)

Tan'ın orijinal adı "The Arrival" olan ve dilimize "Uzak" adıyla çevrilen grafik romanı, göçmenlik ve öteki olma gibi konuları ele alırken, kimliklerin kültür ve dil üzerindeki etkisine odaklanan, anlamsal derinliğiyle dikkat çeken görsel bir şölen olarak değerlendirilebilir. Günümüzün temel insani sorunlarının başında gelen kimlik, mülteci olma, yabancılaşma ve aidiyet gibi evrensel konuların ele alındığı bu metinsiz grafik roman, sıradan bir insanın olağanüstü yolculuğunu anlatmaktadır (Görsel 2).

Uzak, bir dizi sözsüz görüntü olarak anlatılan bir göçmen hikayesidir. Bir adam karısını ve çocuğunu yoksul bir kasabada bırakıp uçsuz bucaksız bir okyanusun diğer tarafında, bilinmeyen bir ülkede daha iyi umutlar arar. Sonunda kendisini yabancı gelenekler, tuhaf hayvanlar, meraklı yüzen nesnelere ve anlaşılabilir dillerle dolu şaşırtıcı bir şehirde bulur. Bir bavul ve bir avuç paradan başka bir şeyi olmayan göçmen, yaşayacak bir yer, yiyecek ve bir tür kazançlı iş bulmalıdır. Yol boyunca, her biri kendi söylenmemiş geçmişini taşıyan sempatik yabancılar ona yardım eder. Bunlar, anlaşılabilir şekilde şiddet, çatışma ve umut dolu bir dünyada mücadelenin ve hayatta kalmanın hikayeleridir (Tan.Uzak, Erişim: 19.04.2023 <https://www.shauntan.net/arrival-book>).

Romanın en çarpıcı özelliği, Tan'ın her sayfada güçlü bir görsel anlatım dili kullanmasıdır. Resimler romanda anlatılan metinsiz hikâyeyi tamamlar ve okuyucunun hikâyenin derinliklerine dahil olmasını sağlar. Romanın ana teması olan yabancılaşma kapsamında ele alınan bölümler, Tan tarafından ustalıkla görselleştirilirken, insanlar ve coğrafyalar arasındaki mesafeyi vurgulayan görsel imgeler, izleyicinin kendini hikâyenin içinde hissetmesini sağlayan içten ve güçlü bir desen diliyle desteklenir.



Görsel 2. Shaun Tan, 2004, Yeni Ülke / The New Country. Uzak.
Erişim: 19.04.2023. <https://www.shauntan.net/arrival-book>

Tamamı siyah beyaz olarak tasarlanmış romanın tüm içeriğini kapsayan bu dil, son derece etkili bir görsel anlatımı beraberinde getirir. Karakterlerin günlük uğraşlarını, anılarını, iç dünyalarını ve zamanın ruhunu anlatan görsel betimlemelerle örülmüş roman, kendini, dünyayı ve başkalarını anlamaya dair sunduğu bakış açısıyla metinsiz bir görsel okumanın en etkili örneklerinden biridir (Görsel 3). Sözsüz bir grafik roman olan ve sayfa numarası

dahi olmayan yapının son sayfasındaki “Sanatçı Notu” bölümünde yazar bu kitabı oluştururken başvurduğu ilham kaynaklarından söz eder ve şöyle der; “Bu kitabın çoğunda farklı ülkeler ve tarihi dönemlerden göçmenler tarafından anlatılagelen anekdotlardan esinlenilmiştir. Bunların arasında Malezya’dan Batı Avustralya’ya 1960 yılında gelen babamın anlattığı da vardır” (Tan. 2017, s. 120).



Görsel 3. Shaun Tan, 2004, Sokak Yaşamı / Street Life. Uzak.
Erişim: 19.04.2023. <https://www.shauntan.net/arrival-book>

Tan’ın Uzak romanı, sıra dışı görsel anlatımı, derin duygusal altyapısıyla grafik roman türüne yeni bir boyut getirir. Bu bağlamda roman, birçok bakımdan sıradan bir çizgi roman veya grafik roman olmanın ötesine geçerek, kendine özgü bir tür olarak değerlendirilebilir.

Kırmızı Ağaç (Red Tree)

Shaun Tan’ın “Kızıl Ağaç” adlı grafik romanı, tüm kitaplarında olduğu gibi görsel olarak etkileyici bir dünya yaratmasıyla dikkat çeker. Uzak romanının aksine sınırlı da olsa metinlerle desteklenmiş kitap, büyük boyutlu görselleri ve Tan’ın karakteristik detaylı çizimleriyle, benzersiz bir görsel anlatı örneğidir. Kitap “Bazen gün umut edecek hiçbir şey olmadan başlar” cümlesiyle başlayıp umut dolu bir sonla noktalanır. (Tan, 2021, s. 5). Tan kitapta, kendine özgü anlatım diliyle gerçeküstücü illüstrasyonları, bir söz dizimi gibi kullanarak görsel bir okuma evreni yaratır. Kırmızı Ağaç, post modern ve kasvetli bir yolculuğun, gerçeküstücü şiirsel bir görsel anlatı türüne dönüştürüldüğü benzersiz bir eserdir (Görsel 4).



Görsel 4. Shaun Tan, 2000, Otoportre / Self portrait. Kırmızı Ağaç. Erişim: 20.04.2023.

Görsel 5. Shaun Tan, 2000, Kırmızı Ağaç / Red Tree. Kırmızı Ağaç. Erişim: 20.04.2023.
<https://www.shauntan.net/red-tree-book>

Kitap, kırmızı saçlı bir kız çocuğunu odağına alarak, yalnızlığın ve kendini keşfetmenin nasıl bir yolculuk olabileceğiyle ilgili umut dolu kısa bir hikâye anlatır. Romandaki kız çocuğu hayal gücünü kullanarak gerçekliğin sınırlarını aşmakta, kendine içinde yaşadığı düştür bir dünya kurmaktadır. Kendini gerçekliğin gri katılığında, monoton, umutsuz ve yalnız bir hayatın içinde hisseden karakter, roman boyunca kim olduğunu ne yapması gerektiğini arar durur. Karanlık odasına döndüğünde, umutla parlayan kırmızı bir ağaç filiziyle karşılaşır. Sebepsizce beklediği o şey gerçek olmuştur. Hızla büyüyen bu kırmızı ağaç tam da onun hayallerindeki gibidir (Görsel 5).

Tan'ın "Kızıl Ağaç" adlı romanı, hayal gücü, yaratıcılık ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi keşfetmektir. Bu bağlamda kitap, okuyuculara hayallerinin gücüne inanmaları ve sıradanlıktan kurtulmaları için ilham vermekte, bununla birlikte, gerçekliğin kaçınılmazlığını da görmezden gelmemelerini vurgulamaktadır. Varoluş için bu iki evren arasında olasılıklarla ve umutla dolu bir dengenin kurulması önerisinde bulunur. Görsel olarak etkileyici ve tematik olarak zengin bir grafik roman olan bu eser, tüm yönleriyle hayal gücü ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi fark etmek, hayallerini keşfetmek ve yalnızlık hissiyle başa çıkmak isteyen okuyucular için ilham verici bir deneyim vadederek.

Ağustosböceği (Cicada)

Shaun Tan'ın Kafka dilinde konuşan grafik romanı olarak değerlendirilebilecek Ağustos Böceği 16 farklı dile çevrilmiş bir baş yapıttır. Son derece yalın ve bir o kadar da derin olan bu kitap, insan varoluşunun zorluklarına ve anlamsızlıklarına yönelik içten bir öykü anlatır. Kitap, bir ağustos böceğinin hayatını, böceğin çevresindeki diğer hayvanlarla olan ilişkilerini çağdaş bir fabl diline dönüştürerek ele alır (Görsel 6). Tan'a göre "Ağustosböceği,

ofiste çalışan bir böceğin ve onu sevmeyen tüm insanların hikayesidir (Görsel 7). Kurumsal beyaz yakalı köleliğinin dile getirilmeyen dehşetiyle ilgili 32 sayfalık çok basit bir resimli kitaptır. Bir böceğin ne düşündüğünü asla bilemezsiniz” diye özetler kitabını (Tan. Erişim: 04.10.2023. <https://www.shauntan.net/cicada-book>). Kitap, beyaz yakalı olarak adlandırılan ofis insanlarının kendi içlerinde yarattıkları ekosistemi ve vahşi orman yasalarını bir Ağustosböceği metaforuyla görselleştirir. Gri bir atmosferde geçen kitap, kâğıt üzerine akrilik ve yağlı boyayla yapılmış resimlerden oluşur. Şiir dilinde ve ağustosböceğinin ağzından yazılmış her dörtlüğün sonunda kendine has bir ses çıkarır böcek: “tok tok! tok!”



Görsel 6. Shaun Tan, 2017, On yedi yıl, hastalık yok, hata yok / Seventeen years, no sick day, no mistake. Ağustosböceği. Erişim: 25.04.2023. <https://www.shauntan.net/cicada-book>

Görsel 7. Shaun Tan, 2017, İş arkadaşları Ağustosböceğini sevmiyor / Co worker no like Cicada, Ağustosböceği. Erişim: 04.10.2023. <https://www.shauntan.net/cicada-book>

Tan, kitabının Kafka'nın Dönüşüm'ünü akla getirdiğini söylerken, bu kitabın en sevdiği sürreal öykülerden biri olduğunu da ekliyor. George Orwell'in Hayvan Çiftliği, 1984 romanlarının ve Terry Gilliam'ın 1984'ün komedi versiyonu olarak gördüğü Brezilya (1985) filminin, ayrıca sahte belgesel durum komedisi The Office'in (2001-2013) hem İngiliz hem de ABD versiyonlarının da bu kitabın ilham kaynaklarından bazıları olduğunu anlatıyor (Tan. Erişim: 04.10.2023. <https://www.shauntan.net/cicada-book>). Tan'ın röportajlarında referans verdiği diziler, filmler, yazarların varoluş sıkıntısına odaklanan kitapları aslında pek çok sanatçı gibi Tan'ın da öykülerini oluştururken popüler kültürden, edebiyata ve sinemaya kadar farklı disiplinlerden beslenen bir sanatçı olduğunu göstermesi açısından önemli. Bu durum, sürreal evrenlerde geçmesine rağmen, Tan'ın kitaplarının birer metafor olarak ne kadar tanıdık ve ne kadar yaşayan öyküler olduğunun da bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

“Ağustosböceği yüksek bir binada çalışıyor. Veri girişi memuru. On yedi yıl. Hastalık izni yok. Hata yok. Tok tok! Tok!” (Tan, 2017, s. 3).

Kayıp Şey (Lost Thing)

Kayıp Şey, Shaun Tan'ın 15 dk'lık animasyonunu da yaptığı ve bu animasyonla 83. Akademi ödüllerinde Oscar kazandığı hikâyenin, grafik romanı olarak bilinir. Yalnızlık, yabancılık ve kabul gibi evrensel temaları ele alan hikâye, tanımlanamaz nesnelere oluşan karakter çeşitliliğiyle dikkat çeker. Antroposen bir evrende geçen hikâye, plajda gazoz kapağı toplayan bir çocuğun, garip bir yaratığa rastlamasıyla ve onu kaybolmuş şeylerin evine götürmesiyle başlar (Görsel 8). “Şey” olarak adlandırılan bu yaratığın hayatı, başlangıçta sıradan bir yaşam süren, sonradan kendisini “kaybolmuş” hisseden birçok kişiyle kesişir. “Şey” sonunda kendisine ait bir yer bulur ve kendi benliğine uygun bir hayat yaşamaya başlar.

“Bazen hala o kayıp şeyi düşünüyorum. Özellikle de göz ucuyla oraya ait olmayan bir şey gördüğümde. Anlarsınız ya, hani o tuhaf hüzünlü kaybolmuş gibi görünen şeyler” (Tan, 2014, s. 30). Tan tarafından “ilgilenecek daha önemli şeyleri olanlar için bir öykü” olarak nitelenen roman, toplumda yabancılaşma hissi yaşayan insanların duygusal durumunu anlatan güçlü bir metafor olarak kabul edilebilir. Aynı zamanda, grafik romanın bütününde kullanılan görsel imgeler ve illüstrasyonlar, hikâyenin duygusal derinliğini artırır niteliktedir. Shaun Tan'ın çizimleri, kaybolmuş şeyler evi gibi fantastik yerleri tasvir ederek, okuyucuyu bu evrene çeker (Görsel 9) Ayrıca, kitabın içeriği, herhangi bir yaş ve kültürden insanın anlayabileceği şekilde, çok katmanlı ve evrensel olarak tasarlanmıştır. Bu bağlamda Shaun Tan'ın “Kayıp Şey” adlı eseri, duygusal bir yolculuk sunan ve yabancılaşma, kabul edilme, aitik hissi gibi evrensel temaları işleyen bir başyapıt olarak kabul edilebilir.



Görsel 8. Shaun Tan, 1999, Plaj /Beach. Erişim: 07.05.2023.
Kayıp Şey. <https://www.shauntan.net/thelost-thing-book>



Görsel 9. Shaun Tan, 1999, Ütopya/ Utopia Erişim: 04.10.2023.
Kayıp Şey. <https://www.nla.gov.au/stories/blog/lost-thing>

Asla Neden Diye Sorma (Rules of Summer)

İki erkek kardeşin bir yaz tatili boyunca yaşadığı fantastik maceraların anlatıldığı, Asla Neden Diye Sorma (Rules of Summer), Shaun Tan'ın önemli grafik romanlarından biridir. Sıra dışı görseller ve alegorik anlatımı ile Tan'ın yaratıcılığını ve teknik becerilerini sergilediği roman, yazarın erkek kardeşiyle geçirdiği çocukluk anılarından önemli izler taşır. Arkadaşlık, kardeşlik, yakın olma ve hayal kurma temalarıyla öne çıkan bu başyapıtta, Tan birlikte rüya görme fikri etrafında dolaşır. Grafik romandaki her sayfa, okuyucuların kendi varoluş hikayelerinden izler bulacakları farklı kuralları içerir. "Sakin çamaşır ipinde kırmızı çorap bırakayım deme. Eve dönüş yolunu unutma" (Tan. 2016, s. 8-40). Bu kuralların birçoğu gizemli ve belirsiz olsa da her biri okuyucuları içine çeken farklı bir öyküye kapı aralar niteliktedir (Görsel 10). Ayrıca, kitapta kullanılan renk paleti ve illüstrasyonlar, hikâyenin atmosferini güçlendirir ve okuyucunun kitaba daha fazla bağlanmasını sağlar. Bu bağlamda kitapta işlenen temalar da oldukça evrenseldir ve çocuklar kadar yetişkinler için de anlamlıdır.

“Rules of Summer (2013), zorlu durumlara sinanan iki erkek arasındaki arkadaşlığı konu alan geniş formatlı resimli bir kitaptır. Belirli bir anlatımı olmayan bir hikâye, sadece “Asla bir salyangozun üzerine basma”, “Asla bir hakemle tartışma” veya “Asla kırmızı bir çorabı çamaşır ipinde bırakma” gibi gizemli kuralların bir listesidir. Her kural çiğnendikçe şaşırtıcı sonuçlar ortaya çıkar. Okuyucular, gerçekte neyin neden olduğuna kendileri karar vermeye davet edilir” (Tan. Asla Neden Diye Sorma. Erişim: 07.05.2023. <https://www.shauntan.net/summer-book>).

Kitap, okuyuculara farklı düş dünyalarının kapılarını açar, farklı kuralların ve mesajların olduğu varoluşçu bir maceraya davet eder.



Görsel 10. Shaun Tan, 2012, Çamaşır ipinde asla bir kırmızı çorap bırakma / Never leave a red sock on the clothesline. Asla Neden Diye Sorma. Erişim: 07.05.2023. <https://www.shauntan.net/summer-book>

Taşradan Öyküler (Tales from Outer Suburbia)

Shaun Tan'ın Taşradan Öyküler romanı, şaşırtıcı ve çarpıcı hikayeleri ile okuyuculara olağanüstü bir okuma deneyimi sunar. Roman, her biri birbirinden bağımsız fakat bir arada bir bütün oluşturan 15 öyküden oluşan bir antolojidir ve öykülerin her biri, Tan'ın özgün illüstrasyon tarzı ve dikkat çekici anlatımıyla öne çıkar. Tan'ın diğer grafik romanlarından farklı olarak metne daha çok yer verdiği romanı Taşradan Öyküler, başlı başına bir varoluşçu kitaptır. Yazarın şehrin banliyösünde geçen kendi çocukluğundan ve buradaki yaşamının yalın samimiyetinden izler taşıyan roman, bilinçaltına yerleşmiş, hayalle gerçek arası bir kurgunun kitaplaşmış halidir. Çocukluk hayallerine yetişkinlikten bir bakış, geriye dönük bir anma olarak da değerlendirilebilecek roman, sıradan ve sıra dışı arasında varoluşçu ve mistik sınırlarda gezinir. Yazar kitapla ilgili verdiği röportajda bu hissi şöyle ifade eder;

“Banliyö’ hem bir ruh halini hem de bir yeri ifade ediyor olabilir: yakın ve tanıdık bir yer ama aynı zamanda bilincin sınırında (ve ‘uzaydan’ farklı değil). Banliyö çoğu zaman dikkatten kaçan sıradan, sıradan, hatta sıkıcı bir yer olarak temsil edilir. Yine de buranın aynı zamanda bilinçaltı hayallerin mekânı olan orta çağ masal ormanlarının yerini alacak güzel bir yer olduğunu düşünüyorum. Sıradan ve sıra dışı arasındaki zıtlık nedeniyle hem kendi çalışmalarım da hem de diğer yazar ve sanatçıların çalışmalarında banliyö ‘fantezi’ fikrini her zaman çok çekici bulmuşumdur; bunun etkisi eğlenceli veya rahatsız edici olabilir ve potansiyel olarak düşündürücü” (Tan, Taşradan Öyküler. Erişim:07.05.2023. <https://www.shauntan.net/new-page-30>).



Görsel 11. Shaun Tan, 2006, Su Bufalosu / The Water Buffalo. Taşradan Öyküler. Erişim:07.05.2023. <https://www.shauntan.net/new-page-30>

Romanın en çarpıcı özelliği, Tan’ın birçok farklı temayı ele alırken, öykülerinde kullandığı imgelerin güçlü etkisini hiç kaybetmemesidir. Her öykü, Tan’ın imzası niteliğindeki illüstrasyonlarıyla bambaşka bir evrene açılan kapı gibidir. Bu biçimsel zenginlik okuyucunun hikayelerin içine derinlemesine dahil olmasını sağlayan bir çekim alanı yaratır. Tan, roman boyunca, taşra mahallelerinde geçen sıradan öyküleri, hayal gücü ve mizahla harmanlayarak varoluşçu konulara değinir. Örneğin, kitabın ilk öyküsü olan “Su Bufalosu” “Küçük bir çocukken sokağımızın sonundaki boş arsada, kimsenin biçmediği çimlerde yaşayan bir su bufalosu vardı” cümlesiyle başlar ve boş arsada yaşayan, konuşmaktan nefret eden, sorulara eliyle işaret ederek cevap veren ve hep doğru yönü gösteren bilge bir su bufalosundan bahseder (Tan. 2016, s. 6). Kitaptaki diğer bir öykü olan Büyükbabanın Hikayesi’nde bir aile üyesinin anılarının, ailenin diğer üyelerini nasıl etkilediğini ele alır (Görsel 11).



Görsel 12. Shaun Tan, 2006, Eric, Bu harika zaman için teşekkür ederim / Thank you for a wonderful time. Taşradan Öyküler. Erişim: 07.05.2023. <https://www.theguardian.com/books/gallery/2009/may/13/shaun-tan-eric-story-pictures#img-12>

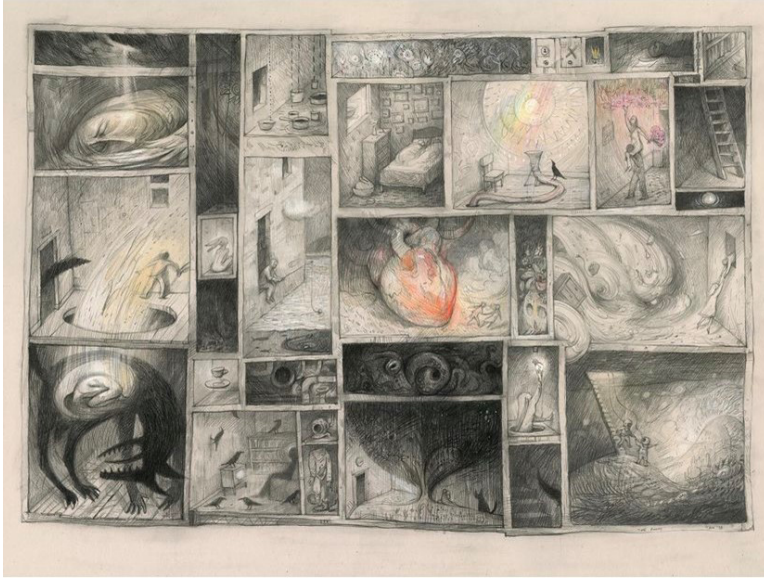
Pek çok romanında olduğu gibi bu romanın da en etkileyici özelliklerinden biri, Tan'ın sıradan nesnelere ve olaylar üzerinden önemli varoluşçu konuları ele almasıdır. Örneğin, "Panikte Değil Tetikte" öyküsü, günlük hayatta karşılaşılan sıradan bir olayı sıra dışı şekilde ele alarak, nasıl davranılması gerektiği konusunda düşündürür. En etkileyici öykülerinden biri olan Eric'te ise yalnızlık ve yabancılaşma temalarını, yalnız ve tuhaf görünen bir çocuğun kendi fantastik evrenini yaratması üzerinden ele alarak şiirsel bir dille anlatır. Eric, çevresindeki insanlarla iletişim kurmakta zorlanan ve kendini yalnız hisseden bir çocuktur. Yarattığı fantastik dünya, onun gerçek dünyadan kaçmasına ve kendini başka bir yerde daha iyi hissetmesine olanak tanır (Görsel 12). Eric, okuyucuya fantastik bir dünyaya kaçmanın cazibesini ve gerçek dünyayla yüzleşmenin zorluğunu hatırlatmaktadır.

Varoluşçuluğun inceleme alanlarından olan absürt kavramıyla sıkı bir ilişki içinde olan Tan kitapları, bu yönüyle insan yaşamının temel anlam arayışının, dünya ve evrenin anlamsızlığı karşısında çoğu zaman sonuçsuz olduğunu ifade eder. Bu anlamda dünya meselelerinin ciddiyetini absürt şekilde ele alır. Bu bağlamda belki de varoluşun absürtlüğünü ve ironik şekilde kısa bir andan ibaret olduğunu vurgulamak ister. Alber Camus'un "Sisifos Söyleni" romanında da ifade ettiği gibi Varoluşçuluk, dini veya metafizik bir anlam arayışından ziyade, insanın kendi özgürlüğünü ve sorumluluğunu kabul etmesini ve yaşamın anlamını kendisi yaratmasını önerir (Camus, 199, s. 29-30). Bu nedenle, insanın yaşamının anlamı ve değeri kişiseldir ve yine bu nedenle her birey bu yolculukta kendi değerlerini yaratmalı, kendine özgü bir yolla bu anlamı bulmalıdır. Bu bağlamda yazar varoluşçuluk ve yapıt arasında özgün bir bağ kurarak bu anlam arayışına dair öyküler oluşturur.

İllüstrasyon ve edebiyatın mükemmel bir birleşimi olan Taşradan Öyküler, insanların anlam arayışına odaklanarak, hayatın sade güzelliği, olduğu haliyle kabulü üzerine zengin bakış açıları ve etkileyici evrenler yaratır.

Sonuç

Sınırları belirsiz özgün bir görsel atmosfere dağılmış Shaun Tan kitaplarının oluşturduğu evrenlerin olağanüstü doğası, her yönüyle okuyucu ve izleyici için eşsiz bir deneyimdir. Sıra dışı hikayeleri ve güçlü görsel anlatımıyla dikkat çeken bu kitapların içerdiği varoluşçu öyküler, Tan'ın yarattığı her biri kendine özgü karakterlerle doludur. Shaun Tan'ın karakter gelişimi ve temaları işleme becerisindeki ustalık çağdaş grafik roman sanatına yeni bir boyut getirir. Onun eserleri, insanlığın ortak sorunlarına dair bir bakış açısı sunarken, fantastik dünyaları ve karakterleriyle hayal gücümüzü zenginleştirir. Shaun Tan'ın grafik romanları, derinlikli temaları, çoğunlukla metinsiz anlatımı ve etkileyici görsel tasarımı ile çağdaş grafik romanın en dikkat çekici örneklerini oluşturur. Bu grafik romanlar, insan varoluşunun zorluklarına ve anlamsızlıklarına yönelik farkındalık yaratan görsel birer sanat eserleri olmalarının ötesinde, varoluşçu felsefenin sorularına yanıt arayan, derinlikli okuma ve izleme deneyimi yaşatan birer görsel şiir olarak değerlendirilmelidir (Görsel 13).



Görsel 13. Shaun Tan,2023, Odlar / The Rooms. Yaratık. Erişim: 07.05.2023.
<https://www.instagram.com/shauncytan/>

Kaynakça

- Camus, Albert. (1997). *Sisifos Söyleni*. (T. Yücel, Çev.). 5. Baskı. İstanbul: Can Yayınları.
- Murdoch, Iris. (2015). *Edebiyata ve Felsefede Varoluşçular ve Mistikler*. (S.Sertabiboğlu, Çev.) 1. Baskı. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sartre, Jean-Paul. (2010). *Varoluşçuluk*. (A. Bezirci, Çev.). 22. Baskı. İstanbul: Say Yayınları.
- Tan, Shaun. (2014). *Kayıp Şey*. (S. Okan, Çev.). İkinci Baskı. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Tan, Shaun. (2016). *Asla Neden Diye Sorma*. (T. Akyüz, Çev.). İkinci Baskı. İzmir: Desen.
- Tan, Shaun. (2016). *Taşradan Öyküler*. (Ş.Etik, Çev.). Birinci Baskı. İzmir: Desen Yayınları.
- Tan, Shaun. (2017). *Uzak*. Dördüncü Baskı. İzmir: Desen Yayınları.
- Tan, Shaun. (2018). *Ağustos Böceği*. (Ü. Mutlu, Çev.). Birinci Baskı. İzmir: Desen Yayınları.
- Tan, Shaun. (2021). *Kızıl Ağaç*. (S.Ersavcı, Çev.). İkinci Baskı. İstanbul: İthaki Çocuk.
- Wahl, Jean. (1951). *La Pensée de l'Existence*: Paris.

İnternet Kaynakçası

- Arrival. Erişim: 19.04.2023. (<https://www.shauntan.net/arrival-book>)
- Being Art. Erişim: 07.05.2023. (<https://beinart.org/collections/shaun-tan-on-my-way-to-paradise>)
- Bird King Book. Erişim: 19.04.2023. (<https://www.shauntan.net/bird-king-book>)
- Ciciada. Erişim: 25.04.2023. (<https://www.shauntan.net/cicada-book>)
- Instagram. Erişim: 07.05.2023. (<https://www.instagram.com/shauncytn/>)
- Lost Thing. Erişim: 07.05.2023. (<https://www.shauntan.net/the-lost-thing-book>)
- Red Tree. Erişim: 20.04.2023. (<https://www.shauntan.net/red-tree-book>)
- Summer Rulles. Erişim: 07.05.2023. (<https://www.shauntan.net/summer-book>)
- Tan, Shaun. Erişim: 07.05.2023. (<https://www.shauntan.net/new-page-30>)
- Tan, Shaun.(2009). Story in pictures: Eric by Shaun Tan. Guardian. Erişim: 07.05.2023. <https://www.theguardian.com/books/gallery/2009/may/13/shaun-tan-eric-story-pictures#img-12>

GÜNÜMÜZDE BESTEKÂRI MEÇHUL OLARAK KAYITLI HÜSEYNÎAŐİRÂN PEŞREV'İN ULAŞILABİLEN NÜSHALAR DOĞRULTUSUNDA MEŞK AKTARIM SÜRECİNDEKİ DEĞİŞİMİNİN İNCELENMESİ¹

ANALYSING THE CHANGES OF HÜSEYNÎAŐİRÂN PEŞREV, WHOSE COMPOSER IS RECORDED AS UNKNOWN TODAY, IN THE PROCESS OF TRANSMISSION IN LINE WITH THE AVAILABLE COPIES

ÖĞR. GÖR. DR. İSMAIL YÖRÜKÇÜOĞLU

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı

Türk Müziği Bölümü Türk Sanat Müziği Anabilim Dalı

ismailyorukcuoglu@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7534-8963

Öz: Bu çalışmada bestekâri meçhul olarak kayıtlı, Cüneyd Kosal tarafından notaya alınan Hüseyinâşîrân makâmındaki peşrev ile Muallim İsmail Hakkı Bey ve Leon Hancıyan Koleksiyonu'nda yer alan, bestekâri İsak alarak kayıtlı Hüseyinâşîrân makâmındaki aynı peşrev karşılaştırılarak incelenmektedir. Çalışmada esere ait ulaşılabilen tüm nüshalar bir araya getirilmiştir. Eserin bestekârının kim olduğu araştırılmıştır. Muallim İsmail Hakkı Bey ve Leon Hancıyan Koleksiyonu'ndaki nüshalarda, bestekâr olarak kayıtlı İsak'ın aslen Tanbûri İsak olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Nüshaların yazılı olduğu notalama sistemleri tanıtılmıştır. Hamparsum notalama sistemi hakkında bilgi verilmiştir. Ulaşılabilen en eski nüsha olduğu düşünölen, Muallim İsmail Hakkı Bey Külliyyati'nda yer alan nüsha Hamparsum notalama sisteminden Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi'ne çevrilerek incelenmiştir. Nüshalar şablon üzerinde, satır satır alt alta yeniden yazılarak karşılaştırılmıştır. Karşılaştırma sonucunda nüshalar arasında nağme, tartım, perde, geçki bakımından farklılıkların olduğu tespit edilmiştir. Leon Hancıyan Koleksiyonunda yer alan nüshanın diğer nüshalardan önemli ölçüde farklı olduğu saptanmıştır. Çalışmanın sonucunda eserin meşk yolunda uğradığı değişim nüshalar üzerinden tespit edilerek ortaya çıkarılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Türk Müziği, Muallim İsmail Hakkı Bey, Leon Hancıyan, Cüneyd Kosal, Tanbûri İsak, Hamparsum, Hüseyinâşîrân.

¹ Makalede Araştırma ve Yayın Etiğine uyulmuştur.

Abstract: In this study, the peşrev in Hüseynîaşîrân maqam, whose composer is unknown and notated by Cüneyd Kosal, is analyzed by comparing the same peşrev in Hüseynîaşîrân maqam, registered with the composer Isak, in the Collection of Muallim İsmail Hakkı Bey and Leon Hancıyan. In the study, all available copies of the work were brought together. It has been researched who the composer of the piece is. It has been concluded that Isak, who is registered as a composer in the copies in the Collection of Muallim İsmail Hakkı Bey and Leon Hancıyan, is actually Tanbûrî İsak. Notation systems in which accessible copies are written have been introduced. Information about the Hamparsum notation system is given. The copy in Muallim İsmail Hakkı Bey Collection, which is thought to be the oldest copy that can be reached, was converted from the Hamparsum notation system to the Arel-Ezgi-Uzdilek System and examined. The copies available in the study were compared by rewriting on the template. As a result of the comparison, it has been determined that there are differences between the copies in terms of tune, scale, pitch and transition. It has been determined that the copy in the Leon Hancıyan Collection is significantly different from other copies. As a result of the study, the change that the work undergoes on the way of meshk has been determined and revealed through the copies.

Keywords: Turkish Music, Muallim İsmail Hakkı Bey, Leon Hancıyan, Cüneyd Kosal, Tanbûrî İsak, Hamparsum, Hüseynîaşîrân.

Giriş

Türk Müziği nazârî unsurları ve geniş repertuvarıyla geçmişten bu yana, yakın bir zamana kadar, “meşk” adı verilen sistemle günümüze intikâl etmiştir. “Meşk” eğitim ve öğretim yöntemi, özel yapıda, kendi içerisinde belli başlı kuralları olan bir sistem olarak, Türk Müziği tarihi içerisinde uzun zaman boyunca aktif biçimde kullanılmıştır.

Öğrencinin bir hocanın gözetiminde, onun bilgi, görgü ve tavrından yararlanarak eğitilmesi, Türk Mûsikîsi tarihinin başlangıcından bu yana görülebilmektedir. Türk Müziği tarihi boyunca, Türk Müziği üslûbunun bozulmadan günümüze aktarımını sağlayan meşk eğitim öğretim sistemi XX. yüzyıla kadar Türk Mûsikîsi’nin tek öğretim metodu olmuştur (Gürbüz, 2010, s. 43).

