

yedi

SAYI 32
ISSUE

YAZ 2024
SUMMER

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

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

SOKAK SERİSİ, SEYDA KAÇTI, 2023



EDİTÖR KURULU EDITORIAL BOARD

Baş Editör Editor-in Chief

Leyla Ögüt, DEU
leyla.yildirim@deu.edu.tr

Yardımcı Editörler Vice Editors

Cansu Karaman Cengiz, DEU
karamancengiz.cansu@deu.edu.tr

Sanat Editörleri Arts Editors

Gökçen Ergür, DEU
gokcen.ergur@deu.edu.tr
Neda İsmail Atar, DEU
neda.atar@deu.edu.tr
Mert Yavaşca, COMU
mert.yavasca@comu.edu.tr

Tasarım Editörü Design Editors

Pınar Çalışkan Güneş, DEU
pinar.caliskan@deu.edu.tr
Betül Uslu Özkan, DEU
betul.uslu@deu.edu.tr

Bilim Editörleri Science Editors

Elif Tekin Gürgeç, DEU
elif.tekin@deu.edu.tr
Gözde Pelister, YASAR
gozde.pelister@yasar.edu.tr
Hakan Aşkan, DEU
hakan.askan@deu.edu.tr

Tasarım ve Baskı Editörü Print and Design Editor

Cansu Karaman Cengiz, DEU

Grafik Tasarım Editörü Graphic Design Editor

Sevda Kaçtı, DEU

Yazım Editörleri Copy Editors

Şeyma Güzelaydın Baysal, DEU
Halil İbrahim Yıldırım, DEU
Dorukhan Fırat Aktürk, DEU
Şükran Duran, DEU
Arzu Oto, DEU
Burçe Ulubilgin Çuhadar, DEU
Elif Merve Çakır, DEU
İmge Şenseçer, DEU

İngilizce Editörleri English Language Editors

Angela Burns, İzmir Ekonomi Üniversitesi
Hugh David Clarke, İzmir Ekonomi Üniversitesi

YAYIN KURULU ASSOCIATE EDITORS

Endüstriyel Tasarım Industrial Design

Gökhan Mura, İzmir Ekonomi Üniversitesi
gokhan.mura@ieu.edu.tr

Film Cinema

Simten Gündeş, Antalya AKEV Üniversitesi
simten.gundes@akev.edu.tr
Ürün Yıldırım Önk, Yaşar Üniversitesi
urun.onk@yasar.edu.tr

Fotoğraf Photography

Seçkin Tercan, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
seckin.tercan@msgsu.edu.tr
Halis Ozan Bilgiseren, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
ozan.bilgiseren@msgsu.edu.tr

Geleneksel Sanatlar Traditional Arts

Filiz Adıgüzel, Dokuz Eylül Üniversitesi
filiz.adiguzel@deu.edu.tr
Vedat Kacar, Dokuz Eylül Üniversitesi
vedat.kacar@deu.edu.tr

Grafik Graphics

Melike Taşçıoğlu Vaughan, Anadolu Üniversitesi
mtascioglu1@anadolu.edu.tr

Heykel Statue

Sevgi Avcı, Dokuz Eylül Üniversitesi
sevgi.avci@deu.edu.tr
İlker Yardımcı, Düzce Üniversitesi
ilkeryardimci@duzce.edu.tr

Müzik Music

Aykut Çerezcioglu, Dokuz Eylül Üniversitesi
aykut.cerezcioglu@deu.edu.tr

Resim Painting

A. Feyzi Korur, Dokuz Eylül Üniversitesi
feyzi.korur@deu.edu.tr

Sahne Sanatları Performing Arts

Banu Ayten Akın, Dokuz Eylül Üniversitesi
banu.akin@deu.edu.tr

Sanat Felsefesi Philosophy of Art

Oğuz Haşlakoğlu, İstanbul Teknik Üniversitesi
haslakoglu@itu.edu.tr

Seramik ve Cam Tasarımı Ceramics and Glass Design

Efe Türkel, Dokuz Eylül Üniversitesi
efe.turkel@deu.edu.tr

Tekstil ve Moda Tasarımı Textile and Fashion Design

Özlenen Erdem İşmal, Dokuz Eylül Üniversitesi
ozlenen.ismal@deu.edu.tr
Nesrin Türkmen, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
nesrin.turkmen@msgsu.edu.tr

DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD

Murat Akser

Eliot BATES

Hazel CLARK

Alexander van ECK

Yasuko Takayama

Kinor JIANG

Rolando GIOVANNINI

Marcus GRAF

Christina LUKE

Owain PEDGLY

Bahar ŞENER-PEDGLEY

Marian TUTUI

F. Dilek ALPAN

Savaş ARSLAN

Günay ATALAYER

Arzu ATIL

Ertuğrul BAYRAKTARKATAL

Ali M. BAYRAKTAROĞLU

Süleyman A. BELEN

Kaan CANDURAN

Semih ÇELENK

Ergand ÇETİN

Nezih ERDOĞAN

Ayhan EROL

R. Hakan ERTEP

Veysel GÜNAY

Ulster University

City University of New York

Parsons School of Design

İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü

Shizuoka University of Art and Culture

Hong Kong Polytechnic University

Polytechnic University Milan

Yeditepe Üniversitesi

Koç University

Orta Doğu Teknik Üniversitesi,

Orta Doğu Teknik Üniversitesi

Hyperion University of Bucharest

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Başkent Üniversitesi

Trakya Üniversitesi

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Hacettepe Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

İstanbul Şehir Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Yaşar Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

Şefik GÜNGÖR

Binnur GÜRLER

Burcu KARABEY

Kerem KARABOĞA

Recep KARADAĞ

Songül KARAHASANOĞLU

Hale Canbaz KARAKAŞ

Müjgan B. KARATOSUN

Feyzi KORUR

Mehmet KOŞTUMOĞLU

Fırat KUTLUK

Nesrin ÖNLÜ

Şakir ÖZÜDOĞRU

A. Feyza ÖZGÜNDOĞDU

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR

Fakiye ÖZSOYSAL

M. Sacit PEKAK

Sıdıka Sibel SEVİM

Yüksel ŞAHİN

Emre TANDIRLI

Ragıp TARANÇ

M. Biret TAVMAN ERTUĞRUL

Sadık TUMAY

Uysal TUNA

Ceren UZUN

Halil YOLERİ

Yaşar Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

İstanbul Üniversitesi

İstanbul Aydın Üniversitesi

İstanbul Teknik Üniversitesi

İstanbul Teknik Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Eskişehir Teknik Üniversitesi

Hacettepe Üniversitesi

İzmir Ekonomi Üniversitesi

İstanbul Üniversitesi

Hacettepe Üniversitesi

Anadolu Üniversitesi

Eskişehir Teknik Üniversitesi

Beykent Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Marmara Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Dokuz Eylül Üniversitesi

yedi

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

YAZ SUMMER 2024 • SAYI ISSUE 32

e-ISSN 2687-5357

TÜBİTAK - ULAKBİM
Dergipark Açık Dergi Sistemleri
JournalPark Open Journal Systems



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

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

E-ISSN 2687-5357
YAYIN NO: 09.1200.0000.000/BY.024.065.1222

YAZ 2024 • Sayı 32
SUMMER 2024 • ISSUE 32

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

SORUMLU MÜDÜR MANAGING EDITOR
Leyla Öğüt

TASARIM VE BASKI SORUMLUSU DESIGN & PRINTING
Cansu Karaman Cengiz

GRAFİK TASARIM GRAPHIC DESIGN
Sevda Kaçtı

KAPAK İLLÜSTRASYONU COVER ILLUSTRATION
Sevda Kaçtı

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

ONLINE YAYINLANMA TARİHİ DATE OF PUBLICATION
30 Temmuz 2024 | 30th July 2024

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



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

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Leyla Ögüt	V	Editörden Editorial
Selim Çınar Ferda Tazeoğlu Filiz	1	Use of Waste Banana Peel Ash in Glaze Making / Research Article Atık Muz Kabuğu Külünün Sır Yapımında Kullanımı / Araştırma Makalesi
Bahar Emgin	15	Demir Sıpa: Zanaat ve Tasarım Arasında Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği / Araştırma Makalesi The Iron Foal: Turkish Handicrafts Promotion Association in Between Craft and Design / Research Article
Gözde Bursalıgil	27	Sıfır Atık Deneysel Drapaj: Bir Workshop Deneyimi / Olgu Sunumu Zero Waste Experimental Draping: A Workshop Experience / Case Report
Cengizhan Sürücü Banu Ayten Akın	41	Komedide Egonun Egoyla Çarpışması: Plautus'un Amphitryon'u / Araştırma Makalesi Collision of Ego with Ego in Comedy: Plautus' Amphitryon / Research Article
Serap Dengin Sevinir Pınar Göklüberk Özlü	51	Giysi Deneyiminde Ürün Duyguları / Araştırma Makalesi Product Emotions in The Clothing Experience / Research Article
Haşim Demirtaş	71	Nietzsche ile Darwin Arasında: Snowpiercer (2013) / Araştırma Makalesi Between Nietzsche and Darwin: Snowpiercer (2013) / Research Article
Cumhur Okay Özgör	85	René Magritte Resimlerinin Sinema ile Etkileşimi / İnceleme Makalesi Interaction of Rene Magritte Paintings with Cinema / Review Article
Murat Küçükkebe	99	Keman Yapımcılığında Yeniden Üretim: Kopya, Esinlenme ve Kişisel Temelli Uygulamaların Sınırları / Araştırma Makalesi Reproduction in Violin Making: Borders of Copying, Inspiration and Personal Interpretations / Research Article
Fatma Nazlı Suyum Canan Zöngür	113	Minimal Sanat ve Richard Serra / Sanatçı İncelemesi Minimal Art and Richard Serra / Artist Review
Uğur Günay Yavuz Ahmet Sait Yıldız	125	Sanat Aracılığı ile Çevre Sorunlarına Bakışta Güncel Yaklaşımlar: Von Wong / Sanatçı İncelemesi Current Approaches to Environmental Issues Through Art: Von Wong / Artist Review

Sevgili okuyucular ve yazarlar,

Ocak 2024 sayımızla beraber yayın hayatına sadece dijital olarak devam etmeye başlayan dergimiz, daha çok makale yayımlama olanağına kavuşmuştur. Bu durum, daha çok makaleye yayımlama olanağı tanıyarak dergimizin alan yazına katkısını da arttıracaktır ancak; makale değerlendirme süreçlerinin titizlikle sürdürülmesi makale sayısının henüz beklentinin altında kalmasına neden olmaktadır.

32. Sayı (Temmuz 2024) bu kapsamda; geniş bir yelpazede güzel sanatlar alanında farklı bakış açıları sunmaya devam etmektedir.

Bu sayımızda da güncel eğilimleri yansıtan araştırma ve derleme makaleler okuyucularla buluşmaktadır.

Seramik yapımında organik madde kullanımı araştırılması, Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği'nin Türkiye'de modern ürün kimliğinin olan katkıları, Sahne sanatlarında komedi türünde komik olanın yaratım sürecinde ayna evresi teorisi, Giysi deneyiminde ürün duyguları, Deneysel drapaj yöntemi kullanılarak sıfır atık giysi form denemeleri, Bir film üzerinden sosyal Darwinizm okuması, René Magritte resimleri, Minimal Sanat ve Richard Serra, Keman Yapımcılığında Yeniden Üretim, Sanat aracılığıyla çevre sorunlarına bakış gibi konulara yer verilmiştir.

Her geçen gün dergimize olan talebin artması memnuniyet ve cesaret vericidir ve daha fazla makaleyi okuyucuyla buluşturma konusunda ekibimizi teşvik etmektedir. Dergimizi hazırlayan tüm ekibimize, çalışmalarıyla destek olan tüm yazarlarımıza ve okuyucularımıza teşekkür ederiz.

Akademik ve sanatsal çalışmalarla dolu güzel bir yaz dileğiyle...

Dear Readers and Writers,

Our journal, which continues publication life digitally from our January 2024 issue, has opened its doors to more authors. This situation will enhance the journal's contribution to the literature by providing more opportunities for publishing articles. However, the meticulous process of the article review process has resulted in the number of articles still falling below expectations.

In this context of the Issue 32 (July 2024); It continues to offer different perspectives in a wide range of fine arts. In this issue, research and review articles reflecting current trends are presented for the reader.

Topics such as research on the use of organic matter in ceramic making, Contributions of the Turkish Handicrafts Promotion Association to the modern product identity in Türkiye, The mirror stage theory in the creation process of the funny in the comedy genre in performing arts, Product emotions in the clothing experience, Zero waste clothing form trials using experimental draping method, Reading social Darwinism through a movie, Paintings by Rene Magritte, Minimal Art and Richard Serra, Reproduction in violin making, and Current approaches to environmental issues through art are included.

The ever-increasing demand for our journal is pleasing, and it encourages our team to deliver more articles for the reader.

We would like to thank the entire team who have prepared our journal, and all our authors and readers for their support.

Wishing you a beautiful summer full of academic and artistic endeavours...

Use of Waste Banana Peel Ash in Glaze Making*

Atık Muz Kabuğu Külünün Sır Yapımında Kullanımı

Selim Çınar, *Seramik Bölümü, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*, 0000-0002-2380-1818

Ferda Tazeoğlu Filiz, *Seramik Bölümü, Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi*, 0000-0002-3411-2575

Abstract

Banana peel waste is a very rich organic source of alkali oxides used in glaze composition. Today, the importance of concepts such as sustainability, recycling, and upcycling has accelerated research into recycling mineral-rich resources such as banana peel, which is considered waste. The use of this mineral-rich resource in the production of ash glaze in the field of ceramic art and the development of new surface suggestions in ceramic art in this context constitute the basis of the research. In this research, the banana peel wastes obtained from Selçuk University dining hall were dried and thermal gravimetric analysis (TGA) was performed. The banana peel ash calcined at 1000°C was analyzed by XRF analyzer on an elemental basis between Na-U and oxide semi-quantitatively. Using the binary system, glaze recipes developed at 1200°C from banana peel ash with potassium, sodium and ulexite additives were prepared and the possibilities of using banana peel ash in glaze were investigated.

The research results show that banana peel ash can be used as the main source for obtaining natural ash glaze, as well as an alternative to alkali oxides in standard transparent glaze composition at 1200°C.

Anahtar Sözcükler: Ceramic, glaze, ash glaze, banana peel, waste

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Ceramic, plastic arts, ceramic art, ceramic technology, ceramic chemistry, ceramic glazes, artistic glazes, ash glazes.

Özet

Muz kabuğu atığı, sır bileşiminde kullanılan alkali oksitler açısından oldukça zengin bir kaynaktır. Günümüzde sürdürülebilirlik, geri dönüşüm ve ileri dönüşüm gibi kavramların önem kazanması beraberinde atık olarak nitelendirilen muz kabuğu gibi mineral açısından zengin kaynakların yeniden dönüşümüyle ilgili çalışmalara ivme kazandırmıştır. Mineral açısından oldukça zengin olan bu kaynağın seramik sanatı alanında kül sırası yapımında kullanımı ve bu bağlamda seramik sanatında yeni yüzey önerilerinin geliştirilmesi araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Yapılan çalışmada Selçuk Üniversitesi yemekhanesinden temin edilen muz kabuğu atıkları kurutularak termal gravimetrik analizi (TGA) yapılmış, daha sonrasında 1000°C'de kalsine edilen muz kabuğu külü XRF analiz cihazı ile Na-U arası elementer bazda ve oksitli yarı kantitatif olarak analiz edilmiştir. İkili sistemden yararlanılarak potasyum, sodyum ve üleksit katkılarıyla muz kabuğu külünden 1200°C'de gelişen sır reçeteleri oluşturulmuş ve sır içerisinde muz kabuğu külünün kullanım olanakları araştırılmıştır.

Araştırma sonucunda muz kabuğu külünün doğal kül sırası elde etmek için ana kaynak olarak kullanılabileceği anlaşılmış olup, bunun yanı sıra 1200°C'de standart şeffaf sır bileşiminde alkali oksitlere alternatif olarak da kullanılabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Keywords: Seramik, sır, kül sırası, muz kabuğu, atık.

Academical Disciplines/Fields: Seramik, plastik sanatlar, seramik sanatı, seramik teknolojisi, seramik kimyası, seramik sırları, artistik sırlar, kül sırları.

*This research was supported within the scope of the project (Id: 23401062) accepted by Selçuk University BAP Commission.

- **Corresponding Author:** Ferda Tazeoğlu Filiz, Seramik Bölümü, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- **Address:** Selçuk Üniversitesi Alaeddin Keykubat Kampüsü Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü Selçuklu/Konya, 42130.
- **E-mail:** ferdatazeoglu@gmail.com
- **Available online:** 09.02.2024
- **doi:** 10.17484/yedi.1398190

Received: 30.11.2023 / **Accepted:** 22.01.2024

1. Introduction

Glaze is a glassy coating material used in ceramics that covers the surface of the form and gives various properties to the surface. Historically, the association of glass with glaze and the attribution of a glassy characteristic to glaze is due to the silisium oxide contained in both materials (Yıldırım & Tazeoğlu Filiz, 2023). Silisium is a raw material with a high melting temperature (1410°C). Since this temperature requires a very high cost and technical infrastructure even in the industry-based production process, certain amounts of melter are added to silisium oxide to reduce this temperature in the industries. Similarly, feldspars such as sodium and potassium are used in glaze compositions to lower the melting temperature of the glaze. Pegmatites, aplites, feldspar phyllons and nepheline syenite are rock types used as commercial feldspar sources. They are used as melting agents in ceramic bodies and glazes.

Adding ashes of organics such as wood and plants to the materials included in the glaze component dates back to ancient times. It is the Chinese who discovered that the wood ash spread in kiln using wood as fuel adheres to the surface of ceramics at high temperatures, creating mottled and fluid surfaces. Ashes contain in a fine state of division large proportions of silica some potassium and sodium salts, alkaline earths, iron and often phosphate salts. The amounts and varieties of these minerals vary considerably from plant to plant, soil to soil and, with the same plant, season to season. The colour of ashes, either before or after washing, varies from white to grey brown and black, and while some of this colour is due to fine particles of charcoal (carbon), which burns out from the glaze, some is due to the presence of iron, which affects the colour of the glaze, though some potters think that small quantities of copper may be present in certain ashes. When combined with feldspar or clay, wood or plant ash will form richly textured and coloured glazes at temperatures about 1200°C. The romantic appeal of using ash makes it a favourite material for the stoneware potter. Various analyses of ashes have been carried out but are relevant only for that particular batch. The same sort of wood grown on different ground will inevitably yield a different analysis (Cooper & Royle, 1978).

The use of melting agents such as potassium and sodium from organic compounds in glaze making dates back to 1500 BC. (Genç, 2013). Ash glazes are among the oldest glazes known in history. They were discovered during the Shang Dynasty and were first used on ceramic surfaces by Chinese craftsmen. These glazes were created accidentally when the ashes that flew through the air during firing in wood-fired kilns fell on the surface of the pots (Çalışkan Güneş, 2017). Very soon new approaches to decoration began to evolve that took advantage of the flowing, pooling characteristics of the high-lime ash glazes. Many of those decorative elements were also to perform a functional role in that they prevented the often over-fluid glazes from running too far down the side of a pot. Witness the prominent ridges that restrict the effects of gravity on the Han dynasty proto-porcelain jars. In the first instance, however, these 'glazes' were produced accidentally, the product of white-hot wood ash being carried through the kiln with the draught of the fire and falling onto the pots. As soon as the temperature reached around 1170°C the ash reacted with the silica and alumina in the surface of the clay to form a crude, often runny glaze. The build-up of these flashed areas did not rely upon the falling wood ash particles alone to form the glaze. In burning the wood fuel at such high temperatures the oxides of potassium and calcium are liberated as volatile gases which react with the silica in a clay in much the same way as the sodium in a salt firing. This form of vapour glazing accounts for the well-glazed areas that occur on the vertical walls of pots where ash alone is unable to settle except in relatively small amounts when, as the temperature increases, the clay becomes 'tacky' as it vitrifies (Rogers, 2003). As ceramic kilns were developed in Chinese ceramic culture, the firing temperature also increased. The increase in temperature has made ceramics non-porous and durable and has made the melting of the materials used more effective. During Zhou dynasty (1155-255 BC) it was discovered that a simple glaze could be made by dusting a mineral like feldspar or wood ash on to the shoulder of the pots. At temperatures around 1200 C, it will combine with the surface of the pot to form a mottled and attractive glaze. This technique seems to have continued intermittently until its use became more widespread in the Han dynasty. Simple glazes of the mineral feldspar and wood ash produced thin olive-green glazes which enhanced the form, though were unnecessary from a practical point of view as stoneware is impervious to liquid (Cooper, 1988).

In the 8th and 9th centuries, ash glazes were applied to an iron oxide-containing slip and fired at low temperatures. The surfaces of these pots and wares, unique to Tongguan and Qionlai, are decorated with brushwork using iron and copper oxide, resulting in soft lines. In the 13th century, ash from rice straw was used for two special glaze effect. First one, in the northern province of Henan, the siliceous content of rice straw ash was used to obtain opaque glazes with different shades of blue. The second one was the technique of overlaying a layer rice straw ash onto a tenmoku to create a mottled pattern. Known as Jizhou ware this

was sometimes done by simply splashing on the ash and at other times by using a sophisticated stencil system or possibly a resist. It took 2000 years for the kiln technology to reach the Japanese, which allows wood ash in the kiln atmosphere to precipitate and adhere to the ceramic surface. The ceramics called "Sucki" by the Japanese had a process of sprinkling wood ash on the ceramic surface before firing, like the Chinese Han Dynasty jars. The Japanese followed a sophisticated and intuitive path, unlike the Chinese, who developed glazes consisting of various ash-clay combinations. Instead of covering the surface with wood or plant ash before firing, the Japanese preferred the improvised glaze effect achieved by settling the ash flying in the kiln atmosphere onto the surface of the ceramics. The Japanese also acted intuitively while placing the ceramics into the kiln and observed the movement of ash on the ceramic surfaces. These firings are still done today (Rogers, 2003).

In addition to features such as firing technologies, clay diversity, clay shaping techniques, the use of wood or plant ashes alone or mixed with various materials played a central role in the development of Far Eastern ceramic culture. Following the Chinese, the Japanese also incorporated the use of ash into their ceramic culture. Thanks to geographical proximity and commercial relations, Korea, Thailand and Islamic countries have also started to use wood and plant ashes. The Western world turned its face towards the east in terms of ceramics in the late 19th century, and ashes of organics such as wood and plants began to be used in western ceramic culture from the beginning of the 20th century.

Bernard Leach received his ceramics training from Shoji Hamada in Japan and returned to England in the 1920s. Leach, who returned to England with Hamada, has a deep admiration for the Far East as well as important knowledge of ceramics. His ceramics are a synthesis; he synthesized clay, shaping, decoration and firing cultures of Far Eastern origin with European ceramic culture. He used the glazes he saw in Japan and Korea faithfully to the original, and preferred glazes with high ash content in jugs and vases. When Leach's explanations about his works are examined, it is understood that he adopted in detail how the ashes of organics such as wood and plants are used. The most comprehensive research on the behavior of various wood and plant ashes was first conducted by Katherine Pleydell-Bouveri, a student of Bernard Leach. Katherine has conducted systematic testing and research on the ashes of organics such as many different plants, shrubs and trees, and these studies have become the primary source and inspiration for the work of ceramic artists and potters around the world (Rogers, 2003).

Ash glazes are categorized as natural, synthetic, and false ash glazes based how the ash is obtained. Natural ash glazes are made with ash from organic materials such as wood, straw, shrubs, fruit peels and various plants. These materials must have their chemical structures intact. Ash can be used by sprinkling, spraying or adding it to the glaze mixture (Şölenay, 2011).

Ashes can be classified by several means. The useful classification is hard, soft and medium ashes. A more precise classification identifies each ash by its name. Generally speaking, the quicker the growth, the higher the proportion of silica and the harder the ash. The longer the growth, the softer the ash; as a result the hard woods, which have taken many years to grow, yield low silica and high flux content, such as potassium and calcium, and give soft ash. Quickly grown plants, such as bracken, give ash with a high silica content and a hard ash. However, the silica content of ash is often intimately combined with the other ingredients and does not act as a refractory material in the way that flint or quartz acts. Classical combinations of materials in glazes with ash include feldspar, clay and flint. Small quantities of calcium carbonate (whiting) or dolomite are often added. Ash is usually considered to be a fluxing material falling into group one materials. (Cooper & Royle, 1978)

Many scientific studies have been conducted on the effects of ash on glaze. These studies have found that many organic materials such as pomegranate, olive tree, hazelnut shells (Genç, 2013), hops (Savaş, 2021), potatoes (Şölenay & Turan, 2020), chestnut shells (Kubat, 2020), eggplant branches (Tizgöl & Gündeşlioğlu, 2016), rose pulp (Ünal & Akgeyik, 2020), and olive seeds (Divitcioğlu & Karagül, 2021) beech wood, pine tree, oak tree, apple tree, hornbeam tree, poplar tree, cherry tree, walnut tree, olive wood (Çalışkan Güneş, 2014) have been used in the production of ash.

In this study, natural ash glaze recipes were prepared using banana peel ash, which is very rich in potassium. The possibilities of using ash in glaze-making at 1200°C with potassium feldspar, sodium feldspar and ulexite additives added to the glaze mixture using the binary system were investigated. In addition, the effect of ash in transparent glaze composition was studied by substituting banana peel ash for feldspars in a standard transparent glaze recipe.

2. Experimental Studies

Bananas are organic and consist of the peel and the fruit. The peel makes up about 40% of the banana. When bananas are consumed, the flesh is usually eaten, and the peel is discarded. Studies have shown that the potassium content of the banana peel is as high as that of the fruit. These studies have spurred research into the recycling and upcycling of this mineral-rich resource (Muslu, 2022).

The banana peel used in the ceramic glaze composition was obtained from the Central Dining Hall of Selçuk University. As a result of the negotiations with the Central Dining Hall Administration, the banana peels were separated by the garbage separation method and used as a waste source on the day when bananas were served on the lunch menu.

32 kg of banana peel waste from the dining hall of Selçuk University was dried in the open air for 15 days. As seen in Figure 1, after drying the banana peel waste, the first stage of the calcination process was carried out in the open air. With this process, the volatile substances were removed from the body. The reason why the first stage of the process is carried out in the open air is that the carbon monoxide that the body will release into the environment during the first stage of combustion will be released into the open air. Ethyl alcohol was used as the fuel to maintain the purity of the dried banana peels. The incineration process was carried out in uncoated metal cans.



Figure 1. Banana peel collection, drying and incineration processes.

The ashes obtained after the first incineration step were calcined at 1000°C. The result is in Figure 2a. Then it was fired at 1200°C on a porcelain plate. The calcined ash used on the porcelain plate without additives penetrated into the structure at 1200°C, affecting the structural properties of the structure and deforming the shape. The result is in Figure 2b.



Figure 2a. Image of ash after calcination at 1000°C **2b.** Image of calcined ash fired at 1200°C on porcelain plate.

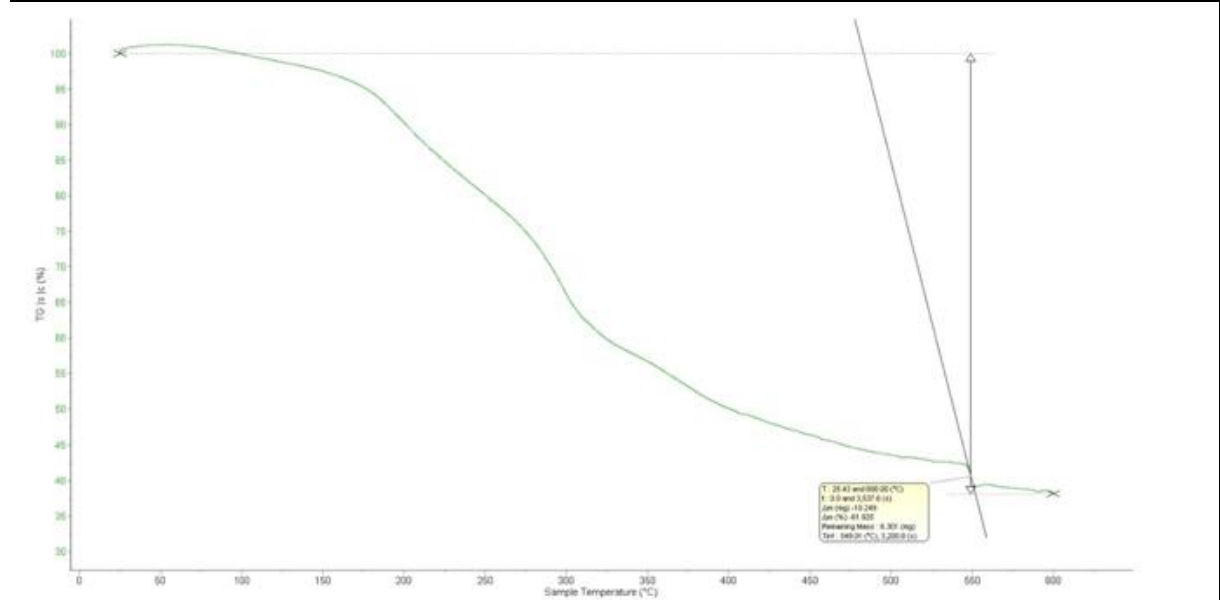
Thermal Gravimetric Analysis (TGA) of dried banana peel and elemental oxide analysis of ash sample calcined at 1000°C were performed at Necmettin Erbakan University BITAM Central Laboratory.