“Meşk” kelimesinin Türk Müziği içerisinde kullanımına bakıldığında, bu terimin mûsikî alanına hat sanatından geçtiği görülmektedir. Hat sanatı içerisinde “meşk” hattatın öğrencisine verdiği ödev, yazı örneği veya yazı karalaması anlamında kullanılmaktadır. Meşk eden öğrenci Türk Müziği’nin teorik konularını, icrâ ettiği çalgıyı, hânende ise sesini kullanmayı, bir tekniği veya hocasının üslûbunu öğrenmenin yanında, Türk müziği repertuarını da hafızasına alırdı. Türk Müziği repertuarının da aktarımı bu şekilde sağlanırdı. Sistemin bir diğer önemli unsuru ise öğrencinin meşk edilen eserleri usûl vurarak öğrenmesiydi. Usûl vurularak öğrenilen eserler kolaylıkla ezberlenir ve hafızada tutulurdu. Sözlü eserler için bir diğer önemli hatırlatıcı araç ise güfte mecmualarıydı (Behar, 2012, s. 15-21).

Hat sanatındaki eğitim ve öğretimi tanımlamak için kullanılan “meşk” kelimesinin, Türk Müziği eğitimi ve öğretim sürecinde de aynı anlamda kullanıldığı görülmektedir. Taklit ve tekrar temelli yapıdaki meşk eğitim öğretim sistemi, hat sanatından farklı olarak Türk Müziği geleneğinde şifâhidir (Poyraz, 2021, s. 16).

Birçok avantajı içerisinde barındıran eğitim sistemi olarak meşk eğitim öğretim sisteminin, bazı dezavantajlara sahip olduğu da düşünülmektedir. Dezavantajlardan ilki eserlerin gelecek kuşaklara aktarılamamasıydı. Meşk usûlünde yazı, nota gibi araçlar kullanılmadığı için eserler geniş kitlelere aktarılamamış ve yayılma imkânı bulamamıştır. Bazı eserlerin unutulabileceği ve kaybolabileceği açıkça görülmektedir (Behar, 1993, s. 66). Hafızalarda muhafaza edilen eserlerin, kişilerin vefâtı, çeşitli siyasi, sosyal olaylara ve süreçlere bağlı olarak oluşan meşk halkalarındaki kopukluklarla aktarımının durması veya yavaşlaması gibi tehlikelere açık olduğu söylenebilir. Ayrıca eserlerin bestelendiği hâliyle korunamaması, bestekârının unutulması, aktarımlar esnasında tahrife veya değişime uğraması gibi doğal tehlikelerin ve süreçlerin de söz konusu olduğu düşünülmektedir.

Türk Müziği’nde tarihsel süreç içerisinde pek çok notalama sistemi geliştirilmiş veya icâd edilmiştir. Meşk yoluyla aktarılan eserler ve bestekârlarının kim olduğu kayıt altına alınarak günümüze ulaşmış, Türk Müziği’nin geniş ve zengin repertuarı korunmuştur. Eserlerin çeşitli notalama sistemleriyle zaman içerisinde kayıt altına alınması ve günümüze ulaştırılması

rılması, ulaşan notalarda çeşitli farklılıkların bulunması meşk eğitim öğretim sistemi içerisinde eserlerin farklı meşk kollarında nasıl bir değişime uğradığını göstermesi bakımından önemlidir (Yörükçüoğlu, 2022, s. 160).

Bu çalışmada, Cüneyd Kosal tarafından notaya alınan, bestekârı “meçhul” olarak kayıtlı, Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu ve Leon Hancıyan Koleksiyonu’nda bestekârı “İsak” olarak kayıtlı olan Hüseyinîaşîrân makâmındaki peşrev incelenmektedir. Cüneyd Kosal tarafından yazılan nüshada bestekârı “meçhul”, Muallim İsmail Hakkı Bey ve Leon Hancıyan Koleksiyonu’nda “İsak” olarak kayıtlı olan Hüseyinîaşîrân Peşrev çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Çalışmada “İsak” adlı bestekârların kim olduğu, Türk Müziği tarihi içerisinde yer alan “İsak” adlı mûsikîşinaslardan hangisi olduğu araştırılmıştır. Hüseyinîaşîrân makâmındaki peşreve ait ulaşılabilen nüshalar tespit edilmiş, Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu’nda yer alan Hamparsum notalama sistemiyle yazılı olan nüsha günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek notalama sistemine çevrilerek incelenmiştir. Ulaşılabilen nüshalar çalışmada karşılaştırmalı olarak da incelenmiş, makâm, geçki, nağme, perde ve tartım farklılıkları gözlemlenmiş, eserin meşk yolunda uğradığı değişim ortaya çıkarılmıştır.

Problem Durumu

Türk Müziği zengin bir repertuvara sahiptir. Geçmişten günümüze pek çok eser unutulmuşsa da veya eserler günümüze bestekârı meçhul olarak ulaşmışsa da repertuar hacmi bakımından günümüze ulaşan eserler, bu zenginliğin boyutunu göstermektedir. Cüneyd Kosal tarafından notaya alınan bestekârı meçhul olarak kayıtlı, Muallim İsmail Hakkı Bey ve Leon Hancıyan Koleksiyonu’nda yer alan bestekârı “İsak” olarak kayıtlı olan Hüseyinîaşîrân makâmındaki peşrev de bu açıdan dikkat çekicidir. Bu sebeple araştırmaya konu olan problem cümlesi “Muallim İsmail Hakkı Bey ve Leon Hancıyan Koleksiyonu’nda yer alan Bestekârı “İsak” olarak kayıtlı Hüseyinîaşîrân Peşrev ve Cüneyd Kosal tarafından notaya alınan bestekârı meçhul olarak kayıtlı Hüseyinîaşîrân Peşrev nüshaları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar nelerdir?” olarak belirlenmiştir.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmayla;

1. Bestekârı “İsak” olarak kayıtlı Hüseyinîaşîrân makâmındaki peşrevin incelenmesi ve bestekârının araştırılması,
2. Hüseyinîaşîrân makâmındaki peşrevin ulaşılabilen nüshaları olan, Muallim İsmail Hakkı Bey, Leon Hancıyan Koleksiyonu’nda yer alan ve Cüneyd Kosal tarafından yazılan nüshasının karşılaştırılarak incelenmesi,
3. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269’olu Hamparsum defterden Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine yapılan çeviri sonucu elde edilen icrâ nüshasının günümüz araştırmacılarının ve icrâcılarının hizmetine sunulması amaçlanmaktadır.

Çalışmanın Önemi

Çalışma, Hüseyinâşîrân makâmındaki peşrevin incelenmesi, bestekârının araştırılması ve esere ait nüshaların ortaya çıkarılması bakımından önemlidir. Araştırma, eserin ulaşılabilen nüshaları üzerinden yapılacak olan karşılaştırmayla, meşk yolunda uğradığı değişimin gözlemlenebilecek olması bakımından önem arz etmektedir. Çalışma Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269'nolu Hamparsum notasıyla yazılı olan defterden, Arel-Ezgi-Uzdilek sitemine yapılacak olan çeviriyle, elde edilecek Hüseyinâşîrân makâmındaki peşrevin notasının günümüz icrâcılarının ve araştırmacılarının hizmetine sunulması bakımından da önem arz etmektedir.

Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini Hüseyinâşîrân makâmında, peşrev formunda bestelenmiş bestekârı meçhul ve İsak olarak kayıtlı eserler oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise Cüneyd Kosal tarafından yazıldığı ve imzalandığı anlaşılan bestekârı meçhul olarak kayıtlı nüsha, Muallim İsmail Hakkı Bey ve Leon Hancıyan Koleksiyonu'nda yer alan bestekârı "İsak" olarak kayıtlı, ulaşılabilen iki nüsha olmak üzere toplamda üç nüshadan oluşmaktadır.

Sınırlılıklar

Bu çalışma;

1. Bestekârı İsak ve meçhul olarak kayıtlı Hüseyinâşîrân peşrev,
2. Esere ait ulaşılabilen, yukarıda isimleri zikredilen üç nüshayla,
3. Nüshalar arasında perde, nağme, tartım ve geçki farklılıkları ve benzerlikleri bakımından yapılacak olan karşılaştırmayla sınırlandırılmıştır.

Yöntem

Çalışmada eserin bestekârının kim olduğu araştırılarak tespit edilmeye çalışılmış ve eser incelenmiştir. Araştırmaya konu olan Hüseyinâşîrân makâmındaki peşreve ait ulaşılabilen nüshalar bir araya getirilmiştir. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269'nolu Hamparsum notasıyla yazılı olan defterde yer alan nüsha Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilmiş ve ulaşılabilen tüm nüshalar karşılaştırılarak incelenmiştir.

Cüneyd Kosal tarafından notaya alınmış bestekârı meçhul olarak kayıtlı Hüseyinâşîrân makâmındaki peşrevin, ulaşılabilen nüshalar doğrultusunda meşk aktarım sürecindeki değişiminin incelenmesi amacıyla araştırmacının modeli, "tarama modeli" olarak belirlenmiştir.

Tarama modeli geçmişte veya hâlen var olan bir durumu, var olduğu haliyle tespit etmeyi, belirlemeyi amaçlayan araştırma modelidir. Bu modelde araştırmaya konu olan olay, birey veya nesne kendi koşulları içerisinde ve var olduğu şekliyle tanımlanmaya çalışılır (Karasar, 2022, s. 109).

Çalışmada kullanılacak yazılı kaynaklara ulaşmak için döküman incelemesi ve belge tarama teknikleri kullanılmıştır.

Döküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya birden fazla olguyla ilgili bilgileri içeren yazılı kaynak ve materyallerin analizini, kapsamına almaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 140). Belge tarama var olan belge ve kayıtlardan verilerin toplanması tekniğidir (Karasar, 2022, s. 229).

Hüseyinâşîrân makâmındaki peşrevin ve bestekârının incelenip araştırılması aynı zamanda elde bulunan nüshalarının makâm, geçki, nağme, perde ve tartım bakımından karşılaştırılarak incelenmesi amacıyla içerik analizi yapılmıştır.

İçerik Analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tâbi tutulur ve betimsel bir yaklaşımla farkedilemeyebilen kavram ve temalar bu analiz sonucu keşfedilebilir (Yıldırım ve Şimşek, 2003, s. 162).

Çalışma, ulaşılabilen üç nüsha üzerinden yürütülmüştür. Çalışmada yer alan nüshalara, nüshaların yer aldığı defter ve arşivlere ilişkin bilgiler şöyledir:

Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defterde ve defterdeki nota üzerinde müellif bilgisi bulunmamaktadır. Defter içerisine sayfa numaraları belirtilmiştir. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defterde Hüseyinâşîrân makâmındaki peşrev, 7. ve 8. sayfalarda yer almaktadır. Koleksiyonda yer alan defter, Başbakanlık Devlet Arşivleri'nde / TRT Müzik Dairesi Başkanlığı'nda TRT. MD. d. / 373-5 yer numarası M-01-01-1927 (arşiv) tarihli olarak kayıtlıdır. Eser Hamparsum notalama sistemiyle yazılıdır. Hüseyinâşîrân makâmındaki peşrevin Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu'ndaki nüshası "Ekler" bölümünde, Ek 1 başlığı altında yer almaktadır. Nüshanın Hamparsum notalama sisteminden günümüzde kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek notalama sistemine çevrilmesiyle oluşturulan icrâ nüshası, Ek 4 başlığı altında yer almaktadır.

Diğer bir nüsha ise Leon Hancıyan Koleksiyonu'nda "Dosya 5" içerisinde yer almaktadır. Eserin bulunduğu notalar üzerinde sayfa numarası görülmemektedir. Hüseyinâşîrân makâmındaki peşrevin başladığı sayfada yalnızca "107" yazdığı bu numaralandırmanın da ardından gelen sayfada devam etmediği görülmektedir. Eserin bittiği kısımda sayfanın altında "No: 1065 / Leon'dan aynen terceme edildi" yazılıdır. Altında yer alan imzadan notun Neyzen Halil Can tarafından yazıldığı anlaşılmaktadır. Nüsha Segâh perdesinin doğal perde kabul edilerek işaretli, Büselik perdelerinin ise 1 koma diyez işaretiyle gösterildiği notalama sistemiyle yazılıdır. Koleksiyonda yer alan defter, Başbakanlık Devlet Arşivleri'nde / TRT Müzik Dairesi Başkanlığı'nda TRT. MD. d. / 548-107 yer numarası 273, 274. sayfalarda, (nota üzerinde sayfa numarası bulunmamaktadır.) M-01-01-1947 (arşiv) tarihli olarak kayıtlıdır. Hüseyinâşîrân makâmındaki peşrevin Leon Hancıyan Koleksiyonu'ndaki nüshası "Ekler" bölümünde, Ek 2 başlığı altında yer almaktadır.

Cüneyd Kosal tarafından notaya alınan ve Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu web sitesinde yer alan nota arşivinde ulaşılan nüshada ise sayfa numarası yer almamaktadır (<http://www.sanatmuziginotalari.com/> Erişim: 22.06.2023). Eser, Cüneyd Kosal tarafından yazılan nüshada bestekârı meçhul olarak kayıtlıdır. Eserin bittiği kısımda sayfanın altında “Bestekârı ve usulü yazılı olmayan bu peşrevi Dr. Hamit Hüsnü Bey’in İstanbul Radyosu’nda bulunan el yazması defterinden aldım “aynen” 12.2.1973” notu bulunmaktadır. Altında yer alan imzadan eseri notaya alan kişinin Cüneyd Kosal olduğu anlaşılmaktadır. Nüsha tek diyez tek bemol notalama sistemiyle yazılıdır. Hüseyinîaşîrân makâmındaki peşrevin Cüneyd Kosal tarafından yazılan nüshası “Ekler” bölümünde, Ek 3 başlığı altında yer almaktadır.

Veriler analiz edilip yorumlanmadan önce nüshaları karşılaştırabilmek amacıyla, oluşturulan karşılaştırma şablonunda nüshalar alt alta gelecek şekilde Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilerek yeniden yazılmıştır. Karşılaştırma ve inceleme yapılırken nüshaları belirtmek amacıyla kısaltmalar kullanılmıştır. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu’nda yer alan nüsha için “MİHB” Leon Hancıyan Koleksiyonu’nda yer alan nüsha için “LH”, Cüneyd Kosal’ın kaleme aldığı nüsha için “CK” kısaltmaları kullanılmıştır. Karşılaştırma için hazırlanan şablon örneği aşağıdaki gibidir (Görsel 1).

Görsel 1, üç müzik notasını göstermektedir. Her nota, bir kısaltma ile etiketlenmiştir: MİHB (Müallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu), LH (Leon Hancıyan Koleksiyonu) ve CK (Cüneyd Kosal). Notalar, aynı ölçüde yazılmış ve kısaltmaları bir kutu içinde toplanmıştır. Her nota, bir ölçüde yazılmış ve kısaltmaları bir kutu içinde toplanmıştır.

Görsel 1. Karşılaştırma için hazırlanan şablon örneği (Kişisel arşiv).

İnceleme ve yorumlama yapılırken, Devrikebir usûlünün bir ölçüye sığmayacak yapıda büyük olması sebebiyle, “ölçü” kelimesi yerine “satır” kelimesi kullanılmıştır. Anlatımlar satır numaraları üzerinden sürdürülmüştür. Satır numaraları nota üzerinde belirtilmiştir.

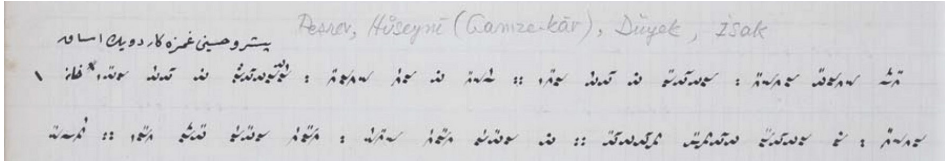
Bulguların İncelenmesi ve Yorumlanması

Bu bölümde, eserin bestekârına ilişkin araştırma yapılmış, Hamparsum notalama sistemine ilişkin bilgilere yer verilmiş, Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu’nda yer alan nüsha ve Hüseyinîaşîrân makâmındaki peşreve ilişkin ulaşılabilen nüshalar karşılaştırılarak incelenmiştir.

Hüseyînâşîrân Peşrev'in Bestekârının İncelenmesi

Muallim İsmail Hakkı Bey ve Leon Hancıyan Koleksiyonu'nda yer alan nüshalarda Hüseyînâşîrân peşrevin bestekârı "İsak" olarak kayıtlıdır. Ancak Türk Müziği tarihi içerisinde yaşamış "İsak" adlı pek çok bestekâr, sâzende ve mûsikîşinas bulunmaktadır. Nüshalar üzerinde bu durumu ayırt ettirici bir bilgi bulunmamaktadır.

Eserin bestekârının kim olduğunun araştırılması için içerisinde saz eserlerinin yazılı olduğu ve hacim bakımından geniş bir yapıya sahip olan Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu'nda yer alan 269 nolu Hamparsum nota defteri taranmıştır. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defter içerisinde bestekârı "İsak" olarak kayıtlı, farklı formda ve makâmda saz eserlerinin de yer aldığı görülmektedir. Bu eserlerin bir kısmının, günümüze ulaşmış elde notası bulunan eserler olduğu görülmektedir. Bu duruma örnek olarak 269 nolu defterin 201. sayfasında yer alan Hüseyînî makâmındaki peşrevin bestekârının da "İsak" olarak benzer şekilde kayıtlı olduğu görülmektedir. Bu eserin günümüzde icrâ edilen nüshalarında bestekârının Tanbûrî İsak olduğu görülmektedir. Bu duruma ilişkin görsel örnekleri aşağıdaki gibidir (Görsel 2), (Görsel 3).



Görsel 2. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defter sayfa 201 Hüseyînî Peşrev/ Başkanlık Devlet Arşivleri, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu, TRT. MD. d. / 373-5, 269 nolu defter, s. 201.



Görsel 3. Hüseyînî makâmındaki peşrevin günümüzde icrâ edilen bestekârı "Tanbûrî İsak" olarak kayıtlı nüsha örneği / Hüseyînî Peşrev. Türk Müzik Kültürünün Hafızası. Erişim: 22.06.2023 <https://qrcd.org/3dGL>

Defterde yer alan diğer bestekârı “İsak” olarak kayıtlı eserlerin de günümüzdeki nüshalarıyla karşılaştırıldığında, bu doğrultuda örneklerin sayıca arttırılabileceği görülmektedir. Bu sebeple Cüneyd Kosal tarafından yazılan nüshada bestekârı meçhul, Muallim İsmail Hakkı Bey ve Leon Hancıyan Koleksiyonu’nda bestekârı “İsak” olarak kayıtlı Hüseyinîşîrân makâmındaki peşrevin bestekârının “Tanbûrî İsak” olduğu, nüshaları yazan müelliflerin “İsak” yazarak bestekâr olarak Tanbûrî İsak’ı işaret ettikleri düşünülmektedir.

Tüm bunlara ilâve olarak Sadun Aksût yaptığı araştırmalarda, Öztuna’nın İsak’a ait olarak kaydettiği eserlerin arasında bazı saz eserlerinin notasına ulaşamadığını belirtmektedir. Araştırmacılara ve ileride yapılacak olan çalışmalara faydalı olması için bu eserleri çalışmada dipnot olarak verdiği görülmektedir. Çalışmaya konu olan Hüseyinîşîrân makâmındaki peşrev de bu eserler arasında yer almaktadır (Aksût, 1993, s. 91).

Tanbûrî İsak’ın Hayatı

Türk Müsîkîsi’nin en parlak dönemi olan Sultan III Selîm’in hükümdarlığı zamanında yaşamış olan Tanbûrî İsak İstanbul Ortaköy’de 1745 yılında dünyaya geldi. Asıl adı İsak Fresko Romano’dur. Sinagog ve havralarda mugannîlik yaptığı için Museviler kendisine “Paytan” da derlerdi. Sultan III. Selîm’in tanbûr hocası olan İsak’ın yaşadığı devrin en iyi tanbûr icrâcılarının olduğu, sarayda küme fasılları içerisinde tanbûrî olarak yer aldığı belirtilmektedir. Gençlik yıllarında kemân ve sine kemân çaldığı da aktarılmaktadır. Enderûn’da tanbûr hocası olarak görev alan Tanbûrî İsak pek çok saz eseri ve sözlü eser bestelemiştir. Aynı zamanda Sultân III. Selîm gibi devrin önemli müsikîşinaslarından olan Zeki Mehmed Ağa ve Kuyumcu Oskiyam’ın da hocasıdır. III. Selîm Han’ın vefâtından 7 yıl sonra 1814’te Tanbûrî İsak’ın vefat ettiği aktarılmaktadır (Öztuna, 2006, s. 391, 392; Yenigün, 1959, s. 168). Tanbûrî İsak’ın kemân icrâcısı olarak meşhur olduğu ancak Ulah sanatkârlarından olan Kemânî Miron’u dinlediği ve etkilendiği belirtilmektedir. Kemânî Miron’un icrâsından etkilenecek kemân icrâsını terk ettiği ve tanbûr sazına yöneldiği belirtilmektedir (İnal, 1958, s. 206). Günümüze 49 peşrev, 43 sazsemâisi 6 beste 1 ağır semâî 3 yürüksemâî ve 7 şarkısının olmak üzere 109 eserinin ulaştığı aktarılmaktadır (Öztuna, 2006, s. 392).

Tanbûrî İsak ile ilgili tüm bu bilgilere bakıldığında yaşadığı dönemin önemli icrâcılarının olduğu, yaşadığı dönemin yöneticileri tarafından himâye ve taltif edildiği anlaşılmaktadır. Devrin yöneticisi III. Selîm ve o dönemde yetişmiş olan pek çok önemli tanbûrînin de hocası konumunda olan Tanbûrî İsak’ın kıymetli bir bestekâr olduğu da görülmektedir.

Hamparsum Notalama Sistemi

Hamparsum Limonciyan tarafından mûsikî eserlerini kayıt altına almak amacıyla geliştirilen ve ortaya konulan Hamparsum notalama sisteminin Türk Mûsikîsi eserlerinin günümüze ulaşmasında, aktarımında önemli rol oynadığı ve görev üstlendiği düşünülmektedir. Yazımının, okunmasının ve anlaşılmasının kolay ve basit yapıda olması gibi çeşitli sebeplerle, sistemin Türk Müziği tarihi içerisinde yakın bir zamana kadar büyük bir rağbet ve ilgi gördüğü söylenebilir.

Kutbü'n-nâyî Osmân Dede'nin, Nâsır Abdülbâkî Dede'nin, Kantemiroğlu'nun, Ali Ufki Bey'in geliştirdiği veya ortaya koyduğu notalama sistemlerinden daha fazla rağbet gören Hamparsum notalama sistemi Enderûn'da görevli mûsikîşinaslar, mevlevîler tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Şeyh Atâullâh Efendi, Neyzen Yusûf Paşa, Sâlim Bey, Neyzen Azîz Dede, Neyzen Dede Emîn Efendi, Neyzen Baba Râşid Efendi gibi pek çok müzisyen Hamparsum sistemiyle eserleri kayda almış, unutulmasını önlemiş ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamışlardır (Can, 1968, s. 4). Bugün Türk Müziği repertuarını oluşturan eserlerin pek çoğu Hamparsum notasıyla yazılmış el yazması defterler aracılığıyla günümüze ulaşmıştır (Karamahmutoğlu, 2014, s. 774). Bu durum dikkate alındığı zaman Hamparsum notalama sisteminin Türk Müziği eserlerinin pek çoğunun günümüze aktarımında ne derecede önemli bir rol oynadığı anlaşılmaktadır.

Dr. Suphi Ezgi, Hamparsum Limonciyan'ın 1813-1815 yılları arasında bu sistemi icâd ettiğini bizlere aktarmaktadır. Ayrıca Dr. Suphi Ezgi bu bilgiyi Beyoğlu Balıkpazarı Kilisesi papazlarından Arisdakes Hisarlıyan'ın yazdığı Ermeni Mûsikîsi adlı kitaptan öğrendiğini belirtmektedir (Ezgi, 1953, s. 530). Rahip Minas Pijışkyan tarafından kaleme alından 1815 tarihli el yazması eserde, sistemin Baba Hampartzum, Rahip Pijışkyan, Andon Amira Düzyan ve Hagop Çelebi Düzyan'ın tarafından yürütülen bir çalışmanın eseri olduğu belirtilmektedir. Notalama sistemi çalışmasının 1808'de Hagop Çelebi'nin İstanbul'a dönmesiyle hızlandırılarak, 1812'de yazıya döküldüğü aktarılmaktadır (Pijışkyan 1997, s. 74; Kerovpyan ve Yılmaz, 2010, s. 89-92).

Hamparsum Limonciyan tarafından geliştirilen ve kendi adıyla anılan notalama sistemi, temelde Ermenilerin neuma sisteminden geliştirdiği "khaz" adı verilen notalama sistemine dayanmaktadır. Müzik tarihinde neuma sistemlerinin farklı kültürlerde müzik yazılarının geliştirilmesinde kullanıldığı görülmektedir. Ermenilerde "khaz" ve Osmanlıda "Hamparsum" adlı notalama sisteminin bunlardan biri olduğu ifade edilmektedir (Agayeva, 2007, s. 207). Hamparsum nota yazısının kökeni "khaz" notalama sistemine dayanmaktadır. Khaz sistemi 9. yüzyıldan itibaren Ermeni Kilisesi tarafından kullanılmaya başlandığı düşünülen, Ermeni nota yazım sistemidir (Karamahmutoğlu, 2014, s. 779).

Khaz notalama sisteminde kullanılan yedi temel sese ait perde işaretleri ve Avrupa müziği notalama sistemiyle bu perdelerin karşılaştırılmasına ilişkin örnekler aşağıdaki gibidir (Görsel 4), (Görsel 5).

Է	Էրտչ	Pouch	Կրճար	Փօ	Po
Է	Էրտչ	Èkortch	Վ	Վե	Vé
Վ	Վերնակաղ	Vernakhagh	Բ	Բե	Bé
Բ	Բենկորտչ	Benkortch	Խ	Խո	Kho
Խ	Խոսրովային	Khosrovayin	Ն	Նե	Né
Ն	Ներկնակաղ	Nérknakhagh	Պ	Պարուիկ	Pa
Պ	Պարուիկ	Parouik			

Görsel 4. Khaz notalama sisteminde yedi temel ses / Kazandjian, Sirvat. (1996), Ermeni Müziğinin Kökenleri, (Çev: Aydın Akkaya ve Berna Kurt), *Dans, Müzik, Kültür, Folklorla Doğru Çeviri/Araştırma Dergisi*, Boğaziçi Folklor Kulübü, 62, s. 303.



Görsel 5. Khaz notalama sisteminde yedi temel ses ve Batı Müziği notalama sistemiyle karşılaştırılması / Kazandjian, Sirvat. (1996), Ermeni Müziğinin Kökenleri, (Çev: Aydın Akkaya ve Berna Kurt), *Dans, Müzik, Kültür, Folklorla Doğru Çeviri/Araştırma Dergisi*, Boğaziçi Folklor Kulübü, 62, s. 302.

Khaz notalama sistemindeki perde işaretleri ve Hamparsum notalama sistemindeki işaretlerin benzer yapıda olduğu söylenebilir. Hamparsum notalama sisteminde kullanılan perde ve süre işaretlerine ilişkin görseller aşağıdaki gibidir (Görsel 6), (Görsel 7).



Görsel 6. Hamparsum notalama sisteminde perde işaretleri / Ezgi, Suphi. (1953). *Nazarî, Amelî Türk Musikisi V.* İstanbul: Hüsnütabiat Basımevi, s. 531.

Hamparsum'un işaretleri:

ت = ٥	Bir nota üstünde iki nokta bir birliktir.
ند = م	Bir nota üstünde iki nokta bir ikiliktir.
ند = م.	Şu işaret üç dördlüktür.
ش = م	Şu işaret üç sekizlikdir.
ش = م	Notanın üstündeki çizgi bir dördlüktür.
ش = م	Üzerinde bulunan iki çizgi o notanın ayrı ayrı iki sekizlik olduğunu bildirir.
ش = م	es yani sükût işareti.

Görsel 7. Hamparsum notalama sisteminde süre belirten işaretler / Ezgi, Suphi. (1953). *Nazarî, Amelî Türk Musikisi V.* İstanbul: Hüsnütabiat Basımevi, s. 531.

Hamparsum notalama sisteminde perdelerin altına ve üstüne konulan işaretlerle pestleşme ve tizleşmenin, perdelerin üstüne konulan çeşitli sembollerle de süre değerlerinin ifade edildiği görülmektedir. Bu işaret ve sembollerin notaya alım esnasında kolayca yazılabilmesi, seri nota yazımına imkân sağlaması bakımından avantajları olduğu ve bu sebeple Hamparsum notalama sisteminin rağbet gördüğü de düşünülmektedir.

Hamparsum notalama sisteminde acem-dik acem, hicâz-nim hicâz gibi pek çok perde aynı işaretle gösterilmektedir. Hamparsum notalama sisteminde kullanılan perdeler Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine çevrilirken, Türk Müziği makâmalarını meydana getiren perdeler ve aralıklar, dikkate alınmıştır. Değiştirici işaretler bu anlayış doğrultusunda kullanılmıştır.

Hüseyînâşîrân Peşrev'in İncelenmesi

Peşrev formu Türk Müsîkîsi saz eseri formları içerisinde önemli bir yere sahiptir. Yapısal olarak farklılıklar görülse de genellikle "hâne" ve "mülâzime" olarak adlandırılan bölümlerden oluşmaktadırlar. Genellikle dört hânedan oluşmaktadırlar.

Peşrevler saz eseri formları arasında önemli bir yere sahiptir. Eski kaynaklarda "Pişrev" olarak da adlandırılmaktadır. Kelime anlamı olarak "önde giden" anlamındadır (Kaçar, 2012, s. 295). Peşrev formu tek bir saz ile icrâ edilebileceği gibi bir saz topluluğu ile birlikte de icrâ edilebilmektedir. Genellikle fasılların başlangıcında icrâ edilirler. Mevlevî ayinlerinde icrânın sonunda çalınan peşrevler de bulunmaktadır. Bu peşrevler de son peşrev olarak adlandırılmaktadır. Peşrevler form bakımından incelendiğinde hâne ve mülâzimleri ayrık, hâne ve mülâzimleri birbirine bağlı, birinci hânenin aynı zamanda mülâzime olduğu, hâne ve mülâzimelerin ayrı ayrı ve özel yapıda olduğu peşrevler olarak farklı şekillerde olabildiği görülebilmektedir (Ezgi, 1936, s. 19-30). Kantemiroğlu peşrevlerin yapı olarak üç hâneli ve mülâzimli, üç hâneli ve mülâzimesiz, dört hâneli ve zeyli olanlar olmak üzere dört çeşit olduğunu aktarmaktadır (Tura, 2001, s. 184, 185).

Tüm bu tanımlar incelendiğinde Hüseyinîaşîrân peşrevin dört hâneli ve mülâzimesinin hânelerden ayırık yapıda olduğu görülmektedir. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu'nda yer alan nüshada ve Cüneyd Kosal nüshasında hânelerin tekrarlı olarak yazıldığı ve her hâne tekrarının ardından yine mülâzimenin icrâ edilmesi gerektiği eser üzerindeki işaretlerden anlaşılmaktadır.

Abdülbâkî Nâsır Dede, Tedkik ü Tahkik adlı eserinde Hüseyinîaşîrân makâmını Hüseyinî yapıp ardından, Aşîrân karar eder olarak ta'rif etmektedir. Ayrıca bu bileşimin önceden Vech-i Hüseyinî alarak adlandırıldığını da belirtmektedir (Tura, 2006, s. 52). Hâşim Bey ise Hüseyinîaşîrân ve Bûselikaşîrân makâmı arasında seyir bakımından farklılık olmadığını belirtmektedir. İki makâm arasındaki tek farkın, Hüseyinîaşîrân'ın Hüseyinî olarak, Bûselikaşîrân'ın ise Bûselik olarak seyre başlaması olduğunu aktarmaktadır (Tırışkan, 2000, s. 37).

Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu'nda yer alan İsak'ın Hüseyinîaşîrân makâmındaki peşrevinin notasının ulaşılabilen nüshalar arasında en eski tarihli olduğu düşünülmektedir. Nüshanın eski harflerle yazılı 269 nolu defter içerisinde yer aldığı, nota üzerinde de künye bilgilerinin eski harflerle yazılı olduğu görülmektedir. Daha sonra tasnif esnasında nüsha üzerine Latin Alfabesiyle notların alındığı da anlaşılmaktadır. Tüm bunlar dikkate alındığında defterin harf inkilâbı öncesinde kaleme alındığı söylenilebilir.

Bu sebeple eser makâmsal açıdan ele alınırken, ulaşılabilen en eski nüsha olduğu düşünülerek Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu'nda yer alan nüsha üzerinden incelenmiştir. Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu'nda yer alan nüshanın çevirisi Ek- 4 başlığı altında yer almaktadır. Eser makâm ve geçkileri bakımından incelendiğinde elde edilen bulgular şöyledir:

Eserin birinci hânesinin Hüseyinî makâmında, Dügâh perdesi civarından seyre başladığı, ezgisel seyir esnasında Acem ve Eviç perdelerinin dönüşümlü olarak kullanıldığı görülmektedir. Birinci hânenin ikinci satırının sonunda ezgisel akışın Irâk perdesine kadar inerek pest bölgede genişlediği söylenebilir. Eserin birinci hânenin sonuna doğru tiz bölgede, Tiz Segâh perdesine kadar genişlediği görülmektedir. Eserin birinci hâne genel olarak Hüseyinî makâmında seyrini sürdürdüğü söylenebilir. Seyir esnasında yer yer Çârgâh perdesi yerine Nim Hicâz perdesinin de kullanıldığı görülmektedir.

Eserin mülâzime bölümünde Hüseyinî perdesinden seyre başladığı, devamında seyrin Yeğâh perdesine kadar pest bölgede genişleyerek, bölümün sonunda Hüseyinîaşîrân makâmında seyrini tamamladığı görülmektedir. Ardından gelen teslim nağmesiyle, eser birinci hânenin tekrarına bağlanmaktadır.

İkinci hânenin Dügâh perdesinden, Uşşâk makâmında seyre başladığı, hâne boyunca yer yer Çârgâh perdesi yerine Nim Hicâz perdesinin de kullanıldığı görülmektedir. Seyir esnasında Sabâ makâmına kısa geçkilerin yapıldığı söylenebilir.

Üçüncü hânenin seyre Hüseyinî perdesinden başladığı görülmektedir. Hüseyinî seyir esnasında yer yer Çârgâh perdesi yerine Nim Hicâz perdesinin de kullanıldığı söylenebilir. Ezgisel akışın devamında Nişâbûr çeşnisinin kullanıldığı, ardından seyrin tiz bölgede Tiz Nevâ perdesine kadar genişlediği görülmektedir. Seyrin devamında Hüseyinî perdesi üzerinde Zirgüleli Hicâz (Hisâr) çeşnisinin kullanıldığı ve Sabâ makâmına kısa geçkiler yapıldığı söylenebilir.

Dördüncü hânenin Dügâh perdesinden seyre başladığı, seyir esnasında yer yer Çârgâh perdesi yerine Nim Hicâz perdesinin de kullanıldığı görülmektedir. Devamında Nişâbûr makâmı çeşnisinin kullanıldığı ve hânenin Aşîrân perdesinde karar ederek sona erdiği görülmektedir. Dördüncü hânedeki karar edilmesiyle eserin sona erdiği anlaşılmaktadır. Bu bölümde mülâzimeye dönüş işaretinin kullanılmadığı görülmektedir. Müellif tarafından dönüş işaretinin sehven eksik yazıldığı düşünülmektedir.

Eser makâmsal olarak incelendiğinde Abdülbâkî Nâsır Dede'nin ve Haşim Bey'in Hüseyinîâşîrân tarifleriyle, eserdeki makâm kullanımının aynı doğrultuda ve benzer yapıda olduğu görülmektedir.

Hüseyinîâşîrân Peşrev'in Karşılaştırılarak İncelenmesi

Bestekârî "İsak" olarak kayıtlı olan Hüseyinîâşîrân makâmındaki peşrevin ulaşılabilen nüshaları karşılaştırıldığında ortaya çıkan bulgular aşağıdaki gibidir. Eserin günümüze ulaşan nüshaları karşılaştırılırken ilgili kısma ait benzerlikler mavi, farklılıklar kırmızıyla işaretlenerek incelenmiştir.

BİRİNCİ HÂNE

The image shows a musical score for the first hâne of the Hüseyinîâşîrân Peşrev. The score is written for six staves: MIHB, LH, CK, MIHB, LH, and CK. The first two staves (MIHB and LH) are the first line, and the last four staves (MIHB, LH, CK, CK) are the second line. The score is in 2/4 time and G major. The first line shows the initial melody, and the second line shows a variation. Red boxes highlight differences between the two lines, and blue boxes highlight similarities.

Görsel 8. Hüseyinîâşîrân Peşrev birinci hâne 1. ve 2. satırların karşılaştırılması (Kişisel Arşiv).

Görsel 8’de eserin birinci hânesinde, Devrikebîr’in ilk yarısında, birinci satırının son kısmında, LH’de nağmenin 16’lık değere notalarla Hüseyinî perdesinden Dügâh perdesine kadar indiği görülmektedir. Diğer nüshalarda bu kısmın aynı yapıda olduğu görülmektedir. LH’de ikinci satırda, Devrikebîr’in ikinci yarısının başlangıcında ezgisel akışın diğer nüshalardan farklı yapıda olduğu görülmektedir. Diğer nüshalarda ise bu kısmın benzer yapıda olduğu görülmektedir. İkinci satırın sonunda LH’de ezgisel akışın Dügâh perdesine kadar indiği, diğer nüshalarda ise bu kısmın pest bölgede Irâk perdesine kadar seyrini sürdürdüğü görülmektedir.

MÜLÂZİME

The image shows a musical score for the Mülâzime section, consisting of six staves. The first three staves (MIHB, LH, CK) are labeled with a '5' and the second three (MIHB, LH, CK) with a '6'. The score is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Red and blue boxes are used to highlight specific melodic and rhythmic patterns across the different staves, illustrating the comparison between the two sections (5 and 6).

Görsel 9. Hüseyinîşîrân Peşrev Mülâzime 5. ve 6. satırların karşılaştırılması (Kişisel Arşiv).

Görsel 9’da eserin mülâzime bölümünde, Devrikebîr’in ilk yarısında, 5. satırın başlangıcında LH’de tartım ve nağme bakımından farklılıkların olduğu görülmektedir. Diğer nüshalarda bu kısım aynı ezgisel yapıdadır. Aynı şekilde 5. satırın son kısmında LH’de tartım ve nağme bakımından farklılıkların olduğu görülmektedir. Aynı kısımda diğer nüshalarda Irâk perdesine kadar inen nağmenin CK’da Dügâh perdesi ile yazılı olduğu görülmektedir. Bu kısımda CK’da perde bakımından farklılık olduğu söylenebilir.

Mülâzime bölümünde 6. satırda, Devrikebîr’in ikinci yarısında nüshalar arasında nağme ve tartım bakımından farklılıkların olduğu görülmektedir. Bu kısımda tüm nüshalar arasında farklılık görülse de MİHB ve CK’da nağmelerin benzer yapıda olduğu söylenebilir.

The image shows a musical score for the Mülâzime section, consisting of three staves. The score is written in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. Red and blue boxes are used to highlight specific melodic and rhythmic patterns across the different staves, illustrating the comparison between the two sections (5 and 6).

Görsel 10. Hüseyinîşîrân Peşrev İkinci Hâne 8. satırın karşılaştırılması (Kişisel Arşiv).

Görsel 10'da eserin ikinci hânesinde 8. satırda Devrikebîr'in ikinci yarısında LH'de nağme ve tartım bakımından farklılıkların olduğu görülmektedir. LH'de diğer nüshalardan farklı olarak Sabâ makâmına geçki yapıldığı görülmektedir. Diğer nüshalarda bu kısmın benzer yapıda olduğu ve LH'de yer alan Sabâ makâmına geçkinin MİHB ve CK'da yer almadığı görülmektedir.

Görsel 11. Hüseyinîaşîrân Peşrev İkinci Hâne 10. satırın karşılaştırılması (Kişisel Arşiv).

Görsel 11'de eserin ikinci hânesinde 10. satırda Devrikebîr'in ikinci yarısında LH'de nağme ve tartım bakımından farklılıkların olduğu görülmektedir. LH'de diğer nüshalardan farklı olarak Sabâ makâmına yapılan geçkinin bu kısımda yer almadığı görülmektedir. Diğer nüshalar arasında bu satırın benzer yapıda olduğu söylenebilir.

Görsel 12. Hüseyinîaşîrân Peşrev Üçüncü Hâne 11. satırın karşılaştırılması (Kişisel Arşiv).

Görsel 12'de eserin üçüncü hânesinde 11. satırda Devrikebîr'in ilk yarısında nüshalar arasında benzerlik ve farklılıkların olduğu görülmektedir. CK'da üçüncü hânenin başlangıcında tartım farklılıkların olduğu, diğer nüshalardan farklı olarak bu kısmın 16'lık değerle notalarla yazıldığı görülmektedir. MİHB ve LH'de bu kısım aynı ezgisel ve tartımsal yapıdadır. Devamında LH'de nağme tartım bakımından farklılıkların olduğu görülmektedir. Bu kısımda LH'de Nişâbü makâmı çeşnisinin kullanıldığı görülmektedir. MİHB ve CK'da bu kısım ezgisel ve tartımsal bakımdan benzer yapıdadır. Ayrıca tüm nüshalar arasında bu kısımda Çargâh-Nim Hicâz veya Acem-Eviç perdelerinin kullanımı bakımından az veya çok farklılıkların olduğu görülmektedir.

Görsel 13. Hüseyinîşîrân Peşrev Üçüncü Hâne 13. ve 14. satırların karşılaştırılması (Kişisel Arşiv).

Görsel 13'te eserin üçüncü hânesinde 13. satırın başında Devrikebîr'in ilk yarısında nüshalar arasında nağme ve tartım bakımından farklılıkların olduğu, MİHB ve CK'nın birbirine benzer yapıda nağmelere sahip olsa da LH'de bu kısmın farklı yapıda olduğu görülmektedir. Ezgisel akışın devamında da LH'nin diğer nüshalardan farklı yapıdaki nağmelerle sürdüğü görülmektedir.

14. satırda Devrikebîr'in ikinci yarısında LH'nin MİHB ve CK'den nağme ve tartım bakımından farklı yapıda olduğu görülmektedir. Bu kısım MİHB ve CK'da benzer yapıdadır.

Görsel 14. Hüseyinîşîrân Peşrev Üçüncü Hâne 18. satırın karşılaştırılması (Kişisel Arşiv).

Görsel 14'te eserin üçüncü hânesinde 18. satırda, Devrikebîr'in ikinci yarısında LH'nin ezgisel ve tartımsal açıdan diğer nüshalardan farklı yapıda olduğu, ayrıca diğer nüshalarda yer alan Sabâ makâmına yapılan geçkinin LH'de olmadığı görülmektedir. MİHB ve CK'da bu kısım benzer yapıdadır.

Görsel 15. Hüseyinîşîrân Peşrev Üçüncü Hâne 20. ve 21. satırların karşılaştırılması (Kişisel Arşiv).

Görsel 15'te, eserin dördüncü hânesinde 20. satırda Devrikebîr'in ikinci yarısında LH'nin ezgisel ve tartımsal açıdan diğer nüshalardan farklı yapıda olduğu ayrıca diğer nüshalarda yer almayan Hicâz makâmına yapılan geçkinin bu kısımda yer aldığı görülmektedir. MİHB ve CK'da bu kısım benzer yapıdadır. Eserin dördüncü hânesinde 21. satırda Devrikebîr'in ilk yarısında ezgisel ve tartımsal bakımdan LH'nin diğer nüshalardan farklı yapıda olduğu, ayrıca diğer nüshalarda yer almayan Hicâz makâmına yapılan geçkinin bu kısımda yer aldığı görülmektedir. MİHB ve CK'da bu kısım benzer yapıdadır.

Sonuç

Tanbûri İsak Türk Mûsikîsi için önemli bir dönem sayılan Sultân III. Selîm devrinde yaşamış, devrin yöneticileri tarafından takdir ve himâye edilmiş önemli bir bestekâr ve icrâcîdır. Başta Sultân III. Selîm olmak üzere kendisinden sonra gelen önemli pek çok tanbûr icrâcîsının da hocasıdır. Tüm bunlardan yola çıkılarak yaşadığı dönemin önemli mûsikîşinaslarından olduğu sonucuna varılmıştır. Yapılan taramalar sonucunda pek çok saz eseri bestelediği tespit edilmiştir.

Cüneyd Kosal tarafından yazılan nüshada bestekârı meçhul olarak gösterilen Hüseyinîşîrân Peşrev'in bestekârının da Tanbûri İsak olması kuvvetle muhtemeldir. Diğer iki nüshada yer alan "İsak" ifadesi ve bulgular bölümünde bahsedilen Sadun Aksüt'ün açıklamaları da bu durumu desteklemektedir (Aksüt, 1993, s. 91).

Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu defterde yer alan nüsha Arel-Ezgi-Uzdi-
lek-Sistemi'ne çevrilip incelendiğinde eserdeki makâm seyrinin Abdülbakî Nâsır Dede'nin
Tedkîk ü Tahkîk ve Haşîm Bey'in mecmuasında yer alan makâm tariflerinin aynı doğrultuda
olduğu tespit edilmiştir.

Ulaşılabilen nüshalar karşılaştırıldığında çeşitli benzerlikler ve farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Nüshalar arasında nağme, tartım, perde ve eser içerisinde yapılan geçkiler bakımından farklılıkların olduğu tespit edilmiştir. MİHB ve CK nüshasının genel olarak benzer veya aynı yapıda seyre sahip olduğu ancak LH nüshasında dikkat çekici farklılıkların olduğu tespit edilmiştir.

Eser boyunca LH nüshasında ezgisel açıdan diğer nüshalardan ayırıcı farklılıklar yer almaktadır. Mülâzime bölümünde 6. satırda, ikinci hânedeki 10. satırda, üçüncü hâne 11, 13. ve 14. satırda LH nüshasında görülen farklılıklar bu açıdan dikkat çekicidir.

Eser boyunca LH nüshasında geçki bakımından diğer nüshalarda yer almayan geçkilerin olduğu tespit edilmiştir. Mülâzime bölümünde 8. satırda LH nüshasında diğer nüshalarda yer almayan, Sabâ makâmına yapılan kısa bir geçkinin olduğu tespit edilmiştir. Üçüncü hânedeki LH nüshasında 11. satırda diğer nüshalarda yer almayan Nişâbûr çeşnisinin yer aldığı tespit edilmiştir. Dördüncü hânedeki LH nüshasında 21. satırda, diğer nüshalarda yer almayan Hicâz makâmına yapılan kısa bir geçkinin olduğu tespit edilmiştir. İkinci hânedeki 10. satırda MİHB ve CK nüshasındaki Sabâ makâmına yapılan geçkinin, LH'de yer almadığı tespit edilmiştir.

Perde kullanımı açısından görülen bazı farklılıkların, kullanılan notalama sistemlerinin çeşitliliğinden de ortaya çıkmış olabileceği düşünülmektedir.

Eser boyunca nüshalar arasında az ya da çok çeşitli tartım farklılıkları tespit edilmiştir. Eserin birinci hânesinde LH nüshasında 1. satırın sonunda ezgisel akışın 16'lık değerde notalarla Dügâh perdesine kadar indiği, diğer nüshalarda bu yönde bir tartım kullanımının yer almadığı tespit edilmiştir. Mülâzime bölümünde LH'de diğer nüshalarda yer almayan noktalı 4'lük değerde tartımların kullanıldığı tespit edilmiştir. Eser boyunca MİHB ve CK nüshası arasında da küçük tartım farklılıklarının olduğu tespit edilmiştir.

Yapılan karşılaştırmayla nüshalar arasında az ya da çok farklılıkların olduğu tespit edilmiştir. LH nüshasının diğer nüshalardan nağme, geçki, tartım ve perde bakımından daha farklı yapıda olduğu sonucuna varılmıştır. MİHB ve CK nüshaları arasındaki farklılıkların daha az olduğu ve genellikle nağme, geçki, tartım ve perde bakımından benzer hatta eserin bazı kısımlarında aynı yapıda olduğu tespit edilmiştir. Eserin farklı meşk kollarında aktarım esnasında az ya da çok değişime uğrayarak günümüze ulaştığı sonucuna varılmıştır. LH nüshasındaki değişimin dikkat çekici ölçüde fazla olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Türk Müziği eserleri üzerinde yapılacak olan nüsha karşılaştırmalarıyla günümüzde bestekârı meçhul olarak kayıtlı pek çok eserin bestekârının tespit edilebileceği ve eserin meşk kolları içerisinde yaşadığı değişimin ortaya çıkarılabileceği, bu yöndeki çalışmalarla Türk Müziği repertuarına ve alana ve önemli katkılar sağlanabileceği düşünülmektedir.

Kaynakça

- Aksüt, Sadun. (1993). *Türk Musikisinin 100 Bestekârı*. İstanbul: İnkilâp Kitapevi.
- Agayeva, Süreyya. (2007). "Nota" *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, c.33. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi.
- Başbakanlık Devlet Arşivleri, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu, TRT. MD. d. / 373-5, 269 nolu Defter.
- Başbakanlık Devlet Arşivleri, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, Leon Hancıyan Koleksiyonu, TRT. MD. d. / 548-107, Dosya 5.
- Behar, Cem. (1993). *Zaman, Mekân, Müzik*. İstanbul: Afa Yayınları.
- Behar, Cem. (2012). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz* (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Can, Halil. (1968). Hamparsum Notasında Usuller. *Musiki Mecmuası*. 20 (233), 4-7.
- Ezgi, Suphi. (1936). *Nazarî, Amelî Türk Musikisi III*. İstanbul: Bankalar Basımevi.
- Ezgi, Suphi. (1953). *Nazarî, Amelî Türk Musikisi V*. İstanbul: Hüsniyat Basımevi.
- Gürbüz, Harun. (2010). *Meşk Sistemi, Türk Musikisine Katkıları ve Günümüze Yansımaları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- İnal, İbnülemin Mahmut Kemal. (1958). *Hoş Sadâ*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaçar, Gülçin Yahya. (2012). *Türk Mûsikisi Rehberi* (2. Baskı). Ankara: Maya Akademi Yayınları.
- Karamahmutoğlu, Gülay. (2014). III. Selim Dönemi'nde Geliştirilen İki Farklı Müzik Nota(lama) Sistemi: Abdülbaki Nasır Dede'nin "Ebced" ve Hamparsum Limonciyan'ın "Khaz" Nota(lama) Sistemleri Üzerine Karşılaştırmalı İnceleme. *Yeni Türkiye*. 10 (57) 774-783.
- Karasar, Niyazi. (2022). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (İkinci yazım 37. Basım). Ankara: Nobel Yayınları.
- Kazandjian, Sirvat. (1996), Ermeni Müziğinin Kökenleri, (Çev: Aydın Akkaya ve Berna Kurt), *Dans, Müzik, Kültür, Folklor Doğru Çeviri/Araştırma Dergisi*, Boğaziçi Folklor Kulübü, 62, 297-320.

Kerovpyan, A., Yılmaz, A. (2010). *Klasik Osmanlı Müziği ve Ermeniler*. İstanbul: Surp Pırgıç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları.

Öztuna, Yılmaz. (2006). *Türk Müsikîsi Akademik Klasik Türk San'at Müsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü I-II*. Ankara: Orient Yayınları.

Pişişkyan, Minas. (1997). *Yerajışdutyun, vor e hamarod deġegutyun yerajışdagan isgızpants, yeleveçutyants yeġanagats yev nişanakrats khazits, 1815, Müzik: Müzik Prensipleri, Ezgi Seyirleri ve Khaz Notası İşaretleri Üzerine Kısa Bilgiler, 1815*. Yay. Haz. A. Kerovpyan, Yerevan: Ermenistan Milli Kütüphanesi Kirk Yayınları.

Poyraz, Hasan Hüseyin. (2021). *Türk Müziği Nazariyatı ve Solfej Dersinin Geleneksel Meşk Sistemi ile Uygulanabilirliğine Yönelik Eğitimci Görüşlerinin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyon.

Tırışkan, Ahmet Gürsel. (2000). *Haşim Bey'in Edvârı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Tura, Yalçın. (2001). *Kitābu 'İlmi'l-Mūsiki' alā vechi'l-Hurūfat Müsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı I-II* (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tura, Yalçın. (2006). *Tedkik ü Tahkik İnceleme ve Gerçeği Araştırma*. İstanbul: Pan Yayınları.

Yenigün, Hayri. (1959). Gayr-i Müslim Musikişinaslar. *Musiki Mecmuası*. 12 (138) 168-169, 183.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (3. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Yörükçüoğlu, İsmail. (2022). Tanbûrî, Bestekâr Zeki Mehmed Ağa ve Bestekârı Zeki Mehmed Ağa olarak kayıtlı Hisârbûselik Saz Semâisi'nin incelenmesi. *Journal Of Arts*. 5 (3) 151-175.

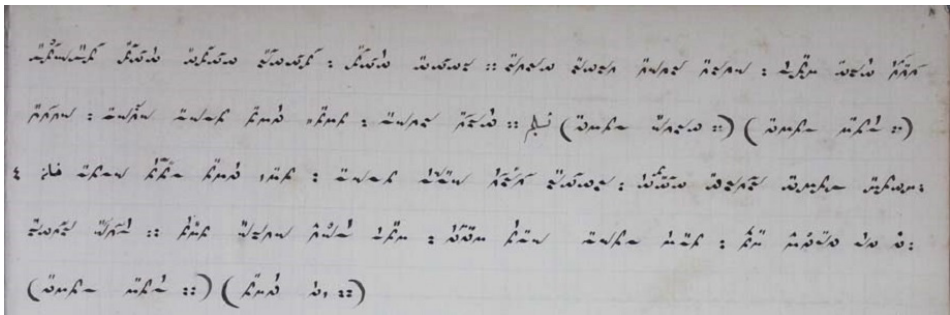
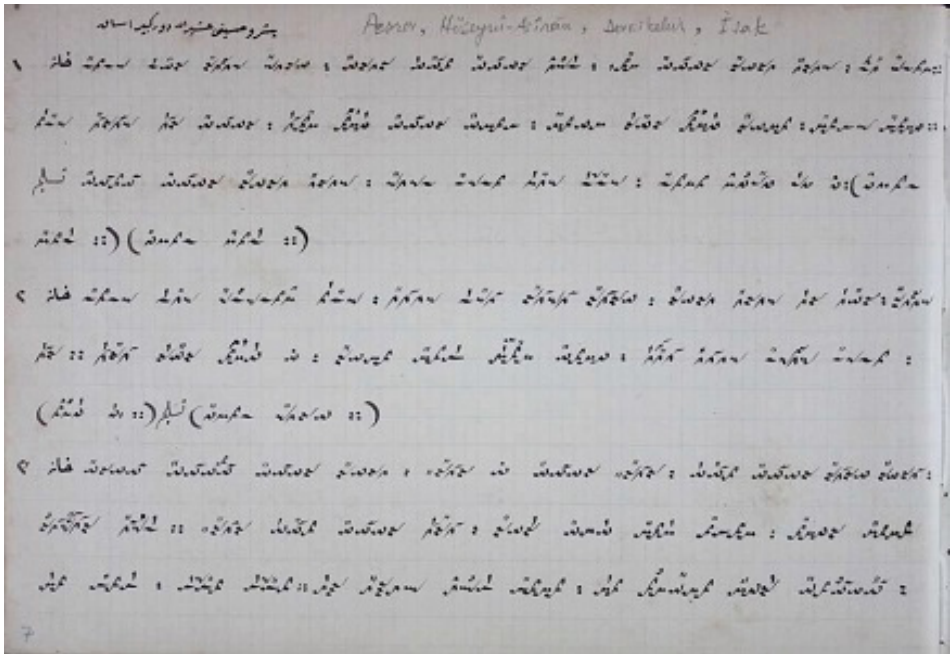
İnternet Kaynakçası

Türk Müzik Kültürünün Hafızası. Erişim: 22.06.2023. http://www.sanatumuziginotalari.com/eser_detay.asp?esid=50589&esera=Pe%FErev

Türk Müzik Kültürünün Hafızası. Erişim: 22.06.2023. http://www.sanatumuziginotalari.com/eser_detay.asp?esid=50371&esera=Pe%FErev

Ekler

Ek 1: Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonu 269 nolu Defter Hüseyinâşîrân Peşrev.



Ek 2: Leon Hancıyan Koleksiyonu Dosya 5 Hüseyinâşîrân Peşrev.

Y R T
Müzik Dairesi
T S M

1-

2-

3-

4-

5-

6-

7-

8-

9-

10-

11-

18/4/05

Leon Hancıyan Arşivi

İsmail Yörükçüoğlu

Şerh-i Hüseyinâşîrân Peşrevi

Y R T
Müzik Dairesi
T S M

1-

2-

3-

4-

5-

6-

7-

8-

9-

10-

11-

Ek 3: Cüneyd Kosal tarafından yazılan nüsha.

Hüseyinî Aşîrân Peşrevî

Devr-i Lebîr

Bestekârı ve müstakî yazârı
ülâsımân-ı şâhîsânı
Dr. Hamîd Hüsnü Şeyhî İstanbul
Rehberim de bulunan el yazması
Şifâhî naklinden alınmış kopyası
1997
Cüneyd Kosal

نوشتهٔ جونیڈ کوسال

Hüseyinâşîrân Peşrev

2. Müllâzîme

11. Müllâzîme

12. İkinci Hâne

13. İkinci Hâne

14. İkinci Hâne

15. İkinci Hâne

16. İkinci Hâne

17. Müllâzîme

18. Müllâzîme

19. Üçüncü Hâne

20. Üçüncü Hâne

21. Üçüncü Hâne

22. Üçüncü Hâne

Hüseyinâşîrân Peşrev

Devrikibir Birinci Hâne

1. Birinci Hâne

2. Birinci Hâne

3. Birinci Hâne

4. Birinci Hâne

5. Müllâzîme

6. Müllâzîme

7. Birinci Hâne (Tekrar)

8. Birinci Hâne (Tekrar)

9. Birinci Hâne (Tekrar)

10. Birinci Hâne (Tekrar)

İsak?

Beyhâzîmîli Devlet Arşivleri, TRT Halkın Dansçı Baskınlığı, Muallim İsmail Hakkı Bey Koleksiyonunda yer alan
200 nolu Hüseyinîşîrân defterinden çevrilmiştir.

PARAMETRİK TASARIM BAĞLAMINDA MİMARİDE BİÇİM VE İŞLEV İLİŞKİSİNİN İNCELENMESİ: PHILIPS VE LÜKSEMBURG PAVİLYONU^{1,2}

A REVIEW OF THE FORM AND FUNCTION RELATIONSHIP IN
ARCHITECTURE IN THE CONTEXT OF PARAMETRIC DESIGN:
PHILIPS AND LUXEMBOURG PAVILION

ARŞ. GÖR. ARMAĞAN YÜKSEKKAYA

Özyeğın Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü

armagan.yuksekkaya@ozyegin.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-1661-8230

Öz: Günümüzde teknolojiyle birlikte gelişen dijital tasarım araçlarının kompleks biçimlerin tasarımını ve üretimini hızlandırıp kolaylaştırması biçim odaklı mimari ürünlerin sayısının artışı etkilemiştir. İlgili çekici görsel temsiliyetlerin dijital araçlarla hızla modellenmesi pek çok tasarımcıyı işlevden uzak mimari ölçekli objeler üretmeye yönlendirmiştir. Bu kompleks biçimler parametrik tasarım kavramıyla ilişkilendirilmiş, işlev düşünülmezsizin bu tür yapılar parametrik olarak adlandırılmaya başlanmış bu da mimarlık tarihi boyunca süre gelen biçim-işlev ilişkisi üzerindeki tartışmaların yeniden sorgulanması gerekliliğini beraberinde getirmiştir. Parametrik tasarım kavramı ise hala pek çok tasarımcı ve mimar tarafından farklı tanımları yapılan, bir süreç ya da metod mu yoksa bir üslup mu olduğu hala tartışılan bir kavram olmaya devam etmektedir. Bu çalışmada parametrik tasarım kavramı bir süreç ve tasarım metodu olarak tanımlanmıştır ve parametrik tasarımın biçim-işlev ilişkisi üzerindeki etkisi erken parametrik tasarım örneklerinden biri olarak kabul edilen 1958 Brüksel Expo'su Philips Pavilyonu ile günümüzde gerçekleşen en son Expo olan 2020 Dubai Expo'su Lüksemburg Pavilyonu örnekleri üzerinden karşılaştırmalı vaka analizi yöntemi ile incelenerek açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Parametrik Tasarım, Biçim, İşlev, Kompleks Biçim, Biçim-İşlev İlişkisi.

¹ Bu makale; yazarın Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Ana Bilim Dalı bünyesinde Prof. Bilge SAYIL ONARAN danışmanlığında tamamladığı, "Parametrik Tasarım Bağlamında Sergileme Mekanlarının Form-İşlev Analizi" başlıklı Yüksek Lisans Tezi temel alınarak üretilmiştir.

² Bu makalede araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur.

Abstract: Today, the fact that digital design tools, which have developed with technology, accelerate and facilitate the design and production of complex forms has affected the increase in the number of form-oriented architectural products. The ability to quickly model visual representations with digital tools has led many designers to produce architectural scale objects that are far from function. These complex forms have been associated with the parametric design, and such structures have been called parametric without considering the function. This perception of parametric design has led to the necessity of re-questioning the debates on the form-function relationship that have been going on throughout the history of architecture. On the other hand, parametric design is still a concept that has been defined differently by many designers and architects, and whether it is a process/method or a style is still being debated. In this study, the concept of parametric design is defined as a process and a design method, and examining the effects of parametric design on the form-function relationship with the 1958 Brussels Expo Philips Pavilion, which is considered one of the early parametric design examples and the 2020 Dubai Expo Luxembourg Pavilion, the latest Expo to take place today. It has been tried to explain by examining the examples using the comparative case study method.

Keywords: Parametric Design, Form, Function, Complex Form, Form-Function Relationship.

Giriş

Parametrik tasarım kavramı mimari bağlam içinde kullanıldığında, biçimsel karmaşıklığı ve eğriselliği simgeleyen bir üslup ya da akım olarak algılanır. Fakat parametrik tasarım bir akım veya üslup değil; algoritmik düşünmeyle temellendirilen, tasarımın işlevi ve bu işleve biçimsel uygunluğu arasındaki ilişkiyi belli algoritmalarla çözümleyen bir süreçtir (Jabi, 2013, s. 196). Mimari tasarımın da pek çok parametreden oluşan bir süreç olduğu şüphesizdir. Öyle ki mimari bir tasarımı etkileyen gerek çevresel gerek kullanıcının fiziksel ve psikolojik özelliklerini etkileyen pek çok unsur, nicel verilerle tanımlanabilir. Örneğin bir iç mekân tasarımında, mekânın kuzey cephesindeki açıklık ile güney cephesindeki açıklık farklı sıcaklık ve aydınlık değerlerinin oluşmasını sağlayacaktır. Bu sıcaklık ve aydınlık değerleri bir parametre olarak değerlendirilebilir ve bu parametrelerin değişmesi ile de mekânın biçimsel ve işlevsel yapısı değişim gösterir.

21. yüzyılda tasarım ve mimari için özel olarak geliştirilen yazılım ve programların sayısı her geçen gün artmaktadır. Hem tasarım hem çizim süreçlerinde tasarımcıların sıklıkla kullandığı bu programlar aracılığı ile tasarımcılar dijital ortamda çeşitli biçimlerin oluşturulmasını sağlar ve süreci eş zamanlı olarak takip eder. Bu süreçte tasarımın temellendirildiği kavramlar ve bu kavramların birbirleriyle olan ilişkileri parametreler üzerinden belirlenir (Cárdenas, 2007, s.18). Parametrik tasarım bu bakımdan parametreler arası ilişkisellik olarak da adlandırılabilir. Bunun sebebi ise tüm parametrelerin açık veya örtük bir şekilde birbirleri ile ilişkilenesidir (Burry, 2003, s. 211). Tasarım parametreler arasındaki bu ilişkisellik üzerinden tanımlanır. Buna örnek olarak bir mekândaki gürültü seviyesi ile işlevsel gereksinimler gibi tasarım verilerini tanımlayan parametrelerin birbirleriyle nasıl ilişkilendirildiği tasarımı oluşturan önemli bir unsurdur (Schnabel, 2007, s. 243).