Thermal Gravimetric analysis (TGA) of dried banana peel was performed with Setaram LABSYS EVO brand model thermal analyzer under nitrogen gas at a heating rate of 10 degrees/minute by heating from room temperature of 25°C to 600°C.

In the graph in Table 1, the amount of substance lost with heating (% Mass Loss) and the temperature value of the dry banana peel sample is given. Accordingly, it can be seen that the sample defined as "Banana Peel Ash" contains volatile components that can be separated from the structure up to 600°C and these volatile components constitute approximately 82% of the initial mass by mass.

Table 1. Amount of material lost by heating (% Mass Loss) and temperature value of banana peel ash sample.

Sample	Gas Atmosphere	Heating Speed	Heat (°C)	Mass loss (%)	Mass Loss Initial Temperature
Banana Peel Ash	Nitrogen (N ₂)	10°C/min	25-600°C	81.925	75°C



1000°C calcined banana peel ash sample was analyzed for elemental oxides using a Rigaku - NEX-CG model XRF analyzer. The sample was analyzed semi-quantitatively on an elemental basis between Na-U and oxide and the mass % distribution is given in Table 2.

Table 2. X-ray fluorescence spectrometry (xrf) result of calcined banana peel ash sample.

Element	Unit	Banana Peel Ash	Statistical error	Detection limit	Quantitation limit
K	mass%	31.9	0.0529	0.0028	0.0084
Na	mass%	3.87	0.179	0.418	1.25
Si	mass%	3.69	0.0104	0.0033	0.0099
Ca	mass%	3.22	0.0242	0.0179	0.0537
Cl	mass%	2.55	0.0028	0.0017	0.005
Mg	mass%	1.39	0.022	0.0247	0.074
P	mass%	0.485	0.0023	0.0032	0.0097
Al	mass%	0.373	0.0059	0.0081	0.0242
Zr	mass%	0.256	0.0026	0.0005	0.0016
S	mass%	0.153	0.0015	0.0034	0.0103
K ₂ O	mass%	33.7	0.0484	0.003	0.009
SiO ₂	mass%	7.61	0.0208	0.004	0.0121
CaO	mass%	4.44	0.0315	0.0252	0.0757
Na ₂ O	mass%	3.93	0.238	0.603	1.81
MgO	mass%	2.36	0.0351	0.0314	0.0941
P ₂ O ₅	mass%	1.09	0.005	0.0067	0.0202
Al ₂ O ₃	mass%	0.669	0.0105	0.014	0.042
SO ₃	mass%	0.421	0.0038	0.0086	0.0258
ZrO ₂	mass%	0.304	0.0031	0.0006	0.0019
Fe ₂ O ₃	mass%	0.112	0.0022	0.0028	0.0085

3. Discussion

According to X-ray fluorescence spectrometry (XRF) results, the amount of coloring oxide in the calcined banana peel ash sample is less than 1%, while K and K₂O, which are used as melting agents in glaze making, constitute 65% of the mass. Therefore, it is predicted that the glazes that can be obtained from this ash are beige in color and have high fusibility.

Based on the results, glaze recipes (5 gr) were prepared by combining sodium feldspar, potassium feldspar and ulexite, which are used as melting agents in ceramic glaze composition, with banana peel ash in binary system. Table 2, Table 3 and Table 4 below show the changing values of sodium feldspar, potassium feldspar, ulexite and banana peel ash in binary system. In the research, the recipes containing sodium feldspar and ash are given with the code SK, the recipes containing potassium feldspar and ash are given

with the code PK, and the recipes containing ulexite and ash are given with the code UK. To increase the stability of the glaze and ensure adhesion to the surface, 2% kaolin was added to each recipe.

Table 3. Glaze recipes with sodium feldspar and banana peel ash.

Materials %	Recipes								
	SK1	SK2	SK3	SK4	SK5	SK6	SK7	SK8	SK9
Sodium Feldspar	10	20	30	40	50	60	70	80	90
Banana Peel Ash	90	80	70	60	50	40	30	20	10

Table 4. Glaze recipes with potassium feldspar and banana peel ash.

Materials %	Recipes								
	PK1	PK2	PK3	PK4	PK5	PK6	PK7	PK8	PK9
Potassium Feldspar	10	20	30	40	50	60	70	80	90
Banana Peel Ash	90	80	70	60	50	40	30	20	10

Table 5. Glaze recipes made with ulexite and banana peel ash.

Materials %	Recipes								
	UK1	UK2	UK3	UK4	UK5	UK6	UK7	UK8	UK9
Ulexite	10	20	30	40	50	60	70	80	90
Banana Peel Ash	90	80	70	60	50	40	30	20	10

All recipes were applied to biscuit fired porcelain plates at 1000°C by preparing samples of 5 grams each. The sample of glaze-applied porcelain plates was fired at 1200°C in the Nabertherm kiln. The results obtained after firing are displayed in Table 6, Table 7, and Table 8.

Table 6. Glaze recipes with sodium feldspar and banana peel ash.

SK1	SK2	SK3	SK4	SK5
				
SK6	SK7	SK8	SK9	
				

Table 7. Glaze recipes with potassium feldspar and banana peel ash.










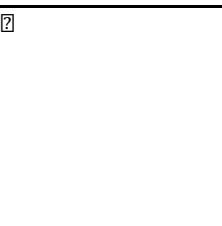


PK1	PK2	PK3	PK4	PK5
				
PK6	PK7	PK8	PK9	
				

Table 8. Glaze recipes made with ulexite and banana peel ash.

UK1	UK2	UK3	UK4	UK5
				
UK6	UK7	UK8	UK9	
				

2











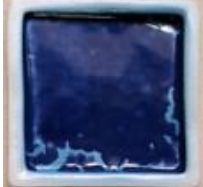




Transparent and semi-matt glazes in cream-beige tones were obtained in all recipes. It was observed that in all recipes where sodium feldspar was used above 50%, cracks started to form due to surface tension. In recipes containing 10% and 20% sodium feldspar (SK1-SK2), the tendency of the glaze to clump increased as the sodium content decreased. Therefore, the optimum value at which sodium feldspar and ash can be used was determined to be recipe SK3.

The groups of recipes in which potassium feldspar and banana peel ash were used together produced semi-matt, opaque, cream-colored glazes with a tendency to agglomerate. Since agglomeration tendency was observed in the recipes (PK1-PK2) where potassium feldspar was used at 10% and 20% ratios, the maximum and optimum use of ash was determined to be recipe numbered PK3.

It was found that the glazing and fluxure were higher in the groups of recipes where ulexite and banana peel ash were used together, especially in the recipes where ulexite was used more than 30%. Glassy transparent glaze recipes were obtained in the samples of this group, and the recipe numbered UK1 was selected as the optimum value where ash can be used.

In all three melting groups, optimum proportions of ash were determined, and the selected recipes were colored by adding three different amounts of cobalt oxide between 1 % and 10 %. The coloring process was carried out on horizontal biscuit plates and the applications were fired at 1200°C. The colored surface images of SK3 (70% ash-30% sodium feldspar) from the sodium feldspar group, PK3 (70% ash-30% potassium feldspar) from the potassium feldspar group, and UK1 (90% ash-10% ulexite) from the ulexite group are shown below. The results are in Table 9.

Table 9. Cobalt oxide-colored surface images of SK3, PK3 and UK1 coded recipes.

Recipe	Cobalt Oxide %				
	1	3	5	7	10
SK3					
PK3					
UK1					

□










Increasing the amount of cobalt oxide in the SK3-coded glaze recipe with sodium feldspar and ash components only affected the color properties of the glaze. Increasing the amount of cobalt oxide resulted in the recipe of colors ranging from bluish purple to red/pink purple in the glaze.

In the PK3 glaze recipe with potassium feldspar and ash component, the amount of cobalt oxide increased the dulling tendency of the glaze and caused a color change from blue-violet to red-violet in the hues. Adding 1 - 3 % cobalt did not change the glaze's structure, while using more than 3 % cobalt oxide caused the glaze to become dull.

The amount of cobalt oxide in the glaze recipe coded UK1, which consists of ulexite and ash, caused the glaze to become dull and artistic effects similar to the formation of crystals on the surface. As the amount of cobalt increased, the glaze color changed from cobalt blue to petrol blue.

The test flowability glaze recipes containing 1 % and 10 % cobalt oxide additives were compared with uncolored forms of SK3, PK3 and UK1. The results are in Table 10.




Table 10. Surface images of SK3-, PK3- and UK1-coded recipes in raw form and applied to the vertical surface with 1-10% cobalt oxide additive.

Recipe	Uncolored	Cobalt Oxide %	
		%1	%10
SK3			
PK3			
UK1			

As a result of the research, as seen in Table 10, the recipe groups coded SK3, PK3 and UK1 were visually very close to each other, and it was understood that they did not have fluid properties.

In order to more closely observe the effect of banana ash on the glaze in a glaze recipe developed at 1200°C, a transparent glaze recipe was developed and banana peel ash was added to the formulation in place of feldspar. In Table 11, the standard transparent glaze recipe is shown as R1 and the recipes in which ash was used instead of feldspars are shown as R2 and R3.

Table 11. R1, R2 and R3 coded recipe compositions and surface images after firing at 1200°C.

Materials %	R1	R2	R3
Sodium Feldspar	20	20	-
Potassium Feldspar	25	-	-
Ulexite	25	15	15
Kaolin	10	10	10
Quartz	20	20	20
Banana Peel Ash	-	35	55
	Surface Image after firing 1200°C	Surface Image after firing 1200°C	Surface Image after firing 1200°C
			

As shown in Table 11, glaze recipe R2 was prepared by removing potassium feldspar and 10% ulexite from transparent glaze recipe R1, and glaze recipe R3 was prepared by removing all feldspars and adding 10% ulexite. As can be seen, the appearance of all three-recipes after firing at 1200°C is very similar. The results obtained show that banana peel ash, which has a high feldspar content, can be used as an alternative material to feldspars in a transparent glaze composition. Recipe code R3, using 55% ash, was dyed with 5% copper oxide, applied to the vertical surface and fired at 1200°C. The result is shown in Figure 3.

**Figure 3.** R3 coded glaze recipe colored with 5% copper oxide, 1200°C.

Figure 4 shows Selim Çınar's artworks titled "Blue Personas". Layers and holes were made by applying paraffin decoration technique on the surface of the pieces formed with porcelain clay molds. After 1000°C biscuit firing, 1200°C glaze firing was applied. They were glazed according to the UK1-coded recipe with the addition of banana peel ash, which was developed during the research. The glazes, which were selected by considering the artistic effects, supported and emphasized the formal and superficial features of the artworks, and this situation shows that the glazes with banana peel ash additives can be an alternative glaze for artistic ceramics.



Figure 4. Selim Çınar, *Blue Personas*, Stoneware, Slip Casting, Water Etching, Banana Ash Glaze, 1200°C, 2023.

Conclusion

Banana peel is a very rich organic source of alkali metals. During the research, this source was converted to ash and used in two ways to obtain a natural ash glaze and as a glaze ingredient in a transparent glaze composition. No cracking, foaming or glaze defects were observed in the SK3, PK3 and UK1 recipes from the ash glaze trials. Therefore, it can be said that the potential of using banana peel waste ash for glaze development in industrial and artistic production is quite high. The results show that this source, rich in potassium content, can be used as an alternative material to alkalis in transparent glaze composition. Since no glaze defects were observed in the recipes containing potassium and sodium as melting agents, it was concluded that both industrial and artistic applications would be compatible; however, due to the artistic effects observed in the recipes containing ulexite, it was decided to be more suitable for artistic use only. The optimum amount of cobalt oxide that can be used as a colorant in all groups of glazes was determined to be 1% to 3%. It was found that the use of cobalt oxide above 3% caused haze and opacity in transparent glazes. The scope of the study can be expanded in future studies by focusing on the effects of banana peel ash on matte glaze composition, colorants other than cobalt oxide, different structures, and the development of low-grade glazes. Raw material resources are becoming increasingly depleted due to natural destruction. By improving recycling awareness, organic waste can be used as a raw material source in ceramic production.

References

- Cooper, E. (1988). *A history of world pottery*. Chilton Trade Book Publishing.
- Cooper, E. & Royle, D. (1978). *Glazes for the potter*. Charles Scribner's Sons.
- Çalışkan Güneş, P. (2014). *1280°C'de gelişen odun külü katkılı sır araştırmaları ve uygulamalar*. (Tez no: 38357) [Phd Thesis, Dokuz Eylül University]. Ulusal Tez Merkezi.
- Çalışkan Güneş, P. (2017). Tarihte bilinen en eski seramik sırlarından: Kül sırları. *The Journal of Academic Social Science*, 45, 37-50.
- Divitcioğlu, G. & Karagül, M.F. (2021). Zeytin çekirdeği külünün artistik seramik sırlarında kullanımı. *Journal of Awareness*. 6 (3), 155-164.
- Genç, S. (2013). *Sır sanatı artistik seramik sırları*. Boyut Publishing.

- Kubat, L. (2020). Kestane kabuğu külünün sır bileşeni olarak kullanılabilirliğinin araştırılması. *Academic Art*. 5 (9), 61-70.
- Muslu, M. (2022). Çöpe atılan fonksiyonel bir besin: Muz kabuğu. *International Conference on Multidisciplinary Studies-III*. 462-475.
- Rogers, P. (2003). *Ash glazes*. A&C Black.
- Savaş, F. (2021). Şerbetçi otu külünün 1160°C'de sır hammaddesi olarak değerlendirilmesi. *International Interdisciplinary and Intercultural Art*. 6 (13), 58-67.
- Şölenay, E. & Turan, N. (2020). Patates kabuğu atığı külünün 1160°C'de sır hammaddesi olarak değerlendirilmesi. *İnönü University Journal of Art and Design*. 10 (21), 61-70.
- Şölenay, E. (2011). *Seramik sanat eğitiminde sırlama ve pişirme yöntemleri el kitabı*. Murat Bookstore Publishing.
- Tizgöl, K. & Gündeslioglu, O. (2016). Bir sera atığı olarak patlıcan dalı külünün düşük dereceli seramik sırlarında kullanımı. *Mediterranean Art*, 9(18), 11-20.
- Ünal, S. & Akgeyik, E. (2020). Gül posası külünün seramik yüzeylerde kullanımı. *Academic Art*. 5(10), 90-104.
- Yıldırım, Ö. & Tazeoğlu Filiz, F. (2023). Çağdaş seramik sanatında yeni bir ifade biçimi olarak yoğun sırlama ve sırla şekillendirme. *Adıyaman University Journal of Social Sciences Institute*. 43, 272-292.

Demir Sıpa: Zanaat ve Tasarım Arasında Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği

The Iron Foal: Turkish Handicrafts Promotion Association in Between Craft and Design

Bahar Emgin, *Endüstriyel Tasarım, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü*, 0000-0002-0237-0916

Özet

Bu makale, 1950'li ve 1960'lı yıllarda Ankara'da faaliyet gösteren Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği'nin Türkiye'de modern ürün kimliğinin ve tasarımın gelişimine olan katkılarını ele almaktadır. Kız Teknik Öğretmen Okulu öğretmenlerinin çoğunluğunun oluşturduğu bir grup tarafından Ankara'da 1950'li yılların başında kurulan dernek, Türk el sanatlarının ülke çapında ve yurt dışında tanıtılmasını hedefler. Faaliyet gösterdiği süre boyunca, kadınlar tarafından amatör bir etkinlik olarak sürdürülen el sanatları üretimini özellikle hediyeelik eşya pazarı için özgün bir kaynak olarak yeniden tanımlar. Bunun yanında ürettikleri ürünlerin estetik olarak geliştirilerek özgün bir tasarım kimliğine sahip olması yönünde çaba gösterir. Bu bağlamda makalede, dernek üyesi kadınların feminist tasarım tarihi eleştirilerinde işaret edilen tasarım ve zanaat arasındaki cinsiyetçi iş bölümünü yeniden tanımladıkları iddia edilir. Derneğin, henüz Türkiye'de endüstriyel tasarımın profesyonel bir uğraş olarak ortaya çıkmadığı bir dönemde bu faaliyetin ilk örneklerinden birini sergilediği öne sürülerek, üyelerinin ürünleri, becerileri ve yetkinlikleri ile tasarım alanında kendilerine açtıkları yer açığa çıkarılır. Derneğin tasarım ve zanaat arasındaki konumunun Türkiye'de modern tasarım kimliğinin inşasında ilk basamaklardan birini oluşturduğuna işaret edilir. Dernek hakkında ulusal basında yayınlanan yazı ve haberler söylem analizine tabi tutularak, derneğin etkinlik ve ürünleriyle tasarım ve zanaat arasında toplumsal cinsiyete dayalı yapılan ayrımı ne ölçüde yeniden ürettiği ya da yerinden ettiği ve dolayısıyla modern Türk tasarım kimliğinin oluşumuna ne ölçüde katkıda bulunduğu ortaya çıkarılır.

Anahtar Sözcükler: Zanaat, el sanatları, endüstriyel tasarım, tasarım tarihi, toplumsal cinsiyet.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Tasarım tarihi, endüstriyel tasarım.

Abstract

This article discusses the contributions of the Turkish Handicrafts Promotion Association, which operated in Ankara in the 1950s and 1960s, to the development of modern product identity and design in Turkey. Founded in Ankara in the early 1950s by a group consisting mostly of teachers from the Girls' Technical Teacher Training School, the association aimed to promote Turkish handicrafts across the country and abroad. During its period of activity, the association redefined handicraft production, which was carried out by women as an amateur activity, as a unique resource for the souvenir market. In addition, it focused on the aesthetical improvement of hand-crafted products to create a peculiar design identity. In this context, the article argues that the women members of the association redefine the gendered division of labor between design and craft as pointed out in feminist critiques of design history. The article argues that the association could be counted among the first examples of industrial design activity in the absence of professional designers, and reveals the space the women members opened for themselves in the field of design through their products, skills and competencies. The article further points at this position occupied by the association in between design and crafts, as the initial step to the formation of the understanding of modern design identity in Turkey. Through the discursive analysis of the texts published in national press about the association, it reveals the extent to which the association reproduced and undermined the gendered definitions of design and crafts, and hence contribute to the formation of modern Turkish design identity.

Keywords: Crafts, handicrafts, industrial design, design history, gender.

Academical Disciplines/Fields: Design history, industrial design.

- Sorumlu Yazar:** Bahar Emgin, Endüstriyel Tasarım, İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü.
- Adres:** İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Gülbahçe Kampüsü 35430 Urla, İzmir, Türkiye.
- E-posta:** baharemgin@iyte.edu.tr
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 04.03.2024
- doi:** 10.17484/yedi.1387399

Geliş tarihi: 07.11.2024 / Kabul tarihi: 26.02.2024

1. Giriş

Bu makale ve başlığı Penny Sparke'ın (1998) 'The Straw Donkey: Tourist Kitsch or Proto-Design? Craft and Design in Italy, 1945-1960' adlı yazısından ilham alır. Sparke (1998), söz konusu zaman aralığında gözlemlediği zanaat, tasarım ve sanat arasındaki karmaşık ve çok katmanlı ilişkiyi, 1960'lı yıllarda olgunlaşan neo-modern İtalyan tasarım kimliğinin kurucu öğelerinden biri olarak ele almayı önerir. Özellikle dönemin zanaat anlayışının ve uygulamalarının, ilerleyen zamanlarda İtalyan tasarımını tanımlayacak daha sofistike bir modern estetiğin oluşumunda zorunlu bir geçiş aşaması olarak tanımlanması gereğine işaret eder.

Makaleye adını veren hasırdan yapılmış dekoratif eşek figürü ise bu ara dönemdeki hâkim zanaat estetiğinin en can alıcı örneklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Hasır Eşek, İtalyan ürünlerine Amerika'da canlı bir pazar yaratabilmek amacıyla 1950'li yılların başında düzenlenen Italy at Work sergisinde ziyaretçilere sunulur. Sparke'ın (1998) ifadesiyle, Olivetti marka daktilo gibi ikonik İtalyan ürün tasarımı örneklerinin ve avangart sanat-zanaat işlerinin de yer aldığı sergide Hasır Eşek ortalama bir estetik anlayışın temsilcisi olarak dikkat çeker (s. 59). Tasarım ve sanat ürünlerine kıyasla daha fazla sayıda yer verilen yerel zanaat ürünleri, İtalya için modern öncesi, kırsal bir toplum görüntüsü çizerken, dönemin yenilikçi, yalın ve zarif modern tasarım çizgisinin de çok uzağına düşer. Ancak Sparke (1998), sergilenmesinin hemen on yıl ardından kitsch bir turistik nesne kategorisine gerileyecek figüratif eşyanın, modern İtalyan tasarım kimliğinin oluşmasına zemin hazırlayacak nüveleri de barındırdığını anımsatır (s. 65). Hasır Eşek, 1960'ların neo-modern İtalyan tasarımında yerel malzeme ve geleneksel üretim tekniklerinin daha yenilikçi bağlamlarda kullanılmasına ön ayak olan bir tecrübe olarak ele alınır.

Hasır Eşek ile yakın zamanlarda, Türkiye'de, bu sefer ferforje demirden yapılmış bir başka eşek figürü karşımıza çıkar (Görsel 1). Akis dergisinin sayfalarında "modern döşenmiş bir evde ... muhakkak ki çok süksel yapa[cak]" bir eşya olarak tanıtilan sığa formunda soyutlanmış saksı sehpa, geleneksel ve modernin, yerel malzemeler ve tekniklerle yenilikçi formların, "sanat ve zevk" ile güncel ihtiyaçların harmanlandığı güzel bir örnek olarak ön plana çıkarılır (Hediye Mağazası, 1957, s. 25). Birbirine çok yakın zamanlarda İtalya ve Türkiye'de ortaya çıkan eşek formundaki bu iki eşyanın paylaştığı estetik dil ve tasarım yaklaşımı, Demir Sığa'nın da tıpkı Hasır Eşek gibi modern Türk tasarım kimliğinin oluşumunda bir ilk adım olarak ele alınıp alınamayacağı sorusunu beraberinde getirir. Elbette, bu sorunun geçerli olması için, ele alınan dönemde iki ülkenin ekonomik ve sınai koşullarının, zanaat meselesine yaklaşımlarının ve mevcut profesyonel tasarım faaliyetlerinin dikkate alınması gerekir.



Ev içinde yenilik: Demir eşekler

Saksı da taşıyorlar, tabak da..

Görsel 1. Demir Sığa (Hediye mağazası, 1957, s. 24).

20. yüzyılın ikinci yarısına girerken İtalya'da tasarım ve zanaat alanlarını da doğrudan etkileyecek ekonomik ve politik değişimler yaşanır. Kısmen sanayileşmiş olan ülke, bir yandan II. Dünya Savaşı'nın sanayi tesislerinde yarattığı görece küçük ölçekli yıkımla mücadele etmeye çabalarırken bir yandan da ithalat ihracat dengesini sağlamak üzere dış pazarlara açılmaya ve buradaki rekabet gücünü artırmaya yönelir. Catharine Rossi'nin (2015) ifade ettiği gibi, ülkenin gelişen endüstriyel potansiyeline rağmen, rekabetçi stratejiler zanaat üretimini desteklemeye ağırlık verir (s. 12). Bu kararda, İtalya'nın 1940'ların ortalarından başlayarak Amerika'dan aldığı Marshall yardımları da etkili olur. Soğuk Savaş'ın kutuplaşmış politik ikliminde Amerika için sol hareketin yaygın olduğu İtalya'yı komünizm karşıtı bir müttefik olarak kazanmak ve kapitalist küresel pazarda güçlenmesini sağlamak önemlidir (Rossi, 2015, s. 11). Bu nedenle Amerika'dan gelen teknik ve maddi yardımlar da İtalya'nın zanaat üretimini güçlendirmeye odaklanır. Zanaat üretimine verilen desteğin ardında, gelişmiş bir sanayi ülkesindeki Amerikalı tüketiciler için monotonlaşan fabrika estetiğine karşı kişisel ve insancıl karakteri ağır basan otantik el emeği ürünlerle çeşitlilik yaratma kaygıları da bulunur (Devine, 2022, s. 264). Bu bağlamda İtalya'da, Marshall yardımları öncesinden başlayarak farklı Amerikan destekli girişimlerle zanaat üretimini teşvik edecek çeşitli çözümler üretilir. Örneğin Max Ascoli 1945'te İtalyan el sanatı ürünlerinin Amerika'ya pazarlanmak üzere iyileştirilmesi amacıyla çalışmalar yapması planlanan Handicraft Development Incorporated (HDI) adlı derneği kurar (Rossi, 2015, s. 13). Hasır Eşek'in sergilendiği Italy at Work sergisi de benzer bir teşebbüsün ürünüdür. Sergi 1948'de Marshall yardımı kapsamında İtalyan zanaat endüstrisine verilen maddi teşvik kapsamında gerçekleştirilir (Sparke, 1998, s. 60).

Hasır Eşek'in İtalyan tasarım sahnesinde gözden düşmeye başladığı bir zamanda Demir Sıpa'nın Türkiye'de modern bir eşya olarak sahneye çıkması, iki ülke arasında, tasarımın profesyonel bir uğraş olarak erişmiş olduğu seviye açısından önemli bir fark olduğuna işaret eder. 1950'li yıllarda endüstriyel tasarım İtalya'da icra edilen bir meslekken, Türkçe'de henüz bu pratiği karşılayacak bir kelime bulunmamaktadır. Dönemin kaynakları incelendiğinde tasarım yerine kelimenin isim anlamını karşılayan "sınâî konstrüksiyon ve desen" (Karlen ve Renault, 1956) ya da "form, desen ve motif" (Türkiye Ticaret Odaları Sanayi Odaları ve Ticaret Borsaları Birliği, 1962, s. 116) kavramlarının kullanıldığı görülür. Ancak, zanaat meselesinin ele alınış biçimi arasında iki ülke arasında kayda değer benzerlikler göze çarpar. Ulusal üretiminin neredeyse tamamı küçük ölçekli işletmeler tarafından sırtlanan Türkiye'de (Tüzün, 1999, s. 150) zanaat üretimi önemli bir ekonomik ve sosyal faaliyet olarak ele alınır. Türkiye Esnaf ve Sanatkarları Konfederasyonu'nun (1973) Cumhuriyet'in 50. yılında el sanatları ve küçük sanayinin durumunu ele alan kitabında açık bir şekilde ifade edildiği üzere, zanaat üretiminin teşvik edilmesi ekonomik ve endüstriyel kalkınmanın bir gereği olarak tanımlanır. Bu bağlamda zanaat faaliyetlerinden iki büyük beklenti vardır: Ülkede orta sınıfların refahını temin ederek komünizm tehdidine karşı kalkan oluşturmak (Uzgören, 1967, s. 88) ve küresel pazara, özgün Türk damgası taşıyan ürünler ile ticaret hacmini artırmak (Karlen ve Renault, 1956). Bu yaklaşım 1950'lerde sıkılaşan siyasi ilişkilerle birlikte Türkiye'yi Amerika'dan gelecek teknik ve maddi yardımlara açar. 1949'da Amerikan hükümeti Türkiye'yi, gelişmekte olan Afrika, Asya ve Orta Doğu ülkelerine yönelik kurguladığı Point 4 yardım programına dahil eder. Türkiye'nin daha önceden almış olduğu Marshall yardımlarından farklı olarak Point 4 programı ekonomik büyümeyi sağlayacak yerel işletmelerin yararlanacağı teknik yardımlara ağırlık verir (Macekura, 2013, s. 129). Programın yürütülmesinden sorumlu olan Uluslararası İş Birliği Ajansı (International Cooperation Agency, ICA) arzu edilen üretim artışını sağlamak adına hızlı ve doğrudan sonuçlar elde edebilmek için teknik yardımın merkezine geleneksel el sanatları ile uğraşan yerel ustaların bilgi, beceri ve üretim koşullarının geliştirilmesini alır (International Cooperation Administration Program Approval Summary Sheet, 1957).

Bir yandan Amerikan destekli teknik yardım programları devam ederken, diğer yandan da ülke içinde farklı ve çoğu zaman birbirinden kopuk girişimlerle zanaat ürünlerini iyileştirerek dış pazara kazandırmanın yolları aranır. Bu projeleri devlet eliyle koordine ederek daha somut ve kalıcı sonuçlar elde etmeye yönelik adımlar da atılır. 1936'da Ekonomi ve Ticaret Bakanlığı'nın girişimiyle düzenlenen Birinci El İşleri Sergisi ve Küçük Sanatlar Kongresi'nin bir benzeri, bu sefer Demokrat Parti iktidarında 1951'de yeniden yapılır. Her iki kongre de zanaat geliştirme faaliyetlerini koordine edecek ve yürütecek bir merkez kurulması önerisiyle sona erer (Akkaş, 1951; Tuna, 2004). Benzer bir öneri ayrı zamanlarda Çalışma Bakanlığı ve Türkiye Ticaret Odaları, Sanayi Odaları ve Ticaret Borsaları Birliği (1962) tarafından Türkiye'de el sanatlarının durumu ile ilgili hazırlanan kapsamlı raporlarda da dile getirilir. Böyle bir merkez hiçbir zaman kurulamamış olsa da 1950'lerde birbirinden bağımsız ve farklı organlarca yürütülen, hedefinde Türk el sanatlarının geliştirilmesi olan dernekler kurulur. İtalya ile zanaat faaliyetleri çerçevesinde kurulan özdeşliğin temellerini de meselenin ekonomik ve sosyal yönlerine verilen ağırlık ve bu bağlamda faaliyete geçirilen kuruluşların amaç ve işleyişleri arasındaki benzerlik oluşturur.