Bu makalenin amacı; günümüzde kompleks, eğrisel ve ilgi çekici biçimlere sahip mimari tasarımlar için kullanıldığına tanıklık ettiğimiz parametrik tasarım kavramının mimaride biçimsel karmaşıklığın ifadesi değil bu biçimsel karmaşıklıkların işlevsel karşılıklarını bulan ve biçim-işlev ilişkisine olumlu yönde katkılar yapan bir yaklaşım olarak kullanıldığını açıklamaktır. Bu amaçla yapılan çalışmada, iki örneğin biçim-işlev ilişkisi parametrik tasarım bağlamında değerlendirilmiştir. Örneklerden ilki II. Dünya Savaşı'ndan sonra gerçekleştirilen ilk Expo olan 1958 Brüksel Expo'sundan seçilmiştir. Iannis Xenakis ve Le Corbusier tarafından tasarlanan, kompleks ve eğrisel bir biçime sahip Philips Pavilyonu parametrik tasarımın erken örneklerinden bir olarak kabul edilmektedir (Alvarado ve Muñoz, 2012, s.107). Bu örnek kompleks ve eğrisel bir biçimin mimariye ve mekânsal deneyime işlevsel bağlamda nasıl katkı sağladığının da görülmesi açısından önemli bir söylem sunmaktadır. Bu çalışma kapsamında incelenen diğer örnek ise günümüzde gerçekleşen son Expo olan 2020 Dubai Expo'sunda bulunan ve Metaform Architects tarafından tasarlanan Lüksemburg Pavilyonu'dur. Tasarım ve üretim bakımından aralarında neredeyse altmış sene bulunan iki Pavilyon'un da ortak noktası parametrik bir biçime sahip olmaları ve dönemlerinin en yeni teknolojik tasarım ve üretim tekniklerini biçimsel ve işlevsel olarak tem-

sil etmeleridir. Bu çalışma kapsamında seçilen örneklerin Expo'larda bulunan pavilyonlar olarak belirlenmesinin nedeni ise pavilyonların belirli bir tema ve kimlik bağlamında belirli işlevleri yerine getirirken aynı zamanda ziyaretçiler için biçimsel bir cazibe noktası olarak da düşünülmeleri ve temelde sergileme ve belli bir temayı tanıtmaya işlevlerini gerçekleştirmeleridir. Bu bakımdan biçimsel özelliklerin işlevle kurduğu ilişkinin daha açık olarak okunabileceği mimari yapı türleri oldukları düşünülmüştür. Aynı zamanda buldukları dönemin tasarım/üretim alanlarındaki son teknolojilerini kullanmaları ve biçimsel karmaşıklığın sergileme işleviyle birlikte bir cazibe unsuru olarak sunulması; parametrik tasarım sürecine sahip örneklerin bulunması bakımından Expo'ları zengin bir alan haline getirmektedir. İki farklı Expo'dan seçilen iki Pavilyon örneğinin biçim-işlev ilişkisi parametrik tasarım bağlamında karşılaştırmalı vaka incelemesi metoduyla ele alınmıştır. Bu çalışmanın literatüre katkısının; günümüzde parametrik tasarım adı altında işlevi göz ardı edilen biçimsel odaklı mimari ölçekli objeler üretilmesinin parametrik tasarımın bir üslup ya da akım olarak ele alınmasının sebep olduğunun anlaşılması, parametrik tasarımın dijitalleşme düzeyi fark etmeksizin biçim-işlev ilişkisini pekiştirmeye yönelik önemli katkılar sunan bir süreç ya da metod olarak ele alınmasının mümkün ve gerekli olduğunun açık ve anlaşılır bir şekilde sunulması olduğu düşünülmüştür.

1. Mimaride Biçim ve İşlev İlişkisi ve Parametrik Tasarım Kavramı

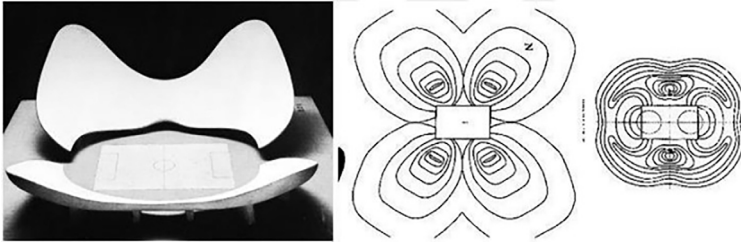
Tasarımcılar tarih boyunca çevrelerindeki dünyayı tanımak ve anlamlandırmak için bireysel, toplumsal, siyasal, sosyolojik, çevresel pek çok unsurdan etkilenmişlerdir. Bu etkileşimin bireysel olarak yorumlanması ve dışavurumu ile de günümüze kadar mimarinin biçimine ve işlevine dair birbirinden farklı bakış açıları geliştirilmiştir. Modern mimarlığın temelleri; doğruluğa ve bilgiye sezgi yerine zihin ve düşünce aracılığıyla ulaşabileceğini öne süren rasyonalizmin ortaya çıkışıyla atılmıştır. 19. yüzyıla kadar rasyonalizmle şekillenen mimari anlayışa göre, amaçlanan görevle mimarinin işlevi arasında doğrudan bir ilişki bulunmaktadır. Endüstri Devrimi süresince de sanat ve felsefe gibi pek çok alanda baskın olan rasyonalizm, 20. yüzyıl başlarına kadar mimarlığa etki etmiştir. Mimarlıkta farklı işlevlere sahip mekânlar arasındaki ilişkileri düz hatlı soyut geometriler ile ifade eden rasyonalizm; modern mimarlığın ve mimaride biçim-işlev ilişkisinin temellerini oluşturmaktadır (Lobell, 1985, s. 61).

Mimaride biçim ve işlev arasındaki ilişkiye dair belirtilmiş ilk görüş olan "*Biçim işlevi izler*" ifadesi Amerikalı mimar Louis Sullivan tarafından 1896'da yazdığı makalesinde ifade edilmiştir. Sullivan'ın bu ifadesindeki mimari işlev sosyal ve kültürel bir araçtır. Mimari bağlamda biçimin işlevi izlediğinin öne sürüldüğü 19. yüzyıl sonlarında bu görüşe karşıt oluşturacak bir görüşten bahsedilebilir. Bu dönemdeki doğal bilimlerde yapılan çalışmaların genel kabulü; biçimin işlevden önce var olduğu ve işlevin ancak biçimin incelenmesi sonucu elde edilen verilerle ortaya çıktığıdır. Bu noktada biçim ve işlev ilişkisinin vurgulandığı ve önemle incelendiği evrim teorilerinden bahsedilebilir. Bu teorilerin biri Lamarck'a aittir ve çevresel özelliklerin farklılaşmasının canlıların biçimsel farklılığıyla sonuçlanacağını ve

bu farklılığın kalıtımla iletileceğini öne sürmüştür. Doğadaki evrimsel gelişimi temel alan pek çok algoritma; işleve ve pek çok değişken duruma uygun biçimsel seçeneklerin keşfedilmesini sağlayan parametrik tasarım araçlarında da kullanılmaktadır. Bu durumun en temel nedeni doğada bulunan biçim ve işlev ilişkisinin bütünselliğinin mimari tasarımdaki bütünsellikle benzerliğidir (Dokuzer, 2018, s. 36).

19. yüzyılın başlarında ivmelenen teknolojik gelişimlerin ve artan üretim tekniklerinin etkisiyle rasyonalizmi benimseyen işlevci mimar ve tasarımcılar, yalın hatlı mimari biçimleri modern mimarlığın estetik ifadesi olarak yorumlamışlardır (Lobell, 1985, s.61). Bu düz hatlı, süsten arındırılmış yalın yaklaşım; birçoğu Bauhaus ekolüyle bağlantılı modern mimarların da etkisiyle 1930'lu yıllarda Amerika'da uygulanmaya başlanmış, savaş sonrası 1950li yıllarda devam etmiştir. Fabrikasyon gibi görünen, düz hatların ve cephelerin oluşturduğu bu yaklaşıma ait çoğu mimari tasarımda teknolojinin üretim üzerindeki yansımaları okunabilmektedir (Adams, 2017, s. 12).

20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde teknoloji artık sadece üretim üzerinde değil tasarım araçlarında da etkili olmaya başlamıştır. Bu dönemde tasarımcılar için özelleştirilmiş yazılım ve çizim programları geliştirilmiştir. Mimaride biçim ve işlev ilişkisi yeni perspektifler kazanırken parametrik tasarım gibi yeni kavramlar da ortaya çıkmaya başlamıştır. *Parametrik Mimarlık* ifadesi ilk defa 1940'larda Luigi Moretti tarafından kullanılmıştır. Luigi Moretti tasarımını 1960 yılında tamamladığı fakat uygulanmayan tasarımı Stadyumu tasarlararken IBM 610 model bir bilgisayar üzerinden bir dizi parametre kullanmıştır. The Stadium projesi (Görsel 1), mimarlık tarihinde dijital ortamda parametrik tasarım süreciyle oluşturulmuş bilinen ilk projedir (Heidari ve Sahebzadeh, 2018, s. 14).



Görsel 1. Luigi Moretti, 1960, Stadyum/The Stadium. Erişim: 22.03.2023. Parametric House. <http://bit.ly/3yZg9wC>

Parametrik tasarım kavramı teknolojiyle birlikte çok hızlı bir şekilde dijitalleşmiş, hatta bütünüyle dijital ortamda gerçekleştirilen ve kompleks biçimleri ifade eden bir terim haline gelmiştir; öyle ki kimi zaman parametrik tasarımdan bir üslupmuşçasına bahsedilmektedir. Fakat en temelinde parametrik tasarım mümkün olan tasarım alternatiflerini en iyi hale getirmeye katkı sunan, bunu yaparken de tasarımı etkileyen her bir parametrenin belli bir algoritmayla birbiriyle ilişkilendiği bir süreçtir (Jabi, 2013, s. 196). Parametrik tasarım

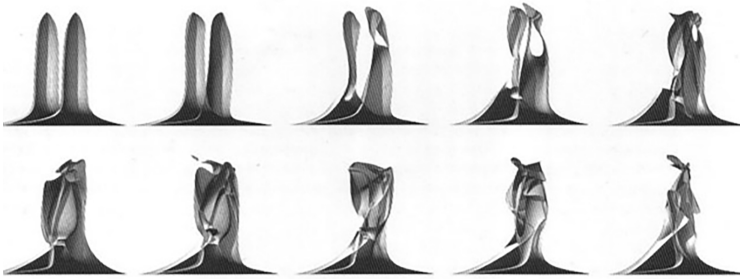
kavramının bu temel tanımı düşünülduğünde yapılabilecek en temel çıkarım bu kavramın hesaplama ve algoritmaya dayalı olduğudur. Bu çıkarımla birlikte eğrisel, akışkan ve alışılmadık biçimler oluşturmak için bilgisayarın henüz icat edilmediği ve yaygınlaşmadığı zamanlarda Antoni Gaudı gibi mimarların algoritmalar ve hesaplamalardan yararlanarak tasarladığı pek çok parametrik mimari tasarım ürününün olduğunu söylemek mümkündür. 1960'lı yıllarda dijital tasarım araçlarının gelişmesi, 1970 ve 1980'lerden sonra ise kişisel bilgisayarların yaygınlaşmasıyla birlikte tasarımcıların da hayatına yön veren teknoloji ve dijitallikle birlikte parametrik tasarım tamamen dijital araçlarla kontrol edilen bir tasarım süreci haline gelmiştir.

2. Parametrik Tasarımda Biçim ve İşlev

Teknolojinin tasarımla günden güne bütünleşerek ilerlemesi mimari tasarımdaki biçim oluşturma/biçim bulma süreçlerini de doğrudan etkilemiştir. Bu süreçler birçok dış kuvvetle şekillenen, evrilen, değişen ve gelişen bir sürece dönüşmüştür. Bir tasarımın biçimsel özelliklerini parametreler üzerinden tanımlamak, yeni algoritmalar yazmak tasarımcıya biçimsel deneyim anlamında sınırsız bir alan sunmaktadır. Bu noktada işlevin biçimsel özgürlüğün sağlandığı bu alanın neresinde olduğu sorusu doğmaktadır. 20. yüzyıl mimarlığının *biçim işlevi izler* söylemi günümüzde geçerliliğini yitirmekte, parametrik tasarım süreciyle biçim ve işlevin birbirini destekleyen iki unsur haline gelebileceği görülmektedir.

Parametrik tasarımla birlikte kompleks biçimlerin üretilebilir hale gelmesi beraberinde mimari tasarımda bahsi geçen biçim kavramının plastik ve estetik bir nesneye kolayca dönüşebilmesine neden olmuş; bu nesnelerin işlevsellikten uzaklaşabilmesi gibi durumları da beraberinde getirmiştir. Bu biçimsel yaklaşımın aksine parametrik tasarımın çok katmanlı süreci biçim ve işlevin etkileşimli olarak ilerlemesini ve tasarımdan maksimum verim alınmasını sağlayan bir araç haline dönüşmektedir.

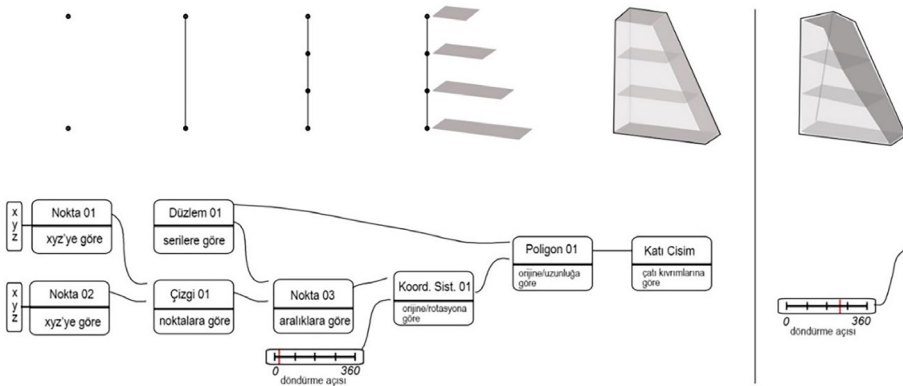
Parametrik tasarımda biçim oluşturma; algoritmalarla yararlanmak, farklı varyasyonlar bulmak için bir tasarım alanında araştırma yapma sürecini içermektedir. Bu sürecin bir sonucu olarak, her varyasyon diğer olası varyasyonlarla ilişkili ancak biçim bakımından diğer varyasyonlardan farklı olacaktır (Görsel 2).



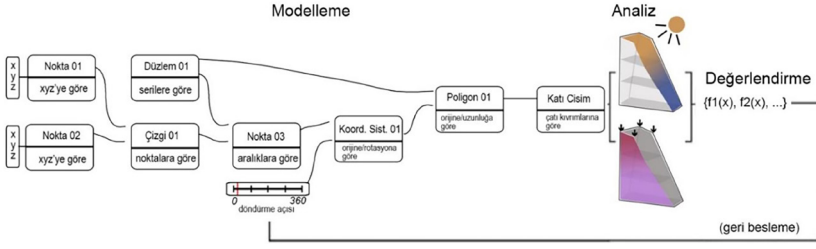
Görsel 2. Biçimsel varyasyonlar. Erişim: 22.03.2023. Semantic Scholar. <http://bit.ly/405430M>

Parametrik tasarımda farklı biçimsel yaklaşımlar görülmektedir. Bunlardan biri, tasarım probleminin tanımlandığı ilişkileri temel alan yaklaşımdır. Bu yaklaşımla ortaya çıkan biçimler işlevle uyumlu bir süreçte ilerlemektedir. Ortaya çıkan biçim; üretilebilirlikle, teknolojiyle, işlevle ve çevreyle uyumlu olmalıdır. Parametrik tasarım sürecindeki biçim oluşturma yaklaşımlarından bir diğerinin özelliği ise bağımsız ve keşifsel olmasıdır. Süreçte öncelikli olarak biçim geliştirilir; işlev ve strüktür sürece sonradan dahil edilir. Tasarımın çıkış noktası olan kavramsal geometri çoğunlukla süreç içerisinde rasyonel bir biçime dönüşür. Bir diğer yaklaşım ise biçimin, üretilebilir bileşenlere bağlı olarak geliştirildiği süreçtir. Bahsedilen yaklaşımların her birinin tasarım sürecinde kendine ait zorlukları vardır. Bu noktada biçim ile işlev arasında bir denge kurmanın zorluğu; biçimi basitleştirirken ve rasyonelleştirirken ortaya çıkmaktadır. Çoğunlukla tasarım sürecine başlarken kullanılan ilk kavramsal biçim, üretiminin olanaklı hale gelebilmesi için değiştirilir ve basitleştirilir (Cárdenas, 2007, s. 30).

Görsel 3'te görülen çokgenin oluşması için gereken parametreler ve bu parametrelerin birbirleriyle olan ilişkileri ifade edilmektedir. Döndürme açısı bir parametre olarak belirlenmiştir ve bu parametre değiştiğinde çokgenin belirlenen açıda döneceği kabul edilir. Eğer buradaki çokgeni bir mimari yapı olarak değerlendirecek olursak; yapının güneş ışığı alan bölgeleri de Görsel 4'te belirtilmiştir. Mimar ya da tasarımcı rastgele bir biçimsel değişiklik yapmadan önce yapının işlevine göre alması gereken güneş açısını ve miktarını hesaba katmalıdır. Dolayısıyla biçimsel bir değişikliğe referans veren döndürme açısı parametresi aynı zamanda işlevi de etkileyen ve tasarlayan bir parametre haline gelmektedir. Bu da tasarımcıya sonsuz biçimsel alternatif sunan parametrelerin; biçim-işlev ilişkisi tarafından süreç içerisinde yeniden düzenlenebileceği ve tasarımın bağlamına uygun hale getirilebileceğini göstermektedir.

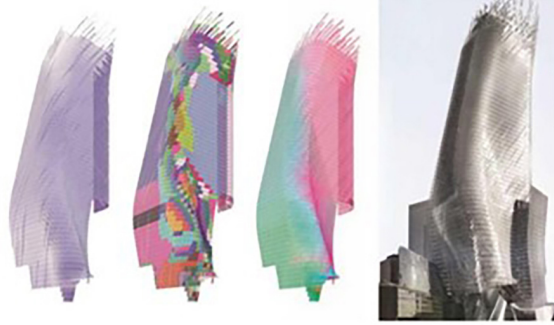


Görsel 3. Çokgeni oluşturan parametreler ve aralarındaki ilişkililik. Harding ve diğerleri. (2012). *Thinking Topologically at Early Stage Parametric Design*. H. Lars, S. Shrikant, W. Johannes, B. Niccolo, B. Philippe, R. Jacques (Ed.), *Advances in Architectural Geometry 2012 Conference*. New York: Springer. s. 68.



Görsel 4. Çokgeni oluşturan parametrelerin analiz sonucu değiştirilebilmesi. Harding ve diğerleri. (2012). *Thinking Topologically at Early Stage Parametric Design*. H. Lars, S. Shrikant, W. Johannes, B. Niccolo, B. Philippe, R. Jacques (Ed.), *Advances in Architectural Geometry 2012 Conference*. New York: Springer. s. 69.

Günümüz tasarımcıları artık mimari tasarımlarındaki işlevsel özellikleri parametrik tasarım araçlarıyla yönlendirebilmekte ve daha verimli hale getirebilmektedir. Sürdürülebilirlik, enerji tasarrufu gibi konulardaki işlevsel öncelikler farklı mimari biçimlerle bütüncül bir ilişki içerisinde bir araya gelmektedir. İnşası 2014 yılında tamamlanan Phare Tower (Görsel 5), bu bütüncül ilişki için verilebilecek örneklerden biridir. Altmış sekiz kattan oluşan bir gökdelenin enerji verimliliği ve güneş enerjisinden en üst düzeyde yararlanması için cephede kullanılan panellerin açıları ve boyutlarının analizini yapan algoritma tabanlı parametrik tasarım süreci yapının biçim-işlev ilişkisini düzenlemektedir (Reas ve McWilliams, 2010, s. 98).



Görsel 5. Morphosis Architecture+ATLV, 2014, Phare Tower. ATLV. Erişim: 22.03.2023. <http://bit.ly/3y4k9X>

21. yüzyılda çevresel, fiziksel, sosyal, kültürel, psikolojik pek çok unsur hem yaşantılarımızda hem de yaşadığımız mekânlarda birtakım değişiklikleri beraberinde getirmiştir. Küresel ısınma, doğal kaynakların tükenmesi, hızlı nüfus artışı gibi tüm dünyayı ilgilendiren sosyoloji ve ekolojik sorunlar sürdürülebilir yapıların, enerji tasarrufu sağlayan mekânların gerekliliğini meydana getirmiştir. Bu gereklilikler günümüz mimari tasarımları için belli bir işlev listesi oluşturmaktadır. Bu işlev listesinin biçimsel olarak da desteklenmesi parametrik

tasarım araçlarıyla daha hızlı ve verimli bir şekilde sağlanabilmektedir. Sonuç olarak görülmektedir ki mimari tasarımda biçim ve işlev arasındaki ilişki tarihsel süreç boyunca dönemin ideolojik, sosyal, siyasal bileşenlerine göre değişmiş, günümüzde geline noktada ise tüm bu unsurlara bağlı ya da tamamen bağımsız yeni perspektifler kazanmıştır.

3. Örnekler Üzerinden Parametrik Tasarımda Biçim-İşlev İlişkisinin İncelenmesi

Çalışmanın başında da belirtildiği gibi karşılaştırmalı vaka analizinde kullanılan örnekler Philips ve Lüksemburg Pavilyonları, 1958 Brüksel ve 2020 Dubai Expoları kapsamında seçilmiştir. Bunun en temel nedeni Expoların tarihsel gelişim süreçleri düşünüldüğünde dönemlerinin ideolojik, siyasi, ekonomik, teknolojik gelişimleri ile eğilimlerini yansıtan birer araç olmalarıdır. Expo bağlamında kendilerine yer bulan pavilyonlar ise belli bir temayı yansıtan, ülkelerinin ya da firmalarının ideolojilerini aktaran, dönemlerinin en son teknolojilerini kullanan ve bunu yaparken de biçimi ilgi çekici ve akılda kalıcı bir unsur olarak değerlendiren birer mimari yapı türü haline gelmektedir. Dolayısıyla pavilyonlar biçim ve işlev ilişkisini belirgin olarak yansıttıklarından bu çalışmadaki örnek yapı türü olarak seçilmişlerdir. Bu noktada mimarideki işlev, sosyal ve kültürel bir araç olarak değerlendirilebildiği gibi; firmaların kurumsal kimliklerini ya da ülkelerin dünyaya vermek istediği mesajı ileten tematik bir araç olarak da düşünülebilir. Seçilen örneklerden ilki ve aynı zamanda parametrik tasarımın erken örneklerinden biri olarak kabul edilen Philips Pavilyonu (Alvarado ve Muñoz, 2012, s. 107) bir firma, Lüksemburg Pavilyonu ise ulus pavilyonudur. İki Pavilyon'un arasında yaklaşık altmış sene bulunmaktadır. Bu iki örneğin ortak noktaları kompleks ve parametrik bir biçime sahip olmaları ve işlev listelerinin benzerlik göstermeleridir. Bu çalışmada; tarihsel süreç içinde geline noktada parametrik tasarımın gelişen dijital araçlarla daha kolay ve hızlı hale gelmesiyle biçimsel tasarımın çok kısa sürelerde modellenerek tamamlanabilir olmasının işlevsel özelliklerle ortak bir noktada buluşup buluşamayacağına anlaşılması ve parametrik tasarımın biçimsel temsiliyeti öne çıkaran bir üslup algısının dışında biçim-işlev ilişkisine de hizmet eden bir tasarım yaklaşımı olarak değerlendirilebileceğinin kavranması amaçlanmıştır. Bu noktada; mimarideki biçim-işlev ilişkisinin biçim mi işlevi izler yoksa işlev mi biçimi tartışmasına işlev ve biçimin parametrik tasarım yaklaşımıyla süreç içerisinde birbirlerini etkileyen, birbirinin önüne geçmeye çalışmayan uyumlu bir ilişki halinde olabilecekleri perspektifi ortaya çıkmaktadır. Çalışmanın sonuç kısmında incelenen bu yapıların biçimsel ve işlevsel özellikleri karşılaştırmalı olarak sunulacaktır.

3.1. 1958 Brüksel Expo'su, Philips Pavilyonu

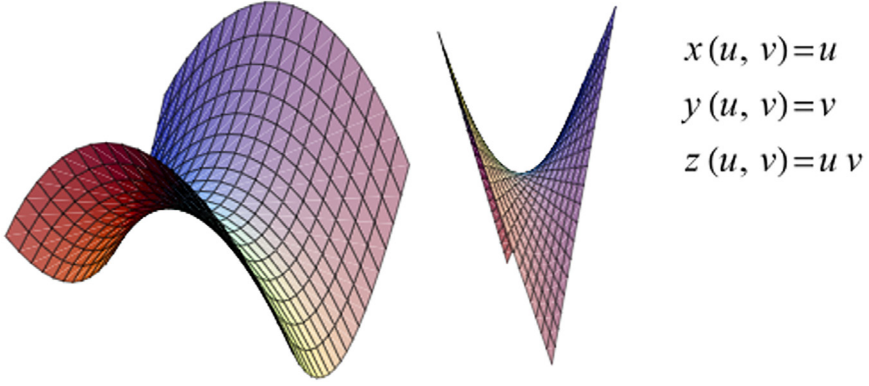
Bir firma pavilyonu olan ve Hollanda menşeli elektronik, elektro akustik ve aydınlatma firması Philips'i temsil eden Philips Pavilyonu, 1958 Brüksel Expo'sunda yer almıştır. Philips Pavilyonu'nun tasarımcıları arasında Le Corbusier bulunsa da Pavilyon'un tasarımını ağırlıklı olarak o dönem Le Corbusier'nin atölyesi altında çalışmalarına devam eden mimar,

müzik kuramcısı ve matematikçi kimlikleriyle tanınan Iannis Xenakis üstlenmiştir. (Alvarado ve Muñoz, 2012, s.109). Pavilyonun ticari bir markayı temsil etmesi, markanın son teknolojiyle üretilen ürünlerinin ve misyonunun kavramsal olarak yansıtılması gerekliliğini beraberinde getirmiştir. Bu noktada firmanın ürünleri ve kimliği hem görsel hem de işitsel bir multimedya gösterisi ile sunulmak istenmiş; bunun üzerine besteci Edgar Varèse Philips Pavilyonu'ndaki gösteride kullanılmak üzere "Elektronik Şiir" isimli bestesini yapmıştır. Bu işitsel unsur, belli ritimlerde değişen ve projektörlerle yansıtılan farklı renkli ışıklar ve fotoğraf kolajlarıyla desteklenmiştir (Lukes, 1996, s. 13-14).



Görsel 6. Iannis Xenakis, 1958, Philips Pavilyonu/ Philips Pavilion. ArchDaily. Erişim: 20.08.2023. <https://tinyurl.com/2fsk8vm4>

Aynı zamanda matematikçi ve müzisyen olan Iannis Xenakis; Pavilyon'un istenilen işitsel işlevlerle buluşması için birçok geometrik biçimi incelemiştir. İncelemelerinden sonra hiperbolik paraboloid olarak adlandırılan ve bir dizi parametrik denklem serisi ile elde edilen hiperbolik paraboloid biçimin akustik işlevi en iyi şekilde karşılayabilmesi için çeşitli alternatiflerini hesaplamalı olarak denemiş ve bunları eskize dökmüştür. Xenakis tasarım sürecinde bu parametrik biçimi, kendi bestesi olan Metastasis'den ilham alarak çeşitlendirmeye başlamıştır. Bunun sonucunda tasarımını; üç farklı yükseklikteki tepe noktalarının kavistli düzlemlerle birleştirildiği; o dönem için sıra dışı ve yenilikçi bir biçim olarak değerlendirilen Philips Pavilyonu'nun nihai biçimiyle sonuçlandırmıştır (Alvarado ve Muñoz, 2012, s. 110). Philips Pavilyonu'nun biçimsel özelliği; mekânın işitsel algısını değiştirme ve seslerin kaynaklarından bağımsız olarak mekân içinde yayılmasının sağlanmasına olanak vermesi sayesinde ziyaretçilerin bir ses bulutunun içindeymişçesine hissetmelerine olanak sağlamıştır (Lombardo ve diğerleri, 2009, s. 29,30). Böylece ziyaretçilerin mekân algılarının işitsel olarak manipüle edilmesi ve ses kavramına dair akılda kalıcı bir deneyim yaşamaları amaçlanmıştır. Bu deneyimi mümkün kılan hiperbolik paraboloid biçimin; mekân içindeki hoparlör yerleşimine imkân tanınması olmuştur. Hiperbolik paraboloid biçimin parametrik denklemi ve elde edilen biçim Görsel 10'daki gibidir:

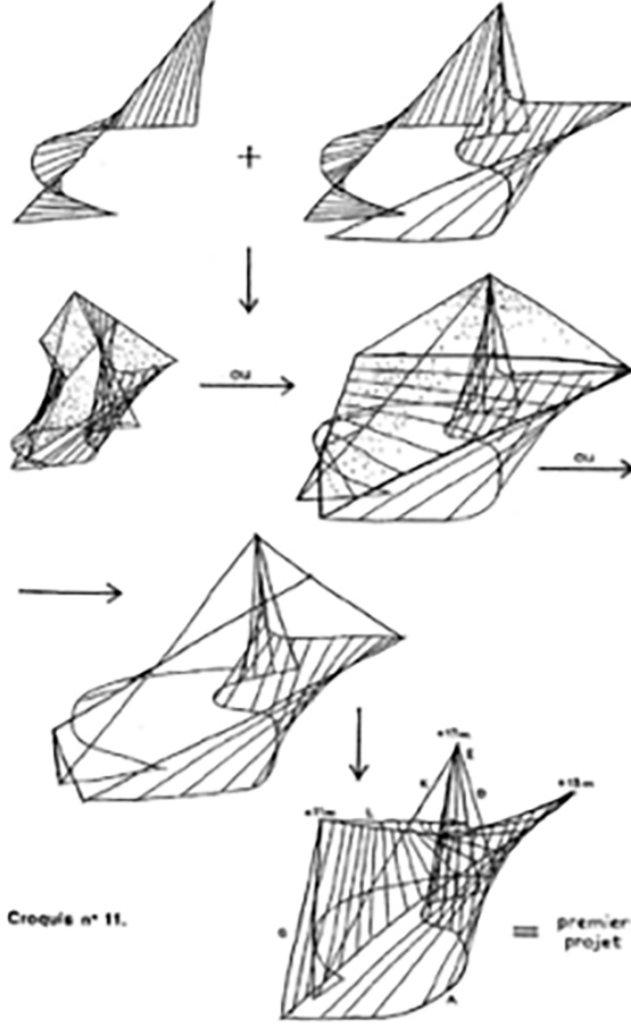


Görsel 7. Hiperbolik paraboloid biçim. Wolfram MathWorld. Erişim: 19.08.2023.
<https://tinyurl.com/7n6rcny8>



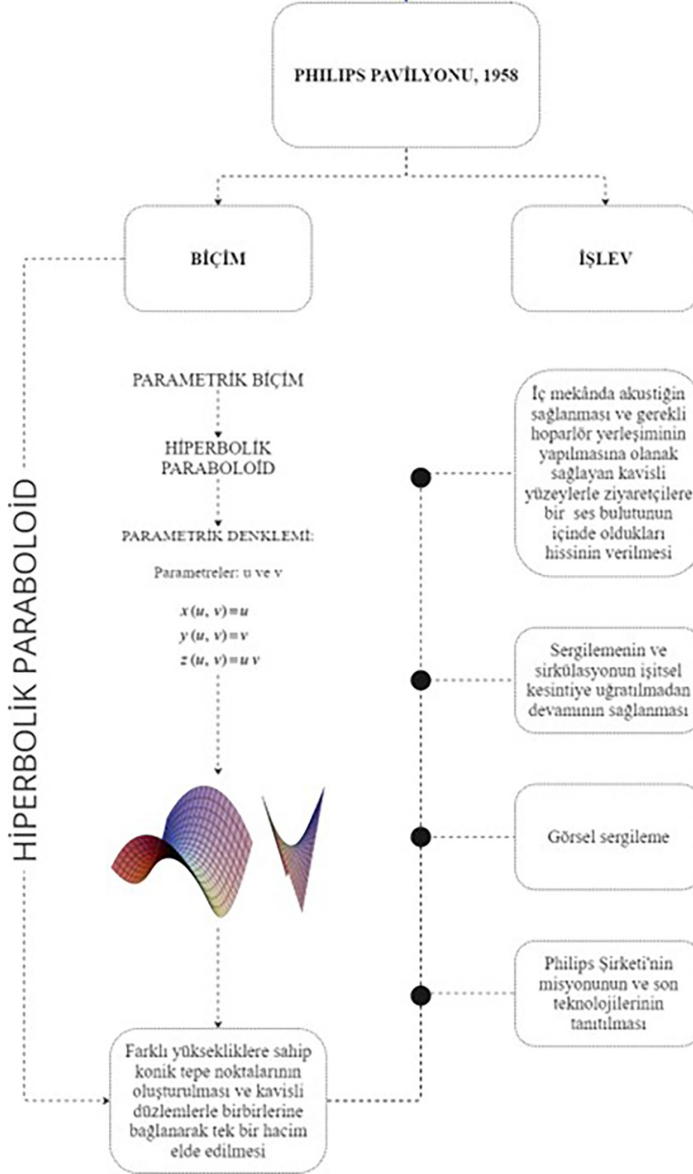
Görsel 8. Philips Pavilyonu'nun iç mekânındaki hoparlör yerleşimleri. ArchDaily.
 Erişim: 20.08.2023. <https://tinyurl.com/2fsk8vm4>

Görsel 7'deki parametrik denklemde u ve v ; hiperbolik paraboloid biçimin yüzeyi üzerindeki bir noktanın konumunu tanımlayan iki parametreyi temsil etmektedir ve yukarıdaki denklem içerisinde bu parametrelerin değerlerinin değişmesi hiperbolik paraboloid biçiminin alternatiflerinin üretilmesini sağlamaktadır (Görsel 9).