Türkiye’de 1950’li yıllarda kurulmuş, zanaat üretimini desteklemeyi hedefleyen derneklerden bir tanesi ise bu anlatıda daha özgün bir yerde durmaktadır. 1950’li yılların başlarında kurulan Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği, benzer yapılanmalarla aynı amaç ve kapsamı paylaşırsa da kurucu ve üyelerinin tamamen kadınlardan oluşuyor olması kayda değerdir. Kadınların zanaat ürünlerinin geliştirilmesine aktif özneler olarak dahil olmasının önünü açan dernek, Cheryl Buckley’in (1986) çerçevesini çizdiği tasarım tarihine eleştirel feminist bir müdahalenin kapısını aralar. Araştırmacıları, tasarım tarihinin nesnesini yaratıcılarının seri üretilmiş ürünlerle kısıtlayan ataerkil toplumsal cinsiyet rejiminin dar perspektifine karşı uyanık olmaya davet eden Buckley’e (1986) göre, tasarımın zanaat ya da el sanatları faaliyetlerini içerecek biçimde yeniden tanımlanması elzemdir. Kadınların tasarımın gelişimindeki rolünü görünür kılmamanın ve daha kapsayıcı bir tasarım tanımı yapmanın yolu, zanaat üretimini merkeze alan bir anlatı inşa etmekten geçer. Özellikle kadınların ev içi üretim etkinliklerini oluşturan örgü, dikiş gibi el sanatları ya da dekoratif sanatlara odaklanacak çalışmalar onların tasarım tarihindeki yerine dair çizilen sınırları genişletecektir. Bu makalede amaçlanan Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği’nin faaliyetlerinin Türkiye’de tasarımın gelişimine katkılarını ortaya çıkarmak ve bu bağlamda tasarım alanını tanımlayan hâkim toplumsal cinsiyet ilişkilerini ne ölçüde esnettiğini sorgulamaktır. Bu amaçla, dernek üyesi kadınların yaratım ve üretim süreçlerine dahil olma biçimlerine ve ortaya çıkan ürünlerin modern bir tasarım kimliğini oluşturan estetik ve işlevsel ölçütler göz önünde bulundurularak nasıl değerlendirildiğine odaklanılacaktır. Başka bir deyişle, Sparke’in (1998) makalesinden de alınan ilhamla, Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği’nin modern Türk tasarım kimliğinin oluşumuna giden yolda kadın aktörler tarafından inşa edilmiş ilk basamaklardan biri olarak etkinliği tartışılacaktır. Bu çerçevede araştırmanın birincil kaynaklarını dernek ile ilgili ulusal basında yer alan haber ve köşe yazıları oluşturmaktadır. Metin Toker tarafından kurulan güncel politika dergisi Akis derneğe çeşitli sayılarında Sanat veya Kadın bölümü altında geniş yer ayırmıştır. Bunun yanında, derneğin faaliyetleri popüler ulusal gazetelerde kendine yer bulmuştur. Daha çok derneğin açtığı sergiler gibi etkinlikler hakkında kısa haberler niteliğinde olan bu haberlere kıyasla Akis dergisinde gazete içerikleri ile benzerlik taşıyan ancak daha kapsamlı içerikler yer almaktadır. Bu nedenle makale esas olarak Akis dergisinde yayınlanan köşe yazılarının söylem analizine dayanır. Buckley (1986), tasarım tarihinde feminist bir sayfa açabilmenin yolunun zanaat etkinliklerini merkeze almaktan geçtiğini öne sürerken, mevcut tarihçiliğin kullandığı yöntem, kuram ve kavramların zanaat ve tasarım arasında cinsiyetçi iş bölümüne dayalı bir ayırım yarattığını iddia eder. Bu ayırım kadınlara ve erkeklere atfedilen beceri, yetenek ve yaratıcı kapasiteyi doğallaştırırken, erkek egemen değerlerle tanımlanmış tasarım alanına daha yüksek bir statü atfeder. Kadınların tasarım alanında haklarının teslim edilmesi, tarihçilerin alanı sınırlayan bu erkek egemen perspektifin farkında olması ve onu sorgulamasına bağlıdır. Buradan hareketle analizde, zanaat ve tasarım arasında toplumsal cinsiyet normlarına dayanarak tanımlanan farkların dernek ile ilgili metinlerde ne dereceye kadar yeniden üretildiği ya da altüst edildiği üzerinde durulur. İlerleyen bölümlerde sırasıyla, dernek üyesi kadınların amaçları ve faaliyetleri ile tasarım ve zanaat arasındaki sınırdaki konumları ve bu sınırları zorlayan bilgi, beceri ve yetkinlikleri detaylı bir şekilde tartışılacaktır.

2. Eski Bakır, Yeni Ruh

Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği 1950’lerin başında Kız Teknik Öğretmen Okulu öğretmenlerinin çoğunluğu oluşturduğu bir grup tarafından Ankara’da kurulur (Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği Tüzüğü, 1984). 1959’da kamu yararına dernek statüsü kazanan kuruluşun amacı tüzüğünde “Türk El San’atları üretimini yurt içinde ve yurt dışında tanıtmak, bu konuda çalışan kişi ve kurumlarla iş birliği yapmak ve üyeler arasında yardımlaşma sağlamak” şeklinde ifade edilir (Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği Tüzüğü, 1984, s. 3). Çalışma alanları arasında farklı yörelerden yerel zanaat ürün örnekleri toplamak; geleneksel el sanatları ile ilgili araştırmalar yapmak; Kız Enstitüleri, ev kadınları ya da zanaatkârlar gibi ilgili kişi ve kurumlarla ilişkiler kurmak ve “boş zamanları değerlendirme çalışmalarında bulunmak” yer alır (Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği Tüzüğü, 1984, s. 3). Dernek faaliyet alanında araştırma ve projeler yürütmekle birlikte, el sanatlarının üretiminin artmasını ve geliştirilecek olan ürünlere çeşitli satış olanakları yaratılmasını sağlayacak etkinlikler yapmakla da yetkilendirilmiştir (Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği Tüzüğü, 1984, s. 4). Derneğin görünürlüğünü sağlayan da Lozan Meydanı yakınlarında Adil Han’da açtıkları satış ofisi ve farklı zamanlarda düzenledikleri çeşitli sergiler olur (Hediye Mağazası, 1957).

Derneğin, tasarım, zanaat ya da sanatı profesyonel bir uğraş olarak icra etmesinden bağımsız olarak tüm kadınlara açık olması ve faaliyetlerinde boş zamanın değerlendirilmesini gözetmesi, zanaatın hem dernek dahilinde hem de daha geniş çerçevede tasarımla olan ilişkisi içerisinde nasıl kavramsallaştırıldığı konusunda önemli ipuçları sunar. Tasarım ve tasarım tarihini feminist bir perspektifle yeniden değerlendiren akademik çalışmalarda zanaat ve tasarım arasında yapılan cinsiyetçi iş bölümüne dayalı bir

ayrıma dikkat çekilir. Judy Attfield'e (1989) göre bu ayrımın temelinde tasarımın kavramsal ve mesleki kurucu prensiplerinin tanımlanmasında Modern Hareket'in ve İyi Tasarım (*Good Design*) akımının belirleyiciliği yatar (s. 200). Biçimi işlevin doğal bir sonucu olarak gören ve tasarımı profesyonel tasarımcıların ve seri üretimin bir çıktısı olarak kavramsallaştıran bu hareketlerin öngördüğü iş bölümünde kadının alanı ev ile sınırlı kalır. Tasarımı tanımlayan ve erkeklerin hâkim olduğu makinelerin, teknolojinin, seri üretimin, teknik ve işlevin alanı dışında tutulan kadınlara kalan "yumuşak, dekoratif" nitelikleri ağır basan ve özel alanda gerçekleştirilen uygulamalı sanat uğraşları olur (Attfield, 1989, s. 201). Buckley de (2020) benzer bir yaklaşımla çoğunlukla kadınlar tarafından dikiş, örgü ya da kendin yap (*Do It Yourself*) etkinlikleriyle ev içinde üretilen gündelik kullanım nesnelere ya da seramik endüstrisi gibi alanlarda çoğunlukla kadınların üstlendiği dekorasyon etkinliklerinin tasarım kavramının ya da tarihinin çeperlerine itildiğine işaret eder. Buckley (1986) kadınların el emeği ürünlerinin kullanım değerlerinin değişim değerlerine ağır bastığını ve bu nedenle de pazar odaklı tasarım anlayışının da dışında kaldıklarını iddia eder (s. 5).

Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği, kadınlardan oluşan yapısı ve boş zamanları değerlendirmeye yönelik etkinlikler düzenlemeyi hedefleyen kurgusu ile bu cinsiyetçi ayrımı yeniden inşa eder gibi görünür. Ancak, yine derneğin görev tanımları içinde yer alan, kadınların dernek etkinlikleri vasıtasıyla ürettikleri el sanatları ürünlerine satış kanalları oluşturma hedefi, ürünlerini evin sınırlarını aşarak tüketici pazarına taşımalarına kapı aralar. Akis dergisinde dernek tarafından açılan bir sergi ile ilgili yayınlanan haberde ifade edildiği üzere, dernek üyesi kadınlar "yıllarca önce başladıkları amatör çalışmaları bir sanayi haline [getirerek]" ürünlerini kullanıcılarla buluşturur (Fatma Ananın Eli, 1967). Hatta derneğin ürünlerinin pazardaki bir boşluğu doldurduğu da iddia edilebilir. Akis dergisinde çıkan yazılarda derneğin satış ofisinde bulunan çeşit çeşit el emeği ürün hediyeelik eşya olarak tanımlanır. *Hediye Mağazası* (1957) başlıklı derneğin tanıtımına ayrılmış yazıda ileri sürüldüğü üzere derneğin satış ofisi "bilhassa hediyeelik bir şey arayan kimseler için ... bir can kurtaran [olmuştur]". Adil Han'daki satış ofisi, içeri giren herkesin ihtiyaçlarına ya da arzularına uyacak bir eşyayı muhakkak bulacağı bir yer olarak anlatılır. Bunda dernekte çalışan kadınların zaman içerisinde "biri profesyonel satıcı gibi mal satmanın bütün inceliklerini öğrenmiş" olmalarının payının olduğunun da altı çizilir (Gönüllü Satıcılar, 1957). Örneğin, aynı anda ofisten içeri giren farklı beklentilere sahip iki müşteri de aynı memnuniyetle ayrılır. Müşterilerden erkek olan, ne aradığından emin kilimlere doğru yöneldikten kısa bir süre sonra kendisine sunulan üç cicimden birini seçerek alışverişi tamamlar. Kadın olan diğer müşteri ise ev hediyesi aramaktadır, ancak içeride bulunan ürünlerin çeşitliliği kafasını karıştırır. Gördüğü örtüleri, Amerikan servis takımlarını, ferforje tepsileri, bakır duvar tabaklarını, çini motifleriyle işlenmiş bakır tepsileri, gümüş ekmek tutacakları birer birer inceledikten sonra kararsız kalarak alışverişi başka bir güne erteleyerek kapıya yönelir. Tam çıkacakken uzun süredir ihtiyaç duyduğu türde bir deri çantaya gözü ilişen kadın, hemen onu alarak mutlu bir şekilde ofisten ayrılır (Gönüllü Satıcılar, 1957).

Bu kısa hikâyeden de anlaşılacağı üzere Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği'nin gönüllü kadınları bakırdan dokumaya, demirden gümüşe farklı malzemelerden yapılmış, birbirinden ayrı işlevlere sahip pek çok gündelik kullanım nesnesi yaratmıştır (Görsel 2). Bunların hediyeelik eşya kategorisinde değerlendirilmesi ve çoğunluğunu dekoratif ev ve yaşam ürünlerinin oluşturuyor olması, yani Attfield'in (1989) deyişiyle "modern klasik" olarak tanımlanan kategorinin dışında kalan bütün bir nesne galaksisi" içine düşmeleri, tasarımın toplumsal cinsiyet normları ile belirlenmiş sınırlarını güçlendirir gibidir (s. 207). Dernek üyesi "dışarıda çalışmayan ev hanımları tarafından" (Türk İşleri, 1954) üretilen ya da ülkenin farklı yerlerinden toplanarak bir araya getirilen el işi örnekleri, hâkim tasarım anlayışının dışarıda bıraktığı amatör, "küçük ölçekli, evsel, samimi ve belki de geçici ve tesadüfi" (Buckley, 2020, s. 22) yapma/üretme biçimlerinin örnekleridir. Hatta, dernek ile ilgili tasvirlerde de tasarımın ciddiyeti ve profesyonelliğinden uzak ifadeler kullanılır. Bir satış yerinden çok "sevimli şekilde döşenmiş bir ev odasını" anımsattığı düşünülen ofis, "şirin mağaza" (*Hediye Mağazası*, 1957), "çok şirin bir lokal" (Türk El İşleri, 1955), "güzel lokal" (Bir Seramik Sergisi, 1956) ya da "Ankara'nın en şık ve zarif lokallerinden biri" (Gönüllü Satıcılar, 1957) gibi ifadelerle tanımlanır. Yaptıkları eşyalarla övgüye değer görülen dernek üyesi kadınlar ise "çalışkan hanımlar" (Yeni Yıl Hazırlığı, 1956) olarak anonimleşirken, uzmanlıklarındansa gayretleriyle bahis konusu olurlar. Hatta Hamiye Çolakoğlu gibi gelecek vaat ettiği düşünülen ve ilerleyen zamanlarda ressam kimliğiyle de anılacak olan (Başarılı Bir Sergi, 1958) kadınlardan dahi "çok genç ve çok kıymetli bir kızımız" (Türk El İşleri, 1955) diye bahsedilir. Faaliyetleri bu şekilde iyi niyetli ve amatör bir girişim olarak tanımlanan derneğin ürünlerinin hedefine de neredeyse yalnızca kadınlar yerleştirilir. Yaklaşan yeni yıl nedeniyle hediye arayışına giren pek çok kişi için bir rehber olarak hazırlanan yazıda derneğin bu amaçla Anadolu'nun farklı yerlerinden toplayıp ofiste satışa sunduğu el sanatı ürünler tanıtılır. Bahsi geçen ürünler arasında çoğunlukla ya "bir ev kadınına fevkalade sevindirecek zarif ev eşyaları" ya da gümüş kolye ve bilezikler gibi takılar, "kürk mantoların yakasında bilhassa şık dur[an]" eşarplar ve eteklik olarak kullanılabilen

dokumalar bulunmaktadır (Yeni Yıl Hazırlığı, 1956). Erkekler için de bir şeyler bulmanın mümkün olduğu belirtilse de bunlar da kol düğmesi, kravat iğnesi gibi aksesuarlardır. Satış ofisini hayranlıkla gezen kadınların anlatıldığı yazılarda zaman zaman tanıdık isimler de göze çarpar. Örneğin ünlü soprano Leyla Gencer, derneğin müdavimleri arasında zikredilir (Hediye Mağazası, 1957). Gencer'in Türk sanatlarını yurt dışında tanıtmak üzere, gittiği ülkelere muhakkak dernekten aldığı ürünlerden götürdüğü söylenir.



Görsel 2. Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği satış ofisinden bir köşe (Türk Elishleri, 1954, s. 21).

Satış ofisi, daha çok bir kermesi andıran tasvirlerle anlatılmış olsa da derneğe yüklenen Türk kültürünün yabancılara tanıtılması misyonu, toplumsal cinsiyet normları ve cinsiyetçi iş bölümü ile sınırlanmış alanı genişletmeye başlar. Dernek, kadınların kadınlar için ürettikleri yardımlaşma amaçlı amatör bir topluluk olmanın ötesine, yaptıklarının geleneksel el sanatlarının çağdaş bir yorumu olarak değerlendirilmesi ile geçer. “Bütün gayeleri Türk Elishlerini modernize edip, daha pratik bir hale getirerek satış yerleri açmak ve Türk eserlerini turistlere tanıtmak” (Türk Elishleri, 1954) olarak tanımlanan kadınların üretimleri, Türkiye'nin imajının köklü geleneklere sahip modern bir ülke olarak inşasında etkin unsurlar olarak görülür. Bu yanıla dernek, dönemin Batı yardımlarıyla fonlanan zanaat geliştirme programlarıyla benzer bir gayeyi paylaşır: Asırlık geleneklere dayalı el sanatı eserlerini küresel pazara hitap edebilecek eşyalara dönüştürmek ve böylece ülkenin rekabet gücünü artırmak.¹ Ahmet Ersoy'un (2016) açığa kavuşturduğu üzere, zanaat geleneğinin küresel pazarda rekabetçi bir unsur olarak ele alındığı bu yaklaşım aslında Osmanlı'dan miras kalmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında gündeme gelen zanaat üretiminde canlanmayı tetikleyecek vasıta ve yöntem arayışları, Batı'dan gelerek pazara hâkim olmaya başlayan ithal tüketim ürünleri ile yarışabilmek ve böylece ekonomik ve kültürel çıkarlarını korumak için imparatorluğun bulduğu bir yoldur. Geleneksel üretim biçimlerinin esnekliğinin ve yaratıcı potansiyelinin küresel pazarda imparatorluğa da bir yer aralayabileceği düşünülür (Ersoy, 2016, s. 55). Osmanlı için canlandırıcılığın kaynağını geleneksel İslami dekoratif sanatlar oluştururken (Ersoy, 2016), Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte kültürel kimliğin kurucu öğeleri geniş bir şekilde halk sanatları olarak tanımlanan yerel el sanatlarında aranmaya başlar. Sanat tarihçisi ve halk sanatları uzmanı Nejat Diyarbekirli'nin (1960) ifadesiyle “bir milletin psikolojisi”ni en iyi tanımlayan halk sanatı ürünleri Türkiye'nin üreteceği özgün eşyalara ilham verecek en doğru kaynaktır. Türk El Sanatları Derneği'nin üyeleri de bu yaklaşımı paylaşır. Geleneksel sanatları modernleştirmek amacıyla faaliyet gösterdiği ifade edilen derneğin bu misyonu, üyelerinden Hamiye Çolakoğlu'nun ürünlerinde de izleri görülebilen sanat anlayışı ile özetlenir.

¹ 1950'lerde ve 1960'larda yabancı fonlarla desteklenen zanaat geliştirme programları şu kaynaklardan incelenebilir: Karlen, P. ve Renault, R. (1956), Türkiye El Sanatları ve Küçük Sanayiinin Konstrüksiyon ve Desen Durumu Hakkında Rapor. Sonhavadis Matbaası, Ulusal Kalkınma Ajansı. (1960), *Köyceğiz-Dalaman Örnek Kalkınma Projesi*. Ulusal Kalkınma Ajansı, Türkiye Cumhuriyeti Köy İşleri Bakanlığı. (1966), *Orman Köyleri Küçük El Sanatları Kataloğu*, Türkiye Cumhuriyeti Köy İşleri Bakanlığı.

Eskiye tanımak, bilmek, ondan ilham almak, onu kıymetlendirmek, fakat daima ona bir şey ilâve etmek lâzımdı. Madem ki sanat bir devrin hissiyatını ifade etmekle mükellefti, eski devrin sanatkârından çok başka tesirler altında olan bu devrin sanatkârı eskiyi aynen kopya edemezdi. İşte Çolakoğlu'nun satış mağazasındaki tepsi ve tabakları bu bakımdan da alâka çekiciydi. Çünkü eski bakır yeni bir ruh taşıyordu. (Hediye Mağazası, 1957)

Eski bakıra yeni ruhunu katan, geleneksel malzemelerin ve üretim tekniklerinin çağdaş formlar ve işlevlerle harmanlandığı yenilikçi bir yaklaşımdır. "Orada sanat ve zevk, pratik ve kullanışlı eşyaya tatbik edilmişti" (Hediye Mağazası, 1957) diyerek tanımlanan Adil Han'daki satış ofisinde bulunan ürünler, karşılık geldiği kullanım gereksinimleri vurgulanarak anlatılır. Örneğin, "en çok sükse yapan" eşya olarak tanıtılan demir çubuktan yapılmış bardak taşıyıcılar, "koşa koşa dahi servis [yapmaya]" ve sofradan toplanan bardakları kırmadan rahatça taşıyabilmeye olanak sağlayan ve bu nedenle "zamanı az ve işi çok olan, yenilikleri seven bir ev kadını için" güzel bir hediyeliktir (Hediye Mağazası, 1957). Mediha Akarsu'nun yaptığı "Eti müzesindeki hayvan şeklinde içki bardaklarını" anımsatan "dönük ağızlı kulplu bira bardakları" ise "tamamiyle zamanımıza has" bir beğeni ve alışkanlığa hitap eder (Bir Seramik Sergisi, 1956). İşlevleriyle ve formlarıyla günün yaşam tarzına ayak uyduran el sanatı ürünlerinin Batı'dan ithal edilen ürünlerle yarışacak denli modern bir kimliğe kavuştukları da sık sık vurgulanır. Okuyucular, satış ofisinin antresinde sergilenen Rize bezinden yapılmış mutfak perdesinin "Amerikan mamulü naylon"dan yapıldığını düşünmemeleri konusunda uyarılır (Türk Elişleri, 1954). Yine Rize keteninden bahsedilen başka bir yazıda bu sefer "en kıymetli Avrupa ketenleri ile boy ölçüşebilecek" nitelikte olduğu vurgulanır (Bir Seramik Sergisi, 1956). "Anadolu kızlarının başından Ankara'ya gelen" gümüş taçların ise, modern bir saç modelinin tamamlayıcısı olarak kullanıldığında "taşlı Avrupa taçlarından" çok daha fazla ilgi çekeceği belirtilir (Hediye Mağazası, 1957).

Anadolu, dernek ile ilgili metinlerde geleneğin temsilcisi olarak karşımıza çıkarken modern, Batılı olduğu kadar kentli olarak da tanımlanır. Derneğin en ses getiren ürünlerinden olan ve Batılı muadillerine rakip gösterilen Rize bezi "Anadolu zevki ile büyük şehir zevkini" harmanlamış olması ile dikkate değer bulunur (Türk El İşleri, 1955). "Küçük şehirlerin sabır ve maharet isteyen işleri büyük şehirlerin bilgisi ve zevki ile birleşince elde edilen netice fevkalâde oluyordu" (Bir Seramik Sergisi, 1956) diyerek işaret edilen, ortaya çıkan ürünlerin güzelliği kadar, ticari potansiyelleridir. "Anadolu'nun en ücra bir köşesine ait göz nurunu ve el emeğini temsil eden eserleri toplamak, onları birer sanat eseri olarak veya bugünkü hayat şartlarına uydurarak satışa arz etmek, onlara pratik bir kullanım sahası açmak, memleket içinde ve dışında onları tanıtmak" başarısını göstererek takdir toplar (Türk El İşleri, 1955). Derneğin özellikle yurtdışında ya da yurt içinde turistlere hitap edecek otel, havaalanı gibi yerlerde açmayı planladığı satış yerleri vasıtasıyla dış pazara yönelme ve "ecnebileri [celbetme]" ihtimali heyecan uyandırır (Türk Elişleri, 1954). İlerleyen yıllarda dernek, özellikle yurtdışı satış vasıtalarını yaratamamış olsa da en azından "Ankara'da birçok evlerde Türk sanatlarına yer ayırmak modası"nı başlatan, başka üreticilere Türk el sanatlarından faydalanan ürünler üretmekte ilham olan bir girişim olarak örnek gösterilir (Candan, 1958). Tüm bunların yanında dernek üyesi kadınların köyün ve köylünün kalkınmasındaki katkıları da sık sık dile getirilir. Anadolu'nun dört bir yanındaki zanaatkarlar tarafından üretilecek modeller yaratılarak faaliyet gösteren dernek üyesi kadınların köylülere açtığı gelir kapısı, el sanatlarında canlanmayı ve kalkınmayı sağlayacak bir kanal olarak görülür (Türk El İşleri, 1955).

Özetle, amatör bir ilgiyle el sanatlarından esinlenen ürünler yaratmak amacıyla yola çıkan dernek üyesi kadınlar, cinsiyetlendirilmiş zanaat alanının sınırlarını üretken faaliyetleriyle olduğu kadar ürünleri biçimlendirmekteki özgün yaklaşımları ile de aşar. Derneğin satış ofisi kadınların emeğini evin dışına taşıyan ticari bir kanal olarak işlerken, orada satışa sunulan ürünler de Türkiye'ye özgü modern bir ürün kimliğinin kurulmasında öncülük eden örnekler olarak ortaya çıkar. Burada, dernek üyesi kadınların, evde el işi işleyen amatörler olarak değil, farklı zanaatkarlar tarafından üretilecek modelleri ortaya çıkaran yaratıcılar olarak tanımlanması üzerinde daha fazla durmak gerekir. Çünkü, kadınların yaratıcı faaliyetlerinin tanımlanma biçimi de modern ürün kimliğinin inşasına koydukları katkının kapsam ve sınırlarını belirleyici niteliktedir.

3. İnce ve Güzel İşler

Buckley (1986), kadınların tasarım anlatısındaki ve tarihindeki haklarını teslim edebilmenin yolunun, hâkim anlayışta onlara atfedilen tasarım yeteneklerinin ve ihtiyaçlarının toplumsal cinsiyet normları çerçevesinde tanımlandığına dikkat kesilmekten geçtiğini ifade eder (s. 4). Kadınlar, cinsiyetlerine özgü olarak "hünerli, dekoratif ve titiz" kişiler olarak tanımlanırken bu onların tasarım becerilerini de kapsayarak faaliyet alanlarını içinde nakış, mücevher, dokuma, örgü ve çömlekçilik gibi alanların bulunduğu dekoratif sanatlarla kısıtlar (Buckley, 1986, s. 5). Kadınların renk kullanımı gibi tasarım becerileri varsayılan biyolojik ve duygusal özelliklerine ithafen "içgüdüsel" gibi sıfatlarla tanımlanırken yaratıcılık gibi daha bilinçli, sistematik ve sıra dışı yetkinlikler yatkınlıkları dışında tutulur (Buckley, 1986, s. 5).

Dernek üyesi kadınların faaliyet ve ürünlerini betimlerken kullanılan ifadeler bilgi, beceri ve yetkinliklerin cinsiyetçi dağılımını yeniden üretir. Derneğin satış ofisini betimlemekte kullanılan, zarif, güzel, şirin gibi kadınsı çağrışımları ağır basan ifadelerin, ürünleri nitelenmek üzere de yinelendiğini görürüz. Köylü kadınları madden ve manen kalkındırmanın yollarının ele alındığı bir yazıda, dernek bu yolda faydalı bir girişim olarak tanıtılırken çalışmalarının "ince ve güzel işleri tanıtma" ile sınırlı kalmasının etki alanını sınırladığı belirtilir (Bir Misafirle Hasbıhal, 1956). Bir başka yazıda, derneğin Türk el sanatlarını ülke içinde ve dışında tanıtmak, köylerde üretim yapan zanaatkârların ürünlerine satış kanalları yaratmak gibi yararlı işler yapan üyeleri "çalışkan ve ince zevkli kadınlarımız" diyerek tanıtılır (Türk El İşleri, 1955). Ürünleri ortaya çıkaran yaratıcı süreç, tam da Buckley'in (1986) işaret ettiği şekilde kadınların doğal olarak sahip oldukları özelliklerin bir neticesi olarak tanımlanır. Zarafet ve incelik gibi kadınlara içkin sayılan niteliklerin planlı, sistematik bir yaratım sürecinin sonucu olarak değil de sezgisel bir şekilde ürünlere de yansıtıldığı varsayılır. Dernekte satılan ürünler de yaratıcılarıyla aynı nitelikleri paylaşır. "Gümüş süs eşyalarının, bakır ev eşyalarının en zariflerini, en güzellerini" (Candan, 1958) ya da "ince bir zevkle işlenmiş erkek kravatlarını" (Türk El İşleri, 1955) üreten kadınlar bu zevkli dokunuşlarıyla yazılara konu olur.

Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği'nin üreten kadınlarına dergi yazılarında zarafetleri ve çalışkanlıklarıyla yer verilirken, çoğu anonim kalır. Bu yanı sıra erkek tasarımcıların ürünlerinin isimleriyle yan yana kapsandığı kanonik tasarım anlatısının dışında kalırlar. Hamiye Çolakoğlu ya da Mediha Akarsu gibi sanatçı kimliğiyle de tanınan kadınların dernek için yaptıkları ürünlerin dışındakilerin yaratıcılarının isimleri zikredilmez. Burada göze çarpan anonimlik, kadınların tasarım alanındaki görünürlüğüne önünde engel oluşturur. Buckley (1986) ve Attfield'in (1989) iddia ettikleri üzere, tekil özneleri ve üretimlerini merkeze alarak kurulan tasarım anlatısı kadınların tasarlama faaliyetlerinin temelini oluşturan anonimliği ya da kolektif üretme biçimlerini kapsamakta zorlanır. Ne var ki dernek üyesi kadınlar, isimleriyle olmasa da yenilik ve değişim vadeden yaklaşımlarıyla kendilerine ayrılan kısıtlı faaliyet alanının dışına çıkmaya başlarlar. Yenilik, yaratıcılık ve sıra dışılık da en az incelik ve zarafet kadar dernek üyelerinin isimleriyle birlikte anılır. Derneğe has dikkate değer bir özellik olarak görülen yenilikçilik, Mediha Akarsu'nun satış ofisinde sergilenen seramik ürünlerine hâkim olan "sürpriz havası" ile tasvir edilir (Bir Seramik Sergisi, 1956). Olağandışı renk kullanımı, yerel malzemelerin alışılmadık dışında nesnelere kullanımı, geleneksel motiflerin orijinal bağlamlarından kopararak değişik nesnelere uygulanması gibi farklılık yaratan yöntemlerden gelen şaşırtıcılık derneğin diğer ürünlerinde de gözlemlenir. Kırşehir taşından yapılan düğmeler ve pasta takımları ya da at kolonlarından yapılan çantalar derneğin farklılık yaratan *buluşları* arasında sayılır (Bir Seramik Sergisi, 1956).

Dernek üyesi kadınlar zaman zaman, sıra dışı fikirlerini tatbik edecek zanaatkârları ikna etmek durumunda kalırlar. Metinlerde anlatıldığı haliyle dernek için üretim yapan zanaatkârlar, geleneksel üretim alışkanlıklarını terk etmek ve yerleşik form ve motiflere alternatifler üretmek konusunda gönülsüzdürler. Öyle ki, ustası oldukları oyalarda Amerikan servislerine işlendiğini görmek dahi onların tahayyül gücünü aşan bir yenilik olarak gösterilir (Bir Seramik Sergisi, 1956). Derneğin gümüşten üretilmek üzere hazırladığı modelleri ise Beypazarlı ustaların büyük bir şaşkınlıkla karşıladığı ve "biz tencere yaparız, bazı gümüş işler yaparız ama doğrusu bu ince gümüş tablaları yapamayız" diyerek itiraz ettiği anlatılır. Fakat en sonunda, kadınların ikna gücü karşısında çaresiz kalan "Beypazarı'nın kırk yıllık tencere imalâtçıları Adil Han'daki satış mağazası için nefis meyve tabakları, tablalar, Hitit modeli vazolar, Trabzon işi ince gümüş işleri" üretirler (Gönüllü Satıcılar, 1957). Başka bir yazıda ise "Beypazarı'nda kaba bakır işleri yapmakla yetinen ustalar"ın bir sanatkâr tarafından yapılan Eti tipi bakır vazoyu derneğin teşvikleriyle yeniden ürettiklerinden bahsedilir (Candan, 1958).

Dernek üyesi sanatçıların geleneksel malzemelerle yaptıkları deneysel çalışmalar da bu tekdüzeliği kıran önemli çabalar olarak not edilir. Hamiye Çolakoğlu'nun bakır üzerine nikelle motifler işleyerek yarattığı tepsiler bu tarz deneysel çalışmalar arasındadır (Görsel 3). Bakırın nikelle birleştiğinde kullanım alanlarının oldukça genişlediğini fark eden Çolakoğlu keşfetmiş olduğu yöntemin işlerliğini yaptığı tepsiler, masalar ve

duvar tabakları ile gösterir (Hediye Mağazası, 1957). Bu tarz yenilikçi uygulamalar kimi zaman ülkedeki yoklukların yarattığı zorluklarla baş edebilmenin bir yolu olarak ortaya çıkar. Bakır ve nikeli birleştirme fikri de bakırı okside etmek için kullanılan kimyasalın bir süredir bulunamıyor olmasından kaynaklanmıştır (Türk Elişleri, 1954). Başka bir örnekte ise bakırı siyaha boyamak isteyen bir sanatkâr Avrupa'dan ithal edilen boya ile istediği sonucu elde edemeyince yerli boyayı dener. Sonuçtan tatmin olunca Antep'te bir ustaya yaptırdığı bakır tepsiyi siyaha boyayarak kilim motifleri ile süsler. Bakır tepsiyi ferforje ayaklar üstüne yerleştirildiğinde ortaya çıkan "demir ayaklı bakır masa" derneğin en güzel ürünlerinden biri olarak kayda geçer (Bir Seramik Sergisi, 1956).



Görsel 3. Nikel desenli bakır tepsi (Hediye mağazası, 1957, s. 25).

Geleneksel Türk sanatlarını modernize etmek amacıyla geliştirilen bu yenilikçi uygulamalar heyecan uyandırsa da zaman zaman avangart bulunur. Derneğin arzu ettiği derecede yaygınlaşarak el sanatlarındaki kalkınmayı sağlamadaki yetersizliğinin nedenleri de bu alışılmışın çok dışına çıkan yaklaşımında aranır. Derneğe köylü kadınların kalkınması yönünde örnek bir girişim olarak işaret edilen bir yazıda, "teşhir edilen eşyalar, herkesin daima kolaylıkla alacağı, kullanacağı, harcıâlem şeyler değildi" denilerek bir eleştiri getirilir (Bir Misafirle Hasbıhal, 1956). Başka bir metinde daha "ince işlerin yanında daha harcıâlem işlerin çok ucuza temin edilip, piyasaya sürülmesi"nin gerekliliği üzerinde durulur (Bir Seramik Sergisi, 1956). Daha alışıldık el sanatı örneklerinin de üretilmesi yönünde hissedilen bu ihtiyaç yalnızca ekonomik gerekçelerle açıklanamaz. Derneğin ürünlerinin erişilebilirliğini uygun fiyatların yanında daha ortalama bir zevke hitap edecek estetik bir dilin de sağlayacağı düşünülür. Geleneği modernize ederken sıradan kullanıcıları gözden kaçırmamak gereği, daha rafine zevklere hitap edecek incelikte ve yenilikte olan ürünlerin daha sınırlı bir kitleye ulaşabileceği anımsatılır.

Derneğin el sanatlarına getirdiği yaratıcılık ve yenilik, farklı açılardan tasarım ve zanaat alanlarını çerçeveleyen toplumsal cinsiyet normlarına dayalı sınırları tersine çevirir. Dernekteki faaliyetleri dolayısıyla kadınlar, zanaat üretimlerini evin sınırları dışına çıkarmanın yanında, kendilerine biçilen zanaat faaliyeti alanını da genişletmişlerdir. Her ne kadar hâlâ daha dekoratif sanatlar dahilinde olsa da bakırcılık, demircilik gibi geleneksel olarak kadınlarla özdeşleştirilmeyen alanlardaki üretimleriyle de seslerini duyurmuşlardır. Buckley'in (1986) işaret ettiği, erkek tasarımcılara atfedilen sıra dışılık, yaratıcılık ve yenilikçilik gibi nitelikleriyle de ön plana çıkan dernek üyesi kadınlar, hâkim tasarım söylemi içinde kendilerine doğaları gereği atfedilen yetkinliklerin de alanını genişletmiştir. Benzer amaçlarla faaliyet gösteren diğer aktörlerle birlikte, modern Türk ürün kimliğinin oluşturulmasının yolunu açacak yöntem ve yaklaşımların ortaya çıkışına öncülük etmişlerdir. Derneğin ürünleri, ortaya çıktığı zamanlarda, çağdaş yaşamın ihtiyaç ve beklentilerine uygun, ortalamanın üzerinde bir beğeniye hitap eden, sofistike ve ilerici örnekler olarak değerlendirilmiştir.

4. Sonuç

Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği, Türkiye’de 1950’li yıllarda zanaat alanına gösterilen yoğun ekonomik, sosyal ve kültürel ilginin ortaya çıkardığı girişimlerden biridir. Faaliyetlerinin hedeflerinin çok uzağında, sadece Ankara ile kısıtlı kalması, Türk el sanatları alanında hedefledikleri canlanmayı sağlayamamış olmaları, derneğin Türkiye’ye özgü modern bir ürün dilinin kurulmasındaki katkılarını önemsizleştirmez. Aksine, derneğin sadece kadın üyelerden kurulu kendine özgü yapısı, Türkiye’de tasarım ve zanaatın ilişkilendirme biçimleri üzerinde yeni şeyler söylemeyi mümkün kılar. Hamiye Çolakoğlu ya da Mediha Akarsu gibi sanatçılar dışında amatör bir ilgi ile bir araya gelen kadınlar, etkinliklerini bir hobi ya da yardımlaşma faaliyeti olmanın ötesine taşıyarak, henüz profesyonel tasarımcıların yetişmediği bir dönemde bu uğraşın ilk örneklerini sergiler. Geleneksel el sanatlarında yaygın olarak kullanılan malzeme ve teknikleri çağdaş formlar ve ihtiyaçlar ile buluşturarak yorumlayan dernek üyeleri, Türk kimliği ile modern estetiğin harmanlanması üzerine kurulacak özgün bir ulusal tasarım kimliğinin de öncüleri arasında yer alırlar. Zanaat ve tasarım arasında toplumsal cinsiyet normlarına göre yapılan keskin ayrımın sınırlarını esneterek, kendilerine tasarım anlatısı içinde yer aralar. Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği, Buckley’in (1986) tasarım tarihine feminist bir eleştiri getirdiği metninde işaret ettiği, tasarımın fiil anlamını karşılayacak küçük ölçekli, ev içi gündelik yapma/üretme biçimlerini kapsayan zanaat alanı ile hâkim tasarım söyleminin önelediği seri üretilmiş nesnelere arasındaki boşlukta konumlanır. Bu bağlamda, tasarımın feminist bir perspektifle yeniden tanımlanmasındaki rolü kısıtlı kalır. Bunun yerine dernek, hâkim tasarım söylemi içinde zanaata, özellikle kadın uğraşları olarak tanımlanan el sanatları ve dekoratif sanatlar gibi uygulamalara daha çok alan açar. Bu alanların, modern ve ulusal tasarım kimliğinin inşasının kuruluşunun ilk aşamalarında üstlendikleri etkin rolü ortaya çıkarır. Bir yandan, kadınlar ve el sanatlarının modern ürün tasarım kimliğinin kuruluşundaki katkılarını ortaya koyan bu anlatı diğer yandan da yaratan ve üreten, yenilikçi tasarımcı ve gelenekçi zanaatkar arasındaki ayrımları da yeniden üretir.

Kaynakça

- Akkaş, T. (1951, Temmuz 15). Türkiyede küçük sanatlar: Devam etmekte olan küçük sanatlar kongresi münasebetiyle bazı düşünceler. *Ankara Esnaf Gazetesi*.
- Attfield, J. (1989). FORM/female FOLLOWS FUNCTION/male: Feminist critiques of design. J. A. Walker, *Design history and the history of design* içinde (s. 199-225). Pluto.
- Başarılı bir sergi. (1958, Mayıs 10). *Akis*, 13(209), 26. http://www.inonuvakfi.com/akis/1958_209.pdf
- Bir misafirle hasbıhal. (1956, Nisan 21). *Akis*, 6(102), 25-26. http://www.inonuvakfi.com/akis/1956_102.pdf
- Bir seramik sergisi. (1956, Nisan 28). *Akis*, 6(103), 24-26. http://www.inonuvakfi.com/akis/1956_103.pdf
- Buckley, C. (1986). Made in patriarchy: Toward a feminist analysis of women and design. *Design Issues*, 3(2), 3-14. <https://doi.org/10.2307/1511480>
- Buckley, C. (2020). Made in patriarchy II: Researching (or re-searching) women and design. *Design Issues*, 36(1), 19-29. https://doi.org/10.1162/desi_a_00572
- Candan, J. (1958, Ekim 18). Türk el sanatları. *Akis*, 14(232), 24. http://www.inonuvakfi.com/akis/1958_232.pdf
- Devine, K. (2022). Selling Italy: Craft and Italianness in Italy at work: Her Renaissance in Design Today (1950–53). *The Journal of Modern Craft*, 15(3), 259-273. <https://doi.org/10.1080/17496772.2022.2127057>
- Diyarbakirli, N. (1960, Şubat). Halk sanatlarımızın değeri ve turistler için hatıra eşyası. *Türkiye Milli Gençlik Teşkilatı Gazetesi*.
- Ersoy, A. A. (2016). Crafts, ornament, and the discourse of cultural survival. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 28, 44-63. <https://www.jstor.org/stable/45411006>
- Fatma Ananın Eli. (1967, Kasım 27). *Akis*, 7,27 http://www.inonuvakfi.com/akis/1967_07.pdf
- Gönüllü satıcılar. (1957, Kasım 9). *Akis*, 11(183), 27-28. http://www.inonuvakfi.com/akis/1957_183.pdf
- Hediye mağazası. (1957, Mart 30). *Akis*, 9(151), 24-25. http://www.inonuvakfi.com/akis/1957_151.pdf

- International Cooperation Administration Program Approval Summary Sheet, FY 1957; 7.023. Technical Cooperation, 1957 Turkey; Decimal Files, 1955–1960; Records of U.S. Foreign Assistance Agencies, 1942–1963, Record Group 469; National Archives at College Park, College Park, MD.
- Karlen, P. ve Renault, R. (1956). *Türkiye El San'atları ve Küçük Sanayiinin Konstrüksiyon ve Desen Durumu Hakkında Rapor*. Sonhavadis Matbaası.
- Macekura, S. (2013). The Point Four Program and U.S. international development policy. *Political Science Quarterly*, 128(1), 127-160.
- Rossi, C. (2015). *Crafting modern design in Italy : From post-War to postmodernism*. Manchester University Press.
- Sparke, P. (1998). The straw donkey: Tourist kitsch or proto-design? craft and design in Italy, 1945-1960. *Journal of Design History*, 11(1), 59-59. <https://www.jstor.org/stable/1316163>
- Tuna, S. (2004). Birinci El İşleri Sergisi ve Küçük Sanatlar Kongresi. *Yakın Dönem Türkiye Araştırmaları*, 3(5), 177-227.
- Türk El İşleri. (1955, Haziran 4). *Akis*, 4(56), 21. http://www.inonuvakfi.com/akis/1955_56.pdf
- Türk Elişleri. (1954, Aralık 26). *Akis*, 33, 21-22. http://www.inonuvakfi.com/akis/1954_33.pdf
- Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği Tüzüğü. (1984). Sevinç Matbaası.
- Türkiye Esnaf ve Sanatkarları Konfederasyonu. (1973). *Cumhuriyetin ellinci yılında esnaf ve sanatkâr*. Güneş Matbaacılık.
- Türkiye Ticaret Odaları Sanayi Odaları ve Ticaret Borsaları Birliği. (1962). *Türk el sanatları ile hediyelik-turistik eşya mevzuu ve bu kollarda gelişme imkânları*. Türkiye Ticaret Odaları Sanayi Odaları ve Ticaret Borsaları Birliği Yayınları.
- Tüzün, G. (1999). 1950–1960 döneminde sanayileşme. O. Baydar (Ed.), *75 Yılda çarklardan Chip'lere* içinde (s. 147-166). Tarih Vakfı Yayınları.
- Uzgören, N. (1967). Esnaf ve Küçük San'at Teşkilatının işlemesi, gelişmesi meseleleri ve çözüm. *Türkiye Esnaf ve Küçük Sanat Semineri* içinde (s. 84-108). İzmir Esnaf ve Küçük San'atkarları Dernekleri Birliği.
- Yeni yıl hazırlığı. (1956, Aralık 8). *Akis*, 8(135), 24-25. http://www.inonuvakfi.com/akis/1956_135.pdf

Sıfır Atık Deneysel Drapaj: Bir Workshop Deneyimi

Zero Waste Experimental Draping: A Workshop Experience

Gözde Bursalgil, *Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi*, 0000-0002-3280-552X

Özet

Geleneksel giysi tasarımı yöntemleri dışında farklı giysi tasarımı önerileri geliştirilebilmesi için bir giysi oluşturma yöntemi olan drapaj, deneysel yaklaşımlar ile kullanılabilir. Tekstil ve Moda Tasarımı alanında sürdürülebilir çalışmalar kapsamında sıfır atık giysi tasarımı yöntemleri her geçen gün daha fazla denemenin yapıldığı deneysel çalışmaların yapılmasına oldukça açık bir alan olarak öne çıkmaktadır. Alışılmış giysi tasarımı pratiklerinin dışında farklı giysi formu oluşturma arayışları, alan açısından heyecan verici sonuçlar üretebilmeye fırsat tanıdığından, deneysel çalışmalar yapılarak sonuçlarının tespit edilmesi önemlidir. Bu çalışma, deneysel drapaj yöntemi kullanılarak sıfır atık giysi form denemeleri yapılarak önerilerde bulunabilmek için alan oluşturulabildiğinin görülmesi açısından önem taşımaktadır. Bu çalışmada Priştina Akademia Evolucion Moda Tasarımı Bölümü master programı öğrencileri ile kumaş atığı bırakılmadan drapaj tekniği ile üretilmiş tasarımlar paylaşılmıştır. Çalışmada uygulamalı araştırma türlerinden araştırma ve geliştirme yöntemi kullanılarak, yeni denemeler yapılması ve bu yapılan denemelerin sonuçlarının tespit edilmesi amaçlanmıştır. Çalışma sonucunda, kısa süreli ve çevrimiçi gerçekleştirilen workshopta yapılan çalışmalar ile kumaş atığı bırakılmadan, malzemenin tasarımın bütününde kullanılarak form önerileri geliştirilebildiği gösterilmektedir.

Anahtar Sözcükler: Sıfır atık, sürdürülebilirlik, giysi tasarımı, drapaj, workshop.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Tasarım, tekstil ve moda tasarımı, sürdürülebilirlik.

Abstract

Draping, a garment creation method, can be utilized with experimental approaches for developing different clothing design proposals beyond traditional garment drafting techniques. In the context of sustainable practices within the field of Textile and Fashion Design, zero waste garment design stands out as active area in which more experimental studies are being conducted day by day. Because the endeavours to create distinctive garment forms outside conventional design practices offer the potential to produce exciting outcomes in the field, it is important to ascertain the results that come about from these experimental studies. This article is important in terms of showing that space can be created to allow design propositions to be emerge through zero waste garment form experiments conducted using the draping method. Shared within this article are designs by students from the Priştina Akademia Evolucion Fashion Design Department's master program, created using the draping technique without generating fabric waste. The objective of this article is to carry out new experiments and document their outcomes, employing the research and development approach from among applied research methodologies. The findings of the article, resulting from activities conducted in a short-term, online workshop, illustrate that it is feasible to develop garment design propositions by utilizing materials throughout the entire design process, thereby avoiding fabric waste.

Keywords: Zero waste, sustainability, fashion design, draping, workshop.

Academical Disciplines/Fields: Design, textile and fashion design, sustainability.

- Sorumlu Yazar:** Gözde Bursalgil, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Adres:** Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Pürtelaş Hasan Efendi, Meclis-i Mebusan Cd. No:24, 34427 Beyoğlu/İstanbul
- E-posta:** gozde.bursalgil@msgsu.edu.tr
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 02.04.2024
- doi:** 10.17484/yedi.1410141

Geliş tarihi: 26.12.2023 / **Kabul tarihi:** 08.03.2024

1. Giriş

Hızlı moda yaklaşımı ile birlikte başta hazır giyim sektörü olmak üzere üretim miktarının ve hızının artması üretim aşamasında kumaş ve giysi atık miktarının da artmasına sebep olmaktadır. "Bütün markaların ve mağazaların sezonları arasındaki zamanı durmadan daraltması ve yeni şeyler sunmalarıyla aslında moda tümünden hızlıdır" (Kipöz, 2020, s. 173). Dinamik bir yapıya sahip modanın ve giysi tasarımı alanının üretim hızıyla paralel olarak artan tüketim hızı atık kavramını ve oluşumunu da gündeme getirmektedir. Henüz kullanıcıların kullanımına ulaşmadan giysilerin tasarlanması ve üretilmesi aşamalarında dahi atık oluşmaktadır. Atık miktarlarındaki artış birçok alanda dikkat çekmek ile birlikte giysi tasarımı alanında da atık miktarlarının kontrol altına alınabilmesi amacı ile akademisyen tasarımcılar tarafından alternatif yöntemler önerildiği çalışmalar yürütülmektedir. Bu çalışmalar sıfır atık giysi tasarımı başlığı altında gelişmeye ve şekillenmeye devam etmektedir.

Avrupa Parlamentosu'nun yayınladığı European Environment Agency tarafından hazırlanan "Tekstil Üretimini ve Atığının Çevre Üzerindeki Etkisi" başlıklı rapora göre (2023), 2020 yılı itibari ile Avrupa'da kişi başına tekstil tüketimi sonucu oluşan karbon ayak izi miktarı yaklaşık 270 kg olarak bildirilmiştir. Bu miktar 391 kg ham malzeme, 9 m³ su ve 400 m² alan sonucu oluşmaktadır. Avrupa'da yılda kişi başı yirmi altı kilo tekstil ürünü kullanıldığı ve bunun on bir kilosunun elden çıkarıldığı bildirilmektedir (News European Parliament, 2023). Giysi üretiminin 2000'li yıllar ile birlikte ikiye katlanması, hızlı modanın bir eğilim olarak yükselmesi sonucu tüketimdeki artıştan kaynaklanan çevresel boyuttaki zararın önlenmesi için yeni stratejiler belirlenmeye başlanmıştır. Bu yeni stratejiler; giysilerin kiralanması gibi döngüsel iş modelleri, ürünlerin henüz tasarlanırken yeniden kullanılmasının veya dönüştürülmesinin düşünülmesi, kullanıcıların yavaş moda yaklaşımı ile tanıştırılarak daha uzun süre kullanılacak yüksek kaliteli ürün alımı konusunda bilinçlendirilmesi gibi sürdürülebilir seçeneklerin artırılması yönündedir.

"Çevre açısından yavaş moda geçici eğilimlerin ardından atılan, kullanımdan kaldırılan giysi atıklarının ve endüstri atıklarının daha az olması anlamını taşımaktadır" (Türkmen, 2011, s. 60). Yavaş moda yaklaşımı ile birlikte giysilerin kullanımı sonlandırıldıktan sonra geliştirilebilecek çözümler ile birlikte üretim sürecinde oluşabilecek kumaş atığı gibi atık miktarının da önüne geçilebilmesi ve kontrol altına alınabilmesi amacı ile sıfır atık giysi tasarımı yöntemleri üzerine giysi tasarımcıları tarafından çalışmalar yapılmaktadır. Sıfır atık giysi tasarımı yöntemleri Hazır Giyimden Haute Couture'e farklı pazar seviyelerindeki ürünler içinde uygulanabilmektedir. Tasarım süreci hazır giyimde kullanılan konvansiyonel yöntemlerden farklılık göstermekte, tasarlanmasında harcanan zaman ve işçilik daha fazla olduğundan henüz kullanımı yaygınlaşmamış olmakla birlikte geniş bir potansiyele sahiptir.

Giysilerin tasarım aşamasında sıfır atık giysi tasarımı yöntemleri ile tasarlanabilmesinin farklı boyutlarda denenmesi ve yaygınlaşabilmesi için yapılabilecek çalışmalardan bir tanesi de giysi tasarımcısı adayları olan tasarım öğrencileri ile workshoplar veya projeler kapsamında denemeler yapılmasıdır. Bu doğrultuda bu çalışmada lisansüstü seviyesinde bir grup öğrenci ile sıfır atık giysi tasarımı yaklaşımının bir giysi oluşturma yöntemi olan drapaj tekniği ile birlikte serbest bir şekilde kullanılarak geliştirilmesine fırsat tanınması için pratik yapılabileceğinin denenmesi amaçlanmıştır. Belirli uzunluktaki bir miktar kumaşın tamamının, geriye hiç kumaş atığı kalmayacak şekilde tasarım sürecinin başlangıcında ve süreç boyunca planlanarak, giysinin bütününde drapaj tekniği ile kullanıldığı giysi denemeleri yapılması hedeflenmiştir. Bu doğrultuda yapılan çalışmalarda öğrenciler kendi belirledikleri kumaş uzunlukları ile serbest bir şekilde drapaj denemeleri yapmışlardır.

Bu çalışmada paylaşılan workshop, Priştina'da bulunan Akademia Evolucion Moda Tasarımı Bölümü master programı öğrencileri ile "Experimental Draping Without Waste" başlığı altında 12-14-17 Temmuz 2023 tarihleri arasında çevrimiçi olarak gerçekleştirilmiştir. Çalışmaya master programı birinci ve ikinci sınıf öğrencileri olmak üzere yirmi altı kişi katılmıştır. Workshop toplantılarına google meet üzerinden çevrimiçi bağlanılmıştır. Toplantılar dışında çalışma süresince whatsapp üzerinden oluşturulan bir grup ile yapılan paylaşımlar ile de çalışma desteklenmiştir. Çalışma, daha önce giysi tasarımı aşamasında geriye kumaş atığı bırakılmadan giysi oluşturma tasarım önceliği olmadığı hatta hiç denenmediği bir grup öğrenci ile sınırlı bir zaman diliminde denemeler yapılarak oluşturulan çalışmaların sonuçlarının değerlendirilmesi ve sıfır atık giysi tasarımı yaklaşımının tasarımcı adayları ile tanıştırılması açılarından önem taşımaktadır.

2. Sıfır Atık Giysi Tasarımı ve Drapaj

Tarihsel olarak bakıldığında giysilerin kumaş atığı olmadan oluşturulduğu görülmektedir. Geriye hiç atık bırakılmadan bir giysinin oluşturulmasına uygulama olarak, Antik Yunan'da Himation, Kiton ve Peplos, Hindistan'da Sari, Japonya'da Kimono, Osmanlı Döneminde İpek Entari vb. farklı coğrafyalarda, zamanlarda ve kültürlerde rastlamak mümkündür. 21. Yüzyıla kadar bir giysinin oluşturulurken geriye hiç kumaş fazlası kalmayacak şekilde tasarlanması birçok tasarımcı ve sanatçı tarafından denenmiştir. İtalyan sanatçı Thayaht (Ernesto Michahelles), 70 cm eninde 450 cm kumaş kullanarak geriye bir parça atık kumaş dahi bırakmayacak şekilde tasarladığı (Pitti Palace Museum of Costume and Fashion, 2001) "tuta" isimli tek parça giysi tasarımını 1919'da tanıtmıştır (Rissanen ve Mcquillan, 2016, s. 19). 1980 yılında Zandra Rhodes'in atık bırakmadan oluşturduğu tasarımı "Chinese Squares" de giysi, kalıbın el boyaması kare motifler etrafından kesilmesi ile oluşturulmuştur (Rissanen ve Mcquillan, 2016, s. 24). Yoshiki Hishinuma 1986'da üçgen kesilmiş parçalardan bir ceket tasarımı yapmıştır (Hishinuma, 1986). Geleneksel kalıp çıkarma yöntemlerine meydan okuyan Issey Miyake 1990 yılında "Rhythm Pleats S/S 1990" sergilediği koleksiyonundaki tasarımları, plise tekniği ile oluşturulan kumaşların kare ve dikdörtgen gibi geometrik formlarda kullanılması ile kullanılan kumaşın bütününün giysinin kendisi olduğu giysi tasarımı örneklerindedir. Miyake'nin "Rhythm Pleats S/S 1990" koleksiyonundaki giysiler iki boyutlu ve üç boyutlu olarak hem mankenlerin üzerinde hem de yere yerleştirilerek geometrik şekilleri görünecek şekilde sergilenmiştir (Holborn, 1995, s. 90), (Victoria and Albert Museum, 2005).

Kiton, Sari, Kimono veya İpek Entari gibi giysilerde kullanılan kumaşın tamamının kullanılması öncelikli olarak kumaşın dokunmasının zor ve pahalı olmasından dolayı malzemenin değerli olması ve tamamının kullanılması önceliğinden kaynaklanmıştır. Tasarımcı ve sanatçılar tarafından denen örneklerde ise daha çok dönemin geleneksel üretim tekniklerine ve malzemelere farklı bakış açıları ile meydan okunmaya çalışıldığı görülmektedir. Bir giysi tasarımının kumaş atığı bırakılmadan farklı şekillerde tasarlanabileceğinin örnekleri farklı dönemlerde farklı örneklerde görülmekle birlikte 21. Yüzyıla kadar amacın atık bırakmamak olmasındaki öncelikli sebep çevresel faktörler olmamıştır. 20. yüzyıla kadar tamir etme, arta kalan ve eski ürünlerin dönüştürülerek yeniden kullanılması, uzun ömürlü eşyaların yeni nesillere devredilmesi gibi bugün döngüsel ekonominin parçası olarak kabul edilen özellikler doğal bir akış içinde varlık göstermiştir.