Görsel 9. Philips Pavilyonu Hiperbolik Paraboloid biçimin dönüşümü. Alvarado ve Muñoz. (2012). *Control of Shape: Origins of Parametric Design Architecture in Xenakis, Gehry And Grimshaw*. *Metu Journal Of The Faculty of Architecture*, 29(1). s. 111.

Hiperbolik paraboloid biçimin parametrik denklemi; biçimin alternatiflerinin çoğaltılması, denkleme göre yeniden düzenlenmesini ve biçimi istenilen sonuç ürünü elde etmek için dönüştürülmesini mümkün kılmaktadır. Aynı zamanda bir matematikçi ve mühendis olan Xenakis de hiperbolik paraboloid biçimin parametrik denklemi üzerinden geliştirdiği sistem ve hesaplamalarla Philips Pavilyonu'nun son halini almasını sağlamıştır. Bu bakımdan Philips Pavilyonu parametrik tasarım kavramının mimarideki uygulamasının erken örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Alvarado ve Muñoz, 2012, s. 107).



Görsel 10. Philip Pavilyonu'nun biçim-işlev ilişkisi (Kişisel arşiv).

Görsel 10'da görülebileceği gibi Philips Pavilyonu'nun hiperbolik paraboloid denklemiyle tasarlanmış parametrik biçiminin sağladığı özelliklerin işlevleriyle kurduğu ilişki gösterilmiştir. Xenakis'in kendisine ait Metastasis bestesinin ve grafiksel temsiline Philips Pavilyonu'nun tasarım yaklaşımına temel oluşturması (Sdegno, 2012, s. 750), biçimi eşsizleştirmeye yönelik bir arayış olarak nitelendirilebilecek olsa da Pavilyon'un dört temel işleviyle doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir (Görsel 10). Philips Pavilyonu'nun en temel işlevi Philips markasının ses ve görüntü sistemlerindeki son teknolojiye sahip ürünlerini tanıtmaktır. Bu işlevin ziyaretçilere hem işitsel hem de görsel bir deneyim olarak sunulması planlanmıştır. Bu noktada Philips Pavilyonu'nun iç mekânında ziyaretçilerin; serginin işitsel ve görsel unsurlarına kesintisiz olarak takip edebilmeleri amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda ziyaretçilerin kendilerinin bir ses bulutu içinde hissetmeleri istenmiştir. Philips Pavilyonu'nun üç farklı yüksekliğe sahip konik bacaları ve kavisli yüzeyleri; bu işlevi yerine getirilmesini sağlayacak hoparlörlerin yerleşimi için gerekliliği akustiği ve yüzeyi sağlayacak şekilde hesaplanmıştır. Philips Pavilyonu'nun bu biçimsel özelliği aynı zamanda bu temel işlevi destekleyecek; kesintisiz görsel sergileme ve sirkülasyon işlevlerini mümkün kılması da sağlamıştır. Bu işlevlerin hepsi birbirini desteklemiş ve Philips markasının uluslararası tanınırlığını artırma işlevini de ön plana çıkarmıştır. Parametrik tasarımın erken örneklerinden biri olan Philips Pavilyonu'nun o güne kadar benzeri başka bir yapıda görülmemiş hiperbolik paraboloid biçimsel özelliklerinin; Pavilyon'u görsel bir cazibe merkezi haline getirdiği ve fiziksel temsiliyetinin hafızalarda yer edinmesini kolaylaştırdığı yadsınamakla birlikte tüm bu biçimsel özelliklerin olması istenen işlevsel özelliklerle uyumlu bir iletişim kurduğu anlaşılmaktadır. Philips Pavilyonu; tasarımını mimarların, ses mühendislerinin, bestecilerin disiplinler arası bir çalışma süreciyle gerçekleştirdiği, biçimsel özelliklerin işlevi karşıladığı, erken parametrik tasarım örneklerinden biri olarak öngörülmesi çelik kablolarla ve prekast betonla inşa edilerek hayata geçirilmiş ve Expo sonunda yıkılmış bir Pavilyon'dur.

3.2. 2020 Dubai Expo'su, Lüksemburg Pavilyonu

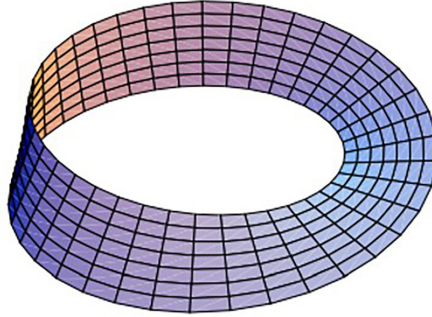
2020 Dubai Expo'sunda bulunan, Metaform Architects tarafından tasarlanan Lüksemburg Pavilyon'u "Lüksemburg'un kaynaklarının fırsata dönüştüğü yer" sloganı etrafında tasarlanan bir yapıdır. Yapının biçimsel ilham kaynağı Möbius Bandı'dır. Başlangıç ve bitiş noktası olmayan ve bir bandın iki ucundan da 180 derece döndürülerek ve bu iki uç birleştirilerek elde edilen Möbius Bandı'nın biçimsel özelliğinin ekonomideki döngüselliliği, sonsuzluğu ve çeşitlilikteki birliği temsil etmesi amaçlanmıştır (Metaform Architects). Lüksemburg Pavilyon'un tasarımcıları dış mekânla iç mekânın bağlantısını oluştururken; ziyaretçilerin hızlı bir şekilde geçebilecekleri aynı zamanda Pavilyonu da dışardan görebilecekleri bir geçiş alanı tasarlamayı amaçlamışlardır ve bu nedenle ana cadde ile Pavilyon arasındaki sınırları belirleyen ve Pavilyon'a giriş yolunun tanımlanmasını sağlayan korkuluklarla çevrelemişlerdir. Böylece ziyaretçiler ve Pavilyon arasına kalan bu yol aracılığıyla konulan mesafe Pavilyon'un bütüncül olarak algılanmasını sağlamıştır. Pavilyon'a giden bu tanımlanmış yol, deneyimin dışardan itibaren başlamasını sağlamış, iç mekâna giden yolu merak uyandırıcı

kılmış, dış ve iç arasındaki sınırı bulanıklaştırmıştır (Görsel 11).



Görsel 11. Metaform Architects, 2020, Lüksemburg Pavilyonu/Luxembourg Pavilion. Metaform Architects. Erişim: 15.08.2023. <https://tinyurl.com/yc8yx59d>

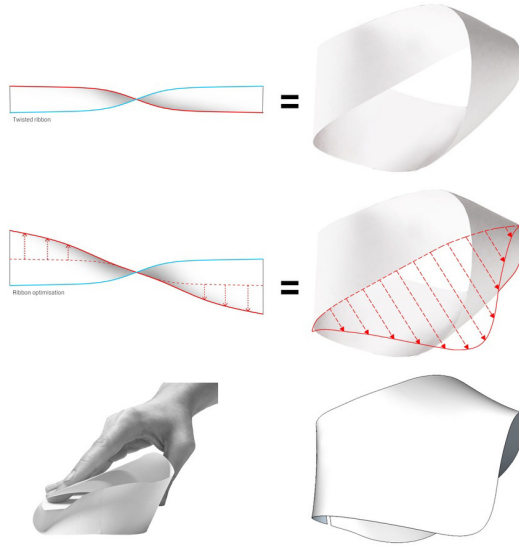
Pavilyon'un Möbius Bandı'ndan ilham alan ve iç mekânda da kesintisiz devam eden biçimi; kimi zaman duvara kimi zaman zemine ya da tavana dönüşmekte ve sergi için çok katmanlı bir tuval işlevini görmektedir. Böylece ziyaretçiler Pavilyon'a girdikleri andan itibaren en üst kata kadar mekânla bütünleşmiş ve kesintisiz devam eden bir sergiyi deneyimlemektedirler. Bu işlevi sağlayan parametrik biçim ve bu biçimi oluşturan parametrik denklem Görsel 12'deki gibidir. Denklemdaki u ve v iki farklı parametreyi temsil etmektedir.



$$\text{moebiusstrip}[a](u, v) = \left(a \cos u + v \cos \frac{u}{2} \cos u, \right. \\ \left. a \sin u + v \cos \frac{u}{2} \sin u, v \sin \frac{u}{2} \right).$$

Görsel 12. Möbius bandı ve parametrik denklemi. Gray ve diğerleri (2006). *Modern differential geometry of curves and surfaces with Mathematica*. Chapman & Hall CRC, s. 339.

Görsel 12'deki Möbius Bandı'nı temel alan Metaform Architects tasarımcıları, Pavilyon'un biçimsel temsilini işlevsel uygunluk ve üretilebilirlik bağlamında, Görsel 13'te görülebileceği gibi, dönüştürerek Lüksemburg Pavilyonu'nun son biçimini almasını sağlamışlardır.



Görsel 13. Lüksemburg Pavilyonu'nda kullanılan Möbius Bandı biçimin dönüşümü. ArchDaily. Erişim: 20.08.2023. <https://tinyurl.com/48a363r8>

İç mekânda, ziyaretçinin deneyimlediği yolculuk Pavilyon'un biçimsel özelliği ve rampalar sayesinde kesintisiz olarak devam etse de sürekli değişen bir atmosfer olması istenmiştir. Lüksemburg'un manzara ve doğal güzelliklerinin çeşitliliğinin temsili; Pavilyon'daki iç ve dış mekân algısının birlikte verilmesi ve atmosferin zaman zaman değişmesi ile sağlanmıştır. Bunun yanı sıra mekânlardaki farklı görsel bağlantılar farklı kotlardaki farklı sergileme alanlarıyla ilişkilendirilmiştir. Ortamlar, hisler ve mekânsal deneyimlerdeki bu zenginlik; Lüksemburg'un katmanlı kültürel ve toplumsal yapısının ve doğasının bir temsili olarak düşünülmüştür (Metaform Architects).

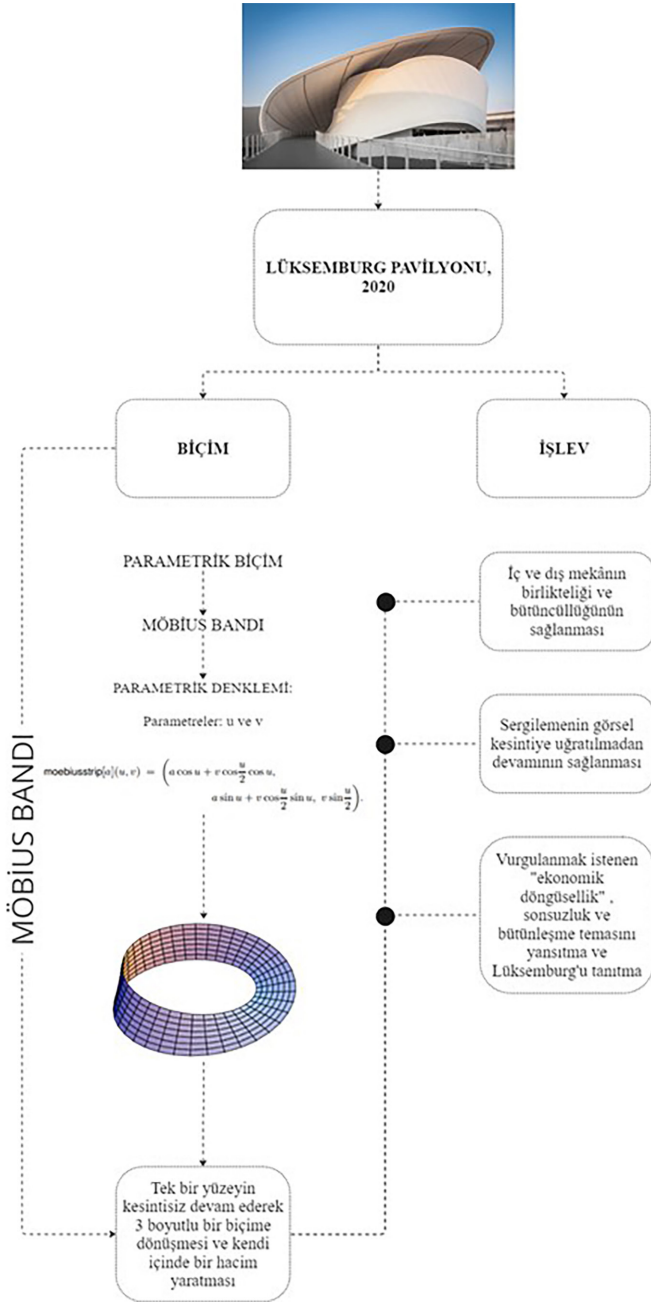


Görsel 14 (Solda). Lüksemburg Pavilyonu iç mekânı kesintisiz devam eden sergiye bakış. Archilovers. Erişim: 15.08.2023. <https://tinyurl.com/2kvd8bfe>



Görsel 15 (Sağda). Lüksemburg Pavilyonu'nda iç ve dış mekânın birleştiği alanlardan biri. Archilovers. Erişim: 15.08.2023. <https://tinyurl.com/2kvd8bfe>

Görsel 16'da Lüksemburg Pavilyonu'nun parametrik bir biçim olan Mobius Bandı'nı temel alan biçimsel özelliklerinin işlevleriyle kurduğu ilişki görülmektedir.



Görsel 16. Lüksemburg Pavilyonu'nun biçim-işlev ilişkisi (Kişisel arşiv).

Lüksemburg Pavilyonu'nun bir halkayı ve rampayı andıran biçimsel özelliği en temel işlev olan kesintisiz sergilemeye katkı sağlamaktadır. İç mekânda gerçekleşen sergileme ve sirkülasyon biçimin elverişli olması sayesinde rampalarla sağlanmıştır. Sergileme ve sirkülasyon için aynı zamanda bir yönlendirme olarak kullanılan rampalar Pavilyon'un dışından başlayarak iç mekâna doğru kıvrılmakta, işlev ve biçimi buluşturan bir temsiliyet oluşturmaktadır. Tek bir yüzeyin kıvrılmasıyla oluşan biçimin yüzeyleri sergilme işlevini gerçekleştirmek için kimi noktada bir zemine kimi noktada ise bir duvar ya da tavan yüzeyine dönüşerek ilerlemekte ve oluşturulmak istenen döngüsellik ve bütünleşme temasına atıfta bulunmaktadır. Lüksemburg Pavilyonu'ndaki tüm bu işlev listesi birbirleriyle ilişkili olup birbirlerini desteklemekte ve biçimsel olarak işlevlerle uyumlu bir ilişki yakalamaktadır. Lüksemburg Pavilyonu'nda kullanılan Möbius Bandı'nın segmentleri Pavilyonu inşa edebilmek için kullanılan çelik strüktür taşıyıcılarına referans vermiş, bu çelik taşıyıcılar da iç ve dış mekân arasındaki ayrımın bulanıklaşmasını sağlayan yarı geçirgen membranların tutunacağı altlıklar olarak kullanılmıştır.


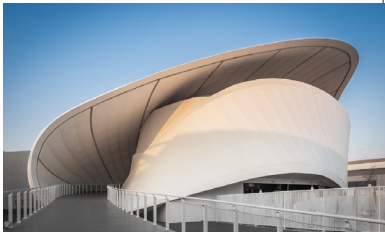
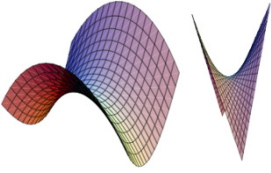
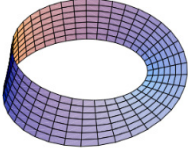
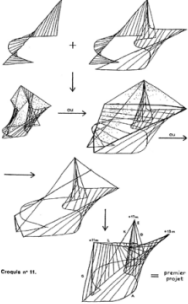
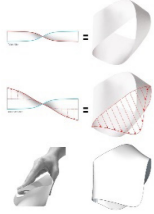
Tartışma ve Sonuç

Teknoloji ve dijital araçların yardımıyla parametrik tasarımın günümüzde geldiği son noktada; kompleks biçimler oluşturmanın hızlı ve göreceli çabasızlığı mimariyi işlevsiz ve dışardan sergilenen bir obje haline dönüştürmeye başlamıştır. Parametrik tasarımda keşfedilmemiş kompleks biçimleri kısa sürede oluşturmayı mümkün kılan dijital araçların ve teknolojinin gelişmesi parametrik tasarımın tamamen biçimsel bir kavramı temsil ettiği gibi genel geçer bir algı oluşturmaktadır. Parametrik tasarımla kompleks biçimli bir model oluşturmak ve üretmek sonuç ürünü objeleştirmekte; bu durumda bir kısım tasarımcının biçimsel yönü vurgulanmış sonuç ürünler elde etmelerini kolaylaştırmaktadır. Bu sonuç ürünler küçük ölçeklerde işlevi tanımlanmamış birer obje ya da enstalasyon için bir sanat ürünü olarak kullanılabilirken; ölçek mimari bir boyut kazandığında işlevden yoksun, biçim odaklı ve kullanımı zor bir kabuk haline gelmektedir.

Günümüzde parametrik tasarım kavramının tanımıyla ilgili pek çok tartışma devam etmektedir. Bu tartışmalarda parametrik tasarım bir yöntem ya da süreç olarak görülmekte, kimilerinde ise bir üslup olarak ele alınmaktadır. Parametrik tasarım konusunda pek çok yazınsal çalışması bulunan mimar Patrik Schumacher ise parametrik tasarıma farklı bir bakış açısı getirmekte; Bilgi Çağı ile birlikte gelen önemli teknolojik ve sosyoekonomik değişimlere mimarinin verdiği bir cevap olarak değerlendirmektedir (Schumacher, 2016, s. 7).

Bu çalışmada parametrik tasarım kavramı algoritmik düşünme sistemini temel alan bir tasarım süreci ya da yöntemi olarak kabul edilen çeşitli tanımlamalar üzerinden ele alınmıştır. Mimaride 19. yüzyıldan beri süre gelen ve tarihsel süreç içerisinde teknoloji ve parametrik tasarım gibi kavramların dahil olmasıyla yeni perspektifler kazanan biçim-işlev ilişkisi parametrik tasarım kavramı bağlamında incelenmiştir. Dijital araçların sağladığı kolaylıkla kompleks biçimler hızlı bir şekilde modellenenbilmektedir. Bu kolaylık günümüzde parametrik tasarım kavramının mimaride biçim odaklı bir yaklaşımı temsil ettiği düşünce-sinin pekişmesini sağlamış, parametrik tasarımla üretilen mimari örneklerde ilk bakışta akılda kalıcı, çarpıcı ya da merak uyandırıcı biçimler göze çarpmaya başlamıştır; çalışma kapsamında incelenen örneklerden Philips Pavilyonu'nun o güne kadar görülmemiş sıra dışı hiperbolik paraboloid biçiminde ya da iç mekâna doğru kıvrımlanan ve içeriği görme istediği uyandıracak şekilde tasarlanan Lüksemburg Pavilyonu'nda olduğu gibi. Biçimin bu denli etkili kullanıldığı bu iki örnekteki işlevin biçimle ilişkisini incelemek; bu çalışmada savunulan parametrik tasarımın bir üsluptan çok mimarideki biçim-işlev ilişkisi üzerinde olumlu etkiler sunabilen bir metot, bir tasarım süreci olarak değerlendirilip kullanılabilceği fikrinin pekişmesini sağlamıştır. İncelenen örneklerin ortak özelliği parametrik denklemlerle elde edilen kompleks ve kıvrımlı biçimlere sahip olmalarıdır. Sıra dışı ve ilgi çekici biçimsel özelliklere sahip bu örneklerin işlevleriyle kurduğu ilişkiyi incelemekle hem günümüzde geline son noktada mimarideki biçim-işlev ilişkisini anlamak hem de parametrik tasarımın bu ilişkiyi nasıl etkilediğini değerlendirmek amaçlanmıştır.

Tablo 1'de bu çalışma kapsamında incelenen örneklerin temel özelliklerinin karşılaştırması görülmektedir.

	Philips Pavilyonu	Lüksemburg Pavilyonu
		
Buldukları Expo	1958 Brüksel Expo	2020 Dubai Expo
Mimar/Tasarımcı	Iannis Xenakis, Le Corbusier	Metaform Architects
Pavilyon Türü	Firma	Ulus
Temel Biçim	Hiperbolik Paraboloid 	Möbius Bandı 
Biçimsel Değişim	İşleve uygunluk ve üretilebilirlik açısından süreç içerisinde temel biçim optimize edilmiş ve son halini almıştır	İşleve uygunluk ve üretilebilirlik açısından süreç içerisinde temel biçim optimize edilmiş ve son halini almıştır
Biçimsel değişim süreci		
Biçimsel Özellikler	Kompleks ve kavisli	Kompleks ve kavisli
İşlevsel Özellikleri	Sergileme, belirlenen temayı yansıtmaya, firmayı tanıtmaya	Sergileme, belirlenen temayı yansıtmaya, ulusu tanıtmaya
Dijital Tasarım Aracı Kullanımı	Yok	Var
Parametrik Tasarım	Var	Var
Biçim-İşlev İlişkisi	Biçimsel özellikler işlevsel özelliklerle uyumlu	Biçimsel özellikler işlevsel özelliklerle uyumlu

Tablo 1. Philips Pavilyonu ve Lüksemburg Pavilyonu'nun temel özelliklerinin karşılaştırılması (Kişisel Arşiv).

1958 Exposu henüz teknoloji ve kişisel bilgisayar kullanımının gündelik hayatta varlığının hissedilmediği bir dönemde gerçekleşmiştir. Philips Pavilyonu ise bu Expo'da bulunan ve biçimsel olarak sıra dışı, ilgi çekici, parametrik bir biçime sahip bir Pavilyon olarak inşa edilmiştir. Philips Pavilyonu'nu tarih içerisinde önemli kılan sadece biçimsel özellikleri değil, bu biçimsel özelliklerinin işlevlerini etkili ve verimli bir biçimde destekliyor oluşudur. Philips Pavilyonu'nu altmış sene sonra incelenir kılan özelliklerinden birisi bu biçim ve işlev birlikteliğinin ziyaretçilere yaşattığı deneyimi zenginleştirmesidir.

Benzer şekilde Lüksemburg Pavilyonu'nun biçimsel ayırt ediciliği görsel hafızalarda yer edinmesini kolaylaştırırsa da Philips Pavilyonu'nda bahsi geçen zengin mekânsal deneyim biçim ve işlevin birbirleri üzerindeki olumlu etkisiyle Lüksemburg Pavilyonu'nda da görülmektedir. Bu noktada parametrik tasarımın mimariyi işlevsiz bir objeye dönüştürmesi düşüncesi; parametrik tasarımın ancak üslupsal bir bağlamda kullanılmasıyla elde edilmektedir. Fakat parametrik tasarım bir metot ve süreç olarak değerlendirildiğinde, mimarideki biçim-işlev ilişkisini nasıl olumlu etkileyebileceği ve biçimsel temsiliyete nasıl anlam kazandırabileceği incelenen örnekler üzerinden de anlaşılabilir.

1958 Philips Pavilyonu; dijital tasarım araçlarının ve teknolojinin kompleks biçimlerin tasarlanması ve üretilmesini henüz günümüzdeki kadar hızlandırıp kolaylaştırmadığı ve biçimi objeleştirip mimariyi işlevsizleştirmede parametrik tasarımın mimarideki biçim-işlev ilişkisini nasıl düzenlediğini ve etkilediğini görmemize olanak tanımaktadır. Yine başka bir parametrik tasarım olan Lüksemburg Pavilyonu; parametrik tasarımın dijitalleşmesine ve kolaylaşmasına rağmen biçimsel farklılığın işlevle bir araya gelerek özgün ve kullanışlı mimari ürünler ortaya konulabileceğini ve parametrik tasarımın biçim-işlev ilişkisini destekleyen bir tasarım süreci/metodu olduğunu bizlere göstermektedir. Bu sonuçlar parametrik tasarımın biçim odaklı objeleştirme eğilimi gösteren bir üsluptansa; biçim ve işlevin birlikteliğini destekleyen, sadece biçimsel değil işlevsel temsiliyeti de öne çıkaran kullanışlı mimari ürünler oluşturmada çok önemli katkılar sağlayabilecek bir süreç ya da metot olarak ele alınmasının gerekliliğini ortaya koymaktadır. Tasarımcının bu bilinçle hareket ederek parametrik tasarımın biçim-işlev ilişkisi üzerindeki sınırsız potansiyelini keşfetmesi, değerlendirmesi; parametrik tasarımı bir süreç/metot olarak değerlendirmesiyle mümkün hale gelmektedir.

Kaynakça

- Adams, David. (2017). The Form-Function Relationship in Architecture and Nature: Organic and Inorganic Functionalism. *F. Amrine and R. Steiner, The Architecture, Sculpture, and Painting of the First Goetheanum*. s.12. Great Barrington, Massachusetts: Steiner Books.
- Alvarado, R. G., & Muñoz, J. J. (2012). The control of shape: Origins of parametric design in architecture in Xenakis, Gehry and Grimshaw. *METU Journal of the Faculty of Architecture*, 29/1, s. 107, 109, 110, 111.
- Burry, Mark. (2003). Between Intuition And Process: Parametric Design and Rapid Prototyping. Branko Kolarevic (Ed.). *Architecture In The Digital Age Design And Manufacturing*, s. 22, 211. New York: Spon Press.
- Cárdenas, Carlos Andrés. (2007). *Modeling Strategies Parametric Design for Fabrication in Architectural Practice*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of Los Andes, Colombia.
- Dokuzer, Erdem. (2018). *Mimarlığın Teknolojik Evrimi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Gray, A., Abbena, E., & Salamon, S. (2006). *Modern differential geometry of curves and surfaces with Mathematica*, s.339. Chapman & Hall CRC.
- Harding, J., Joyce, S., Shepherd, P., & Williams, C. (2013). Thinking topologically at early-stage parametric design. *Advances in Architectural Geometry 2012*, 67–76. s. 68,69.
- Heidari, A., Sahebzadeh, S. (2018). Parametric Architecture in It's Second Phase Of Evolution. *Journal of Building Performance*, 9/1, s. 14.
- Jabi, Wassim. (2013). *Parametric Design For Architecture*, s. 196. London: Laurence King Publishing Ltd.
- Lobell, John. (1985). *Between Silence and Light: Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*, s.61. Boston: Shambhala.
- Lombardo V., Valle A., Fitch J., Tazelaar K., Weinzierl S., Borczyk W. (2009). A Virtual-Reality Reconstruction of Poème Électronique Based on Philological Research. *Computer Music Journal*, 33(2). s.29,30.

Lukes, R. D. (1996). *The Poème Électronique of Edgard Varèse*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Harvard University, Cambridge.

Reas, C., McWilliams, C. (2010). *Form+Code in Design, Art and Architecture*, s.98. New York: Princeton Architectural Press.

Schnabel, Marc Aurel. (2007). Parametric Designing in Architecture. Andy Dong, Andrew Vande Moere, John. S. Gero (Ed.). *Computer-Aided Architectural Design Futures (CAADFutures) 2007: Proceedings of the 12th International CAADFutures Conference*, s. 237-250. Dordrecht: Springer.

Schumacher, P. (2016). *Parametricism 2.0: Rethinking Architecture's Agenda for the 21st Century*, s.7. John Wiley & Sons.

Sdegno, A. (2012). Physical and digital models for electronic spaces: The 3D virtual re-building of the Philips Pavilion by Le Corbusier. *eCAADe Proceedings*. s. 750.

İnternet Kaynakçası

ArchDaily. Erişim: 20.08.2023. <https://tinyurl.com/2fsk8vm4>

ArchDaily. Erişim: 20.08.2023. <https://tinyurl.com/48a363r8>

Archilovers. Erişim: 15.08.2023. <https://tinyurl.com/2kvd8bfe>

Metaform Architects. Erişim: 15.08.2023. <https://tinyurl.com/yc8yx59d>

Morphosis Architecture+ATLV. Erişim: 22.03.2023. <http://bit.ly/3yY4k9X>

Parametric House. Erişim: 22.03.2023. <http://bit.ly/3yZg9wC>

Semantic Scholar. Erişim: 22.03.2023. <http://bit.ly/405430M>

Wolfram MathWorld. Erişim: 19.08.2023. <https://tinyurl.com/7n6rcny8>

SİVİL TOPLUM VE FEMİNİST SANAT: CİNSİYET EŞİTSİZLİĞİNE KARŞI TOPLUMSAL BİLİNCİN İNŞASI*

CIVIL SOCIETY AND FEMINIST ART: CONSTRUCTING SOCIAL
AWARENESS AGAINST GENDER INEQUALITY

BURCU KAYA KARADUMAN
burcukaraduman76@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3662-7078

Öz: Şiddet, fiziksel, sözel ve psikolojik taciz gibi çeşitli davranışları içerir ve bilinçli olarak birine rahatsızlık verme veya fiziksel zarar verme amacını taşır. Kadına yönelik şiddet ise yaygın bir toplumsal sorun olarak öne çıkar ve aile içi şiddet, bu tür şiddetin en yaygın şeklidir. Ülkemizdeki araştırmalar, kadına yönelik şiddetin yaygınlığını ve şiddete maruz kalan kadının nasıl yardım alması gerektiği konusundaki bilgi eksikliğini ortaya koymaktadır. Bu çalışma, cinsiyet eşitsizliği konusunu ele alarak bu alandaki farkındalığı artırmayı ve yapılan çalışmalarını özetlemeyi amaçlamaktadır. Feminist sanatçıların eserleri de bu bağlamda incelenmiş ve şiddet olgusu içerik analizi ile analiz edilmiştir. Bu analizler, cinsiyet eşitsizliğine neden olan faktörleri, bu faktörlerin sonuçlarını ve cinsiyet eşitliğini sağlamak için yapılan çalışmalarını özetlemek üzere tematik kategorilere ayrılmıştır. Sonuç olarak, çalışma, cinsiyet eşitsizliği ve şiddet konularında farkındalık yaratmayı amaçlayan bir kaynak olup, feminist sanatçıların eserlerini inceleyerek toplumsal cinsiyet eşitliği konusundaki önemli perspektifleri sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Cinsiyet Eşitsizliği, Kadın Hakları, Sivil Toplum, Toplumsal Cinsiyet Roller, İnsan Hakları.

* Bu makale, Araştırma ve Yayın Etiği ilkelerine uygun olarak hazırlanmıştır.