Atığın, ucuz kitlesel üretimin dünya çapında yaygınlaşması ile birlikte bir problem olmaya başladığı görülmektedir. Sıfır atık; 2. Dünya Savaşı sonrası ivme kazanan atık miktarındaki artışa reaksiyon olarak oluşmuş yeni bir olgudur (Mauch, 2016, s. 5). Sıfır atık terim olarak; Zero Waste Institute kurucusu kimyacı Paul Palmer tarafından 1970'li yıllarda kazandırılmış ve geri dönüşümden (recycle) farklı olarak yakmak veya gömmek gibi son başvuru stratejiler yerine tüm kaynakların kurtarılmasını önermektedir (Mauch, 2016, s. 6). Tekstil ve moda tasarımı alanı açısından bakıldığında Caulfield'e (2009) göre, tekstil atığı kullanıcı öncesi ve kullanıcı sonrası olarak iki ana kategoride oluşmaktadır (s. 4). Kullanıcı öncesi liflerin, ipliklerin, kumaşların ve giysilerin üretimi sırasında, kullanıcı sonrası tekstil atıkları ise kullanıcılar/tüketiciler tarafından oluşturulmakta, giysileri ve ev tekstillerini kapsamaktadır (Rissanen, 2013, s. 3). "Her yıl 100 milyardan fazla giysi üretilmekte, bu giysilerin %20'si satılmadan elde kalmakta, kalanlar da genellikle gömülmekte, parçalanmakta veya yakılmaktadır" (Thomas, 2020, s. 7). Otto von Busch'un (2017) da belirttiği gibi, modanın üretim aşamasında oluşan kumaş atıklarına ne yapıldığına dair çoğu insanın herhangi bir fikri yoktur, kumaş atıklarının bir kısmı yeniden kullanılırken bir kısmı geri dönüşüme girmekte, çoğunluğu ise çöp sahalarına atılmakta veya yakılmaktadır (s. 87). "2018 yılında Burberry elde kalan giysilerin genellikle gömüldüğünü, parçalandığını veya yakıldığını mahcubiyetle kabul etmiştir" (Thomas, 2020, s. 7).

Giysi tasarımı alanında sıfır atık terimi Rissanen'in tez çalışması sırasında 2008 yılı itibariyle ortaya çıkmıştır (Rissanen, 2013, s. 13). Sıfır atık giysi tasarımı hiç tekstil atığı oluşturmayacak veya çok az oluşturacak şekilde giysilerin tasarlanmasına odaklanmaktadır (Rissanen ve Mcquillan, 2011). Sıfır atık giysi tasarımı yaklaşımı 20. yüzyılın ilk yarısında Thayaht, Claire McCornell ve Bernardo Rudofsky gibi tasarımcılar tarafından yeniden denenmeye başlarken; modern öncüler olarak nitelendirilen Zandra Rhodes 1970'lerde, Yeohlee Teng 1980'lerde çalışmalar ortaya koymuşlardır. Bernard Rudofsky 1944 yılında "Are Clothes Modern?" sergisinde Batı'nın kumaş kesimindeki mürşifliğini tüm dünyadan geleneksel giysilerdeki etkili kesim örneklerini karşılaştırdığı örnekler üzerinden sorgulamıştır (Rudofsky, 1947, aktaran Rissanen, 2013, s. 14). Rudofsky (1947); birçok kültürde terziliğin ağır yükünden muaf olarak, kumaşın bizzat kendisinin giysi olduğunu vurgulamıştır (s. 143).

2000'li yıllarda daha fazla tasarımcı sıfır atık giysi tasarımı üzerine denemeler yapmaya başlamıştır. Giysi tasarımı alanında sıfır atık çalışmalarına bakıldığında Timo Rissanen ve Holly McQuillan gibi akademisyen

tasarımcıların çalışmaları öne çıkmaktadır. Holly McQuillan'ın giysi endüstrisinde kullanılan standart giysi kalıplarından tamamen uzaklaşan, atığı azaltmak üzere giysilerin oluşturulduğu yeni tasarım yolları tasarlamıştır (Brown, 2010, s. 141). 2010 yılında Timo Rissanen ve Holly McQuillan tarafından düzenlenen "Yield: Making Fashion Without Making Waste" sergisi sıfır atık giysi tasarımı yapan tasarımcıları bir araya getirmiştir. "Yield: Making Fashion Without Making Waste" Sergisinde Timo Rissanen, Holly McQuillan, David Telfer, Julian Roberts, Yeohlee Teng ve Natalie Chanin başta olmak üzere on üç tasarımcıya ait atık bırakılmadan oluşturulan giysi tasarımları sergilenmiştir (McQuillan ve Rissanen, 2011). Bu sergide yer alan tasarımcıları aynı zamanda sıfır atık giysi tasarımı alanındaki çalışmalara öncülük eden modern tasarımcılar olarak nitelendirmek mümkündür.

Sıfır atık giysi tasarımı çalışmalarında tarihsel örneklerden yola çıkarak yeni çalışmalar gerçekleştirilebileceği gibi geleneksel giysi oluşturma yönteminin bir türevi olarak yapboz mantığında oluşturulmuş giysi kalıpları ile veya kırkyama tekniğinde olduğu gibi geometrik birim biçim tekrarları ile giysiler oluşturulabilmektedir. Geleneksel giysi oluşturma yöntemlerinde yaklaşık %15 kumaş atığı oluşmaktadır (Cooklin, 1997, s. 9; Rissanen, 2013, s. 4). Sıfır atık giysi tasarımlarında hangi yöntem uygulanırsa uygulansın hiç kumaş atığı oluşmaması hedeflenmektedir. Sıfır atık giysi kalıbı, tasarımın kalıp içerisinde çözülmesi ile kumaştan fire verilmeden ürünün oluşturulmasıdır (Niinimäki, 2013, s. 70). Atık oluşturacak alanların sürecin başında kontrol edilmesi ile, kullanılabilir alana dönüştürülmesi ve geriye hiçbir fazla kumaş parçası bırakılmadan tüm parçaların tasarımın içerisinde eritilmesidir (Bursalıgil, 2019, s. 86).

Yap boz (jigsaw puzzle) yöntemi Rissanen tarafından tartışılan (Hethorn ve Ulasewicz, 2008; Rissanen, 2005) ve tüm parçaların üretim sırasında atık kalmayacak şekilde birbiri ile bağlantılı olarak tasarlandığı bir kalıp çıkarma tekniği olarak tanımlanmaktadır (Gwilt ve Rissanen, 2011, s. 89). Yapboz yönteminde kalıp parçaları kumaşın tamamında bir yapbozun parçaları gibi birbiri ile bağlantılıdır (Rissanen, 2005, s. 2). Bu yöntem ile oluşturulan kalıplarda kalıp parçaları arasında geleneksel yöntemde oluşturulan kalıplardaki gibi boşluklar oluşmamakta böylece kumaş kesildiğinde de geriye atık kumaş parçası kalmamaktadır. Giysinin dikim yöntemi ise geleneksel dikim yöntemi ile aynı olduğundan bu yöntemin geleneksel kesim ve dikim yönteminin bir uyarlaması olduğunu söylemek mümkündür.

Mozaik tasarım yöntemi; tek bir biçim düzeninin boşluksuz dizilimi ile mozaik şeklinde tekrar ettirilerek tek seferde çok katlı farklı kumaşların kesilerek neredeyse sonsuz sayıda olası giysi tasarımının üretilmesi amacıyla tasarlanmasıdır (Gwilt ve Rissanen, 2011, s. 87). Modüler parçalar oluşturulduğu için bu yaklaşımla istendiğinde giysiler bozularak yeniden farklı şekillerde tekrar tasarlanabilmektedir. Kırkyama (patchwork) çalışmaları da tek bir geometrik birim biçimin mozaik şeklinde tekrar ettirilmesine dayandığından ve tarihsel olarak oluşum ve kullanım şekline de bakıldığında kullanılmayan kumaş parçalarının yeniden bir araya getirilerek değerlendirilmesine dayandığından bu tasarım yöntemi içerisinde değerlendirilebilmektedir.

Bir diğer yaklaşım ise, kumaşın olabildiğince az kesilerek, drapaj yöntemi ile katlanarak ve kıvrılarak giysinin kumaş atığının tamamen ortadan kaldırıldığı bir şekilde oluşturulması şeklindedir. "Drapaj, Fransızca bir kelime olup, giysilere uygulanan çeşitli büzgüler, pililer, verilen şekiller ve bolluklar anlamına gelen drape (draper) kelimesinde türetilmiş bir sözcüktür" (Bedük ve Yıldız, 2004, s. 172). "Drapaj; doğrudan canlı manken ya da prova mankeni üzerinde kumaş kullanılarak tasarım yapılmasıdır" (Kiisel, 2018, s. 6). "Antik çağlarda insanların kullandığı örtünme yöntemlerinin zaman içerisinde geliştirilmesi ile günümüzde de tasarımcı tasarladığı modeli vücut üzerinde kumaş şekillendirerek oluşturmaktadır" (Göncü, 2005, s. 1). "Drapaj, Paul Poiret gibi diğer couture tasarımcıları tarafından yeni modeller oluşturulacağı zaman tercih edilen bir teknik olmuştur" (Göncü, 2005, s. 23). Prova mankeni üzerinde kullanılan malzemenin özelliklerinin de yönlendirmesi ile denemeler yapılmasına açık bir yöntem olması yeni modeller geliştirilmesinde ve deneysel çalışmalar yapılmasında kullanılmasına fırsat tanımaktadır. Drapaj, kumaşla heykel yapmak olarak da tanımlanmaktadır (Jones, 2009, s. 149). Bir giysi kalıbı elde etme ve giysi oluşturma tekniği olarak drapaj, tasarımcıların yaratıcı denemeler yapabilmelerini sağlamaktadır. Drapaj ile yapılan denemeler sırasında kumaş birçok farklı şekillerde prova mankeni üzerinde iğnelenerek şekillendirilebildiğinden elde edilen aşama fotoğraflanmadığı takdirde aynı görüntüye ulaşmanın mümkün olmadığı kadar fazla seçenek oluşturabilmeye açıktır. Sayısız denemeler ve ulaşılan bu seçenekler bazen kontrollü bazen de tamamen içgüdüsel olarak tasarımın şekillendirilmesinde kullanılabilir. Yaratıcı bakış açıları geliştirilmesi amacıyla yeni denemeler yapılmasına açık bir alan oluşturması yöntemi tasarımcılar açısından cazip hale getirmektedir. Drapaj yöntemi ile yapılan denemeler ve yeni arayışlar sırasında bazen iç güdüsel bir şekilde tesadüfi sonuçlar ile sürecin yönlendirilmesi farklı giysi formları ve detayları elde edilmesine de olanak tanımaktadır. McQuillan ve Rissanen'in (2011) de belirttiği üzere birçok

sıfır atık giysi tasarımcısı için çalışmalarındaki en önemli unsur, denemelerini tesadüfen hatta kazara, sezgisel bir süreç ile geliştirmiş olmalarıdır.

3. Workshop içeriği ve süreci

3.1. Materyal

Çalışmanın başlangıcında sonuçlarda karşılaşılabilecek renk ve desen özelliklerine bağlı formun ve kullanılan detayların okunurluğunda oluşabilecek zorluğun ortadan kaldırılması, çalışma sonuçlarında bütünlük algısını kolaylaştırması ve öğrenciler arasındaki şartları eşitlemeye yardımcı olması açısından ortak bir renk ve malzeme kullanımı tercih edilmiştir. Bu doğrultuda çalışmaların beyaz tonlarda ve pamuklu dokuma bir kumaş cinsi ile yapılması önerilmiştir. Kumaş seçimleri için beyaz tonlarda pamuklu dokuma bir kumaş olması dışında özellikle tek bir ton veya kumaş ağırlığı belirtilmemiştir. Beyaz tonlarında açık renk bir kumaş tercihi yapılması çalışmalar tamamlandıktan sonra fotoğraflandığında çalışma detaylarının kolay okunabilirliğini kolaylaştıracağı da gözetilerek seçilmiştir. Yüzde yüz pamuklu kumaş kullanılması zorunlu tutulmamakla birlikte istendiği takdirde yüzde yüz pamuklu kumaş veya farklı karışımlar kullanılabilirdiği vurgulanmıştır. Seçilecek kumaş yapısına ve ağırlığına katlamalar, büzgüler ve pileler vb. yüzey çalışmalarında malzeme özelliğinin yapılacak çalışmayı etkileyeceğinin göz önünde bulundurularak karar verilmesi gerektiğinin altı çizilmiştir. Tasarımların ve çalışmaların sonuçlarını direk etkileyeceği gözetilerek bu noktalar belirtildikten sonra yapılan tercihlere karışılmamıştır.

3.2. Yöntem

Workshop kapsamında yapılan çalışmalarda sıfır atık giysi tasarımı yaklaşımı gözetilerek drapaj tekniği kullanılmıştır. Drapaj tekniği ile bir elbise formu geliştirmeye çalışırken, aynı zamanda kumaşın tamamının tasarımın içinde kullanılarak geriye kumaş atığı bırakılmayan bir yaklaşımın geliştirilmesinin amaçlandığı çalışmada, uygulamalı araştırma türlerinden araştırma ve geliştirme yöntemi kullanılmıştır.

Workshop'da izlenen süreç:

- Sıfır atık giysi tasarımı yöntemleri hakkında bilgilendirme ve daha önce yapılan örneklerin paylaşılması.
- Öğrencilerin malzeme seçimlerini ve ilk denemelerini yapması için süre tanınması.
- Öğrenciler ile yapmak istedikleri çalışmalara dair tek tek görüşmeler yapılması. Bu görüşmeler sırasında eğer çıkış noktası için kullanmak istedikleri bir görsel ilham kaynağı önerisi var ise bu görsel kaynakların gözden geçirilmesi veya yüzey denemelerine dair ilk taslaklara bakılması.
- Drapaj çalışmalarının bağımsız olarak geliştirilmesi.
- Çalışmaların kısa tashihler yapılarak incelenmesi. Fazla müdahale etmeden kısa tashihler yapılması, bazen öğrencilerin gözünden kaçan kompozisyon bütünlüğünü etkileyebilecek fazla detaylara dikkat çekmek veya öğrencinin kafa karışıklığına ve zaman kaybetmesine sebep olabilecek sorularına yanıt vermek şeklinde gelişebilmektedir.
- Çalışmaların tamamlanması.
- Çalışmaların prova mankeni üzerinde sade, çalışmanın bütünlüğünü bozmayacak bir fonda ve ışıktaki fotoğraflanması.
- Çalışmaların değerlendirilmesi.

Workshop'a Moda Tasarımı Bölümü birinci ve ikinci sınıf Master programı öğrencileri; Drilon Kurtishi, Arlinda Nushi, Shpetim Bunjaku, Dorina Dakaj, Drita Gashi, Gresa Rexhepi, Vlera Rexhepi, Rina Halilabazi, Fjolla Qela, Valentina Elshani, Arta Aliu, Albione Morina, Fitore Morina, Agnesa Hoti, Arba Baci, Ana Bozhdaraj, Kosovare Jashari, Granit Krasnigi, Vesa Rrukigi, Edona Kelmendi, Ajsere Bilalli, Rina Rexhepi, Fitore Jashari, Labentine Shala, Florande Pirraku, Bleranda Fejza olmak üzere yirmi altı öğrenci katılmıştır. Bu çalışma için workshop kapsamında oluşturulan çalışmalardan on tanesi seçilmiş ve izlenen süreç doğrultusunda incelenmiştir. Workshop kapsamında yapılan yirmi altı çalışmadan bu çalışmada değerlendirilmek üzere on tanesi seçilirken çalışmada sınırlı bir süre içerisinde tamamlanan çalışmalardan işçilik olarak daha temiz ve düzgün dikilerek, fotoğraflama yapılan arka planın yapılan çalışmayı etkilemediği final fotoğraflarına sahip örnekler seçilmiş, birbirine benzer örneklerden bu doğrultuda bir eleme yapılmıştır.

Çalışmada; 1 metre, 150 cm veya 2 metre uzunlukta olmak üzere belirlenen kumaşlar, herhangi bir giysi kalıbı kullanılmadan ve geriye kumaş artığı bırakılmayacak şekilde planlanarak, prova mankeni üzerinde drapaj tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Bazı öğrenciler çalışma başlangıcında giysi formu için ilham olarak kullanabilecekleri görsellerden yola çıkarken çoğunlukla herhangi bir görsel kullanılmadan kumaş

ile oynayarak çalışmalar yapılmıştır. Çalışma başlangıcında beyaz veya açık tonlarda, doğal yapıda, kolay şekil verilebilecek kumaşlar ile çalışmaya başlanması, hem çalışmada ortak bir dil oluşturabilmek hem de kısa süreli bir çalışmada karşılaşılabilecek bazı zorlukları en aza indirebilmek için, bilinçli olarak yönlendirilmiştir.

3.3. Workshop çalışmaları

3.3.1. Çalışma 1

Master programı ikinci sınıf öğrencisi Ajsere Bilalli çalışmasında 170 cm uzunluğunda %100 pamuklu kumaş kullanmıştır. Çalışmada görsel bir ilham kaynağı, belirli bir elbise modeli veya giysi kalıbı kullanılmamıştır. Çalışma drapaj tekniği kullanılarak kumaşın prova mankeni üzerinde şekillendirilmesi ile oluşturulmuştur. Kumaş, büzgüler oluşturmak üzere kesilmiş prova mankeni üzerine yerleştirilerek şekillendirilmiş ve dikilmiştir. Bir elbise formu oluşturulan çalışmada ağırlıklı olarak düzensiz büzgüler kullanılmıştır (Görsel 1). Büzgüler ile serbest kumaş kıvrımları oluşturulan asimetrik elbisenin bel kısmında cut-out detayı bulunmaktadır. Kullanılmış olan 170 cm kumaşın tamamı prova mankeni üzerinde görülen elbisede kullanılmış, geriye kumaş atığı kalmamıştır.



Görsel 1. Experimental Draping Without Waste workshop çalışması, Ajsere Bilalli, 2023.

3.3.2. Çalışma 2

Master programı ikinci sınıf öğrencisi Drilon Kurteshi çalışmasında iki metre %100 pamuklu kumaş kullanmıştır. Çalışmada özellikle ilham alınan bir görsel kullanılmamıştır. Prova mankeni üzerinde spontane olarak kumaş ile oynanarak drapaj yapılmıştır. İki metre kumaşın tamamı hiç kesilmeden manken üzerinde şekillendirilerek kullanılmıştır. Bel kısmı bedene oturan straplez bir elbise modeli oluşturulmuştur. Elbisenin göğüs ve bel arasında kalan bölümünde kumaş kırıştırılıp dikilerek hareketli bir kumaş yüzeyi oluşturacak şekilde kumaş kullanılmıştır (Görsel 2). Etek kısmı belden aşağıya asimetrik volanlar oluşturarak dökülmektedir. Kullanılan iki metre kumaşın tamamı geriye atık kalmayacak şekilde elbisede kullanılmıştır.



Görsel 2. Experimental Draping Without Waste workshop çalışması, Drilon Kurteshi, 2023.

3.3.3. Çalışma 3

Master programı ikinci sınıf öğrencisi Vesa Rrukiqi çalışmasında iki metre %100 pamuklu kumaş kullanmıştır. Çalışmasında iri yapraklı yeşil bitkiler arasından geçen bir tren rayları fotoğrafını görsel ilham kaynağı olarak kullanmıştır. Oluşturulan asimetrik kısa elbise formunda göğüs bel arasındaki alanda oluşturduğu kumaş katlarında ilham aldığı görselde yer alan tren raylarından etkilendiğini belirtmiştir. Giysi oluşturulurken kumaş kesilmemiş, kumaşın tamamı prova mankeni üzerinde şekillendirilerek tamamlanmıştır (Görsel 3). Kullanılan kumaştan geriye herhangi bir atık bulunmamaktadır.



Görsel 3. Experimental Draping Without Waste workshop çalışması, Vesa Rrukiqi, 2023.

3.3.4. Çalışma 4

Master programı birinci sınıf öğrencisi Drita Gashi, çalışmasında iki metre %100 pamuklu kumaş kullanmıştır. Çalışmada özellikle ilham alınan bir görsel kullanılmamıştır. Prova mankeni üzerinde spontan olarak kumaş ile oynanarak drapaj yapılmıştır. İki metre kumaşın tamamı hiç kesilmeden manken üzerinde şekillendirilerek kullanılmıştır. Kumaş kesilmeden serbest bir şekilde geniş katlamalar yapılarak asimetrik kısa bir elbise formu oluşturulmuştur (Görsel 4).



Görsel 4. Experimental Draping Without Waste workshop çalışması, Drita Gashi, 2023.

3.3.5. Çalışma 5

Master programı ikinci sınıf öğrencisi Labentine Shala, çalışmasında iki metre %100 pamuklu kumaş kullanmıştır. Bu çalışmada sıfır atık giysi tasarımı yöntemlerinden mozaik (tesselation) tekniği kullanılmıştır. İlham alınan görsel bir kaynak kullanılmamıştır. Giysi formu oluşturulmaya başlamadan önce kullanılacak kumaşı geometrik birim biçimler oluşturacak şekilde keserek ve tekrar bir araya getirerek bir yüzey oluşturulması hedeflenmiştir. Farklı üçgen biçimleri kesilerek üç boyutlu hacimli bir form oluşturacak şekilde tekrar bir araya getirilip dikilerek giysi formu oluşturulmuştur. Kumaşın büyük bir kısmı geometrik birim biçimler oluşturularak kullanılırken, bir kısmı ise on santim eninde pileler oluşturularak giysinın etek ucunda ve arka ortasında kullanılmıştır (Görsel 5).



Görsel 5. Experimental Draping Without Waste workshop çalışması, Labentine Shala, 2023.

3.3.6. Çalışma 6

Master programı birinci sınıf öğrencisi Florande Pirraku, çalışmasında iki metre %100 pamuklu kumaş kullanmıştır. Çalışmada özellikle ilham alınan bir görsel kullanılmamıştır. İki metre kumaşın tamamı geriye atık kalmayacak şekilde prova mankeni üzerinde drapaj yapılarak kullanılmıştır. Giysinin üst kısmında geniş hacimli kıvrımlar oluşturulmuş etek kısmında simetrik katlamalar yapılarak straplez, bel ve basen kısımlarından bedene oturan bir elbise formu oluşturulmuştur (Görsel 6).



Görsel 6. Experimental Draping Without Waste workshop çalışması, Florande Pirraku, 2023.

3.3.7. Çalışma 7

Master programı ikinci sınıf öğrencisi Ana Bozhdaraj, çalışmasında iki metre %100 pamuklu kumaş kullanmıştır. Çalışmada özellikle ilham alınan bir görsel kullanılmamıştır. İki metre kumaşın tamamı geriye atık kalmayacak şekilde prova mankeni üzerinde drapaj yapılarak kullanılmıştır. Asimetrik bedene oturan bir elbise formu oluşturulmuş, üst bedende kumaş kıvrımları daha hareketli olacak şekilde, alt bedende daha düzenli, katlamalar oluşturularak kullanılarak giysi tamamlanmıştır (Görsel 7).



Görsel 7. Experimental Draping Without Waste workshop çalışması, Ana Bozhdaraj, 2023.

3.3.8. Çalışma 8

Master programı ikinci sınıf öğrencisi Dorina Dakaj, çalışmasında iki metre %100 pamuklu kumaş kullanmıştır. Çalışmada görsel ilham kaynağı olarak beyaz bir gül kullanılmıştır. Oluşturulan elbisenin üst bedeninde bu gülün taç yapraklarının kıvrımlarını andıran katlamalar yapılmıştır. Bele oturan etek kısımları çan şeklinde genişleyen straplez bir elbise oluşturulmuştur (Görsel 8). Giyside kullanılan iki metre kumaşın tamamı geriye atık kalmayacak şekilde prova mankeni üzerinde drapaj tekniği ile kullanılmıştır.



Görsel 8. Experimental Draping Without Waste workshop çalışması, Dorina Dakaj, 2023.

3.3.9. Çalışma 9

Master programı birinci sınıf öğrencisi Kosovare Jashari Berisha, çalışmasında 150 cm %100 pamuklu kumaş kullanmıştır. Çalışmada özellikle ilham alınan bir görsel kullanılmamıştır. İki metre kumaşın tamamı geriye atık kalmayacak şekilde prova mankeni üzerinde drapaj yapılarak kullanılmıştır. Bele oturan straplez bir elbise formu çalışılmış, üst beden ve alt beden bel kısmında düzenli katlamalar ile pileler yapılarak kumaş kullanılmış, elbisenin etek kısmında düzenli başlayan katlamalar daha serbest düzensiz katlamalar ile etek ucunda hareketlendirilmiştir (Görsel 9).



Görsel 9. Experimental Draping Without Waste workshop çalışması, Kosovare Jashari Berisha, 2023.

3.3.10. Çalışma 10

Master programı birinci sınıf öğrencisi Shpetim Bunjaku, çalışmasında 150 cm %100 pamuklu kumaş kullanmıştır. Bir A4 kâğıdın elde kırıştırıp bırakılmış halini görsel ilham kaynağı olarak kullanmıştır. Seçmiş olduğu 150 cm uzunluktaki kumaşın tamamını prova mankeni üzerinde drapaj yöntemi ile şekillendirerek, kumaşı kesmeden ve geriye kumaş atığı kalmayacak şekilde çalışmasını tamamlamıştır. Bele oturan straplez elbise modelinde görsel ilham kaynağı olarak kullanılan kırıştırılmış kâğıt görüntüsünü andıran bir kumaş manipülasyonu ile giysi oluşturulmuştur (Görsel 10).



Görsel 10. Experimental Draping Without Waste workshop çalışması, Shpetim Bunjaku, 2023.

3.4. Bulgular ve tartışma

Seçilen on çalışma içerisinde yedi öğrenci çalışmasını iki metre uzunluğunda kumaş kullanarak, iki kişi 150cm ve bir kişi 170 cm uzunluğunda kumaş kullanarak yapmıştır. On çalışmada da %100 pamuklu kumaş kullanılmıştır. Drapaj yönteminin kullanıldığı çalışmalarda bir kişi sıfır atık giysi tasarımı yöntemlerinden mozaik yöntemini kullanarak çalışma gerçekleştirirken, dokuz çalışmada büzgüler, pileler, düzenli ve düzensiz katlamalar ve kıvrımlar ile kumaş manipüle edilerek giysi oluşturulması tercih edilmiştir. Yap boz (Jigsaw puzzle) yönteminin kullanılmamasının sebebi kumaşın prova mankeni üzerine kumaş atığı bırakmadan yerleştirilerek oluşturulmasının çalışmanın başında konuşulması ve öğrencilerin çoğunlukla geleneksel giysi kalıpları ile çalıştıkları için iki boyutlu bu yöntemden uzaklaşmak ve üç boyutlu olarak çalışmak istemeleri olduğu tespit edilmiştir.

İncelenen on çalışmanın dört tanesinde daha serbest form arayışlarına gidildiği, altı çalışmada straplez ve bele oturan elbise formu kullanılarak kumaş manipülasyonunun bu form içerisinde kullanımının tercih edildiği görülmektedir. Seçilen on çalışmayı gerçekleştiren kişilerden dördü birinci, altısı ikinci sınıf master programı öğrencidir. Çalışmada birinci veya ikinci sınıf öğrencisi olmanın çalışmaların sonuçlarına belirgin seviyede bir etkisi olmadığı görülmektedir.

Çalışma tekrarlandığında aynı yaklaşımla farklı formlar elde edilmesi mümkündür. Farklı formların elde edilebilmesi bu gibi deneysel çalışmalarda Tekstil ve Moda Tasarımı açısından aranan bir özelliktir. Yeni ve farklı form arayışları giysi tasarımı açısından önem taşımaktadır. Bu gibi deneysel araştırmalar yeni ve farklı form arayışlarına fırsat yaratmaktadır. Farklı bakış açıları ile farklı giysi formları geliştirilmesi mümkündür. Farklı form arayışlarında bir görsel veya kavramsal bir ilham kaynağı kullanılabileceği gibi kumaşların/malzemelerin özellikleri kullanılarak formun şekillenmesine olanak tanıyan arayışlar içerisinde olmak da mümkündür. Farklı bir grup ile çalışma tekrarlandığında aynı yaklaşımda farklı sonuçlar elde edilmesi mümkündür. Yaklaşımının kullanımının yaygınlaşması yapılan tasarımlarda kullanılan malzemenin tamamının tasarımın bütününde düşünülerek, tasarım sırasında kullanılmasını

sağlayacaktır. Malzemenin tamamının tasarımın bütününde kullanılarak geriye atık bırakılmaması atık oluşumunun ortadan kaldırılmasını destekleyecektir. Akademia Evolution Moda Tasarımı master programı öğrencilerinin çoğunun şehir içinde veya çevre şehirlerde kendilerine ait butikleri bulunmakta ve müşterilerine kişiye özel tasarım yapmakta veya önceden hazırladıkları ve çoğunlukla seri üretimi olmayan tasarımlar yapmaktadırlar. Kişiye özel tasarım yapmakta olan öğrencilerin uygulanan tasarım pratiğini çalışmalarında kullanmalarının, kullandıkları malzemenin bütününe değerlendirmenin çevresel bakış açısı ile de farkına varmalarının tasarım yaklaşımlarında fark yaratacağı öngörülmektedir.

4. Sonuç

Geleneksel giysi üretiminin kesim ve dikim aşamalarından oluşan üretim sürecinde kesimden sonra oluşan kumaş atığını en aza indirmek amacıyla dijital kalıp çıkarma programları kullanılmaktadır. Dijital kalıp çıkarma programlarının kullanılmasındaki öncelikli amaçlardan bir tanesi ekonomik olarak kumaş sarfiyatını en aza indirmektir. Bu noktada kumaş sarfiyatının kontrol edilmeye çalışılmasındaki öncelikli amaç kumaş atık oluşumunun çevresel ve etik boyutu olmamaktadır. Geleneksel giysi üretimindeki bu gibi optimizasyon çalışmalarına rağmen kesilen her giysiden geriye bir miktar kumaş atığı kalmaya devam etmektedir. Bu atık miktarının ortadan kaldırılması ekonomik önceliklerin ötesinde çevresel boyutta bir sorumluluk da oluşturmaktadır. Sıfır atık giysi tasarımı alanında denenilen yöntemlerin gelişmesi ve bu yöntemlerin kullanılması ile geliştirilen örneklerin yaygınlaşması sıfır atık giysi tasarımı yaklaşımının da yaygınlaşmasına zemin hazırlamaktadır.

Bu çalışmada bir öğrenci grubu ile sıfır atık giysi tasarımı denemesi yapılması amacı ile “Experimental Draping Without Waste” (Atıksız Deneysel Drapaj) başlıklı bir workshop düzenlenmiş ve workshopta geliştirilen on çalışma incelenmiştir. Workshop çalışması daha önce sıfır atık giysi tasarımı yöntemlerinin kullanılmasının ve geriye kumaş atığı bırakılmadan giysi oluşturmanın tasarım önceliği olmadığı bir grup öğrenci ile sınırlı bir zaman diliminde drapaj yöntemi kullanılarak geriye kumaş atığı bırakmadan bir giysi formu geliştirilmesi üzerine kurgulanmıştır. Workshop çalışmasında geriye hiç kumaş atığı bırakmadan prova mankeni üzerinde bir giysinin oluşturulması hedeflenmiştir. On çalışmada da herhangi bir giysi kalıbı kullanılmamış, elbiseler prova mankeni üzerinde drapaj yöntemi kullanılarak oluşturulmuş ve kullanılan kumaşların tamamı kullanılarak geriye kumaş atığı bırakılmamıştır. On çalışmada da yüzde yüz pamuklu kumaş kullanılmıştır. İncelenen on çalışma içerisinde iki kişi 150 cm, bir kişi 170 cm ve yedi kişi iki metre uzunlukta kumaş kullanmıştır. On kişiden üç kişi görsel ilham kaynağı kullanmayı tercih etmiştir. Çalışmalardan dokuz tanesinde büzgüler, pileler, düzenli ve düzensiz katlamalar ve kıvrımlar uygulanarak prova mankeni üzerinde kumaş manipüle edilerek drapaj yöntemi kullanılmıştır. On çalışmanın bir tanesinde sıfır atık giysi tasarımı yöntemlerinden mozaik yaklaşımı kullanılmış, geometrik birim biçimler oluşturulmuş ve bu birim biçimler prova mankeni üzerinde birleştirilerek giysi elde edilmiştir. Altı çalışmada straplez model, yedi çalışmada kısa boy, dokuz çalışmada bele oturan elbise formu, iki çalışmada asimetrik model yaka formu kullanılmıştır. On elbiseden bir tanesinin boyu uzun, bir tanesi diğer dokuz çalışmadan farklı olarak daha amorf bir forma sahiptir.

Sıfır atık giysi tasarımı yöntemlerinin tasarımcı adayları tarafından denenmesi, benimsenmesi ve geliştirilmesi bireysel veya bir marka için yapılan tasarımların sıfır atık giysi tasarımı yöntemlerinin kullanılması ile geliştirilmesi açısından potansiyel taşımaktadır. Tasarlarken geride bırakılanların bilincine varılması, bir giysiyi tasarlarken farklı açılardan nasıl bakılabileceğine dair farklı bakış açıları geliştirilebilmesine ve sıfır atık giysi tasarımı yöntemleri ile giysi tasarlanmasına fırsat tanımaktadır. Konvansiyonel giysi tasarımı yöntemleri ile karşılaştırıldığında daha fazla zaman ve emek isteyen sıfır atık giysi tasarımı yöntemlerinin denenmesinin yaygınlaşması uygulanmasının da yaygınlaşmasını sağlayacaktır. Bu amaç doğrultusunda farklı giysi grupları için farklı tasarım aşamalarında denemelerin yapılmasının yaygınlaşması alan açısından heyecan uyandırmaktadır.

Pristina’da bulunan Akademia Evolucion Moda Tasarımı Bölümü master programı öğrencileri ile denenilen bu çalışma sonucunda yapılan çalışmalarda geriye kumaş atığı bırakmadan drapaj yöntemi kullanılarak prova mankeni üzerinde bir giysi oluşturulmasının mümkün olduğu görülmektedir. Çalışmanın başında giysinin formunda tamamen serbest oldukları ve herhangi bir pazar seviyesini ve kullanım alanını hedeflemeden giysi tasarlayabilecekleri belirtildiği halde öğrencilerin giysi formu olarak straplez, bele oturan kısa elbise modelini ağırlıklı olarak tercih ettikleri görülmektedir. Bu giysi formunun tercih edilmesindeki önceliklerden bir tanesinin öğrenci grubundaki çoğu kişinin kendine ait bir butiği olması ve özel sipariş ile kişiye özel, ağırlıklı olarak davetlerde giyilmek üzere elbiseler tasarlamaları olduğu ve özel siparişlerde straplez, asimetrik, bele oturan ve kısa elbiselerin tercih edilmesi olduğu düşünülmektedir.

Workshop çalışmasında oluşturulmuş olan giysi çalışmalarının sonuç olarak elde edilen modellerinin ötesinde bu gibi çalışmaların artması ile gelişme potansiyeline sahip olduğu düşünülmektedir. Kişiyi özel tasarlanmış, özel davet giysilerinde tasarımcının giysinin tasarlanmasında ve oluşturulmasında harcadığı zaman ve emek hazır giyim ürünlerinden daha fazla olmakta bu da sıfır atık giysi tasarımının uygulanmasını bu alan için giysi tasarlarken göreceli olarak kolaylaştırmaktadır. Bu çalışmada incelenmiş giysilerde de giysilerin farklı kumaş ve renk tercihleri ile tekrar aynı şekilde oluşturulduklarında bu alandaki ihtiyaca cevap verebilme potansiyelleri olduğu görülmektedir. Geleneksel giysi tasarımı yöntemleri ile üretilen kullanımı yaygın modellerin sıfır atık giysi tasarımı yöntemleri ile sıfır atık giysi olarak tasarlanmasının da denenebileceği ve bu denemeler arttıkça tasarlanmasının da yaygınlaşacağı ön görülmektedir.

Teşekkür

Workshop için davet ettiği için *Akademia Evolucion Prishtine* Moda Tasarımı Bölüm Başkanı Flora Loshi'ye minnettarım. Çalışma süresince öğrenciler ile iletişim sağlanmasına yardımlarından dolayı Öğrenci Destek ve İnsan Kaynakları Ofisi Yöneticisi Donjeta Lumi'ye ve çalışmada İngilizce bilmeyen öğrenciler için İngilizceden Arnavutça'ya çeviri yapan Drilon Kurteshi'ye teşekkür etmek istiyorum. Ayrıca *Workshop* çalışmasına katılan Master Programı Öğrencileri; Drilon Kurtishi, Arlinda Nushi, Shpetim Bunjaku, Dorina Dakaj, Drita Gashi, Gresa Rexhepi, Vlera Rexhepi, Rina Halilabazi, Fjolla Qela, Valentina Elshani, Arta Aliu, Albione Morina, Fitore Morina, Agnesa Hoti, Arba Baci, Ana Bozhdaraj, Kosovare Jashari, Granit Krasnigi, Vesa Rrukigi, Edona Kelmendi, Ajsere Bilalli, Rina Rexhepi, Fitore Jashari, Labentine Shala, Florande Pirraku ve Bleranda Fejza'ya teşekkür ederim.

Kaynakça

- Bedük, S. ve Yıldız, Ş. (2004). Giysi tasarımında drapaj. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11, s.169-177. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/susbed/issue/61775/923499>
- Bursalıgil, G. (2019). Giysi tasarımında sıfır atık yöntemlerinin ve uygulamalarının incelenmesi. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 4 (7), s. 81-100. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1496560>
- Brown, S. (2010). *Eco fashion*. Laurence King Publishing.
- Caulfield, K. (2009). Sources of textile waste in Australia. *Discussion paper, Apical International*, s. 2-19 <https://studylib.net/doc/18791293/sources-of-textile-waste-in-australia>
- Göncü, G. (2005). *Giysi tasarımında drapaj ve önemi* (Tez No: 188590) [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Gwilt A. ve Rissanen T. (2011). *Shaping sustainable fashion: changing the way we make and use clothes*. Earthscan.
- Hethorn, J. ve Ulasewicz, C. (2008). *Sustainable fashion: why now?: A Conversation Exploring Issues, Practices, and Possibilities*. Fairchild Books.
- Hishinuma, Y. (1986). *Clothes by Yoshiki Hishinuma*. Yobisha.
- Holborn, M. (1995). *Issey Miyake*. Taschen.
- Jones, S. (2009). *Moda tasarımı* (H. Kılıç, Çev.). Güncel Yayıncılık.
- Kiisel, K. (2018). *Uygulamalı drapaj teknikleri* (G. Bursalıgil ve S. İnal, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Kipöz, Ş. (2020). *Modada yavaşlık*. Yeni İnsan Yayınevi.
- Mauch, C. (2016). A future without waste? zero waste in theory and practice. *RCC Perspectives: Transformations in Environment and Society 2016*, 3, s.5-12. <https://www.environmentandsociety.org/perspectives/2016/3/future-without-waste-zero-waste-theory-and-practice>
- McQuillan, H. ve Rissanen, T. (2011). *Yield: Making fashion without making waste* (Sergi Katalogu ISBN:978-0-615-53391-9). Textile Art Center New York, NY/US. <https://precariousdesign.files.wordpress.com/2018/02/yieldexhibition-cataloguelr.pdf>

- Miyake, I. (1990). *Dress* [Polyester keten karışımı plise elbise]. Victoria and Albert Museum, Londra, GB.
<https://collections.vam.ac.uk/item/O117690/dress-miyake-issey/>
- News European Parliament, (2023, Aralık 13). The impact of textile production and waste on the environment. *European Parliament*.
<https://www.europarl.europa.eu/news/en/headlines/society/20201208ST093327/the-impact-of-textile-production-and-waste-on-the-environment-infographics>
- Niinimäki, K. (2013). *Sustainable fashion: new approaches*. Aalto University Publication.
- Thayaht. (1920). *Trouser suit pattern*. [Kâğıt]. Pitti Palace Museum of Costume and Fashion, Floransa, İT.
<https://www.uffizi.it/en/artworks/tuta-thayaht-en>
- Rissanen, T. (2005). From 15% to 0: investigating the creation of fashion without the creation of fabric, waste. *Creativity: Designer Meets Technology Conference*, s. 1-10.
https://www.academia.edu/3762020/From_15_to_0_Investigating_the_creation_of_fashion_with_out_the_creation_of_fabric_waste
- Rissanen, T. (2013). *Zero-waste fashion design: a study at the intersection of cloth, fashion design and pattern cutting*. [Yayınlanmamış doktora tezi]. University of Technology Sydney.
- Rissanen, T. ve McQuillan, H. (2016). *Zero waste fashion design*. Bloomsbury.
- Rudofsky, B. (1947). *Are clothes modern?* Paul Theobald. Moma.
https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_3159_300063439.pdf
- Thomas, D. (2020). *Fashionopolis: why what we wears matters*. Penguin Books.
- Türkmen, N. (2011). Sürdürülebilir bir tekstil endüstrisi için “yavaşlık” ve alternatif üretim modelleri, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 4 (8), s.059-061.
- Von Busch, O. (2017). *Moda praksişi* (D. Kılıç, Çev.). Yeni İnsan Yayınevi.

Komedide Egonun Egoyla Çarpışması: Plautus'un Amphitryon'u

Collision of Ego with Ego in Comedy: Plautus' Amphitryon

Cengizhan Sürücü, *Sahne Sanatları, Dokuz Eylül Üniversitesi*, 0000-0002-6815-1089

Banu Ayten Akin, *Sahne Sanatları, Dokuz Eylül Üniversitesi*, 0000-0002-0752-5198

Özet

Bu araştırma, komedide, komik olanın yaratım sürecinde, yazarın kullandığı motiflerden biri olan ikizlik motifinin tekniğini, nitel analiz yöntemiyle analiz etmektedir. Bunun için Lacan'ın ayna evresi teorisini kullanır. Lacan ayna evresi teorisinde, çocuğun aynada gördüğü imgeyi algılamasını, ilk kez kendi varlığının ayırımına varma noktasında kuramsallaştırmıştır. Plautus'un Amphitryon oyununun dolantı kurgusunda da benzer bir alımlama işletilir. Köle Sosios kendi yerine geçen tanrı Hermes'i görmez, dolayısıyla kendini *Bir* olarak da göremez. Komik olan, oyun boyunca bu ayrılma ve parçalanma üzerine kurulur. Bu da Bergson'un komedide *Bir* olmama haliyle açıklanabilir. Komedi *Bir* olmayan nesne, kişi, sözcük ve olaylarla çalışır. Yanlış anlamalar, kılık değiştirmeler, ikizlerin karıştırılması, eşesli sözcükler, eş görünümü olaylar komik olanın kullandığı öğelerdir. Bu çalışmada Lacancı psikanaliz yoluyla komedinin öznesi çözümlenir. Kölelik efendilik durumu ego id üzerinden incelenir. Araştırma, nitel araştırma metoduyla yapılan ve betimsel modele dayalı bir incelemedir. Lacancı özne çözümlemesi komedide çalışmaktadır. Çalışmanın asal amacı komedide ikizlik motifi için bir şablon oluşturmaktır.

Anahtar Sözcükler: Amphitryon, ego, ikizlik, Plautus, komedi.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Tiyatro, psikanaliz, felsefe.

Abstract

This research analyzes the technique of the twinship motif, which is one of the motifs used by the author in the creation process of humor in comedy, with the qualitative research method. For this, it uses Lacan's mirror stage theory. In the theory of the mirror stage, Lacan theorized that the point of becoming aware of his own existence for the first time, is with the child's perception of the image he sees in the mirror. A similar perception is used in the plot of the play Amphitryon. Slave Sosios does not see god Hermes as its substitute and cannot see itself as One. Comedy works with objects, people, words and events that are not *One*. Misunderstandings, disguises, confusion of twins, homophones, similar-looking events are the elements used by the comic. In this study, the subject of comedy is analyzed through Lacanian psychoanalysis. The situation of slavery and mastery is examined through the ego id. The humor is based on this separation and fragmentation, throughout the play. This can be explained by Bergson's lack of *One* in comedy. The research is conducted with the qualitative research method and based on a descriptive model. Lacanian subject analysis works in comedy. The main aim of the study is to create a template for the twinship motif in comedy.

Keywords: Amphitryon, ego, twinship, Plautus, comedy.

Academical Disciplines/Fields: Theatre, psychoanalysis, philosophy.

- Sorumlu Yazar:** Banu Ayten Akin, Sahne Sanatları, Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Adres:** Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tınaztepe Yerleşkesi, Buca, İzmir
- E-posta:** banu.akin@deu.edu.tr
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 30.04.2024
- doi:** 10.17484/yedi.1414133

Geliş tarihi: 03.01.2024 / **Kabul tarihi:** 04.04.2024

1. Giriş

Gülme, gündelik hayatta görsel ve işitsel tepkiler ile kendini dışı vuran otomatik bir reaksiyondur. Platon'dan Eagleton'a pek çok filozof ve sosyolog gülme ve kuramları üzerine çalışmıştır. Gülme, insanın fizyolojik yapısı içinde görsel ve işitsel olarak kullanılan sözsüz bir iletişim şeklidir (Smadja, 2013, s. 13). Henri Bergson'a göre; düzeltilmesi gereken bir kusurdan kaynaklanan gülme duygulanımı dışlar; ironiye dayalı bir laf cambazlığında, alayda, sinir ve kötülükle yapılan eylemlerden alınan hazda ortaya çıkar (1996, s. 12). Bu durumda gülme olgusu insanın kendi durumu ile ilgili olduğu gibi gülünç durumlarla da ilişkilidir. John Morreal, iki olasılıkta da gülmenin salt fizyolojik olmayıp karmaşık ve değişken ruh haliyle ilişkili olduğunu açıklar. İnsanın bilinçli veya bilinçsiz olarak kendine gülmesi veya dışarıdan gülünç duruma düşmesi kendiliğinden ortaya çıkmaktadır (Morreal, 1997, s. 6).

Bergson'a göre gülünç olmanın mekaniği her zaman ahlaki bir kusura dayanmaz. Kişi ahlaki olarak uygun olsa da topluma uyum sağlayamazsa gülünç duruma düşer. Gülünç olanın ön koşulları topluma uyumsuzluk, izleyende bir duygulanım yaratmamak ve özdevinimdir (1996, s. 77). Kişi gülünç duruma otomatik olarak, planlamadan, istem dışı bir söz veya bir jest yaparak düşer. Bu durum rastlantısallık ve mekanik katılık olarak tanımlanır. İnsan, içine düştüğü çelişik durumu fark etmeden doğal ve kurmacadan uzak, mekanik ve katı bir güldürü nesnesine dönüşür. Komikteki mekanik unsur onun iki bileşeninden kaynaklanmaz, tam da bu ikisi arasındaki ilişkidir. Bir yanda mekanik, öbür yanda saf akışkan bir hayat varmış gibi görünmesi, hayatın kendi kendine yollandığı, kendi kendisiyle adeta dışarıdan görülüyormuşçasına yüzleştiği bu hareket içerisinde üretilen bir sonuçtan ibarettir (Zupančič, 2011, s. 114). Gülme olgusu -böylesi bir durumda- bir tür düzeltmedir. Kurban ve fail arasında yaratılmış olan bu gülünesi durum üçüncü bir gözün varlığında gülme olarak eyleme geçirilecektir. Seyreden için hazırlanmış bir sahne gibidir gülünçün yerleştiği ortam. Komedi tüm bunları sahne için yapılandırarak estetize eder.

Komik olan söz ve hareket düzleminde ortaya çıkan, bireysel ve kolektif bir kusurdur. Bir yemek davetinde kendinden rütbe ve mevki konusunda daha aşağı olan bir adamın fark etmeden dilini ısırması hareket komiği, kendini gülünç kılmamak için gülerek yemeye devam etmesi durum komiğidir. "Düşüncesinde direten kişi; durmadan sözü kesildiği halde hep bildiğini okuyan kişi" de karakter komedisinin özüdür (Bergson, 1996, s. 94). Katılık, özdevinim, dalgınlık, topluma uyumsuzluk, hepsi birden birbirinin içine girerek sonunda karakter komiğini oluşturur. Karakter, yeni komedyadan bu yana komedinin en sevdiği öğedir. Komik karakter saplantılı huyuyla, kendini bilmeme haliyle ve etrafına verdiği rahatsızlıkla hem komiktir hem de farkında olmasa da o bir ikame kurbandır. Tragedyanın kurbanı soylu ve erdemli, komedyanınki ise ortalamadan aşağı ve kusurlu olarak aşırılık örneğidir. Kendini bilme konusunda sorun yaşamaktadırlar.

Komedi, ön bildirim yapılmış uyumsuz ve bir dürtüyle mekanikleşen karakter ile onun içine kurulduğu öyküde, sürekli şaka ve gülme anına odaklanmış seyirciyi, belli noktalarda oyalar. Şakanın şakası denen bu noktalar Lacan'ın deyimiyle *kapitone noktası* mekaniğiyle çalışır. Bir *ana gösterenin* yaptığı müdahaleyle, bir önceki anlamlandırıcı öğelerin anlamını geri dönüşlü olarak sabitlediği, beklenmedik, şaşırtıcı bir yere raptiyelediği noktadır bu. İzleyenin şaka yoluyla haz talebine yanıt olarak haz artırılır. Bu durum Lacan'da *jouissance* (hazdaki dürtü, dürtüdeki haz) Freud'a göre de şakalardaki artı haz (Zupančič çevirisinde teşvik primi olarak açıklanıyor) ile açıklanabilir. Tatmin, izleyenin talep ettiğinden fazla biçimde, beklenen yerden sapmalı biçimde bir başarısızlık, bir hata, bir yanlış anlama yüzünden ortaya çıkarılmış olabilir. Komik sahne daima bu beklenmedik-fazla tarafından başlatılır (Zupančič, 2011, s. 127-128). Espriler ve bilinçdışıyla ilişkileri (1905) adlı çalışmasında Freud, espri sonucunda ortaya çıkan haz ve tatminin başka biçimde ulaşılması gerçekleşmeyecek olan bir amaca ulaşılmasından ileri geldiğini söyler (Freud, 2017). Artı-sürpriz haz, esprilerdeki talebin şaşkınlık yaratarak umulmadık tatmin elde etmesiyle meydana gelir. Ayrıca Freud'a göre gülme esnasından açığa çıkan enerji daha önce baskılanmış, tasarruf edilmiş hazlardan kaynaklanır (aktaran Şen, 2016, s. 83). Şakaların çoğunda üretilen şaşırtıcı nesne/anlam üretildikten hemen sonra havada asılı kalır. Komik sahnelerde ise üretilen şey belli bir ritmi takip eden salınımlarla canlı tutulur, hep yeni baştan yeni bir ipucu olarak, başlangıç noktası olarak kullanılmaya devam edilir (Zupančič, 2011, s. 131). Tatmin, oyunu sonlandırmaz ve süreksizlik (sapkın nesne/anlam) komedide sürekliliğin malzemesi olur. Her defasında önceden üretilmiş anlama atfı yapılarak sürdürülür. Bu tekrarın bir biçimi olarak düşünülebilir.

Hayatın da psikanalizdeki dürtünün de temelinde *tekrar* vardır. Lacan dürtüyü "imha edilemeyen hayat" olarak tanımlar. Bu, Freud'un "ölüm dürtüsü" dediği şey olan bir nevi hayat atılımıdır ve bu hayat atılımı komedide egonun yerine yerleşerek ısrarlı tekrar yoluyla canlıyı mekanikleştirir, sonra da kendisi onun varlığının üstüne çıkar. Örnek vermek gerekirse; Molière'in Cimri (1668) oyununda Harpagon'un cimriliği

öylesine canlı bir şeydir ki; kendi sesini alabildiğine duyurur ve Harpagon'u adeta ipleri kendi elinde olan bir kuklaya çevirir. Harpagon artık bir özne değil, özneliğini kaptırmış bir nesnedir. Üstelik bir tam bütün olması yani *Bir* olması olanaksızdır. Sürekli sekteye uğratılan özneliğini kaptırmış nesne olarak tutarsızdır da. Çünkü toplumsal rolleri (babalık gibi) onun baba öznesi olarak *Bir* olmasını talep etmektedir. O ise kendini cimrilik huyuna kaptırmış, çocuklarını bile umursamayan kişi olarak dağılmıştır. *Bir* olma hali gerçekte sıkıntılı olsa da dramatik bir metinde önemli bir olgudur ve komedide karşılanması iyice güç bir durum haline gelir, tekrarlarla hatırlatılır, abartılarak ortaya çıkarılır.

Bu nokta komedide nesne-anlam veya özne bakımından salt *Bir* diye bir şeyden söz edilmez. *Bir* denen şey hayalidir ve asla salt kendinden ibaret olamaz. Tıpkı Lacancı yaklaşımda öznenin, eksikliğin ayrımı ya da belirlenimi olması gibi. Özne hep bir olmamışlık, tamamlanmamışlıktır ve umulan o ki; Gerçek'in simgeselleştirilmesi ile doğacaktır (Zizék, 2019, s. 37). Ayna evresindeki yanılmalı benlik hali (işte bu ben), bir gerçekleşmemişliktir. Lacancı anlamda varlığa-geliş, bir tür erken doğum, eksik oluş ya da onun terminolojisiyle var-gibi olmaktır. Çocuğun yansıtıcı yüzeyde gördüğü imgesi yoluyla kavuştuğu yanılmalı tamlık duygusu (*Bir olma*), öznenin hayatı boyunca peşini bırakmayacak olan varlık yanılmalılarının ilk deneyimidir. (Kaçar, 2019, s. 79). Komedide komiği tetikleyen şey de bu hayali *Bir*'in bölünmesi, yarılması, bunun sıklıkla komik öge olarak kullanılmasıdır. Çünkü komik ikilik *Bir*'in tutarsızlığıdır. Komedi, *Bir*'in içsel muğlaklığıyla oynanan bir oyundur.

Bergson, *komik iki*'nin birbirinden bütünüyle bağımsızlaşmasını imkânsızlaştıran bir bağdan söz eder. İkiye bölünme durumu içinde yarışan ve birbirini geçemeyen ikiliği "yaylı şeytan" örneği ile anlatır (Bergson, 1996, s. 44). Kapatmaya çalıştığımız bir oyuncak kutusu içinde, her defasında kafasını oradan fırlatmaya çalışan bir oyuncak düşünelim; bizim kapatmaya çalışmamızdaki ısrar, oyuncuğun sürekli dışarı çıkmak için tekrarı komedide aşılamayan komik bir hayat döngüsüdür. Bu durumda birbirinden ayrılamayan süreklilik ikiye bölünse de iki tane imge (bu örnekte kutuda kalan ve fırlayan şeytan) tek bir amaç ile bağlanmıştır (Zupančić, 2011, s. 119-123). İster kendinden iki tane ister aynı anda farklı yerlerde olma, isterse de ona verilen rol ile varlığının o anki durumu arasındaki olanaksızlık olsun bu *Bir* hep sorundur. Tıpkı öznenin yaşamdaki durumu gibi. Eşsesli sözcüklerle yapılan yanlış anlamaya dayalı söz komiği de böyledir. Aynı sözcük iki anlam içerip tek bir *Bir* olamadığında da komik olanı yaratır.

Normalde iki tane ayrı *Bir* olarak ifade edilebilecek durumlardan biri de bu çalışmanın konusu olan, yanlışlıkların komedi yarattığı ikizlik durumudur. İkizlik durumu, yani *çift olma* (ikilik) hali, tek *Bir*'e yerleşme çabası ile komik olarak ortaya çıkar. Bu durumda ego şu ya da bu kişinin psikolojik merkezi değil, tek başına komik bir karakter olarak ortaya çıkacaktır (Zupančić, 2011, s. 74). İki tane aynı gibi görünen kişi doğal olarak bir toplumsal alana yerleşmeyecektir.

Freud'un psikoanalitik kişilik kuramında kimlik id (altbenlik), ego (benlik) ve süper ego (üstbenlik) diye üç ana yapıdan oluşur. İd, insanın doğuştan gelen dürtülerinin kaynağıdır ve ihtiyaçların anında karşılanması talebiyle haz ilkesine uygun olarak çalışır. Yetişkinlere özgü anlamda ne istediğini bilmez, sadece onu istediğini bilir. Ego, kişiliğin düzenleyici, denge ve uyum sağlayıcı yanındır ve id'den farklı olarak, "uygun bir nesne bulunur bulunmaz ihtiyacı giderin" diyen gerçeklik ilkesine göre çalışır. Süperego ise, bireyin davranışlarının doğru olup olmadığına karar veren, toplum tarafından onaylanan değer yargılarına göre davranmasını sağlayan kısmıdır. Kaçınılması gereken şeylerin ve alınacak stratejilerin kaydı süper egoyu oluşturur ya da oluşturmaz (Boeree, 2006). İkizlik durumu içeren komedi oyunlarındaki oyun kişilerine bakıldığında egoların durumu başlı başına komiktir. Egolardan biri kendi yerinin işgal edildiğini görüyor ve rüyada gibi ona dışarıdan bakmak durumunda kalıyordu. Bergson gülünç saçmanın neredeyse rüyalarla aynı yapıda olduğunu söyler (1996, s. 97). Rüya gören rüyasında hem kendisidir hem değildir. Konuştuğunu duyar, hareket ettiğini görür ancak; bir başkası onun vücudunu ve sesini almış gibi hisseder. Bedeni biri tarafından ele geçirilmiş gibidir. Bilinçaltı bir oyun oynar.

Plautus'un yaklaşık 40 kadar çeşitlemesi olan (en ünlüsü Molière'inkidir ve Kleist'in da Molière'den ödünç aldığı bir uyarlaması vardır) Amphitryon'unda köle Sosios'un durumu biraz bu rüya görme hali, biraz da iç içe geçen iki dizinin yarattığı kaostur. Oyunda kaos kuşkusuz izleyenlerin kafasında oluşturulmakla birlikte esas gülünç etki "iki dizinin iç içe geçmesi" denilen şeyden kaynaklanır (Bergson, 1996, s. 54). Birbirinden bağımsız iki dizi (nesne, sözcük, ego); aralarındaki kopma tehlikesini sürekli zinde tutarak, ister yaylı şeytan türü bir hareket komiğinde ya da yanlış anlama düzeyinde bir söz komiğinde, isterse ego ve id arasındaki *saplantılı huy* bağlamında ya da *ikizler motifi* bağlamında işlesin, iki öğeden den biri sürekli *Bir*'in yerine geçmeye çalışır ve başarısız olur.

Komedide iki anlamın bir olguya yerleşme arzusu, idin egoyu köleleştirmesi, iki egonun *Bir*'e yerleşme çabası, komedi oyunları için kendiliğinden birer teknik oluşturmuştur. Araştırmamızın önermesi, bu teknik işleyişin bir oyun metni özelinde çözümlenebileceğidir. Bu çalışma, Lacan'ın ayna kuramına atıfla egonun,

ikizlik motifi içinde komik karakter olarak kurgulanmasını nitel araştırma yoluyla betimsel bir modele dayalı olarak inceler. Betimlemeye model olarak Plautus'un Amphitryon oyunu seçilmiştir. Kleist'in Amphitryon'u da benzer olguları desteklemek için yer yer kullanılacaktır. Filozof ve Lacancı psikanaliz araştırmacılarından Zupančič, Komedi: Sonsuzun Fiziği adlı araştırmasında, pek çok komedi oyununa Lacancı bir yaklaşımla değinir. Bu kapsayıcı örnek dışında, literatürde tek bir oyun üzerinden hem Lacan'ın ayna evresi teoremi hem de komedinin tekniği üzerinden ikizler motifini incelemeye almış bütüncül bir araştırmaya rastlanmamıştır.