Abstract: *Violence encompasses various behaviors such as physical, verbal, and psychological harassment, with the deliberate intention to cause discomfort or physical harm to someone. Violence against women stands out as a widespread societal issue, with domestic violence being its the most prevalent form. Research in our country shows that a lack of information regarding the prevalence of violence against women and how women experiencing violence should seek help. This study aims to address gender inequality, raise awareness in this field, and summarize the research that has been conducted. The artworks of feminist artists were also examined in this context through content analysis, focusing on the phenomenon of violence. The analyses have been categorized thematically to outline the factors contributing to gender inequality, their consequences, and the efforts made to achieve gender equality. In conclusion, this study serves as a resource for raising awareness of gender inequality and violence, and provide significant perspectives on gender equality through the examination of feminist artists' work.*

Keywords: *Gender Inequality, Women's Rights, Civil Society, Gender Roles, Human Rights.*

Giriş

Cinsiyet, bir bireyin biyolojik, fizyolojik ve genetik özelliklerini ifade eder. Temelde cinsiyet, kadınlar ile erkekler arasındaki biyolojik farkları anlatır. İngilizcede “sex” terimiyle ifade edilir (Notz, 2018, s. 21). Ancak toplumsal cinsiyet kavramı, cinsiyeti biyolojik değil, toplumsal bir olgu olarak tanımlamıştır. Bu kavramın gelişimi, özellikle 1960’lı ve 1970’li yıllara kadar cinsiyetin genellikle salt cinsellik bağlamında ele alındığı bir olgu olarak görülmesinden farklı bir perspektif sunmuştur (Antmen, 2016, s. 87). Aynı zamanda bireyin biyolojik cinsiyetiyle ilişkilendirilen psikolojik özellikleri de içerir. İngilizcede “gender” terimiyle ifade edilir (Dökmen, 2010, s. 20). Cinsiyet rolleri arasındaki farklılıklar, cinsiyetlere özgü davranışlar, tutumlar ve ruhsal özelliklerle ilişkilendirilmiştir. Bu farklılıklar, cinsiyet stereotiplerinin ve cinsiyetle ilgili inançların gelişmesine katkı sağladığı düşünülebilir. Ancak, kadınlar ve erkekler arasında bilişsel tarz, yaratıcılık, bağımsızlık, etki gücü, genel benlik saygısı, duygusallık, empati, sosyal yetenekler ve konuşkanlık gibi özelliklerde tutarlı bir kanıt bulunmamaktadır (Marini, 1990, s. 97). Toplumsal cinsiyet rolü, bir bireyin toplum tarafından beklenen ve kabul edilen kadınlık veya erkeklik davranışlarını ifade eder. Bu roller, toplumun ve kültürün belirlediği normlara dayalıdır. Örneğin, kadınlara annelik, duygusallık ve bakım rolü biçilirken, erkeklere güçlülük, bağımsızlık ve liderlik rolü biçilebilir. Dolayısıyla, Türk Dil Kurumu’nun “rol” kavramını “gerçek olmayan davranış, gösteriş” olarak tanımlaması, toplumsal cinsiyet rollerinin toplum tarafından dayatılan ve bazen gerçek kişisel tercihlerle uyuşmayan davranış kalıpları olduğunu ifade eder (TDK, 2006). Bu bağlamda, toplumsal cinsiyet rolleri konusundaki farkındalık ve değişim, cinsiyet eşitliği tartışmalarının önemli bir parçasıdır (Risman, 2004). Özetlemek gerekirse; cinsiyet ve toplumsal cinsiyet terimleri, biyolojik ve toplumsal farklılıkları açıklamak için kullanılır. Cinsiyet, biyolojik cinsiyet farklılıklarını ifade ederken, toplumsal cinsiyet, kadın ve erkekler arasındaki toplumsal olarak inşa edilen farkları anlatır. Bu bağlamda Feminizm, belirli bir dönem veya bölgeyle sınırlı olmaksızın tüm toplumlarda büyük etkiye sahip olan bir olgudur (Rocheftort, 2020, s. 7). “Feminizm” kelimesi, Latince “femina” (kadın) kökünden gelmektedir (Sevim, 2005, s. 7). Şahin’e göre, “feminizm” köken olarak Fransızca bir kelime olup, 19. yüzyıl Amerika’sında “kadın hareketi” olarak adlandırılan bir olguyu ifade etmektedir. Türkiye’de ise “kadınizm” ve “kadınist” terimleri, kelime anlamıyla “feminizm” kelimesinin karşılığı olarak kullanılsa da (Şahin, 2013, s. 11), genellikle “feminizm” terimi kullanılmaktadır. Erkek egemenliği üzerine eleştirilerde bulunmak ve çeşitli öneriler sunmak amacıyla, 1850’lerde Fransa’da kullanılmaya başlanan “feminizm” kelimesi, tarihsel olarak kadın haklarına dayanmaktadır. Örneğin, 1405 yılında Christine de Pisan’ın ünlü eseri “Kadınlar Şehri”nde, kadın erkek arasında doğuştan gelen eşitlik ve bilgiye erişim hakkı savunulmuştur (Rocheftort, 2020, s. 11). Eşitlikçi bir gelişim süreci, Orta çağdan günümüze kadar izlenebilir. Olympe de Gouges’in etkisiyle 1792’de İngiliz bir kadın olan Mary Wollstonecraft, “Kadın Haklarını Koruma” adlı kitabını Londra’da yayımlayarak feminizm adına yazılan ilk ciddi belgeleri ortaya koymuştur.

Mary Wollstonecraft, liberalizmin etkisiyle ilk sistematik feminist eleştirilere yer vermiştir (Korkmaz, 2006, s. 9). 18. yüzyılda gerçekleşen Amerikan ve Fransız devrimlerinden sonra, siyasal eşitlik, vatandaşlık, insan hakları ve temel özgürlüklerin sorgulandığı dönemde ortaya çıkan feminizm, her bireyin doğuştan gelen haklarının tanınması için örgütlenmiştir. Bu haklar eğitim, çalışma, özel hayat gibi her alanda eşitlik taleplerini içermektedir. Sanayi Devrimi sonrasındaki dönüşümler, kadını özel alana hapsederek işyeri ile ev arasında sıkıştırmıştır (Donovan, 2019, s. 25). Sevim'e göre Feminizm, kadınların cinsiyete dayalı zorluklarını analiz eden ve bu zorlukları sınıf, ırk, ulus gibi faktörlerle birlikte ele alan bir bilim ve hareket alanı olarak tanımlanmaktadır (Sevim, 2005). Berktaş'a göre de Feminizm, kadınların cinsiyet temelli eşitsizliklere eleştirel bir bakış açısı getiren ve toplumsal yapı içerisinde eşit haklara sahip olma mücadelesi veren bir harekettir. Bu hareket, toplumsal düşünceyi ve yapıları içeren geniş bir ölçekte reformlar ve talepler geliştirerek bu baskıları ve haksızlıkları telafi etmeyi amaçlar. (Berktaş, 2014, s. 3). Bir başka ifadeyle Feminizm, kadınların toplumsal, politik, ekonomik ve kültürel alanlarda erkeklerle eşit haklara, fırsatlara ve statülere sahip olma hakkını savunan bir ideoloji ve harekettir (Heywood, 2010). "Kadınların toplumdaki konumlarını kendilerinin belirlemesi ve kişiliklerini istedikleri gibi geliştirebilmeleri" (Bock, 2004, s. 98), anlamı taşıyan feminizmin, tarih boyunca kadınların eşitlik ve hak arama mücadelesine yön verdiği ve genel olarak insan haklarına dayalı bir sosyal adaleti özetlediği görülmektedir.

Bu bilgiler ışığında 'sivil toplum' kavramı ise, Antik Yunan'dan günümüze uzanan bir düşünsel kökene sahiptir ve günümüze değin önemli değişikliklere uğramıştır (Yıldırım, 2003, s. 227). Sivil toplumun tarihsel gelişimini ve günümüzdeki içeriğini kazanması için uzun bir süreçten geçmiş ve Aristo, Locke, Paine, Ferguson, Tocqueville, Bodin, Hobbes, Hegel, Marx ve Gramsci gibi birçok düşünürün katkısıyla şekillenmiştir. Antik Yunan toplumunda, bireylerin kamusal işlere katılması, toplumun refahı için önemli bir değerdir. Aristoteles, bu dönemde toplumun bir araya gelmesiyle oluşan bir şehir devleti (polis) kavramını incelemiştir ve sivil toplumun erken bir örneğini tasvir ettiği bilinmektedir (Yıldız, 2004, s. 85-86). Ancak, bu erken dönemde sivil toplumun modern anlamıyla henüz tam olarak örtüşmediğini belirtmek önemlidir. Aristoteles'e göre, sivil toplum, bireysel çıkarlardan bağımsız olarak belirlenen ve kamusal iyiliği teşvik etmeyi amaçlayan kurallara dayalı olarak yönetilen bir toplumdur (Karadağ, 2003, s. 48; Özer, 2008, s. 87). John Locke'a göre ise siyasal otorite, bireysel özgürlüklerin kamusal alandaki güvencesidir. Başka bir deyişle, bireylerin kaybolup gidecekleri bir siyasal otorite değil, kendi yaşam, özgürlük ve mal varlıklarını koruyacak bir siyasal yapı şeklinde tanımlamak mümkündür (Çaha, 2007, s. 36). Locke, sivil toplum kavramını o dönemde siyasal toplumla eşanlamlı olarak kullanmıştır. Ancak bu dönemde sivil toplumun (devletin) mutlakiyetçi anlayıştan sıyrılarak devletin sınırlanmasıyla ilişkilendirildiği bir dönemdir (Doğan, 2002, s. 69; Çaha, 2009). Ferguson'a göre de, despotizme dönüşen politik toplum (devlet), bireyleri etkisizleştirir ve vatandaşları

kendi haklarından yoksun bırakır; bunu gerçekleştirmek için geniş bir bürokratik yapıdan faydalanır. Korku, güç ve militarizm gibi araçları kullanarak kamusal alandaki her türlü tartışmayı engeller ve böylece bireysel kamusalılığın yerine tek bir kamusal otoriteyi getirir (Yıldırım, 2005, s. 63). Sivil toplumun ilk modern teorisini olarak kabul edilen Alexis de Tocqueville (Müler, 2006, s. 319-320), modern siyasi yapıların en üstünde yoğunlaşan çoğunluğun gücünün, merkezi iktidar tarafından kötüye kullanılma olasılığına karşı oluşturulan sivil toplumun önemini vurgulamıştır (Erdoğan, 2005, s. 681; Yıldırım, 2005, s. 64). Sivil toplumun ilk modern teorisini olarak kabul edilen Alexis de Tocqueville (Müler, 2006 s. 319-320), modern siyasi yapıların en üstünde yoğunlaşan çoğunluğun gücünün, merkezi iktidar tarafından kötüye kullanılma olasılığına karşı oluşturulan sivil toplumun önemini vurgulamıştır (Erdoğan, 2005, s. 681; Yıldırım, 2005, s. 64). Bir sivil toplumun üyesi olmak, aynı zamanda bir yurttaş, yani devletin bir üyesi olmak anlamına gelir (Keane, 1994, s. 47-48). Sivil toplum kavramı bugünkü tanımlamasıyla; devlet dışındaki, gönüllülük esasına dayalı bireylerin farklı amaçlar doğrultusunda bir araya geldiği bir yapıdır. Sivil toplum kuruluşları (STK'lar), insan hakları, çevre koruma, yoksullukla mücadele gibi konularda faaliyet göstererek demokratik katılımı desteklemektedir. Kadın hakları örgütleri ve feminizm hareketleri gibi kadın odaklı STK'lar da toplumsal değişimi ve kadınların haklarını savunmaktadırlar. Kadınlar ve sivil toplum arasındaki etkileşim ise oldukça önemlidir. Kadınlar, sivil toplumun içinde aktif rol alarak toplumsal cinsiyet eşitliği ve kadın hakları gibi konularda farkındalık yaratmaktadırlar. Sivil toplum da kadınlara destek olmanın yanı sıra, kadınların seslerini duyurabilmeleri için bir platform sağlar. Bu etkileşim, daha adil ve eşitlikçi bir toplumun oluşturulması yolunda önemli bir adım olarak değerlendirilmektedir.

Şiddet, toplumsal bir sorun olup, kadınlar da dâhil olmak üzere tüm toplumu etkileyen bir meseledir. Ne yazık ki, kadına yönelik şiddet oldukça yaygın bir sorundur ve bu konuyla ilgili araştırmalar ve çalışmalar çok geç başlamıştır. Batı ülkelerinde, bu tür sorunlarla ilgili araştırmalar 1970'lerin başında başlamışken, Türkiye'de benzer çalışmalar ancak 1980'lerin sonlarında başlamıştır. Özellikle 1990'ların başından itibaren kadın hareketleri çerçevesinde bir dizi dernek ve vakıf kurularak, kadınların toplumsal sorunlarına odaklanmayı amaçlamışlardır. Bu kuruluşların temel amacı, eşitsizlik, aile içi şiddet, kadına yönelik şiddet gibi sorunların çözümüne katkıda bulunmak ve kadınların toplumsal sorunlarına odaklanmaktır. Kadına yönelik şiddetle mücadele açısından, Türk Ceza Kanunu'ndaki mevcut düzenlemeler önemli bir rol oynamakla birlikte, 6284 sayılı Ailenin Korunması ve Kadına Karşı Şiddetin Önlenmesine Dair Kanun gibi özel bir düzenleme, şiddet mağduru veya mağduru olma riski taşıyan kadınlara yönelik bir dizi olumlu gelişmeyi içermektedir. "Ailenin Korunmasına Dair Kanunun Uygulanması Hakkında Yönetmeliği" ve "Ailenin Korunması ve Kadına Karşı Şiddetin Önlenmesine Dair Kanun'un 2. maddesinin (d) bendine göre tanımlanan şiddet türleri oldukça kapsamlıdır; bu tür şiddet, cinsel, psikolojik, ekonomik ve fiziksel şiddeti içermektedir (RG, 2012). Dünya Sağlık Örgütü (DSÖ) tarafından sunulan

şiddet tanımı da oldukça detaylıdır (Gökalp, 2014, s. 5). DSÖ, şiddeti fiziksel güç veya iktidarın kasıtlı olarak kullanılması sonucu kişilere veya gruplara zarar verme, psikolojik zarara yol açma, gelişim bozukluğu veya yoksunluk oluşturma veya bu tehlikelerin ortaya çıkmasına neden olma olarak tanımlamaktadır (World Health Organization, 2002). Bu tanımlamalar, şiddetin yalnızca fiziksel saldırılarla sınırlı olmadığını ve birçok farklı biçimde karşımıza çıkabileceğini vurgulamaktadır. Bu nedenle, bu kuruluşlar, kadınların karşılaştığı bu farklı şiddet türleri ve eşitsizlik sorunlarına dikkat çekmek, bu sorunların önlenmesi ve mağdurların korunması için çaba sarf etmek amacıyla çalışmaktadır. Tam da bu noktada sivil toplum kuruluşları kadınlara sosyal ve ekonomik açıdan destek olmayı da amaçlamaktadırlar. Sivil toplum kuruluşlarının çalışma alanları kadın hakları, çevre koruma, insan hakları, ekonomik kalkınma, siyasi haklar ve sağlık konularını içermektedir. Bu çerçevede Kalkınmada Kadın Hakları Derneği (AWID), Ana Kadınlar Grubu (WMG), Uluslararası Mezun Kadınlar (GIW), Birleşmiş Milletler Kız Çocuklarının Eğitimi Girişimi (UNGEI), Kadın Adayları Destekleme ve Eğitim Derneği (KA. DER), Kadın Emeğini Değerlendirme Vakfı (KEDV), Kadın Emeği ve İstihdamı Girişimi (KEİG), Kadın Dayanışma Vakfı, Mor Çatı Kadın Sığınağı Vakfı ve Kadının İnsan Hakları için Yeni Çözümler Derneği gibi önemli kuruluşlar yıllar içinde, kadınların haklarını savunmak ve toplumsal değişimde etkili olmak için önemli roller üstlenmişlerdir. Bu açıdan feminist sanatçılar da herhangi bir STK üyesi olsun olmasın aynı temel duygularla ve de sanatlarını kullanarak toplumsal cinsiyet eşitsizliği, kadın hakları ve cinsiyet temelli sorunlarla mücadelede eserlerini etkili birer araç olarak kullanmaktadırlar. Sanatlarıyla feminist sanatçılar, beden, kimlik, aile içi ilişkiler ve cinsellik gibi konuları ele alarak kadınların deneyimlerini yansıtır. STK'lar ve feminist sanatçılar, toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kadın hakları konularında farklı amaçlar doğrultusunda çalışsalar da her iki yapı da toplumsal farkındalığı artırmaya yönelik çaba sarf etmektedirler.

Toplumsal Meselelerle İlişkilendirilen Sanat Pratiklerine Örnekler

1960'lardan sonra sanatta ve sanat eleştirisinde ortaya çıkan "İlk Kuşak" feminist sanatçılar, ürünlerin niteliği konusuna odaklanmışlardır. Feminist sanatın önde gelen isimlerinden Judy Chicago, Batı'da ilk sanat programını düzenlemiş ve kısa süre sonra Miriam Schapiro ile birlikte çalışmaya başlamıştır. Feminist sanat hareketi, hızla Amerika'nın dışına yayılarak gelişmiş ve Schapiro, şunları dile getirmiştir: "Kadınlar arasındaki kıymetli kız kardeşliği keşfettik ve bu benzersiz ve değerli bir keşifti. Bize daha önce yoksun kaldığımız manevi desteği sağladı. Bilinç yükseltme gruplarından ve siyasi mitinglerden beslenen enerji dolu bir sanat grubu olarak yola çıktık. Kadın kurtuluşu hareketinin birinci dalgası üyelerinin raporları, her kadının entelektüel ve duygusal bağımsızlığı elde etmek için tüm gücünü ortaya koymasına gerektiğini vurguluyordu" (Antmen, 2008, s. 18-27). İlk kuşak kadın sanatçılar, kadınların sergilerde temsil edilmediği gerçeğinin farkındalığını oluşturmuştur. Önceden önemsiz olarak görülen sanat etkinliklerinin ciddiye alındığı bir süreç başlamış

ve kadın sanatçılar, estetiğin araştırılması fikrini kabul etmişlerdir. Cinsiyet olgusuna farklı bir perspektiften bakan kadın sanatçılar, toplumsal bağlamda ve sanatsal düzlemde içinde buldukları çevreyi değerlendirmek ve yapıtlarını tarihsel bir bağlama yerleştirebilmek konusunda önemli bir rol oynamışlardır (Antmen, 2010, s. 87).

Dünya, herhangi bir ölçekte incelendiğinde, yaşam biçimleri, koşulları, kaynak olanakları, çevresel ilişkiler, kültürel ve siyasal nitelikler konusunda bölgesel farklılıklar yaratan bazı etkiler ve süreçlere dair referanslar görmek mümkündür. Kavramlar ve sanat eserleri arasında bir bütünlük kurulurken, toplumun belleğine dayalı çağrışımlar ve referanslar kullanılır. Gerçekten de sanat eserleri, hem kavramsal hem de biçimsel bir içeriğe sahiptir: “Her sanat eseri, bir tür sanatsal alanla ilişkilendirilebilecek bir şeyle çevrilir ve bu alan, sanat izleyicilerini, üreticilerini, eleştirel sanatsal geleneği, edebi yaklaşımları, güncel felsefi düşünceleri, politik ve sosyal yapıları ve daha birçok şeyi içerir” (Hermenen, 1975). Sanat eserleri, geçmiş günümüze bağlayan, zihinsel kodları harekete geçiren ve geçiciliği vurgulayarak zamanın akışını ön plana çıkararak özelliklere sahiptir.

Sanatın toplumsal meselelere katkı sağlama potansiyeli büyüktür ve bu konuda birçok farklı yaklaşım vardır. Sanatçılar, toplumun farklı katmanlarına seslenmek ve değişim yaratmak, toplumsal meselelere ilgi duyan insanlar da sanatı kullanarak bu meselelere dikkat çekmektedirler. Toplumsal konunun sanat üzerindeki etkisine örnek olarak Amerikalı sanatçı Ana Mendieta, bedeninin şiddete maruz kalma deneyimini işlediği çalışmalarını tanınmıştır. Performanslarında, vahşetin ve travmanın izlerini vücuduyla temsil etmiş ve kadına yönelik şiddetin toplumsal bir sorun olduğunu vurgulamıştır. Aynı şekilde, Amerikalı sanatçı Nancy Spero, savaş, tecavüz ve ayrımcılık gibi şiddet biçimlerine odaklanarak, kadınların maruz kaldığı acıları ve direnişi görsel olarak ifade etmiştir. Carolee Schneemann, beden, cinsellik ve şiddetin feminist bir perspektiften ele alındığı performans sanatıyla tanınan Amerikalı sanatçı. Suzanne Lacy, toplumsal cinsiyet ve şiddet konularını işleyen, performans ve toplumsal etkileşim odaklı çalışmalarını bilinen Amerikalı sanatçı. Cindy Sherman, stereotipleri ve cinsiyet rollerini sorgulayan fotoğrafçı ve performans sanatçısıdır.

Yoko Ono ise, Japon kökenli Amerikalı bir sanatçı, müzisyen ve aktivist olarak tanınır. Sanat kariyeri boyunca geniş bir konu yelpazesini ele alan Ono, şiddet konusuna da odaklanmış ve eserlerinde bu konuyu işlemiştir. (Görsel 1) Ono'nun en ünlü şiddetle ilgili çalışmalarından biri “Cut Piece” adlı performanstır. Bu performansta, Ono seyircilere bir makas sunar ve sessizce oturur. Seyircilerden birer parça kumaş kesmelerini ister. Bu eylem, fiziksel şiddetin sembolik bir temsilidir ve bireysel şiddetin insanlar üzerindeki etkilerini ve toplumsal şiddetin yaygınlığını vurgular. Yoko Ono, sanat ve aktivizm aracılığıyla şiddeti ele alırken, toplumda farkındalık yaratmayı ve insanları şiddete karşı harekete geçirmeyi amaçlamıştır. Eserleri, şiddetin sona erdirilmesi ve insanların daha insancıl ilişkiler kurması için bir ilham kaynağı olmuştur (Ezberbozan, 2021).



Görsel 1. Yoko Ono, 1964, Kesilmiş Parça / Cut Piece.
Mardi. (Erişim: 19.05.2023). <https://bit.ly/3SvFn0t>

(Görsel 2) 'Cut Piece', Yoko Ono'nun ilk kez 1964 yılında Japonya'nın Kyoto kentinde gerçekleştirdiği bir performanstır. Performansta, Yoko sakince sahnede otururken bacaklarını alttan katlayarak seyircilerden birinin giysi parçalarını kesmesine izin veriyordu. Bu duruş, resmi veya saygın ortamlarda sergilenen kibar Japon oturma pozisyonunu taklit etmeyi amaçlıyordu. Seyircilerden sahneye çıkıp bir makas olarak Yoko'nun kostümünden herhangi bir parçayı kesmeleri ve kesilen parçaları yanlarında götürmeleri isteniyordu. Yoko, sözlü talimatlarının ardından sessiz kalarak performansın sonuna kadar devam etti ve sonunda etrafını paçavralarla çevrili iç çamaşırıyla sahnede kaldı. Bu performans, feminist performans geleneğinde şiddetin rolünü ve işlevini gündeme getirmesi açısından önemli bir yere sahiptir (Antmen, 2021, s. 177). Ayrıca, görsel açıdan Hiroşima ve Nagazaki mağdurlarına benzetilen "Onarılmış Kupalar" ve "Kırılmamış Kupa" gibi eserlerinde de parçalara ayrılmış çalışmalar üzerinde çalışması, trajik öykünün görsel ifadesini sunması açısından düşünülebilir. Yoko Ono, çocukken yaşadıklarını "The Feminization Of Society" adlı yazısında şu şekilde anlatmaktadır: "...Şimdi ihtiyacımız olan şey, hamile bir kadının sabrı ve doğal bilgeliği, doğal kaynaklarımızın veya onlardan geriye kalanın farkında olması ve kabulüdür.

Kendimizi kandırmayalım ve kendimizi eski ve olgunlaşmış bir medeniyet olarak düşünmeyelim. Hiçbir şekilde olgun değiliz. Ama sorun değil. Bu güzel. Yavaşlayalım ve yeni doğmuş bir bebek kadar organik ve sağlıklı bir şekilde büyümeye çalışalım. Kadın devriminin amacı bir bütün olmak zorundadır. Bu onu sonunda tüm dünya için bir devrim haline getirecektir. Kabilenin anneleri olarak, erkek şovenistlerin suçluluğunu paylaşıyoruz ve yüzümüz de onların aynası. Baştan başlamak için asla çok geç olmadığından, şimdi başlamak iyidir” (Ono, 1972).



Görsel 2. Yoko Ono, 1964, Onarılmış Kupalar / Repaired Mugs. www.amazon.com.tr. (Erişim: 02.05.2023). <https://bit.ly/3QMqV2R>

Tanınmış barış aktivisti Yoko Ono, uzun süredir savaşın kötülüklerine karşı kampanyalar yürütmektedir. Yoko Ono, insanları büyük tarihi trajedileri hatırlatmak ve barışın korunmasını teşvik etmek amacıyla kırık ve çatlak çömlekleri onarma fikrini ortaya atmıştır. Bu bağlamda, Yoko Ono, altın boya ve yapıştırıcı kullanarak 6 kırık kahve fincanını onarmış ve her fincanın altındaki tabaklara dünyayı etkisi altına alan altı felaket olayının tarihlerini ve yerlerini yazmıştır. Bu felaket olayları şunlardır: John Lennon’un eşi Yoko Ono’nun tanık olduğu ve doğrudan etkilendiği John Lennon’un 1980 yılında Mark Chapman tarafından öldürülmesi; Hiroşima’ya atılan atom bombası (1945), Vietnam’da My Lai katliamı (1968), Dresden’in Amerikalılar ve İngilizler tarafından bombalanması (İkinci Dünya Savaşı’nın son ayları), İspanya iç savaşı sırasında Guernica’nın bombalanması ve Nanking Katliamı olarak da bilinen Nanking Katliamı. Sonuç olarak, Yoko Ono, sanat ve aktivizm aracılığıyla tartışılan ve feminist düşüncenin önde gelen konularına değinen birçok çalışmaya imza atmıştır. Yaşamı boyunca, kadınları büyük ölçüde etkileyen evrensel temaları bir araya getirerek toplumu bilinçlendirmeye ve dönüştürmeye devam etmiştir.



Görsel 3. Miriam Schapiro, 1971, Bağlantı / Connection.
sanathayatsanat.com. (Erişim: 10.05.2023). <https://bit.ly/3FOCzE5>

Toplumsal meselelere dikkat çeken bir diğer sanatçı Miriam (Mimi) Schapiro, Kanada doğumlu Amerikalı bir sanatçıdır ve Rus asıllı Yahudi bir ailenin tek çocuğudur. 1960'lı yıllarda feminist sanat hareketinin etkin bir üyesi olarak, Judi Chicago ile birlikte California Sanat Enstitüsü'nde ilk Feminist Sanat eğitim programını başlatmıştır. Schapiro, dikiş, örgü gibi kadınlara atfedilen teknikleri ve kumaş parçalarını kullanarak famaj adını verdiği feminist kolajlarla tanınmıştır Aynı düşünceye sahip diğer sanatçılarla birlikte dekoratif motiflerin kullanıldığı desen ve dekorasyon hareketinin oluşumunda rol almıştır. Schapiro, bu eserlere "femmage" adını vermiştir (Görsel 3). Feminist sanatçılar, dekoratif unsurları içeren "femmage"lar aracılığıyla sanat-zanaat ayrımı üzerinden "yüksek sanat" anlayışını eleştirmiş ve kadın deneyimlerini kolektif üretim süreciyle sanat ortamına taşımışlardır. Feminist sanatçılar, sanat yapma tarzında daha önce var olmayan tamamen yeni bir kategori yaratmışlardır (Pollock, 2010, s. 202). Miriam Schapiro, feminist sanatın ilk evresini kadın dayanışması ve birlik duygusuyla ilişkilendirerek anlatır. Kendisi ve diğer feminist sanatçılar, kadınlar arasında önceden deneyimlenmemiş bir manevi destek ve bağ kurmanın önemini vurgularlar. Bilinç yükseltme gruplarından ve siyasi mitinglerden ilham alarak enerjik bir sanat topluluğu haline gelirler. Kadın kurtuluşu hareketinin birinci dalga üyelerinin raporlarında da ifade edildiği gibi, her kadının entelektüel ve duygusal bağımlılıktan kurtulmak için güçlerini bir araya getirmesi gerektiğini vurgularlar. Schapiro, kadın emeğini sanat yapıtı ürünü olarak tanımlayan bir perspektife sahiptir. Bu bakış açısı, şiddet olgusuyla birleştirildiğinde, kadınların maruz kaldığı şiddeti ve baskıyı ele alırken, aynı zamanda kadın emeğinin değerini ve önemini vurgular. Schapiro ve diğer feminist sanatçılar,

sanatları aracılığıyla toplumun şiddet kültürünü sorgulamanın yanı sıra feminist sanatın temel unsurlarından biri olan şiddet olgusuna çalışmalarıyla görsel bellek oluştururlar. Bu bağlamda sanata olan büyük ilgisiyle tanınan ve feminist sanatın en önemli performans sanatçılarından biri olarak kabul edilen Marina Abramoviç, 1946 yılında Sırp bir performans sanatçısı olarak dünyaya gelmiştir. 40 yılı aşkın bir süredir aktif olan sanatçı, çalışmalarında performans yapan kişi ile izleyici arasındaki ilişkiyi, beden sınırlarını ve zihnin olanaklarını araştırır. İlk dönem performans sanatlarının büyük bir kısmını, 1976 yılında tanıştığı Alman sanatçı Ulay ile birlikte gerçekleştirmiştir. Ancak 1988 yılında Ulay ile ayrılarak bireysel olarak performans yapmaya devam etmiştir (Antmen, 2010, s. 237). (Görsel 4)



Görsel 4. Marina Abramoviç, 1974, Ritim 0 Performansı / Rhythm 0 Performance. Cavemancircus.com. (Erişim: 22.04.2023). <https://bit.ly/3u2xvcT>

Marina Abramoviç'in *Rhythm 0* (1974) performansı, şiddet konusunu vurgulayan etkileyici bir iş olarak öne çıkar. Bu performansta, Abramoviç kendisini deneysel bir nesne olarak izleyicilere sunarak, onların hareketlerini performansın bir parçası haline getirir. Performans süresince Abramoviç, üzerinde 72 farklı nesnenin bulunduğu bir masanın önünde tamamen pasif bir şekilde durur. Bu nesnelere arasında zevk çağrıştıran şeker, bal veya gül gibi unsurlar olduğu gibi, işkenceye işaret eden bıçak, makas, kırbaç veya silah gibi diğer nesnelere de bulunur. Performansın doğası tamamen izleyicilere bağlıdır. İlk saatlerde bazı izleyiciler anlamsızca Abramoviç'i izlerken, zamanla daha ileri giderek onu soyup öpmeye başlarlar. Performansın altı saatlik süresi boyunca Abramoviç'e yönelik kesme, yakma, boğazına gül sokma, taciz etme gibi eylemler gerçekleşir. Bu süre zarfında izleyiciler bazen bu gücü kötüye kullanırken, bazen de Abramoviç'i korumaya çalışırlar. Sanatçının üzerine

çizimler yapılırken, yemek yedirilir, suyla ıslatılır, soyulur ve kesilir. Hatta bir izleyici masadaki silahı doldurarak Abramović'e doğrultup boynuna dayamasını istediği bir kavgaya bile sebep olur. Abramović, sözünde durur ve sessizce en iyi ve en kötü tepkilere maruz kalırken kendini bir beyaz tuval gibi sunar. Performans sona erdiğinde, Abramović trans benzeri halinden sakin bir şekilde çıkar ve doğrudan kalabalığın içine yürür. Bu duygusal iş, Abramović'in inancını, konsantrasyonunu ve azmini test ederken, normalde pasif olan sanat izleyicisinin yüzeyin altında saklı destekçi ve kindar doğasını ortaya çıkarır. Abramović, performansın ardından şöyle ifade etmiştir: "Eğer seyirciye bırakırsanız, sizi öldürebilirler... Gerçekten ihlal edilmiş hissettim." Bu pasiflikle ilgili sonuçlar, ürkütücü ve büyüleyici bir ders niteliğindedir. *Rhythm O* performansı, şiddet konusunu ön plana çıkararak "Kişisel olan politiktir" söylemiyle kadına yönelik baskılara karşı kadın dayanışmasının zorunluluğuna dikkat çeker. Abramović'in cesur ve provokatif işi, izleyicilerde şiddetin varoluşunu sorgulama ve feminist mücadeleye katılma çağrısı niteliği taşır.



Görsel 5. Nil Yalter, Rahime, 1979. www.ideayayinevi.com (Erişim: 17.09.2023). <https://bit.ly/49jQGPz>

1938 yılında Kahire'de doğan video sanatının ve Fransız feminist sanat hareketinin öncülerinden biri olarak kabul edilen Nil Yalter, Türkiye'nin ilk kuşak feminist sanatçılarından biri olarak, topluma önemli bir farkındalık kazandıran eserinin merkezinde (Resim 5), Diyarbakır'ın bir köyünde yalnızca on üç yaşında evlendirilen ve on dört yaşında bir kız çocuğu annesi olan Rahime'nin etkileyici yaşam hikâyesi ve hayata tutunma mücadelesi yer almaktadır. Bu yapıtla, Nil Yalter, her kadının kendine özgü bir kimliği olduğunu vurgularken, aynı zamanda bu mücadeleyi veren birçok kadından sadece birinin hikâyesini anlatmaktadır (Berkmen, 2016). Bu yönüyle, her türlü dışlama ve ayrımcılığa karşı tavır alarak, cinsiyet ayrımcılığı ve ırkçılığa dikkat çekmiştir.