Bu çalışmanın araştırma örneği olan Plautus'un Amphitryon'u, yazıldığı dönemin toplum yapısına uygun olarak, düzeni sağlamak, inançları güçlendirmek, değer yargılarını korumak için yazılmış bir dönem komedisi örneğidir. Hatta tanrıları içeren yapısıyla yazarı tarafından "Krallara, tanrılar çıkacak bir oyunu başından sonuna komedyaya etmek bence hiç yakışık almaz ama ne yapalım içinde bir köle var, onun için... yarı tragedyaya ederim, yarı komedyaya" demiştir (Şener, 1991, s. 52). O dönemde temel ve ahlaki değerler gibi Tanrı inancı da sorgulanamaz ve bir köle bir oyunu komedyaya yapmaya yeter. Dolayısıyla ikizler motifi ereksel olarak tanrının gücünü pekiştirmek için kullanılır. Oyunda Zeus ve Amphitryon kişileri arasında kurulan *ikizlik* doğal bir ikilik değildir. "Karıştırılan kimlik" olarak komiğe yaslanır ve tanrı ile insan arasında bir eşitlenme biçiminde gerçekleşir. Bu çalışmada analizi yapılan nokta ise Tanrı'nın dilediğini gerçekleştirebilme özgürlüğünün köleleri olan aciz insanları özelinde komik olanı yaratması değildir. Bir iradenin başka bir iradeyi dışlarken benlikle oyun oynuyor olmasıdır. Egonun temel koşulu insan olmak, sonra dile gelip konuşmaktır. Amphitryon oyununa dair sorulabilecek en ilginç soru Lacan'ın da sorduğu şu sorudur: Ego efendi midir köle mi? Lacan oyuna ilişkin kısa yorumunda; kendi imgesiyle karşılaşan egonun temel konumu, gerçekten de efendi ve köle konumunun böyle dolaysız olarak birbirine dönüşebilmesidir, demiştir (Zupančič, 2011, s. 76).

Oyunda bir efendisi olması sebebiyle köle olarak tanıdığımız ve köleliğini pek yorucu bulan *Sosios*, egosu onu terk edince köle olmayı arayacak ölçüde kötü duruma düşmüş, benliği yersiz yurtsuz kalmıştır. Şaşkınlığı ve mücadelesi efendisini yeniden efendi, kendini yeniden köle yapmak üzerinedir. Bu durumda kendi köle varlığı bile aslında egosunun efendisi olma hali olarak mutlak önemdedir. Lacan'ın yaklaşımı doğrultusunda şu soru sorulabilir: Acaba egonun kendisi de el değiştirilebilir türden bir köle midir? Oyunun kırk versiyonu ve yine Shakespeare'in Plautus kaynaklı Yanlılıklar Komedyası (1594) ve On İkinci Gece (1602) oyunlarındaki karışan ikiz kimlikler düşünüldüğünde komedi, bu tekniği bir model olarak kullanmış görünmektedir. İki özne ve dolayısıyla iki ego aynı yere yerleşmeye çalıştığında *Bir* tam olma haliyle ilgili bir sorun yaratılır ve gülme için gerekli durumlardan biri sağlanmış olur.

2. Lacan'ın Ayna Evresi Bağlamında Amphitryon'un İkizliği

Amphitryon oyununda, ikili karakterlerin düştüğü durumları açıklayabilmek için Lacan'ın ayna teorisini hatırlamak uygun olur. Lacan, *id*, *ego*, *süperego* üçlemesine yönelik olarak öznenin özneleşme sürecini "imgesel, simgesel ve gerçek" diye üç evreye ayırmıştır.

İmgesel evre, öznenin ayna ile bütünlük içinde olduğu özdeşleşimler ve karşılıklılıklardan oluşur (Bowie, 2007, s. 93). Ayna evresi "Ben-Ben olmayan" ve "gerçek-gerçek olmayan" gibi kavramları bir imge üzerinde tanımaya çalışmasıdır. Bu evrede somut anlamda bir aynaya ihtiyaç yoktur. İnsanın kendi varlığının farkına varmaya başladığı ana denk gelen ayna evresi, egonun oluşumunu ve özneleşme sürecini başlatır. Simgesel evre, imgeselde oluşmaya başlayan *ben*'in, dilsel ve kültürel anlamda özneleşme sürecini gerçekleştireceği yapıdır (Zizek, 2005, s. 232). Simgesel düzlem benzerlik ile alakalı olmayan kendi ile özdeşleşen bir tekrar alanıdır. Gerçek ise bu durumda rastlanan, şaşırılan, sürpriz olarak tekrarlanan alandır; hatta bir yenilik olarak aynılığın alanıdır (Zupančič, 2011, s. 154). *Ayna evresi* içinde özne kendini aynadaki görüntüye göre örgütleyerek, zihnini, bedenini imgesel olarak kaydeder. Sonrasında ise simgesel-dilsel düzende açıklamaya çalışır. Buradaki ikilem *ben ve benden* önce doğmuş dilsel bir düzenin varlığıdır.

Lacan için Gerçek, simgeselin düzlemini sürekli rahatsız eden; ani parlamalarla ortaya çıkan, geçici, ele avuca gelmez; bir an ortaya çıkıp sonra kaybolan şeydir. Ancak bu uçucu şey bütün dehşetine rağmen, özne için büyüleyici ve erişilemez olan kendi gerçekliğine, anlık ulaşım kapısıdır (Molacı, 2019, s. 107). Gerçek ile bu karşılaşma hoş ve anlaktır ve komedi aynı ilişkiyi kurgusal evrende anlam üzerinden kurar. Şaka ile yaratılan uyumsuz durum anlık anlamsızlık duygusu içinde bir an parlar ve söner. Komedi şu can alıcı noktayı iyi bilir, anlamsızlıkla ancak bir anlam bizi şaşırttığı zaman o noktada gerçekten karşılaşırız. Lacan, hem şakalar hem de tekrarlarla alakalı olarak beklenmedik bulguya şaşırtma anından söz eder. Burada şakanın dinleyicisi mi yoksa parçası mı olmayı kasteder? Bu resme bakanlardan mıyız yoksa içindeki bir nokta mı? Komik bulgular ve bunların sürekli tekrar edilmesi, öznenin gerçekle kurduğu zorlu, engelli, sahnelenemeyen ama tekrar eden bir pratik oluşturur (Zupančič, 2011, s. 172).

Ben ve o/id arasında temel bir uyumsuzluk, bağdaşmazlık, orantısızlıkla alakalı komik durum ve olay vardır. Bu olayların gerçekleşmesi ile tatmin ve temel ihtiyaç içerisinde en basitten en karmaşığa kadar komik durumlar ortaya çıkar (Zupančić, 2011, s. 66). Karakter komedisine özgü ben ve o/id (saplantılı huy) arasındaki hesaplaşma, bu dolantı komedyasında ben ve bir ben daha ya da ben eksi ben, yani bir ikizlik karmaşası olarak örgütlenir. Birbirini dışlayan iki gerçekliğin, aynı sahne içerisinde var olması komedinin yapısını ortaya koyar.

Amphitryon oyununda Hermes'in yani öteki gerçekliğin aniden ortaya çıkmasıyla Hermes ve Sosios sahnelerinde benzerlik ve ikizlik durumu komik bir kısa devre oluşturur. Komik karakter tutkulu bir bağ içinde olduğu dışsal bir nesneyle veya başka bir ete kemiğe bürünen karakteri sürükleyerek öznelliğini kurmaya çalışır. Bu tutku Molière'in Cimri'sinde (Harpagon'un altınlarına saplantısı) ve Tartuffe'ünde (Orgon'un Tartuffe'e saplantısı) dışsal bir nesneyle kurulurken Plautus'un Amphitryon'unda ego/bende ortaklaşır.

Lacan'da benin oluşumu, öteki olarak görülen kendiliğin, dolaysız dolayımıyla "ayna evresi"nde (1936/*stade du miroir*) gerçekleşir ve çocuğun bir imgeyi benimsediği zaman meydana gelen dönüşüme, özdeşleşmeye karşılık gelir. İmgeselden simgesele geçişte bebeğin kendi imgesi ve beden arasında yansıyan bir nesne ile nasıl ilişki kurduğunu açıklar. Henüz konuşmayı öğrenmeyen bir bebek altı ile on sekiz ay arasındaki evrede kendi imgesini bir bütünlük halinde görür. Onu parçalanmış beden algısından kurtaran bu bütünlük, bedenini aynada gördüğünde bu yansımaya inanması ve onu kendisiyle özdeşleştirmesi ile başlayacaktır. Burada imge olarak gördüğü bedenine yabancılaşır ve benlik algısı ile bundan haz duyarak, kendini taklit eden bir yansıma olarak görür (Lacan, 2013). Amphitryon oyununda Sosios'un kendi yerine kurulan Hermes ile karşılaşması ve ayna evresindeki benzer biçimde, kendine benzeyen bir imgeyi görmesi tam da bu eşik duruma denk düşer. Sosios'un karşısında (bir nevi aynada) gördüğü Sosios kimdir? Soru bu noktada açığa çıkar: Şayet o Sosios ise kendisi kimdir?

Oyunun proloğunda Hermes'in seyirciye oyunda olup biteni anlatması ve seyirciyi kurbanına gülmek için örgütlemesi kaçınılmaz olarak komik ironidir. Oyundaki köle kurbanın yerinden edildiğini bilen seyirci, tanrısal-insani düzlemde yaratılan egolar savaşını izleyecektir. Amphitryon oyununda "ben ve o" ikilemi Sosios ve Hermes arasında verilmiştir. Birbirini dışlayan iki gerçeklik aynı sahnede ve yan yanadır. Ne var ki; gelip yerleşmesi için özneye tek bir alan açılmıştır. Hermes'in yani öbür gerçekliğin aniden ortaya çıkması *egonun Bir olmayı arzu ettiği* anda ben ve o arasındaki ayrımını ortaya çıkarmıştır. Burada benzerlik ve ikizlik durumu beden pürüzsüz ve fark edilmeyecek şekilde bedene, beden de egoya geçtiği bir birlik olarak görülür. Bu hayali birlik içindeki çatışma hali komik bir kısa devre oluşturur (Zupančić, 2011, s. 67).

2. 1. Amphitryon'da egonun köleliği

Plautus'un Amphitryon oyununda tanrılar tanrısı Zeus, savaşa gitmiş bir komutan olan Amphitryon'un yerine geçerek onun karısı Alkmene ile gönül eğlendirmektedir. Oğlu Hermes'i de bekçi olarak kapıya diker, böylece Hermes de Amphitryon'un kölesi olan Sosios'un yerine geçer. Tanrısal benzeme güçleriyle gerçeğinden ayırt edilemeyen bu ikinci kimlikler, işgal ettikleri yerdeki diğer kimliklerle karşılaştıklarında komik olan durum ve sahneleri yaratacaklardır.

Daha ilk sahnede Sosios; "Zengin kölesi olmak fukaranın kölesi olmaktan daha kötü: gece demez, gündüz demez, ona buyurur buna buyurur" (Plautus, 1943, s. 76) diyerek efendisi Amphitryon'un kölesi olmaktan yakını. Aynı anda Hermes de "Kölelikten şikâyet etmek asıl bana düşer. Daha bu sabah hürdüm, babam beni köle etti" (Plautus, 1943, s. 77) nidasıyla tanrı babası Zeus'tan yakınmaktadır. İkisi de kölelikten şikâyetçidir. Ama bu yakınma egonun egoda gördüğü kölelik durumuna düşme duygudaşlığından fazlası değildir. Kölelik özdeşleşme noktasında edinilmiş bir çeşit benlik durumudur. Öteki'nin gözünde varlığın köle olarak onanmasıdır ve bir Efendi (oyunda Amphitryon ve onun taklidi Zeus) egosuna nazaran yeterli derecede "egosunun bile efendisi olamayış" durumu barındırır, bu, nerdeyse tüm komedilerde bir ölçek kurnazlıkla aşılmaya çalışılır. Komedinin kurnaz kölesi kendi egosunun efendisi olamayışını, ilk fırsatta efendisini köle durumuna düşürerek aşmaya çalışır. Zeus oğlu tanrı Hermes, kendi taklit köleliğinin kurulduğu yerin, zavallı hakiki köle Sosios'un varlığı olduğunu ilan ettiği andan itibaren artık Sosios, bir önceki "egosunun efendisi olamayan" Sosios bile olamayacak, egosunun efendisi olamayan bir başka Sosios karşısında *neliği* belirsiz, bir hiç, askıda bir şey olarak kalacaktır.

Hermes: Kimdir senin efendin?

Sosios: Efendim Amphitryon dedim ya! Benim adım da Sosios.

Hermes: Böyle yalan söylediğin için bir temiz dayak yiyeceksin. Sosios sen

değilsin, benim! (Plautus, 1943, s. 87)

Plautus'un adlandırmasıyla *Sosios* tek bir *ben*'den ibaret değildir, (ki bu Bergsoncu komedide Bir olmama ilkesine denk düşer) çünkü *sosios* kelimesi oyunun tamamında (Latince *Sosia*-ortak, Fransızca *Sosie*-ikiz anlamına gelir), *ben*'in dış gerçeklikteki öbür egonun yani alter ego'nun, yani ikizin adı haline gelmiştir. Bu diyalogla birlikte iki *Sosios* arasında esaslı bir ego çatışması başlamıştır. Kleist'in *Amphitryon* (1807) uyarlamasında bu durum daha da belirginleştirilmiştir. *Sosios*'un "Benim, ben" seslenişine *Mercurius* (*Hermes*) "Hangi ben?" (Kleist, 1994, s. 16) diye yanıt vererek onun benliğini tekil olmaktan çıkaracaktır.

Hermes tiranca işgal ettiği fazladan egodan vazgeçmeyerek *Sosios*'ı adeta imgesel-simgesel eşikteki ayna evresine fırlatmaktadır. Aynada ötekini görüp kendi yansımaya yabancılaşan ancak bunu kendiyle bir bütün olarak algılaması ve benlik geliştirmesi pek mümkün olmayan *Sosios*'un egosu havada asılı kalmaktadır. Lacancı açıklamak gerekirse psikik bütünleşme, çocuğun aynadan yansıyan görüntünün gerçek bir varlık olmadığını keşfetmesiyle kesilir ve vücudun gerçekliği ile imgesi arasında bir yarıklık meydana gelir (Aktaran Molacı, 2019). Bu ortaya çıkarılan krizi komedi pek bir sever. Freud'un "kendi evinin bile efendisi olmayan dediği insan" bu anlamda, kendi evinin içini boşaltmış ve üzerine bütünlüklü imgeden oluşan bir perde giydirmiştir. Oysa ayna evresi çocuğu zihinsel gelişime açar ve beden imgesine libidinal yatırım yapmasına sebep olarak özneliğin yolunu açar. Kişinin ben diyebilmesinin ya da gidiyorum kelimesinin iyelik ekindeki ben anlamının verilebilmesinin koşulu olarak imgesel bir alan vardır. Ben, ötekinden farklı olduğunu onunla özdeşim kurup kendini ondan ayırarak yapar (Evrans, 2018, s. 61). Bu farkındalıkla birlikte çocuk *Öteki* tarafından koşulsuz bir tanınma isteği duyacaktır. Tanınma arzu edilen şeydir.

Ben *Sosios* değil miyim?

Efendim beni buraya göndermedi mi?

Evin önünde durmuyor muyum?

Elimde bir fener yok mu? Konuşmuyor muyum? (Plautus, 1943, s. 88)

Sosios'un sordukları ile kendi kimliğine inanmak istemesi açıkça bir egoluk-benlik durumudur ve ego tanınmayı arzular. Aynı kendi benliğinden vazgeçme durumu Kleist'in *Amphitryon* uyarlamasında da mevcuttur:

İnanmak gerek buna, en azından biraz.

Üstelik görüyorum şimdi dikkatli bakınca.

Uymakta boyu boyuma, huyu da huyuma

Ve yüzünde aynı kurnaz ifade, bana özgü. (Kleist, 1994, s. 26)

Zupančić'e göre *Sosios*'un egosunun evrimi, *Hermes*'in onu psikolojik olarak sorgulamaya itmesiyle başlar. Ego yani *Sosios*, yavaş yavaş kendini, mahremini, en gizli sırlarını anlatarak yerine kurulan öbür egoya (*Hermes*'in taklit ettiğine) inanacak ve bu anlarda kendi egosuna (*Sosios*'un kendilik durumuna) yabancılaşacaktır (Zupančić, 2011, s. 79). Aynı durum Kleist'in *Amphitryon*'unda bu benliğinden vazgeçmesi için yediği dayanın sonunda "Söyle, *Sosios* olmadığımı göre benim kim olduğumu. Çünkü sanırım sence de elbet olmalıyım birisi" yabancılaşmasıyla bitecektir.

Bu ve benzeri sahneler komik ikizler motifine çok güçlü birer örnektir. *Sosios* diğeriyle ikizleşmiş, ortaklaşmış ve tek bedende akıl ve irade sahibi haline gelmiştir. *Hermes* bir tanrıdır ve *Sosios*'un görünümüne tam anlamıyla benzeyebilecek yetenektedir. Keza Zeus da *Amphitryon* kılığında *Alkmene*'yi bu şekilde kandırmıştır. *Sosios* ve *Hermes*'in arasındaki ikizlik "varlık ve ego" arasında yani "varlık ve benlik" üzerine varoluşsal bir çabadır.

Hermes: *Amphitryon*'un kölesi olan *Sosios* benim anlatamadık mı? Bizim gemimiz Fars limanından yola çıktı; biz kral *Pterelas*'ın şehrini ele geçirdik, silahlarımız ve kuvvetlerimiz ile *Teleboi* kentini esir ettik. *Amphitryon* da kendi eli ile *Pterelas*'ı cenkte öldürdü.

Sosios: Söylediklerini duydukça kendi kendime şüphe ediyorum...Söyle bakalım *Teleboi* armağan olarak ne verdi?

Hermes: Kral *Pterelas*'ın şarap içtiği altın kadehi.

Sosios: Doğru bildi? (*Hermes*'e) Peki nerede o kadeh?

Hermes: Amphitryon' un kendi mühürlediği çekmece.

Sosios: Peki o kadehin üzerinde ne var?

Hermes: Dört atlı arabasıyla, doğan güneş.

Sosios: Bunları da biliyorsa şüphe edilir artık, bari başka bir ad bulayım kendime.

Tuzağa düşürmek için ne lazımsa hepsini sordum. (Plautus, 1943, s. 89)

Bu noktadan sonra Sosios'un egosunun ya infilak etmesi ya da "Doğrusu bakıyorum da aynı ben. Yüzümü aynada kaç kere gördüm. Elbisesi benim elbisem, başlığı benim başlığım. Sanki başka bir ben" (Plautus, 1943, s. 90) sözleriyle ipucunu verdiği komik bir ikizlik durumuna dahil olmak istemesi gerekir. Kleist'in Amphitryon uyarlamasında da Sosios "uymakta boyu boyuma, huyu da huyuma... ve yüzünde aynı kurnaz ifade, bana özgü" (Kleist, 1994, s. 26) sözleriyle bu aynılığı onaylar. Lacan'ın özneleşme durumunu yerleştirdiği dilsel alan buradaki "özne ve ego" ile örtüşmez. Sosios'un absürd soliloglarıyla gerçekten ben olduğunu kanıtlama çabası egonun dışında gelişen bir durumdur. Lacancı egonun özneleşme çabasının yerleştiği ikinci düzlem olan simgesel düzleme ait sözceleme ile ego arasında güçlü bir yarılma oluşmuştur.

Ey ölümsüz tanrılar siz yetişin imdadıma,

Ben kendimi nerede düşürmüşüm de bu herif bulmuş beni.

Nerede değiştirmişler beni? Yüzümü nerede bırakmışım.

Yoksa ben kendimi oralarda bıraktım da farkında mı değilim?

Doğrusu şimdiye kadar benim diye bildiğim yüz, kıyafet, kılık şimdi hep onda.

Bana ölümünden sonra yapmayacaklarımı sağlığımda yapıyorlar. (Plautus, 1943, s. 91)

Öteki tarafından tanınmayı arzu ederken kafası karışmış haldeki köle Sosios, efendisi Amphitryon'a gidip karısı Alkmene'ye ulaşamadığını çünkü öteki Sosios'un (kendini tanımayı reddedenin) kendisini patakladığını söyler. Var olduğunu beyan etmek isteyen ve 'varlığı askıya alınmış köle ego' hem dayağa razıdır hem kendisini tekrar eden bir *ikilik* olarak algılamaya...

Sosios: Ben senin kölenim, malınım ama ne yaparsan yap orada olup bitenleri söylememi alıkoyamazsın.

Amphitryon: Sen burada hem benim yanımdasın hem de evde olduğumu mu söylüyorsun? (...)

Amphitryon: Kim dövdü seni?

Sosios: Ben yani şu an evdeki olan ben.

Amphitryon: Kendine gel sana sorduklarımdan başka bir şey söyleme. Kimmiş o senin söylediğin Sosios onu bilelim.

Sosios: Senin kölen. (...)

Eve varır varmaz beni anlayacaksınız. Demek ki benden iki tane varmış. (Plautus, 1943, s. 97-98)

Zeus ve Amphitryon arasındaki kimlik ve benzerlik sorunsalı (Tanrı Zeus- Öteki) ikileminde, fazladan bir koca olarak ortaya çıkmıştır. Zeus'un tıpkı kocasına benzemesi Alkmene'nin ikizlere hamile kalmasına sebep olur. Tanrı'nın askıya alınarak insanların arasına karışması gerçek bir sorun daha ortaya çıkarmıştır (Zupančič, 2011, s. 93). Tanrı ve insandan doğan yeni ikizler, -ki; ikizlerden birinin babası tanrı, diğerininki insandır- oyunun sonuna ikizlik durumunun yarattığı kısa devreden doğan komik olan olarak kaydedilebilir. Zeus oyunun sonunda Amphitryon ile şöyle konuşur:

Korkma Amphitryon ben sana da senin yakınlarına da yardıma geliyorum... Falcıları da bakıcıları da bırak. Ben sana onlardan daha iyi bakarım. Ben Zeus değil miyim? Önce sana şunu söyleyim: Ben Alkmene'yi aldatarak sevdim; sevişmemizden bir oğul oldu. Sen de savaşa gitmeden onu gebe bırakmıştın; İkisini' de birden doğurdu. Benim kanımdan doğan çocuk yüce işler görüp sana da ün kazandıracak. Karın Alkmene'yi sev ona sitem etmen doğru değil; çünkü onu ben zorladım. Ben göğe dönüyorum (Plautus, 1943, s. 134).

Zeus'un tanrı olarak görevine geri dönmesi noktasında Amphitryon ve Zeus arasında herhangi çatışma olmaz. İlkel düşünce yapısındaki Amphitryon tanrısal gücü kabul edecektir. Oyunun asal ekseninde Sosios

ve Hermes arasında ego çatışması yaşanmıştır. Amphitryon ve Zeus arasında ise efendi ve uşağın eşitlenmesi durumu söz konusudur yani insan koca ve tanrı koca aracılığıyla tanrı ile insan eşitlenir.

Amphitryon metninin orijinalinde oyunun sonunda Sosios ironik biçimde; "bütün bunlar çok güzel bundan iyisi can sağlığı" der. Lacan, oyundaki gerçek ikizlerin Zeus-Amphitryon ya da Sosios-Hermes değil, Amphitryon ve Sosios, efendi ve uşak olduğunu söylemektedir Çünkü Freud'un "ego kendi evinin efendisi değildir" sözünün ışığında oyunun köle-efendi arasında da bir yenme yenilme durumu üzerine kurulduğunu çözümler (Zupančič, 2011, s. 95).

3. Sonuç ve Öneriler

Bu araştırma, komedide, komik olanın yaratım sürecinde, yazarın kullandığı motiflerden biri olan ikizlik motifinin tekniğini nitel analiz yöntemiyle analiz etmiştir. Amphitryon oyunundaki ikizlik motifi Lacan'ın ayna evresi teorisi ve Bergson'un komedide *Bir* olmama dinamiği ile çözülebilir. *Ego*'nun psikolojik çözümlenmesi yapılmasından binlerce yıl önce, ego çatışmasının bir komedi malzemesi olarak kullanılması ve bunun hem ikizlik motifi hem de kılık değiştirme gibi çeşitlemelerle komedi sanatına yerleşerek, günümüze kadar pek çok defa kullanılagelmesi ilginçtir. Ancak Aristotelesçi fiziğin mitostaki teolojiyle çatışması noktasında bunun insan-tanrı çatışması noktasında işlediğini söylemek gerekir. Yani ihlal edilen aslında insanın dünyevi aciz varlığı olmuş, Zeus, Amphitryon'un fiziksel varlığı yerine teklifsizce yerleşmiştir. Bugünün bilimsel karşılığında ise bu durum egonun başka bir egoyu sindirmeye ve yok etmeye çalışması olarak okunabilir.

Amphitryon oyununda, Lacan'ın ayna evresinde olduğu gibi, çocuğun aynadaki görüntüsünü Öteki'nin gözünden algılamasına bağlı bir alımlama söz konusudur. Sosios, kendi yerine yerleşen Hermes'i aynada kendini görmüş gibi izler ancak onun kendi olması-olmaması durumu komik olanı yaratmak adına, oyunun sonuna kadar askıda bırakılır. Ego bir türlü kendi sandığı yerine yerleşemez. Bu huzursuz benlik durumu normu bilen seyirci için askıda bırakılan noktadır. Bir sonraki komik durum hep bu noktanın (kapitone noktası) gizli tekrarı anlamına gelen hatırlanmasıyla gerçekleşecektir.

Anlamsızlıkla karşılaştığını anlamak ancak; bir anlama şaşırma noktasında gerçekleşir. Komedi Lacan'ın Gerçek diye adlandırdığı ve bilinemez diye kodladığı anlık parlamalarla insanın deneyimleyebileceği bir evreden söz eder. Komedinin insan hayatında ender karşılaşılan bu anlık parlama noktasını kullandığını söyler. Oyun kişisi bir anlığına kendi durumuyla ilgili başka bir boyut kazanır ve tekrar sözcüklerle kurulu dünyevi evrene geri döner. Benliğini yine sınırlı varlık durumunda arar. İkizler motifinde ikizlikle sınanan oyun kişisi için bu "ben, ben miyim, değilsem ben neyim" şeklinde felsefi bir düzlem yaratır.

Bergson'un komedide *Bir* noktasını işaretlediğinde belirttiği gibi, komedide nesne-anlam ve özne bakımından salt *Bir* diye bir şeyden söz edilmez. *Bir* denen şey hayalidir ve asla salt kendinden ibaret olamaz. Komedide komiği tetikleyen şey bu hayali *Bir*'in bölünmesi, yarılmasıdır. Komik ikilik *Bir*'in tutarsızlığıdır. Bu tümüyle *Bir*'i kendiyile parçalama girişimi olarak okunabilir. Bu örnekte ego açısından *Bir*, id değil de yine bir başka ego tarafından parçalanır. Bu ikinci bir egonun gelip *Bir*'e yerleşme girişimiyle yani Hermes egosunun Sosios egosunun işgal ettiği alana yerleşmeye çalışmasıyla gerçekleşmiştir. *Bir* tutarsız ve dağılmıştır. Benlik bunu çözmek durumundadır.

Son olarak bu örneklemin analizi bir şablon olarak diğer ikizlik motifli komedilerde de kullanılabilir.

Kaynakça

- Bergson, H. (1996). *Gülme* (Y. Avunç, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Boeree, G. C. (2006). *Personality theories: Sigmund Freud*. Shippensburg University Webspace. <https://webspace.ship.edu/cgboer/freud.html>
- Bowie M. (2007). *Lacan* (P. Şengel, Çev.). Dost Kitabevi Yayınları.
- Evran, A. (2018). Bir düşünme biçimi olarak psikanaliz. *Vira Verita*, (7), 56-76. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/viraverita/issue/37300/430814>
- Freud, S. (2017). *Espriler ve bilinçdışı ile ilişkileri* (E. Kapkın, Çev.). Payel Yayınları.
- Kaçar, E. (2019). Öznenin trajedisi: Aynanın ötesine geçmek. *Dört Öğe*, 8(15), 75-84. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/797640>
- Kleist, H. (1994). *Amphitryon* (A. Cemal, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

- Lacan, J. (1949). *Özne-Ben'in işlevinin oluşturucusu olarak ayna evresi* (N. Kuyuş çev.). Hilav, S. (Ed.), *Yazko felsefe yazıları 1. kitap (1982)* içinde. Yazko Yayınları.
- Molacı, M. (2019). Saf arzunun eleştirisi: Lacan'ın Antigone'si. *ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 2(12), 96-125. <https://ethosfelsefe.com/tr/node/195>
- Morreall, J. (1997). *Gölmeyi ciddiye almak* (K. Aysevener, Ő. Soner, Çev.). Iris Yayınları.
- Plautus, (1943). *Amphitryon* (N. Ata, Çev.). MEB Yayınları.
- Smadja, E. (2013). *Gölmek* (S. N. Arım, Çev.). Bağlam Yayıncılık.
- Şen, C. (2016). Fıkraların psikanalitik yapısal dinamikleri. *Milli folklor*, 28(109), 128-140. <https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=109&Sayfa=125>
- Şener, S. (1991). *Dünden bugüne tiyatro düşüncesi*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Zizek, S. (2005). *Yamuk bakmak: Popöler költürden Jacques Lacan'a giriş* (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.
- Zupani, A. (2011). *Komedi: Sonsuzun fiziği* (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.