Görsel 6. Helène Aylon. 1992, Toprak Ambulansı / Earth Ambulance. wikimedia. org. (Erişim: 12.02.2023). <http://bit.ly/2rBHHZY>

(Görsel 6) Helène Aylon, Amerikalı bir multimedya ve ekofeminist sanatçıdır aynı zamanda anti-nükleer ve ekoaktivist bir sanat anlayışını benimsemektedir. Aylon, batı kültürünün egemen söylemini sorgulayarak cinselliği "doğallaştırmaya" çalışır. Bu söylem, kuir cinsellikleri "doğaya aykırı" olarak resmederek onları ikincil bir konuma yerleştirir. Doğaya hitap etme girişimi, doğal olanın iddialarına dayanarak etkili çağrılardan biridir. Bu çağrılar, bizi sabitlik ve doğruluk dünyasına yerleştirirken, kim olduğumuzu ve nereye gittiğimizi belirlemeye çalışır. Ancak feminist bilim düşünürleri, "doğa" tartışmalarının genellikle sosyal ilkeleri haklı çıkarmak için kullanıldığını ve yeni bir şey bulma amacından ziyade söylemleri kontrol altına alma işlevi gördüğünü iddia etmiştir. Cinselliğin doğallaştırılma girişimleri, cinsel çeşitlilik ve cinsel eylemler araştırmalarını engellemek ve cinsellik üzerine söylemlerin kontrolünü ele geçirmek amacını taşır. Bu tür girişimler, Batı kültürünün homofobi ve erotofobisinin bir ifadesidir (Greta, 2011, s. 26-53). Helène Aylon gibi feminist sanatçılar, sanatlarını kullanarak şiddetin görünmez yönlerini ortaya çıkarır ve toplumsal farkındalık yaratır. Aynı zamanda, sanat eserleri aracılığıyla kadınların güçlenmesini ve kurtuluşunu temsil ederler. Bu çalışmalar, şiddetin etkilerini göstererek toplumun bu soruna karşı harekete geçmesi ve değişim sağlaması gerektiği mesajını iletmektedir. Şiddet olgusunun vurgulandığı bu eserler, insanları şiddetin gerçekliğiyle yüzleşmeye ve dönüşüm sağlama-

ya teşvik etmektedir.

Cinsiyet Eşitsizliği ile Mücadelede Yürütülen Çalışmalar: Dijital Dönemde Şiddetle Mücadele

2010'lu yıllarda internet aracılığıyla iletişim ağının geniş alana yayıldığı süreçte, sanal mecralarda feminizm, erişimin kolaylığı sebebiyle öfke yaratma potansiyeline sahip gibi görülmektedir. Kadınlar, fikirlerini açıkça ifade ettiklerinde erkeklerin (ve diğer kadınların) öfkesinin odak noktası haline gelebilmektedir (van der Gaag, 2019, s. 36). 15 Ekim 2017 tarihinde Amerikalı oyuncu ve aktivist Alyssa Milano'ya bir arkadaşı tarafından gönderilen mesajda, cinsel saldırı veya tacize uğramış kadınların #MeToo hashtagini kullanarak konuya dikkat çekebilecekleri belirtilmiştir. Bu çağrı, mesajın yayımlandığı ilk gün 55 bin kez paylaşılarak sosyal medyada gündem olmuştur. Bu tür ifşa zincirleri, erkek şiddetiyle mücadelede etkili bir araç olmakla birlikte, her şeyi çözümlenese de önemli bir kırılma noktası oluşturmuştur. Özellikle sosyal medyada, mağdur konumundaki kadınların faillerinin teşhis edilmesinde büyük bir öneme sahip olan #MeToo hareketi, şiddete vurgu yaparak



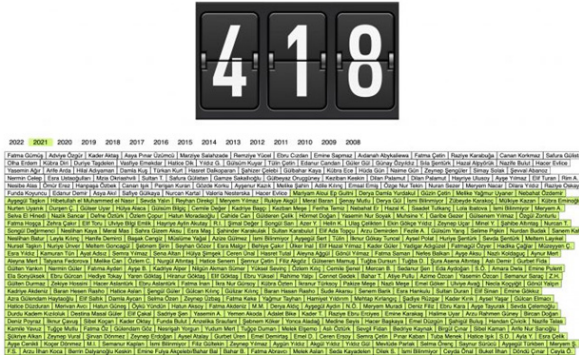
Görsel 7. #MeToo (Ben De) Hareketi Afişi / MeToo (Me Too) Movement Poster.
Sendika.org (Erişim: 11.04.2023). <https://bit.ly/3SuUDul>



Görsel 8. Dijital Karanfil Projesi / Digital Carnation Project.
<https://www.haberturk.com> (Erişim: 22.01.2023). <https://bit.ly/3smImh5>

kadınların deneyimlerini ifade etmelerine ve erkek şiddetiyle mücadelede odaklanmalarına dayanmaktadır (Görsel 7).

(Görsel 8) 2018-2019 yıllarında 735 kadının öldürüldüğü bilinen bir gerçektir. Bu trajik olayların ardından, bir proje geliştirilmiştir. Bu projede, her bir kadının cinayet haberlerini içeren QR kodlu etiketler oluşturulmuş ve bu etiketler, cinayetlerin işlendiği 72 ildeki adreslerde görünür noktalarla yerleştirilmiştir. Akıllı telefon uygulamalarıyla QR kodlar okutulduğunda, cinayete kurban giden kadınlarla ilgili haberler ortaya çıkmaktadır. Bu proje, Türkiye'de öldürülen kadınların adını ve anısını yaşatmayı amaçlamaktadır. Benzer bir örnek ise "Anıt Savaş" olarak adlandırılan bir dijital anıt niteliğindeki platformdur (Görsel 9). Bu platform, 2008 yılından bu yana öldürülen kadınlara ilişkin bilgilerin yer aldığı dramatik bir tabloyu içermektedir. Birlikte mücadele fikrinden hareketle "Anıt Savaş" ve "Dijital Karanfil" gibi projeler, Türkiye'de öldürülen kadınların anısını yaşatma amacı güden dijital platformlardır. Bunlardan farklı olarak, "Anıt Savaş" projesinde öldürülen kadınlar tek tek



Görsel 9. Kadın Cinayetleri, 2008, Anıt Savaş Projesi / Monument Counter Project. anitsayac.com. (Erişim: 09.03.2023). <https://bit.ly/465dLCL>

değil, bir arada gösterilmektedir. Bu projeler, toplumda kadına yönelik şiddetin bir sorun olduğunu vurgulamak ve bu konuda mücadele etmek amacıyla geliştirilmiştir.

Sonuç

Bu çalışma, akademik araştırma makaleleri, sivil toplum kuruluşlarının yayınları gibi çeşitli veri kaynaklarından yararlanmıştır. Literatür taraması için çeşitli bilimsel veri tabanları, internet arama motorları ve ilgili kuruluşların web siteleri kullanılmıştır. Veri toplama sürecinde, cinsiyet eşitsizliği konusuna ilişkin anahtar kelimeler kullanılarak literatür taraması yapılmıştır. Bu anahtar kelimeler arasında "cinsiyet eşitsizliği", "kadın hakları", "toplumsal cinsiyet rolleri" gibi terimler yer almaktadır. Toplanan veriler, makalelerin özetleri, bulguları ve önerileri gibi ilgili bölümlerden elde edilmiştir. Toplanan veriler ışığında feminist sanatçıların eserlerindeki şiddet olgusu içerik analizi yöntemi kullanılarak analiz edilmiştir. Sonuç olarak geçmişten günümüze kadına yönelik şiddetin toplumsal bir sorun olduğu

vurgulanmakta ve çözüm için çoklu boyutlu yaklaşımların gerektiğini vurgulamaktadır. Şiddetin karmaşık bir olgu olduğu ve tek bir nedenle açıklanamadığı üzerinde durulmaktadır. Sosyal, kültürel etmenlerin, bireylerde öfke ve savunma tepkilerini tetiklediği, uzun süreli stresin çeşitli olumsuz etkiler yarattığı belirtilmektedir. Kadına yönelik şiddetin baskı, taciz ve ayrımcılık gibi çeşitli şekillerde ortaya çıkabildiği vurgulanmaktadır. Ülkemizde yapılan araştırmalar, kadına yönelik şiddetin yaygınlığını ve şiddete maruz kalan kadının nasıl yardım alması gerektiği konusunda bilgi eksikliği olduğunu ortaya koymaktadır. Bu çalışmada, cinsiyet eşitsizliği konusunu ele almak, bu konuda farkındalık yaratmak ve yapılan çalışmaları özetlemeye çalışılmıştır. Ayrıca, bu soruna çözüm bulmak için devlet, yerel yönetimler, iş çevreleri ve diğer toplum paydaşlarının iş birliği içinde çalışması gerektiği vurgulanmaktadır. Kadına yönelik şiddetin önlenmesi için kadınların ekonomik, siyasi ve sosyal alanda desteklenmesi, cinsiyet eşitliğinin sağlanması, sığınma evleri ve danışma merkezlerinin hizmet kalitesinin artırılması, farkındalık eğitimlerinin düzenlenmesi gibi öneriler sunulmaktadır. Toplumun tüm kesimlerinin aktif olarak katılım göstermesi ve kadınların haklarının korunması için güçlü adımlar atılması gerektiği ifade edilmektedir. Yalnızca bu şekilde, kadına yönelik şiddetin azaltılması ve toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanması mümkün olabilecektir.

Kaynakça

Antmen Ahu. (2008). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayınları.

Antmen, Ahu. (2010). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Antmen, Ahu. (2016). *Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Antmen, Ahu. (2021). *Sanat ve Cinsiyet*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Berktaş, Fatma. (2014). *Feminist Teoride Açılımlar*. Ecevit, Y. – Kalkıner, N. (Ed.). Toplumsal Cinsiyet Çalışmaları. 4. Baskı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Bock, Gisela. (2004). *Avrupa Tarihinde Kadınlar*. Çev.Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Şefik Matbaası.

Çaha, Ömer. (2007). *Aşkın (Transandantal) Devletten Sivil Topluma*. İstanbul: Plato Film Yayıncılık.

Donovan, Josephine. (2019). *Feminist Teori*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Doğan, İlyas. (2002). *Özgürlükçü ve Totaliter Düşünce Geleneğinde Sivil Toplum*. İstanbul: Alfa Yayınları.

- Dökmen Y. Zehra. (2010). *Toplumsal Cinsiyet* (2. Basım), İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Erdoğan, Mustafa. (2005). *Sivil Toplum: Bir Kavramın Anatomisi*, 21. Yüzyılın Eşiğinde Türkiye’de Siyasal Hayat. (Editörler: Selahaddin Bakan, Adnan Küçük ve Ahmet Karadağ), İstanbul: Aktüel Yayınları.
- Gökalp, Özge Tuçe (2014). *Ailenin Korunması ve Kadına Karşı Şiddetin Önlenmesine Dair Kanunda Kadın ve Şiddet*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul, s. 5.
- Greta, Gaard. (2011). *Ecofeminism Revisited: Rejecting Essentialism and Re-Placing Species in a Material Feminist Environmentalism*, *Feminist Formations*, , s. 26-53
- Heywood, Andrew. (2010). *Siyasi İdeolojiler*. (2.Baskı). İstanbul: Adres Yayınları.
- Hermenen, Göran. (1975). *Influence in Art and Literature*. New Jersey: Princeton University Press.
- Karadağ, Ahmet. (2003). Demokratikleşme ve Sivil Toplum: Liberal Düşünce Topluluğu Örneği, *Sivil Toplum*, 1 (4), s. 45-58.
- Keane, John. (1994). *Sivil Toplum ve Devlet*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Korkmaz, Fatma Deniz. (2006). *Eleştiri Kuramları Olarak Feminizmin Sanata Yansımalar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Marini, Mooney Marini. (1990). Sex and Gender: What Do We Know?, *Sociological Forum*, Vol. 5, No. 1, s. 95-120, Basım: Springer.
- Müler, B. Karel (2006), *The Civil Society–State Relationship in Contemporary Discourse: A Complementary Account from Giddens’ Perspective*, *BJPIR*, Vol: 8, pp. 310-330.
- Notz, Gisela. (2018). *Feminizm*. (cv; Sinem Derya Çetinkaya), Phoenix yayınevi, s. 21.
- Ono, Yoko. (1972). *The Feminization of Society*, New York Times.
- Özer, M. Halis. (2008). Günümüz İtibariyle Sivil Toplum Kuruluşlarının İktisadi ve Sosyal Fonksiyonları, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt:7 Sayı:26, s. 86-97.
- Pollock, Griselda. (2010). *Modernlik ve Kadınlığın Mekânları, Sanat Cinsiyet Sanat Tarihi ve Feminist Eleştirisi*. Ed. Ahu Antmen, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Rochefort, Florence. (2020). *Feministler Tarihi*. Çeviren Özlem Altun, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Risman, J. Barbara. (2004). Gender as a Social Structure: Theory Wrestling with Activism. *Gender & Society*, 18(4), 429-45.

Sevim, Ayşe. (2005). *Feminizm*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Şahin, Elmas. (2013). *Batı'da ve Türkiye'de Kadın Hareketleri ve Feminizm*. Ankara: Ürün Yayınları.

Van der Gaag, Nikki. (2019). *Feminizm*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Yıldırım, Murat. (2003). Sivil Toplum ve Devlet. *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt: 27, No: 2, s. 226-242.

Yıldırım, Ergun. (2005). Apolitik Politikaların İnşacıları Olarak Sivil Toplum, *Sivil Toplum*, 3, (10), s. 61-72.

Yıldız, Özkan. (2004). Sivil Toplum, Demokrasi ve Çoğulculuk, *Sivil Toplum*, 2 (5), s. 85-92.

İnternet Kaynakçası

Berkmen, Eda. (2016). *Nil Yalter: Kayıt Dışı*. <https://bit.ly/471aENn> Erişim: 22.09.2023

Çaha, Ömer. (2009). *Bir Kez Daha Sivil Toplum Üzerine*, <https://bit.ly/3u8NRkg> Erişim: 21.09.2023

Ezberbozan, İsfak. (2021). *Yoko Ono*, <https://bit.ly/3QLutm8> Erişim: 07.11.2023

Resmi Gazete. (2012). *Ailenin Korunması ve Kadına Karşı Şiddetin Önlenmesine Dair Kanun*, <https://bit.ly/46YzRYT> Erişim: 07.11.2023

World Health Organization. (2002). *World Report On Violence And Health* <https://bit.ly/46YzRYT> Erişim: 25.10.2023

TDK (Türk Dil Kurumu) (2006). *Genel Açıklamalı Sözlük*. Ankara: TDK Yayınları.

SANAT YAZILARI - 2023 MAYIS - KASIM - SAYI: 48-49 - e-ISSN: 2458-8903
ART WRITINGS - 2023 MAY - NOVEMBER - NO: 48-49 - e-ISSN: 2458-8903

DİZİN / INDEX

sanat
yazıları

SANAT YAZILARI 48 / DİZİN

GÖRSEL SANATLAR

Dağtekin, S. (2023). **“Sicilya’dan Roma’ya: İtalyan Lavta Müziğinin Tarihsel Gelişimi”**. Sanat Yazıları, 2023; (48): 39-59.

Dinç, A., Ünlü, L. (2023). **“Metinlerarasılık Bağlamında Beethoven’ın Ayışığı Sonatı’nın Birinci Bölümü ve Schumann’ın Op.17 Do Majör Fantezi’sinin Üçüncü Bölümü Arasındaki İlişki”**. Sanat Yazıları, 2023; (48): 61-71.

Durak, F. L., Emmungil Karamanoğlu, S. (2023). **“Gündelik Hayatta Yabancılaşan Bireyin Resimdeki Yansımaları”**. Sanat Yazıları, 2023; (48): 73-86.

Genç, M. (2023). **“Mikrodalga Fırın İle Seramik Pişirim Uygulamaları”**. Sanat Yazıları, 2023; (48): 87-102.

İN, H., Canduran, K. (2023). **“20. Yüzyıl Sonrası Seramik Sanatını Etkileyen Sanat Hareketleri ve Sofra Seramiğinin Sanat Nesnesine Dönüşümü”**. Sanat Yazıları, 2023; (48): 103-116.

Karaçay, Ç. (2023). **“Floransalı Ressam Giotto De Bondone’nin Resimlerinde Anadolu Selçuklu Halı Motiflerinden İzler”**. Sanat Yazıları, 2023; (48): 137-157.

Nazlıaka, Ş. İ., Gültekin, Z. A. (2023). **“Ludwig Van Beethoven Op:5 No:2 Viyolonsel-Piyano Sonatının Form ve İcra Teknikleri Açısından İncelenmesi”**. Sanat Yazıları, 2023; (48): 159-180.

Tazeoğlu Filiz, F. (2023). **“Ekstrüzyon Araçlarının Gelişimi ve Çağdaş Seramik Sanatında Kullanımı”**. Sanat Yazıları, 2023; (48): 227-240.

GÖRSEL İLETİŞİM VE TASARIM / GRAFİK

Aydın, Y. O. (2023). **“Dijitalleşen Tiyatroda Seyirci, Bir Uygulama Örneği: “Cypresence” Vr Performans”**. Sanat Yazıları, 2023; (48): 21-37.

Öncü, M. (2023). **“Sinema Filmlerinde 3 Boyutlu Grafiklerin Anlatı Yapısına Etkisi”**. Sanat Yazıları, 2023; (48): 181-193.

Sincar, M., Işık, A. (2023). **“Çocuklara Yönelik Gıda Ürünlerinin Ambalajlarında Sürdürülebilir Grafik Tasarım”**. Sanat Yazıları, 2023; (48): 261-274.

İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI

Faravar, N. (2023). **“Mimari Mekân Üretiminde Sistemik Bir Yaklaşım: Hücreli Otomata Modeli”**. Sanat Yazıları, 2023; (48): 241-259.

Karabekir, G., Ozanözgü, E. N. (2023). **“İç Mimarlık Eğitiminde Esneklik Odaklı Bir Çalışma”**. Sanat Yazıları, 2023; (48): 117-136.

Sungurlu, A., Ülker, O. (2023). **“Pandemi Sürecinde Okul Yapılarında İç Mekan Tasarımı”**. Sanat Yazıları, 2023; (48): 195-214.

Şekerci, C., Oral, M. (2023). **“İç Mimarlık Eğitim Müfredatının Oluşturulmasında Güncel Yaklaşımlar”**. Sanat Yazıları, 2023; (48): 215-226.

SANAT YAZILARI 49 / DİZİN

GÖRSEL SANATLAR

Arslan, T. (2023). **“Performativite ve Kadın Sanatçı Bedeninde Çifte-Yabancılık: Nezaket Ekici’nin Performans Sanatında Kadın Bedeni ve Kültürel Formların İlişkiseliliği Üzerine Bir İnceleme”**. Sanat Yazıları, 2023; (49): 275-296.

Aslan, Y. (2023). **“Konya/Bozkır Aşağı Sorkun Camii ve Ahşap Süslemeleri Üzerine Genel Bir Değerlendirme”**. Sanat Yazıları, 2023; (49): 297-320.

Burunsuz, M. (2023). **“‘İslatma-Lekeleme’ Tekniğiyle Gelişen Helen Frankenthaler Eserlerinde Boya ve Yüzey Kullanımı”**. Sanat Yazıları, 2023; (49): 351-367.

Ersoy, M., Eker, M. (2023). **“Sanatta Yaratıcılık ve Temellük: Yineleme ve Yenilemenin Sanatsal-Yasal Müşterekleri”**. Sanat Yazıları, 2023; (49): 369-381.

Fışkın, Ü. (2023). **“Toplumcu Gerçekçilik ve Müzik: Şostakoviç’in Caz Orkestrası İçin Suit No. 1 ve 2’den Vals Örneği”**. Sanat Yazıları, 2023; (49): 383-404.

Gür, N. (2023). **“Sanatta Pencere- Çerçeve Metaforu Üzerinden Olay Örgüsünde Gedikler”**. Sanat Yazıları, 2023; (49): 405-423.

Kaya Karaduman, B. (2023). **“Sivil Toplum ve Feminist Sanat: Cinsiyet Eşitsizliğine Karşı Toplumsal Bilincin İnşası”**. Sanat Yazıları, 2023; (49): 577-594.

Kiriş Büyükgüner, H., Savçın, E. B. (2023). **“Orta Çağ’da Doğa ve Bitki Temsilleri: Mahlukatnamelerden Herbaryumlara Geçiş”**. Sanat Yazıları, 2023; (49): 425-446.

Othman, D. M. (2023). **“Çağdaş Resim Sanatında Neo-Ekspresyonizm Eğilimi: Ikb/Erbil Örneği (1991-2015)”**. Sanat Yazıları, 2023; (49): 447-469.

Özkan, Ö., Öz, O. (2023). **“Christian Boltanski’nin Sanatında Ölümden Arda Kalan: Anıt, Arşiv ve Hafıza”**. Sanat Yazıları, 2023; (49): 495-510.

Yörükçüoğlu, İ. (2023). **“Günümüzde Bestekârı Meçhul Olarak Kayıtlı Hüseyinâşîrân Peşrev’in Ulaşılabilen Nüshalar Doğrultusunda Meşk Aktarım Sürecindeki Değişiminin İncelenmesi”**. Sanat Yazıları, 2023; (49): 527-552.

* Dizin, konularına göre alfabetik sıra gözetilerek hazırlanmıştır.

GÖRSEL İLETİŞİM VE TASARIM / GRAFİK

Tekdemir Dökeroğlu, Ö. (2023). **“Çağdaş Grafik Romanda Varoluşçu Bir Hikaye Anlatıcısı, Shaun Tan Evreni Üzerine Düşünceler”**. Sanat Yazıları, 2023; (49): 511-526.

İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI

Başçı, S., Ozanözgü, E. N. (2023). **“Kurgusal Mekân-Karakter İlişkisinin Yaratıcılığa Etkisi: Edebiyat ve Sinema Ara Kesitinde Disiplinler Arası Bir Yaklaşım”**. Sanat Yazıları, 2023; (49): 321-349.

Özgen, E., Sayıl Onaran, B. (2023). **“Hastane İç Mekan Çocuk Oyun Alanları Tasarım Yaklaşımı”**. Sanat Yazıları, 2023; (49): 471-493.

Yüksekkaya, A. (2023). **“Parametrik Tasarım Bağlamında Mimaride Biçim ve İşlev İlişkisinin İncelenmesi: Philips Ve Lüksemburg Pavilyonu”**. Sanat Yazıları, 2023; (49): 553-575.



Mustafa S. Aktuğ

Şule Altay

Tanzer Arıç

Ismail Ateş

Nadire Şule Atılğan

Mutlu Başkaya

Kaan Canduran

Tansel Çeber

Turhan Çetin

Aytuna Cora

Sultan Burcu Demir Koyuncu

Emre Demirel

Deniz Yeşim Taluğ Demiriz

Zeynel Dündar

Begüm Eken

Cankız Elibol

Refa Emrali

Melisa Engineri

Elif Ergen

Deniz Onur Erman

Engin Esen

Emre Feyzoğlu

Atıla Işık

Esen Kaleli

Serap Emmungil Karamanoğlu

Çağrı Kaş

Füsün Kavalcı

Tuğba Dilek Kayabaş

Günce Eşingen Kinayoğlu

Duygu Koca

Nil Köken

Duygu Kornoşor

Hilal Küçük

Fatih Kurtcu

İlhan Marasalı

E. Jessica Mckie

Kim Yong Moon

Hüseyin Özçelik

Aziz Özdemir

Ayşen Özkan

Tolga Savaş

Zülfükar Sayın

Şinasi Tek

Candan Terviel

Şeyma Topçu

Işıl Tüfekçi

Özden Pektaş Turgut

Banu Bulduk Türkmen

Seza Soyluççek Vurgun

“Cumhuriyet düşüncede, bilgide,
sağlıkta güçlü ve yüksek karakterli
koruyucular ister.”

Mustafa Kemal Atatürk

cumhuriyet

öğretim elemanları sergisi
30 EKİM - 14 KASIM 2023

AÇILIŞ /// 30 EKİM 2023 ///14.00
TURAN EROL SANAT GALERİSİ



“CUMHURİYETİ100: ÖĞRETİM ELEMANLARI SERGİSİ” 30.10.2023 - 14.11.2023

Sergi Organizasyonu:

Prof. Dr. Nadire Şule Atılğan | Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

Sergi Koordinasyon Sorumlusu ve Sergi Afiş Tasarımı:

Doç. Begüm Eken | Grafik Bölümü

Katalog Tasarım Uygulama:

Arş. Gör. T. Dilek Kayabaş | Grafik Bölümü

Sergi Yeri:

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Prof. Dr. Turan Erol Sanat Galerisi

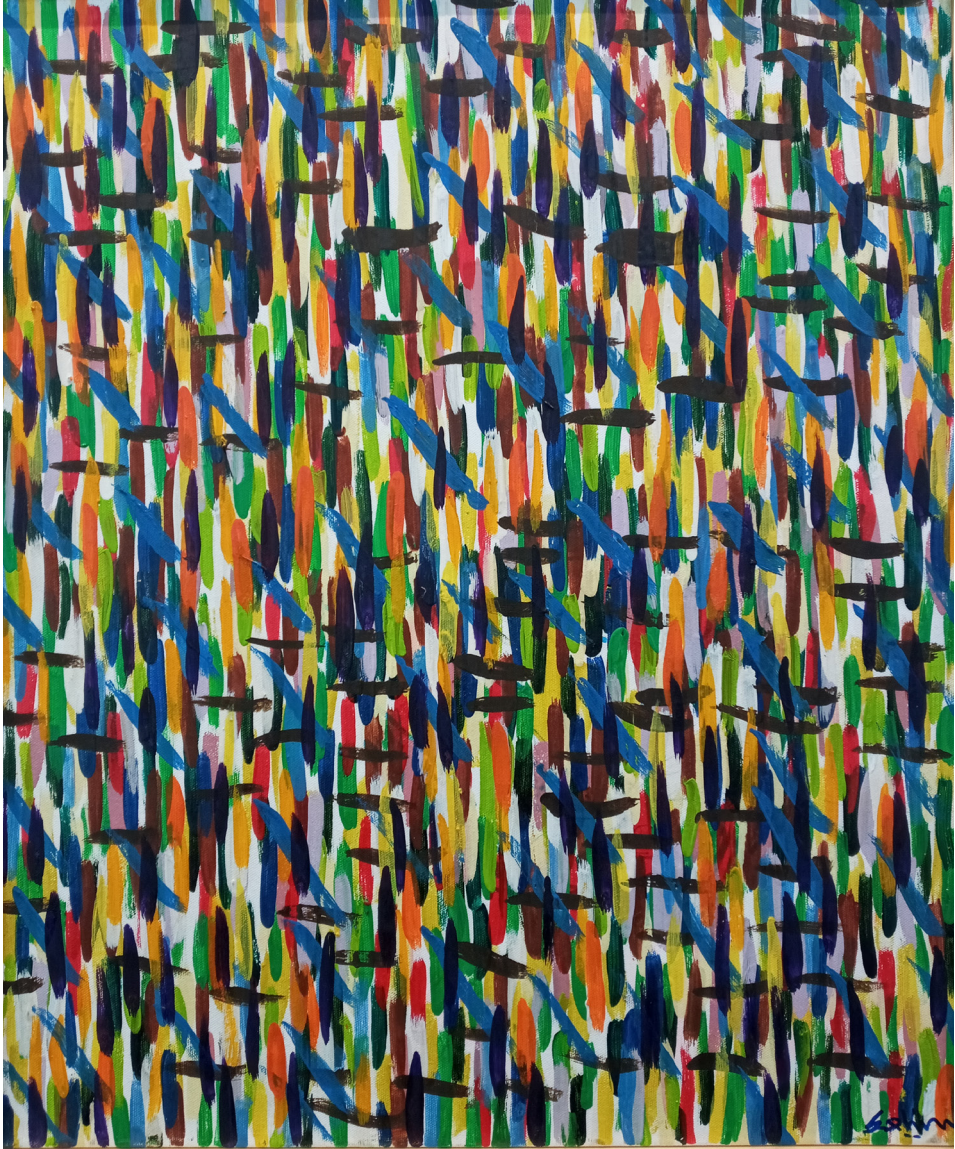
Sergi Tarihleri:

30.10.2023 - 14.11.2023

- Bu katalog Prof. Dr. Turan Erol Sanat Galerisi'nde 30.10.2023 - 14.11.2023 tarihleri arasında sergilenen “Cumhuriyet100: Öğretim Elemanları Sergisi için hazırlanmış, Sanat Yazıları Dergisi -SY, 2023; (49)- Ek Kataloglar Dizisi kapsamında hazırlanmıştır.

SERGİ KATILIMCILARI

Mustafa S. AKTUĞ	Esen KALELİ
Şule ALTAY	Serap EMMUNGİL KARAMANOĞLU
Işıl TÜFEKÇİ ARDIÇ	Çağrı KAŞ
Tanzer ARIĞ	Fusun KAVALCI
İsmail Ateş	Tuğba Dilek KAYABAŞ
Nadire Şule ATILGAN	Yong Moon KIM
Mutlu BAŞKAYA	Günce EŞİNGEN KINAYOĞLU
Kaan CANDURAN	Duygu KOCA
Aytuna CORA	Sultan Burcu DEMİR KOYUNCU
Duygu KORNOŞOR ÇINAR	Nil KÖKEN
Tansel ÇEBER	Fatih KURTCU
Turhan ÇETİN	Hilal KÜÇÜK
Emre DEMİREL	İlhan MARASALI
Deniz Yeşim TALUĞ DEMİRİZ	E. Jessica MCKİE
Zeynel DÜNDAR	Hüseyin ÖZÇELİK
Begüm EKEN	Aziz ÖZDEMİR
Cankız ELİBOL	Ayşen ÖZKAN
Refa EMRALİ	Ufuk Tolga SAVAŞ
Melisa ENGİNERİ	Zülfükar SAYIN
Elif ERGEN	Şinasi TEK
Deniz ONUR ERMAN	Candan TERVİEL
Engin ESEN	Şeyma TOPÇU
Tuğrul Emre FEYZOĞLU	Özden PEKTAŞ TURGUT
Atila IŞIK	Banu BULDUK TÜRKMEN
	Seza SOYLUÇİÇEK VURGUN



| +Ritim, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 60x50cm, 2022.



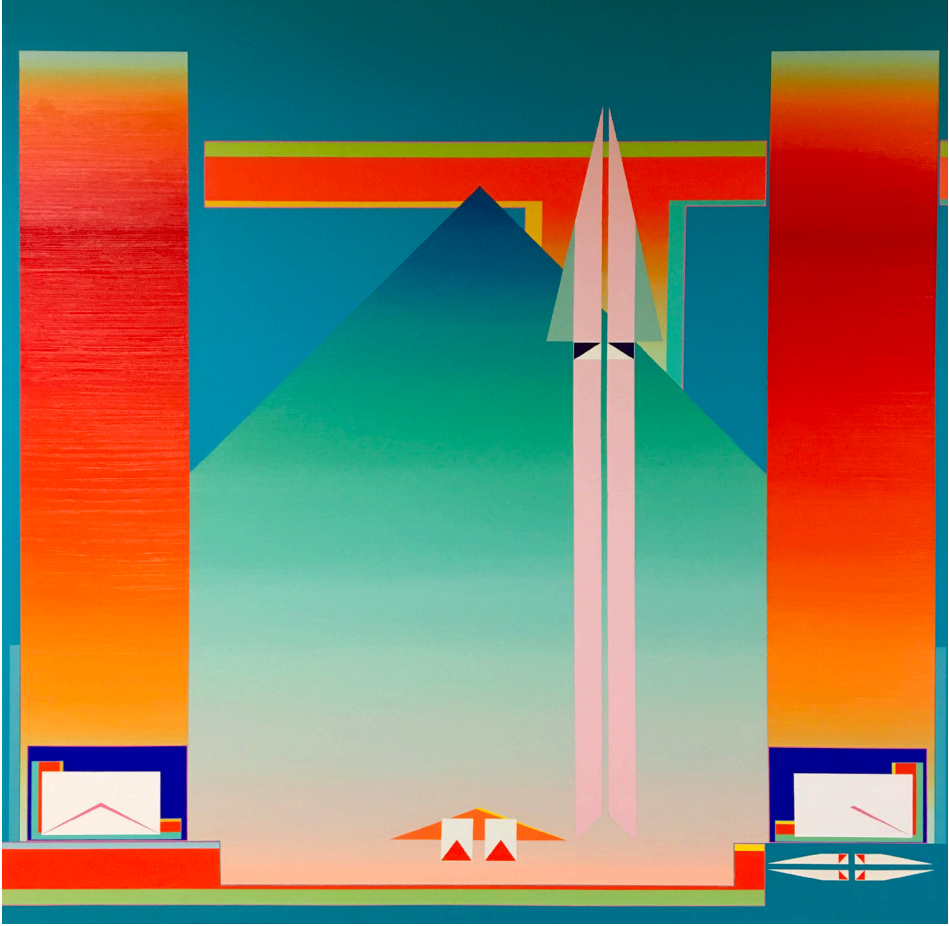
| **does imagination last forever?**, Karışık Teknik, 30x30x30cm, 2023.



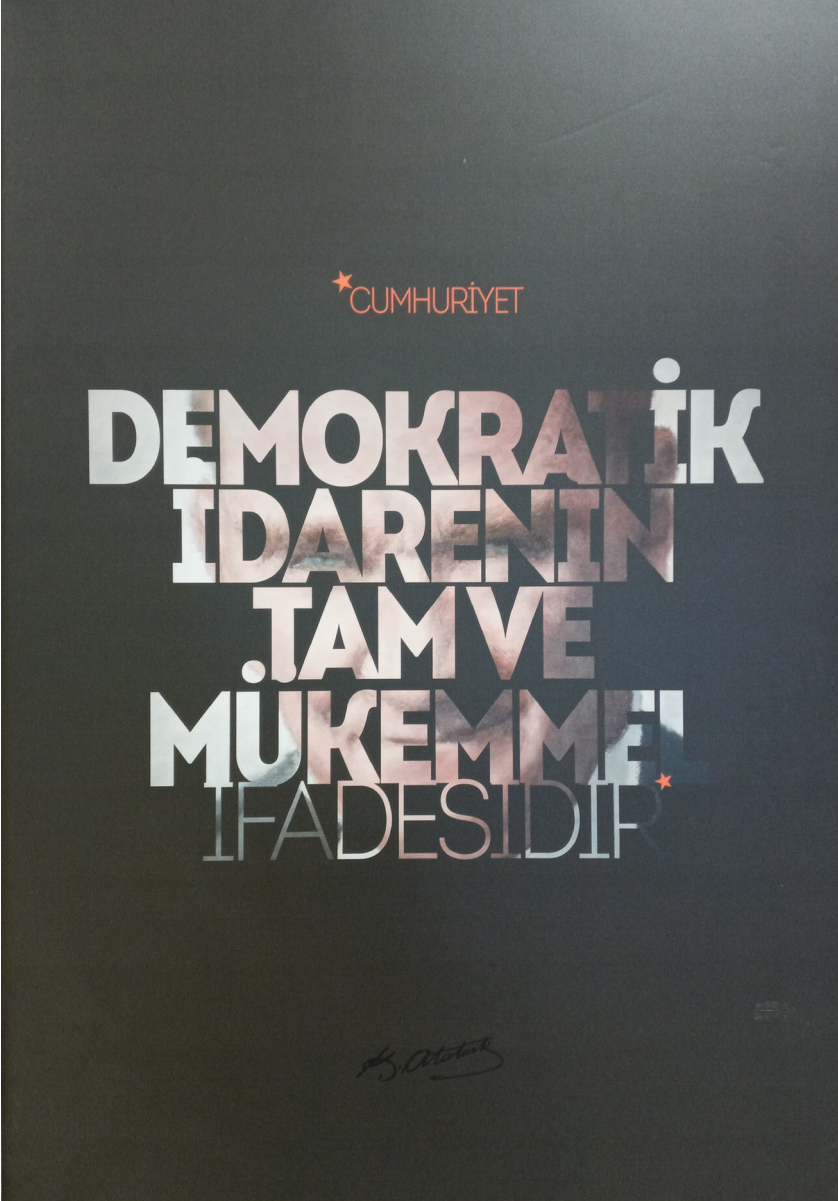
| **Mono-Dialog**, Stoneware Seramik, 1200°C, 23x16x9cm, 2022.



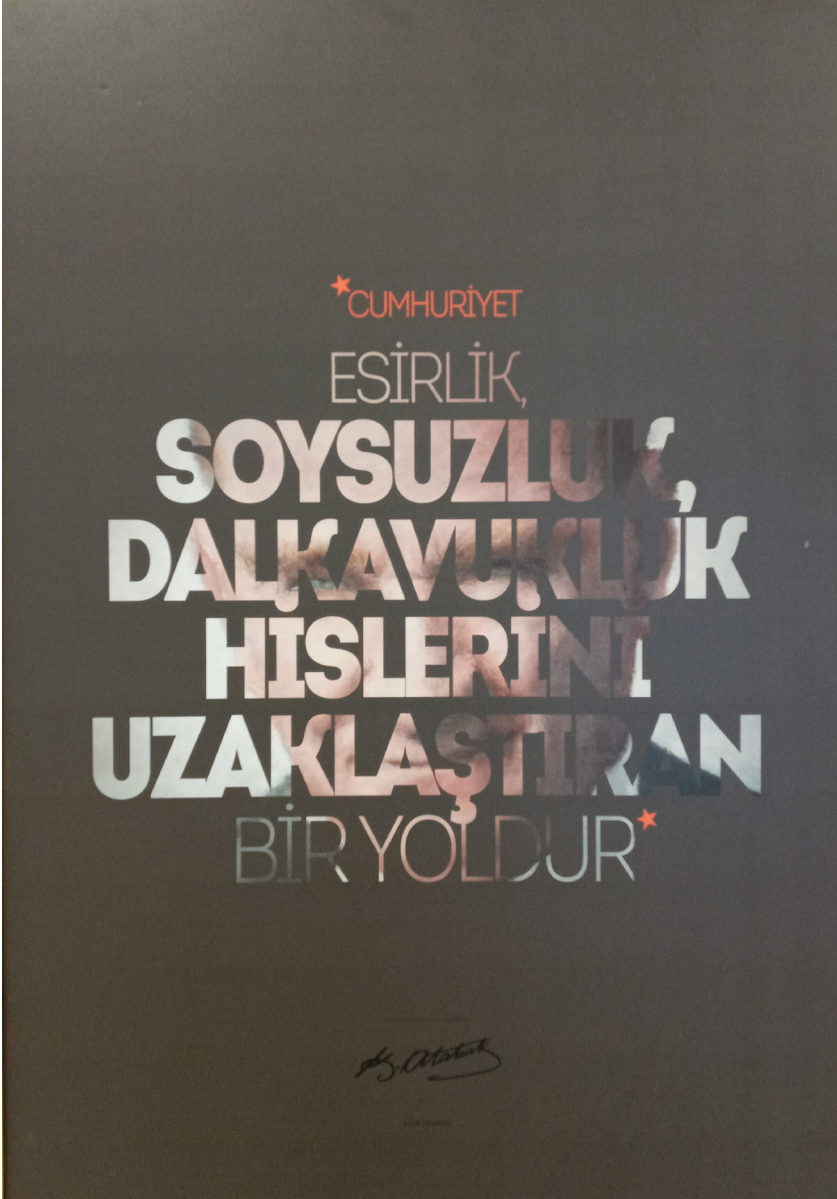
| yok serisi - İller Bankası, 75x70x20cm, Metal Cnc Kesim, 2023.



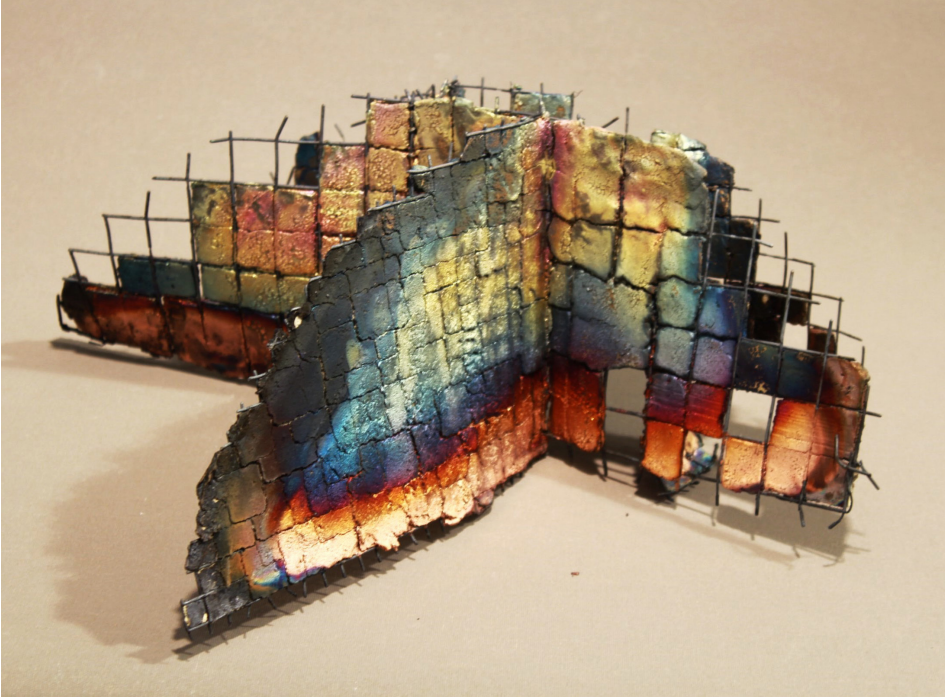
| **Evren Tasarımı - Mavi**, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlı Boya, 110x110cm, 2023.



| Cumhuriyet Nedir?, Dijital Kolaj, 70x100 cm, 2023.



| Cumhuriyet Nedir?, Dijital Kolaj, 70x100 cm, 2023.



| **Tümülüs**, Karışık Teknik, Copper Mat Firing, 15x40x40cm, 2005.



| **İsimsiz**, Elle Şekillendirme, Copper Matte Pişirimi, 40x30cm, 2022.



| **Anne-Baba**, Elle Şekillendirme, 33x15x31 cm, 2022.



| **Dimdik**, Filament ve Metal, 120x22cm, 2023.



| İçsel Öyküler Serisinden, Metal, 50x50cm, 2019.



| **Simsi**, Elle Şekillendirme, 37x12x21 cm, 2023.



| Bir Cumhuriyet Dönemi Yapısı, Suluboya, 20x23cm, 2023.



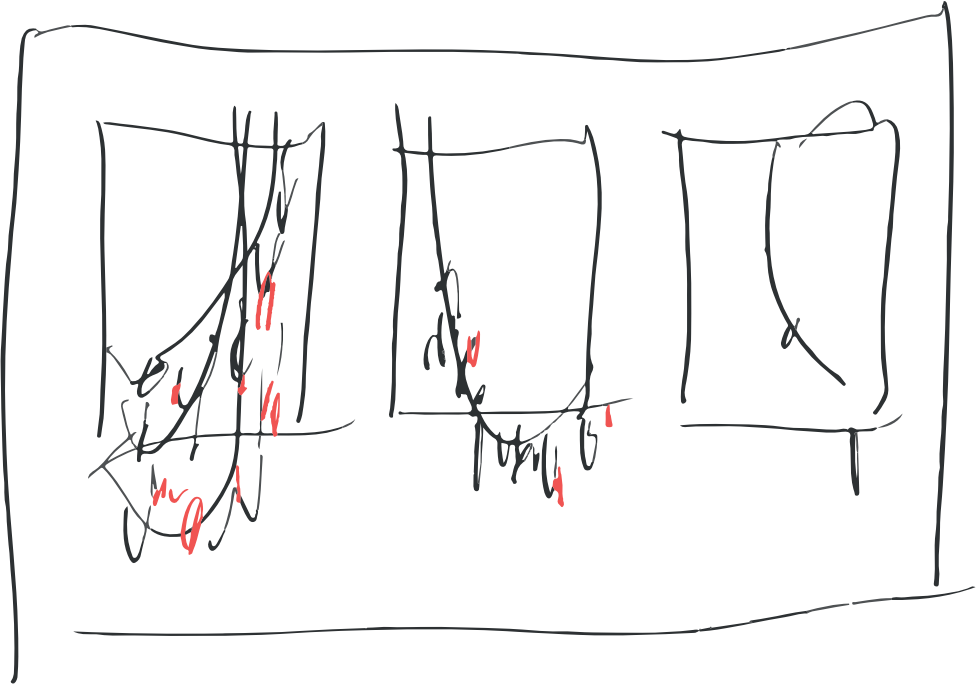
| İsimsiz, Karışık Teknik, 70x100cm, 2023.



| ('23'23), Karışık Teknik, 50x70 cm, 2023.



| **Hedef**, Dijital Kolaj, 70x100cm, 2019.



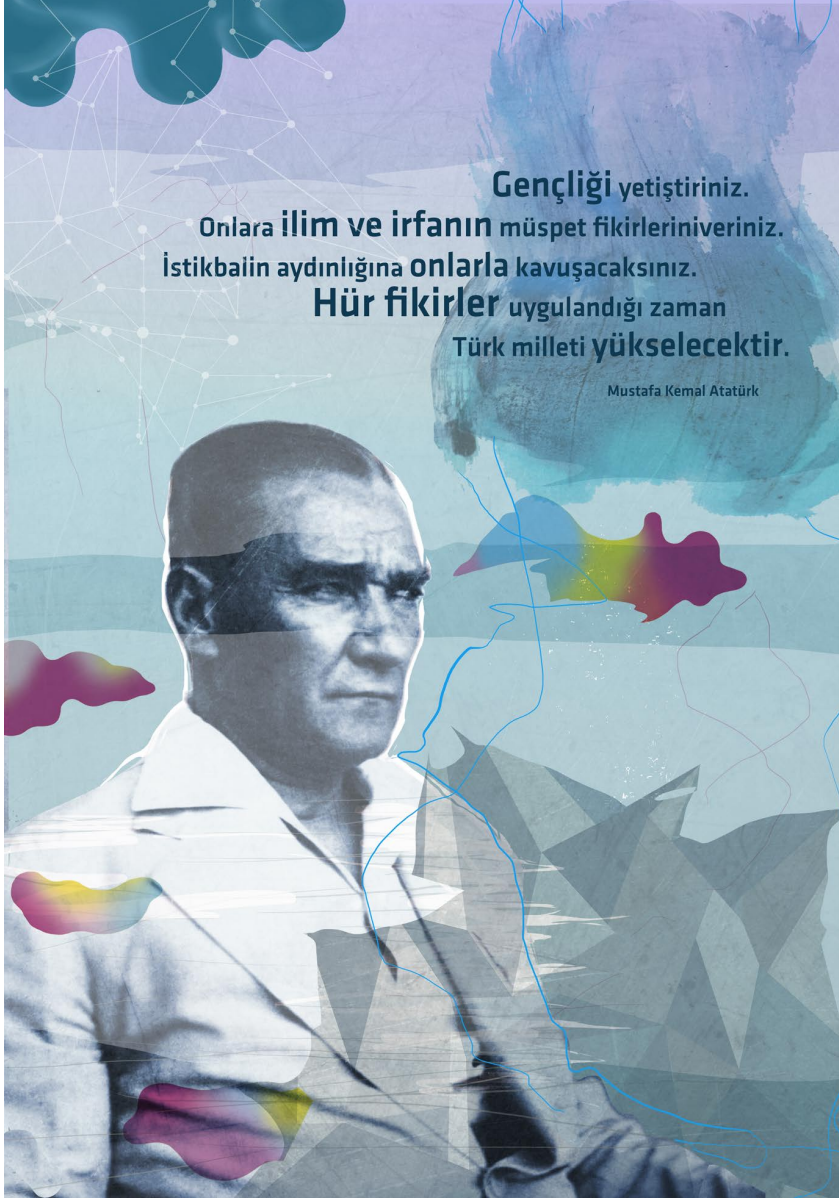
| Açlık, Dijital, 90x130cm, 2023.



| **Ayaklar**, Seramik, 40x40x10cm, 2018.



| Halide Edip Adıvar, Seramik Pano, Kazıma ve Parça Ekleme Tekniği, Renklendirilmiş Astar Uygulaması, 1100°C, 37x37x3cm, 2023.



Gençliği yetiştiriniz.
Onlara ilim ve irfanın müspet fikirlerini veriniz.
İstikbalin aydınlığına onlarla kavuşacaksınız.
Hür fikirler uygulandığı zaman
Türk milleti yükselecektir.

Mustafa Kemal Atatürk

| Adı Sonsuz, Dijital Kolaj, 70x100 cm, 2023.



| Frig, Serbest Elle Şekillendirilmiş Pişirim, 1000°C, 40x40cm, 2021.

TUĞRUL EMRE FEYZOĞLU



| Altın Şehir Serisi, Lüster Pişirimi, 49x25x35cm, 2018.



| İsimsiz, Dijital Fotoğraf, 100x70cm, 2017.



| Kuşulu Park, Dijital Fotoğraf, 43x53cm, 2010-2011.



| **Ulu Koruyucular**, Karışık Teknik - Fotoğraf Üstüne Yerleştirilmiş Aydinger
Üzerine Karakalem, 50x60cm, 2013.



| İleri, Dijital İllüstrasyon, 50x70cm, 2023.



| Cumhuriyet Kadını, Serbest Şekillendirme, 40x17x12cm, 2019.

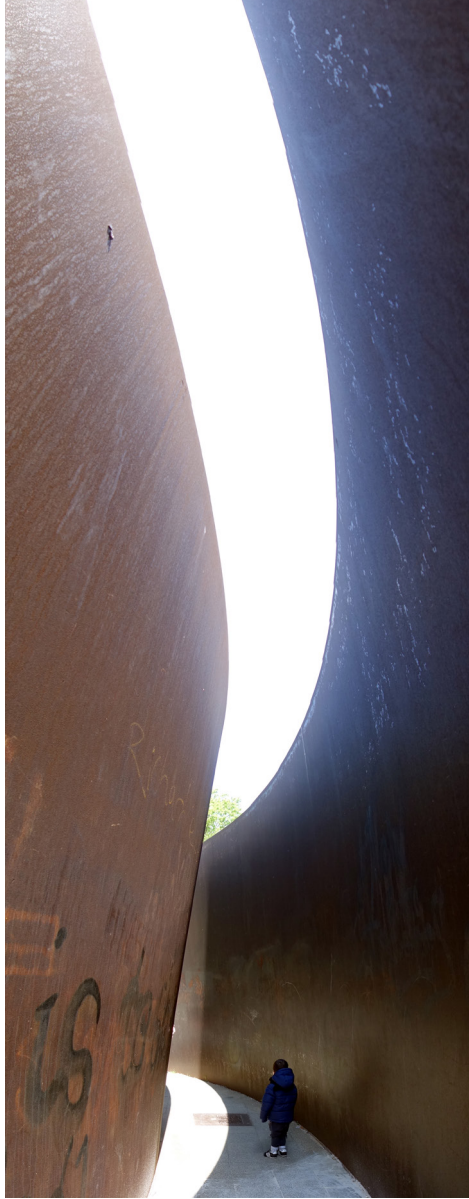
“BİZ
BÜYÜK BİR
İNKILAP YAPTIK.
MEMLEKETİ
BİR ÇAĞDAN ALIP
YENİ BİR ÇAĞA
GÖTÜRDÜK.”

M. Kemal ATATÜRK

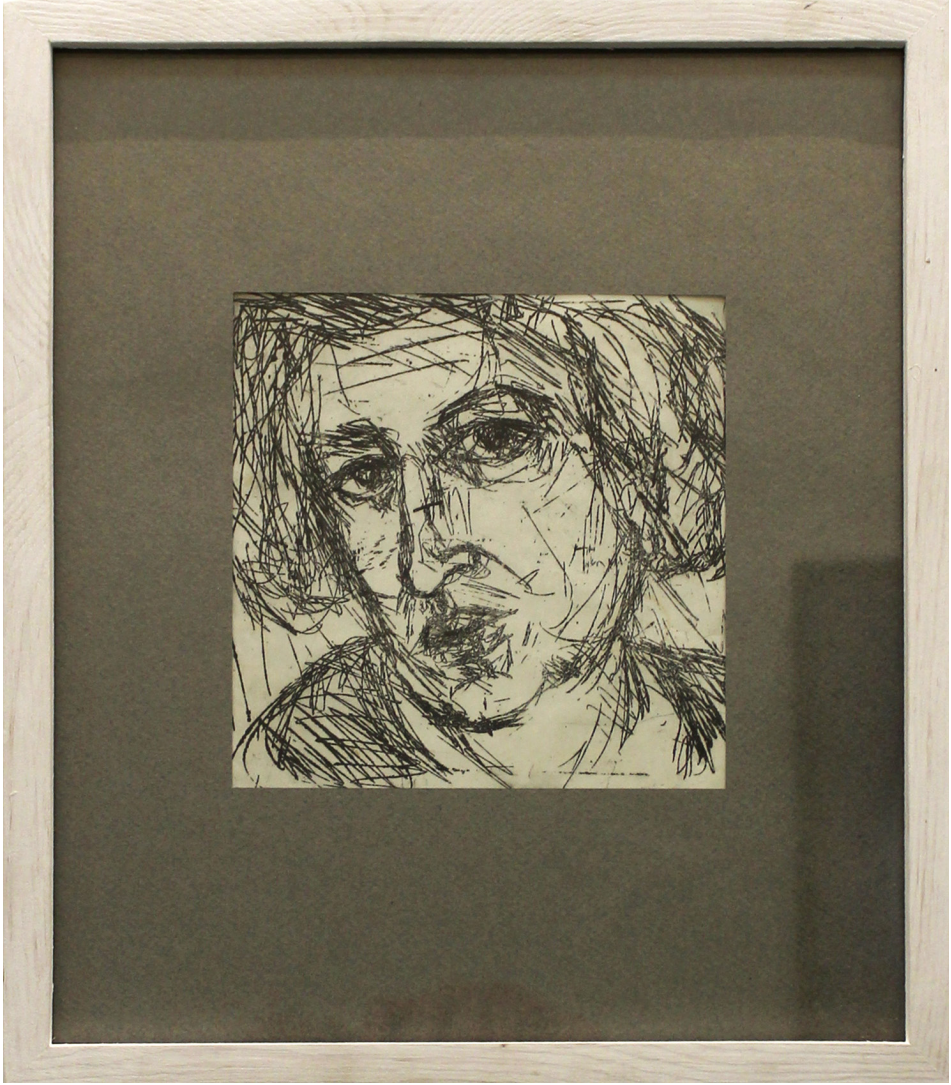
| Yeni Bir Çağ, Sayısal Ortamda Tasarım, 70x100cm, 2016.



| Uç Beni, Ahşap Baskı, 2019.



| **Gelecek**, Dijital Fotoğraf, 30x70cm, 2016.



| **Bakış**, Gravür Baskı, 29x34cm, 2022.



| **Öldürmeye Geldiğim Goliatlar**, 80x100cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 2021.

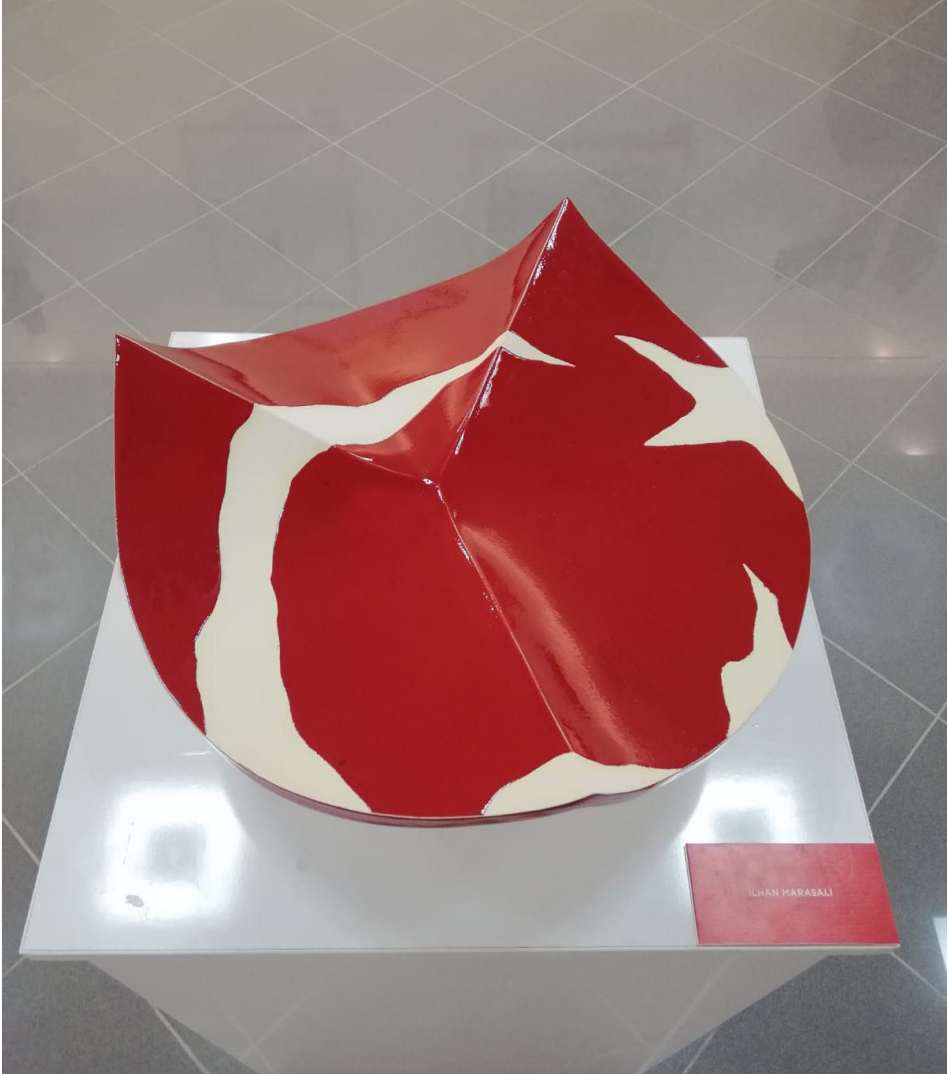


| **Bulunur**, Dijital Ortamda Tasarım, 70x100cm, 2019.

HİLAL KÜÇÜK



| **Bilge Tilki**, Elle Şekillendirme, Redüksiyon Pişirimi, 53x21x26cm, 2022.



| **Dalgalan Şafaklar Gibi Ey Şanlı Hilal, Sırlı Seramik, 28x40x40cm, 2023.**



| Başöğretmen, Vektörel İllüstrasyon, 70x100cm, 2021.



| Bohem Totem, Torna ve Elle Şekillendirme, 51x47x40cm, 2021.



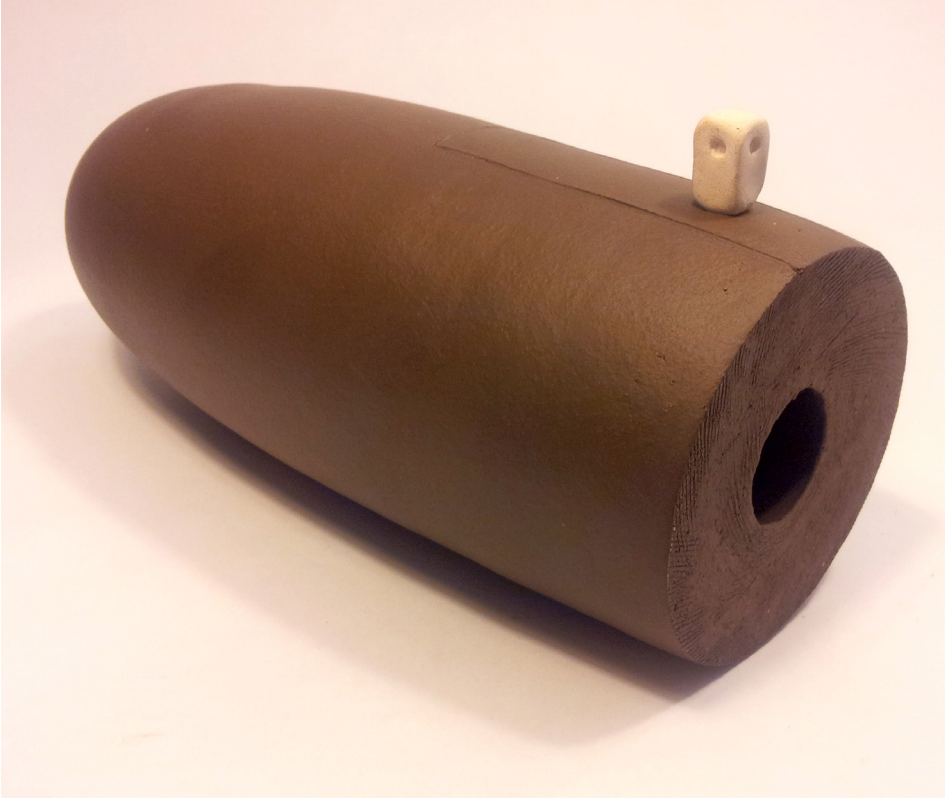
| İnsan, Şamotlu Kil, Mavi Sır, Elle Şekillendirme, 1040°C, 46x63cm, 2023.



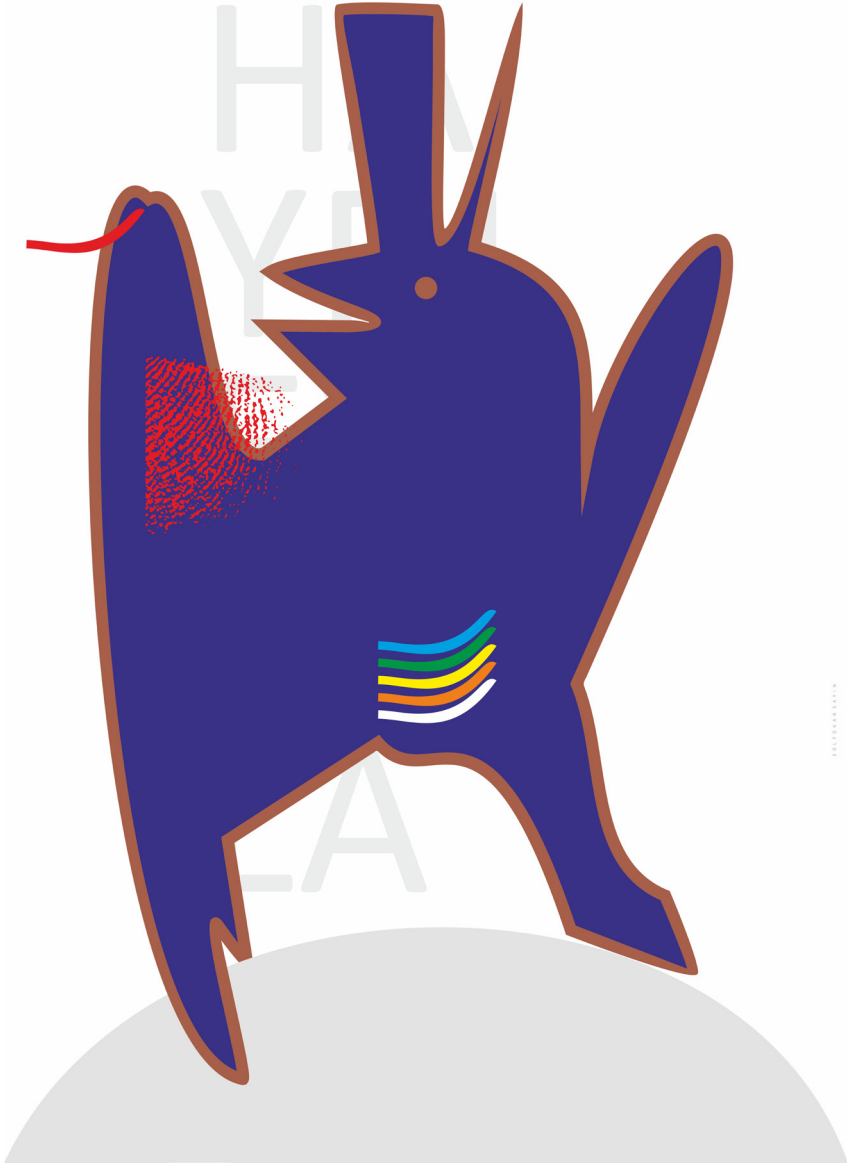
| **Ten Serisi**, Elle Şekillendirme, 90x85x21 cm, 2022.



| **Kilitler Ardında**, Dijital Fotoğraf, 50x70cm, 2014.



| **İsimsiz**, Tornada Şekillendirme, 35x7cm, 2022.



| Midaslı Grifordion Cumhuriyet Töreninde, Karma Yöntem, 100x70cm, 2023.



| **Saltanat ve Çiftbaş**, Alüminyum ve Boyalı Alçı, 41x8x26cm - 43x9x14cm, 2008-2022.



| **Ya Tutarsa**, Elle Biçimlendirme, Çap 38x5cm, 2021.



| **Bulantı**, Cam Çerçeve Üzerine Alüminyum Folyo, Metalik Boya, 50x35cm, 2022.



*Ey yükselen yeni nesil,
istikbal sizindir.*

Cumhuriyeti biz kurduk,
onu yükseltecek ve sürdüreceğ
sizlersiniz.

Mustafa Kemal Atatürk

| Atatürk ve Eğitim, Dijital Tasarım, 70x100cm 2018.



| Cumhuriyet Ruhu, Deneysel Kaligrafi ile Tasarım, 50x50cm, 2023.



| 100. Yıl, Sayısal Ortamda Tasarım, 40x50cm, 2023.

100
TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN YÜZÜNCÜ YILI



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

40 YIL