Giysi Deneyiminde Ürün Duyguları*

Product Emotions in The Clothing Experience

Serap Dengin Sevinir, *Moda Tasarımı Bölümü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*, 0000-0003-4577-8222

Pınar Göklüberk Özlü, *Moda Tasarımı Bölümü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*, 0000-0002-7050-3506

Özet

Ürün duyguları, ürünü görme, kullanma, sahip olma ya da düşünme yoluyla ürün deneyiminde ortaya çıkan tüm duyguları ifade eder. Ürün duyguları, ürünün sadece dış görünüm özelliklerine değil materyal niteliklerine, amaçlarına, anlamına, ifadesine ve benzeri şeylere bağlıdır. Bu araştırmanın amacı, giysi odağında ürün duygularını keşfetmektir. Araştırmanın modeli, olgu bilim; olgusu ise bir tasarım düşüncesi olarak ürün duygularıdır. Ürün duygularının ölçülmesinde kullanılan veri toplama tekniği dokümanlardır. Araştırmanın katılımcıları, yaşları 18-52 arasında değişen erkek ve kadın 186 giysi kullanıcılarıdır. Materyali ise katılımcılara ait günlük giysilerdir. Araştırma sonucunda elde edilen ürün duyguları listesi, 32 duygudan oluşmaktadır. Bunlar; mutluluk, keyif/neşe, rahatlık, özgüven, zevk/beğeni/haz, hayranlık, huzur, büyülenme, güven, özgürlük, heyecan, hoşnutluk, rahatlama, sevgi, hoş şaşkınlık, gurur, kızgınlık, rahatsızlık, huzursuzluk, özgüvensizlik, mutsuzluk, üzüntü, hoşlanmama/beğenmeme, korku/kaygı, pişmanlık, hayal kırıklığı, nefret, hüznün, utanç, hoşnutsuzluk, hoş olmayan şaşkınlık ve iğrenme. Huzur, huzursuzluk, mutsuzluk ve özgüvensizlik, yeni kavramlar olarak literatüre dâhil edilen duygulardır. Ürün duyguları listesi, giysilerin sadece dış görünümüne ilişkin değil, kalıp, kumaş özellikleri, vücuda uyum, kalite vb. konularda ortaya çıkan duyguları; ayrıca anlam, çağrışım ve öze dair deneyimlenen duyguları da içermektedir. Bu nedenle ürün duyguları listesinin, giysi tasarımında geniş bir kullanım alanına sahip olduğu düşünülmektedir. Ürün duyguları listesi, giyim ürünlerine duygusal tepkilerin ölçülmesinde başlangıç noktası olarak düşünülebilir ve tasarım araştırmacıları ile uygulayıcılarına fayda sağlayabilir.

Anahtar Sözcükler: Giysi deneyimi, ürün duygusu, duygusal tasarım.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Moda Tasarımı.

Abstract

Product emotions refer to all the emotions that arise in the product experience through seeing, using, owning, or thinking about the product. Product emotions are not only related to the product's appearance, but also to its material attributes, purposes, meaning, expression, etc. The aim of this research is to explore product emotions within the scope of clothing. The model of the research is phenomenology; phenomenon is product emotions as a design thought. The technique used to measure product emotions is documents. The participants of the research are 186 clothing users, men and women, aged between 18-52. The material is the daily clothes of the participants. The list of product emotions that are obtained as a result of the research consists of 32 emotions. These are happiness, joy, comfort, self-confidence, enjoyment/like, admiration, quietude, fascination, confidence, freedom, excitement, satisfaction, relief, love, pleasant surprise, pride, anger, discomfort, inquietude, lack of self-confidence, unhappiness, sadness, dislike, fear, regret, disappointment, hate, sad, shame, dissatisfaction, unpleasant surprise and disgust. Quietude, inquietude, unhappiness and lack of self-confidence are the emotions included as new concepts in the literature. The list of product emotions includes not only the appearance of the clothes, but also emotions that reveals about pattern, fabric properties, body fit, quality, etc. It also includes experienced emotions about meaning, association and self. For this reason, it is considered that the set of product emotions has a wide range of uses in clothing design. The list of product emotions can be considered as a starting point for measuring emotional responses to clothing products and can benefit design researchers and practitioners.

Keywords: Clothing experience, product emotions, emotional design.

Academical Disciplines/Fields: Fashion Design.

*Bu çalışma, Serap Dengin Sevinir'in 2022 yılında Moda Tasarımı Anabilim Dalı'nda tamamladığı "Kullanıcının giysi deneyiminde ürün duyguları ve duyguların odak noktalarının keşfedilmesi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir

- Sorumlu Yazar:** Serap Dengin Sevinir, Moda Tasarımı Bölümü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- Adres:** Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, TR-06830, Gölbaşı/Ankara.
- E-posta:** serap.dengin@hbv.edu.tr
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 19.05.2024
- doi:** 10.17484/yedi.1443060

Geliş tarihi: 26.02.2024 / **Kabul tarihi:** 07.05.2024

1. Giriş

1950'lerde tasarımda öncelikle işlevsellik, etik fayda ve estetik üzerine odaklanılmış, ancak bu bakış açısıyla geliştirilen tasarımlar zamanla insanları tatmin etmemeye başlamıştır (Ho ve Siu, 2012, s. 13). Post-endüstriyel toplumda ürünlerin gösterişli yapısı kullanıcı için artık yeterli değildir. Bir ürünün kalitesi için deneyim ve duygu oldukça önemli iki yön haline gelmiştir (das Neves vd., 2015, s. 6135). İnsanlar, kullanılabilirliğin ötesine geçen ürün boyutlarına daha duyarlı hale geldikçe, duygu ve deneyimi anlama ihtiyacı da artmıştır (Forlizzi vd., 2003, s. 29). 1980'li yıllarda tasarım ve tüketici davranışı araştırmalarında duygu ve deneyim konuları vurgulanmaya başlanmıştır. Holbrook ve Hirschman'ın (1982) tüketimin deneyimsel yönlerini tartıştıkları çalışmalarında hisler, duygular, keyif, tüketici estetiği gibi konulara dikkat çekilerek araştırma konularına dâhil edilmesinin faydalı olabileceği vurgulanmıştır (s. 138).

Ürün tasarımında rekabet gücünün artmasıyla ürünlerin işlevselliği, piyasa koşullarında yeterince etkili bir farklılaştırıcı olmamaktadır. Özellikle ürünlerin işlevsel olarak birbirine eşdeğer olması nedeniyle kullanıcılar, ürünlerle etkileşimleri esnasında deneyimledikleri duygulara odaklanmaktadır. Ürünlerin etkileşimin farklı aşamalarında ortaya çıkardığı duygular, kullanıcılar için seçici ölçüt haline gelmekte, bu durum ürün duygularına tasarım araştırmaları için artan bir önem kazandırmaktadır (Fenech ve Borg, 2006a, s. 705; Fenech ve Borg, 2006b, s. 223).

Ürünler, işlevselliğin ötesinde bir dizi ihtiyacı karşılar. Giysiler, faydacı özelliklerinin yanı sıra kullanıcılara sağlayabileceği duygusal nitelikleri de içerir. Ürün duygularını giysilerin sadece görsel özellikleri üzerinden ele almak yeterli değildir. Renk, model, aksesuar gibi görsel özellikler, ilk izlenim olarak önemli olsa da bunu uygun kalıp, hoş dokunuş, konforlu kullanım, fiziksel/duygusal dayanıklılık vb. izlemiyorsa ticari bir başarıdan söz etmek zordur. Bu durum giysi deneyimine dair aşağıdaki açıklamada açıkça görülmekte, ürün duygularının deneyimden bağımsız değerlendirilmemesi gerektiğine de dikkat çekilmektedir.

Geçtiğimiz yıl bir tasarımcının koleksiyonundan aldığım bu yağmurluk model ve renk seçimi açısından aslında başarılı. Fakat kalıbının ve kumaş seçiminin bu kadar başarısız olması açıkçası beni şaşırttı (...) Kol evi ve sırt genişliği bir dış giyim için çok dar. Bunun yanımda etek ucu genişliği inanılmaz geniş. Her giydiğimde beni gereksiz deforme gösterdiğini hissediyorum. (Erkek katılımcı, yaş 37)

Chitturi (2009), duyguların ürünlerde tasarlanan özellik düzeylerine göre kullanıcıların yaklaşımlarının daha iyi bir öngörücüsü olduğunu bu nedenle tasarım kararlarını kullanıcıların duygularına dayandırmanın daha faydalı olacağını ifade etmektedir (s. 15). van Gorp ve Adams (2012) da bu görüşü desteklemekte, tüketicilerde daha iyi bir değer yaratmak için ürünlere karşı duygusal tepkilerin, tasarım sürecinin önemli bir parçası olarak düşünülmesi gerektiğini belirtmektedir (s. 6). Çünkü duygular; deneyimlenmekte, ilgiyi ve karar vermeyi yönetmekte, kişiliği iletmekte, ilişkileri şekillendirmekte ve anlam yaratmaktadır. Ürün tasarımında deneyim, duygu, anlam vb. kavramların artan önemi ile kullanıcıların giysilere ilişkin günlük deneyimlerini konu edinen çalışmalar, özellikle uluslararası literatürde artmıştır. Bu araştırma, giysi deneyiminde ürün duyguları ve duyguların odak noktaları konusundaki doktora tezi kapsamında gerçekleştirilmiştir. Makalenin amacı, kullanıcıların giysi deneyimlerinde ortaya çıkan ürün duygularını keşfetmek ve giysi odağında ürün duyguları listesi sunmaktır.

1.1. Tasarım ve duygu

Tasarım, hedef kullanıcı ihtiyaçlarının tespiti ile başlar ve ihtiyaçları karşılayacak şekilde bitmesi beklenir. Ürün tasarımlarında sadece teknik ve objektif talepler değil, aynı zamanda objektif olarak açıklanması zor hatta bazen olanaksız olan estetik, duygusal ve diğer deneyimsel faktörler de önemlidir. Bu nedenle tasarımcılar, ürün tasarımlarında somut ve soyut birçok talebe cevap verme ihtiyacındadır (Lee vd., 2002, s. 219). Duygu ise daima hem tasarımcının hem de nihai kullanıcının bakış açısından tasarımın tüm formlarında temel fonksiyondur (Chapman, 2005, s. 97).

Ürün tasarımında duyguları anlamak için öncelikle duygu kavramına bakmak gereklidir. Türk Dil Kurumu'nun çevrimiçi sözlüğünde duygu, (1) Duyularla algılama, his, (2) Belirli nesne, olay veya bireylerin insanın iç dünyasında uyandırdığı izlenim, (3) Önsezi, (4) Nesnelere veya olayları ahlaki ve estetik yönden değerlendirme yeteneği olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu, t.y.). Parkinson ve Manstead (1992), duyguları, *durumların kişisel anlamlarına bir tepki* olarak açıklamaktadır. Benzer bir şekilde Ortony ve arkadaşları (1988) tarafından duygular, *kişilerin durumlara, araçlara ya da nesnelere değerlik tepkisi* olarak

tanımlanmakta ve ortaya çıkan durumun nasıl oluştuğu yönünde karakterize edilmektedir (aktaran Singh, 2014, s. 27).

Duygu kavramının tasarım araştırmalarına konu olması tarih olarak nispeten yakın zamanlardadır. 80'lerde Buchanan (1985) ile tasarım tartışmalarına dâhil olan duygu kavramı, 1999'da Hollanda Delft'te düzenlenen ilk Uluslararası Tasarım ve Duygu Konferansı ile tasarım araştırmalarındaki yerini ve önemini kanıtlamıştır (s. 16). Tasarım ve Duygu Konferansı, ürün tasarımında duyguların rolü hakkında görüşlerini paylaşmaları için tasarımcılar, tasarım araştırmacıları ve düşünürleri bir araya getirmiş (Desmet ve Hekkert, 2009, s. 1); Uluslararası Tasarım ve Duygu Topluluğu'nun kurulmasına zemin hazırlamıştır. Ho ve Siu'nun (2012) makalelerinde; Cooper'ın (1999), duygu ve tasarım konusunu ele alan ilk tasarım uzmanı olduğu; Overbeeke ve Hekkert'ın (1999) ise, tasarım ve duygu söz öbeğini ortaya koyan araştırmacılar olduğu belirtilmiştir (s. 14). Tasarım ve duygu kavramlarının birleşimiyle ortaya çıkan duygusal tasarım, tasarım araştırmalarında popüler bir çalışma konusu olmuş; tasarım araştırmacıları, tasarımla ilişkisi olan çok çeşitli duygular ve yaklaşımlar öne süren araştırmalar gerçekleştirmişlerdir (Demir ve Desmet, 2008, s. 324/1). Duygusal tasarım; tasarımcının, ürünün duygusal niteliklerini manipüle ederek duyguları nasıl ortaya çıkardığıyla ilgilidir (Wrigley, 2013, s. 86) ve ürün tasarımında belirli duygular ortaya çıkarmak ya da istenmeyen duygulara engel olmak için tasarımda duyguları merkeze alır (Demir vd., 2009, s. 41).

1.2. Ürün duyguları ve deneyim

Ürün duyguları; ürünü görme, kullanma, ürüne sahip olma ya da ürünler hakkında düşünme yoluyla ürün deneyimi boyunca tepki olarak ortaya çıkan tüm duyguları ifade eder (Desmet, 2008, s. 379). Ürün duyguları, sadece ürünün tasarım özellikleriyle ilgili değildir. Bir ürünün duygusal etkisi; materyal niteliklerine, amaçlarına, anlamına, ifadesine ve başardığı/başaramadığı şeylere bağlıdır. Ürün deneyimleri, sadece ürünü gerçek anlamda algılamaya karşılık deneyimlenen duyguları değil, aynı zamanda ürün hakkındaki düşünce ya da duyulanlara karşı ortaya çıkan duyguları da içerir (Desmet, 2011, s. 12).

Norman ve Ortony'ye (2003) göre; ürünlerin ortaya çıkardığı duygular tasarlanmış ya da tesadüf sonucu olabilir. Tasarlanmış duygu, bir ürünün kullanıcılar arasında kasıtlı olarak bir duygu uyandırmak için düzenlenmiş olduğunu ifade eder. Burada kullanıcıyı etkilemede tasarımın üç yönü; dış görünüm, kullanılabilirlik ve işlevsellik ile marka imajı ve marka düşünceleridir. Tesadüf sonucu oluşan duygular ise kullanıcı-ürün etkileşiminin amaçlanmamış bir sonucudur ve ortaya çıkan duygu, bütünüyle kullanıcının ürünle sahip olduğu etkileşime yani deneyime bağlıdır.

Ürün duygularının ölçülmesi, tasarım araştırmaları için birçok fayda sağlayabilir. Duyguların ölçümü, ürünlerin kullanıcılar üzerindeki duygusal etkilerini, ayrıca ilgileri/kaygıları değerlendirmede ortaya çıkan duyguların nedenlerini anlamaya yardımcı olabilir (Desmet ve Schifferstein, 2012, s. 154). İnsanların bir ürünle etkileşimlerinde deneyimledikleri duygular, ürünle ilgili sorunlar, zorluklar vb. hakkında değerli içgörüler sağlayabilir (Thoring vd., 2016, s. 572). King ve Meiselman'a göre (2010); ürün duygularının ölçülmesinde anahtar faktör, kişinin ürün kullanıcısı olup olmadığıdır. Ürün kullanıcılarıyla ürünü kullanmayanlar, ürünlerle ilgili farklı duygusal profiller ortaya çıkarmaktadır (s. 176). Bu nedenle duygu araştırmalarının kullanılabilirliği ürünün gerçek kullanıcılarından bilgi edinmeyle sağlanabilir. Ürünler, deneyimlenen duygularla etiketlenebilir ve duygular, ürünleri farklılaştıran bir ölçüt sağlayabilir. Kullanıcı ve ürünün bulunduğu bu deneyim, duygusal olarak anlamlı ürünlerin tasarlanmasında anahtar bir görev üstlenebilir (Wrigley, 2013, s. 86).

1.3. Giysiler ve duygular

Moda, doğası gereği tüketicilerin ihtiyaç ve isteklerini karşılamak üzere duygusal ürünler sunar. Giysiler kullanılabilirlik, hoşluk, rahatlık, zevk, bireysel ihtiyaçlar, sosyal bağlamlar, statü göstergeleri gibi yönlerin algılanmasıyla ortaya çıkan içsel yargılar üretir (das Neves vd., 2015, s. 6135). Giyside estetik özellikler, giyen üzerinde duygusal etkiye sahip olabilir. Bu sadece görsellik ile ilgili değil, konfor, dokunuş, koku, ses gibi diğer duygusal deneyimlerle ilgilidir (Niinimäki ve Koskinen, 2011, s. 170). Çoklu duygusal yönleri, sosyal faktörler ve sembolik bağlantılar nedeniyle giysiler, ruh halini ve duyguları etkileyebilir. Ayrıca giysilerin dışavurumsal özellikleri; sosyal durumlar, hislerle başa çıkma, kabul görme, çevresini ve duygularını kontrol etme, algı oluşturma gibi çabalara da katkı sağlayabilir (Moody ve Pammi, 2010, s. 3-4).

Colls'un (2004) giysilerdeki beden boyutlandırmanın duygusal doğası konusundaki çalışması, giysilerin duygusal yönetim fonksiyonuna dair iyi bir anlayış getirmektedir. Kadınların giyim tüketimlerine ilişkin uygulamaların duygusal deneyimleri, hile, başa çıkma ve bağlantı kurma pratikleri olarak ele alınmaktadır. Söz konusu pratikler, giyim alışverişinde duygu yönetimini sağlayan kişisel ve mekânsal uygulamalarla ilgilidir. Bu uygulamalar, duygusal tepkileri yönetirken; kadınların kendileri hakkında daha iyi hissetmelerini de sağlamaktadır. Kadınların giysi satın alma davranışı üzerinde boyutlandırma ve uyumun

duygusal etkilerinin incelendiği başka bir araştırmada; kadınların mağazada giysi denerken boyut ve uyumdan kaynaklanan problemleri değişken derecelerde hissettikleri, ayrıca pozitif duyguların satın alma davranışı üzerinde önemli bir etkiye sahip olduğu görülmektedir (Feather, 2011).

Giysi tasarımında malzemenin estetik ve duygusal etkisini konu edinen başka bir araştırmada (Göklüberk-Özlü ve Dengin-Sevinir, 2019); benzer duygusal özelliklere sahip dört farklı kumaş ve bu kumaşlardan üretilen aynı modeldeki giysilere yönelik tepkiler incelenmektedir. Duygusal tepkilerin ölçümünde PrEmo'nun kullanıldığı araştırmanın sonuçlarına göre; deri kumaş ve giysinin estetik ve duygusal etki düzeyleri en yüksekken; penye kumaş ve giysinin en düşüktür. Estetik ve duygusal tepkilerin altında yatan nedenlerde; önceki deneyimler ve kumaşların yapısal özellikleri yoğunluktadır.

Holgar'ın (2019) katılımcıların favori giysilerinin hikâyeleri üzerinden sürdürülebilirlik için giysi dayanıklılığını incelediği doktora tezine göre; giysilere duygusal bağlılık, giysi dayanıklılığını destekleyen önemli yönlerden birisidir ve bu yönüyle sürdürülebilirliğe de katkı sağlamaktadır (s.168). Burcikova (2019), etnografik yaklaşımla on kadınla evlerinde gardırop görüşmeleri yaparak; uzun süreli giyim kullanımının arkasındaki davranışsal etkenleri incelemektedir. Araştırma sonuçlarına göre; şekil, stil, uyum, renk, malzeme, detaylar, kolay bakım gibi tasarımıyla ilgili özellikler giysilerin duygusal dayanıklılığına katkıda bulunmaktadır. Araştırmacı, tematik analiz yoluyla elde ettiği dört ampirik temaya dayanan duygusal açıdan dayanıklı giysi modeli ileri sürmektedir. Ürün duyguları konusunda incelenen araştırmalar yoğun olarak endüstri ürünleri tasarımı disiplindedir. Uluslararası literatürde giyim ürünlerinde duygu konusunun farklı bağlamlarda ele alındığı çalışmalar az sayıda olmakla birlikte mevcuttur. Ancak ülkemizde moda tasarımı disiplinde giysilere estetik ve duygusal tepkileri konu edinen bir araştırma (Göklüberk-Özlü ve Dengin-Sevinir, 2019) haricinde ürün duygularını inceleyen başka bir araştırmaya rastlanmamıştır.

2. Materyal ve Yöntem

2.1. Araştırmanın modeli

Araştırma, kullanıcıların deneyimleri üzerinden giysi tasarımında duygu olgusuna odaklandığından; araştırmanın modeli, nitel araştırma yaklaşımı olan olgubilimdir. Olgubilim, farkında olunan ancak derinlemesine ve ayrıntılı bir anlayışa sahip olunmayan olgulara odaklanmaktadır. Tümüyle yabancı olunmayan aynı zamanda tam olarak kavranılamayan olguları araştırmayı amaçlayan araştırmalar için uygun bir zemin oluşturmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 72). Fenomenolojik araştırmalarda tek bir kavram veya düşüncenin ifade edildiği bir olguya vurgu yapılmaktadır (Creswell, 2013, s. 78). Moda tasarımı alanında yapılan bu araştırmanın olgusu bir *tasarım düşüncesi* olarak *ürün duyguları*dır.

2.2. Araştırmanın katılımcıları

Araştırmada giysi odağında ürün duyguları listesi ortaya koymak amaçlandığından; Türkiye genelinde 18 yaş ve üstü Türk giysi kullanıcısı ile gerçekleştirilmiştir. Her insan giysi kullanıcısı olarak giysileriyle etkileşimlerinde çeşitli deneyimler yaşarlar ve bu deneyimlerde çeşitli duygular ortaya çıkar. Bazı insanlar açık bir şekilde giysi deneyimlerinin duyguları üzerindeki etkilerinin farkındayken; bazı insanlar farkında olmayabilir ya da düşünmeye teşvik edilmeleri gerekebilir. Bu nedenle her giysi kullanıcısı, bu araştırma için muhtemel katılımcı durumundadır. Gelen yanıtlarda kullanıcıların sahip oldukları giysiler özelinde ürün duyguları ve duyguların deneyime dayalı olarak açıklanmış nedenlerini içermesi gözetilmiş ve bunu karşılamayan yanıtlar analize dâhil edilmemiştir.

Araştırmanın katılımcıları, 121'i (%65) kadın, 65'i (%35) erkek olmak üzere toplam 186 kişiden oluşmaktadır. Yaşları 18 ile 52 arasında değişmekte; ortalama yaş ise 31,4'tür. Eğitim durumları; 32 (%17,2) katılımcının lise, 11'i (%5,9) ön lisans, 71'i (%38,2) lisans, 49'u (%26,3) yüksek lisans, 23'ü (%12,4) ise doktora mezunudur. Katılımcıların 37'si (%19,9) öğretmen, 35'i (%18,8) akademisyen, 12'si (%6,5) tasarımcıdır. Ayrıca 25 katılımcı (%13,4) öğrencidir ve 8 katılımcı ise (%4,3) herhangi bir işte çalışmamaktadır. Diğer 69 (%37,1) katılımcı farklı mesleklere sahiptir. Hane halkı gelir düzeyi; 73 (%39,2) katılımcının hane halkı gelir düzeyi asgari ücretin üç katından daha yüksek, 47'sinin (%25,3) asgari ücretin yaklaşık iki katı, 49'unun (%26,3) asgari ücretin yaklaşık üç katı ve 17'sinin (%9,1) asgari ücret düzeyindedir¹. Katılımcıların 64'ü (%34,4) Ankara, 42'si (%22,6) İstanbul, 80'i (%43) yirmi sekiz farklı şehirde yaşamaktadır.

¹ Araştırmanın yapıldığı dönemde (2021 yılının ilk yarısı) asgari ücret net 2,825,90 TL'dir.

2.3. Araştırma materyali

Ürün tasarımı, insanların ürünleri nasıl deneyimlediğiyle ilgilidir. Bu deneyim, sadece ürünlerin özellikleriyle ilgili değil; kullanıcı-ürün etkileşiminin bütüncül bir sonucudur. Ürünlerin fiziksel dış görünümü ise deneyimin sadece bir yönüdür (Desmet vd., 2003; van Dijk ve Konings, 2004, s. 32). Dolayısıyla duygu ve deneyimi, doğrudan ürünlerin dış görünümüyle sınırlamak mümkün değildir. Ürünün performansı, kullanım esnasında kullanıcıya yaşattıkları, ürünün sağladığı ya da kolaylaştırdığı durumlar, kullanıcı için anlamı, ayrıca kullanıcının kültürü, geçmiş deneyimleri, anıları, beklentileri, inançları ve benzeri de deneyime dâhildir ve ortaya çıkan ürün duyguları üzerinde etkilidir.

Araştırmanın dâhil olduğu doktora tezinin ilk pilot çalışmasının sonuçları, ürün duygularının kullanıcıların deneyimleri bağlamında ele alınmasının faydalı olduğunu göstermiştir. Pilot çalışmada, katılımcıların seçeceği giysilerde günlük giyim olması haricinde herhangi bir sınırlama getirilmemiş; kişisel gardırop, mağaza, butik, modaevi gibi fiziksel mekânlardan seçip fotoğraflamaları istenmiştir. Çalışmanın sonucunda katılımcıların neredeyse tamamı gardıroplarından seçim yapmış; sadece bir katılımcı satın aldığı, ancak henüz kullanmadığı bir giysiyi seçerek değerlendirme (ürün, ürün duygusu, duygunun nedeni ve ürünün tasarım özellikleri hakkındaki görüşler) yapmıştır. Gardıroplardan seçilen giysilerin değerlendirmeleri, açık bir şekilde deneyimin varlığına işaret etmiş ve zengin veriler sağlamıştır. Ancak henüz kullanılmayan giysiye ait değerlendirme, giysinin görsel özellikleriyle sınırlı kalmıştır. Bu nedenlerle araştırmanın, kullanıcıların deneyimledikleri kendilerine ait giysileri üzerinden yürütülmesi önemli görülmüştür.

Araştırmada ürün duygularının, kullanıcıların deneyimlerine dayalı olarak keşfedilmesi amaçlandığından; araştırma materyali kullanıcıların kendilerine ait günlük giysilerle sınırlandırılmıştır. İç giyim ürünleri, özel gün giysileri, tanımlanmış spor alanlarında kullanılan fonksiyonel giysiler, giyim aksesuarları, ayakkabı, bot vs. araştırmaya dâhil edilmeyen giyim ürünleridir.

2.4. Ürün duygularının ölçülmesinde veri toplama tekniği

Ürünlerle ilgili kullanıcıların duygularına erişmenin birçok yolu bulunmaktadır. Anlık duygusal tepkileri belirlemenin bir yolu olarak gözlem ve biyometrik ölçümler kullanılabilirken; duyguların dile getirilmesi istenildiğinde bağlama ilişkin yorumlama gerekmektedir (Battarbee, 2004, s. 58). Ürün duygularıyla ilgili araştırmalar incelendiğinde; insanlardan ürünlerle ilgili duyguları ve deneyimleri hakkında yazmalarına/konuşmalarına dayanan subjektif değerlendirmelerin, duygu ve ürün deneyimi çalışmalarında yaygın kullanıldığı görülmektedir. Bu araştırmada, ürün duygularının ölçülmesinde subjektif değerlendirme yaklaşımı benimsenmektedir. Giysi deneyiminde ürün duygularının keşfedilmesi amacıyla başvuru yapılan veri toplama tekniği, dokümanlardır. Patton'a (2018) göre; dokümanlar, yazılı materyaller ve örgütsel, klinik veya program kayıtlarından elde edilen diğer dokümanlar; muhtıra ve yazışmalar; resmi yayınlar ve raporlar; kişisel günlükler, mektuplar, sanatsal çalışmalar, fotoğraflar ve hatırlanmaya değer şeyler; açık uçlu anketlere verilen yazılı yanıtlardır. Bu araştırmada dokümanlar, katılımcıların araştırmacı tarafından hazırlanmış anketteki açık uçlu sorulara verdikleri yazılı cevaplardır.

Araştırmada giysi deneyimlerinde ortaya çıkan ürün duygularının keşfedilmesi için kullanılacak veri toplama aracının geliştirilmesinde Desmet'in (2003) kullanıcıların endüstri ürünlerine yönelik duygusal tepkilerinin temelini oluşturan süreçler konulu araştırmasında izlediği yöntemden yararlanılmıştır. Söz konusu araştırmada katılımcılar, duygusal tepkiler verdikleri ürünleri fotoğraflayarak; ürünlerle ortaya çıkan duyguları ve duyguların nedenlerini yazmaları istenmiştir. Bu araştırmada benzer bir yöntem izlenerek; nitel veri toplama aracı olarak açık uçlu soruların yer aldığı anket kullanılmış ve araştırma, web tabanlı olarak çevrimiçi veri toplama olanağı sağlayan Google anketler üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Araştırmada kullanılan anket, iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde katılımcıların demografik bilgilerine yönelik sorular bulunmaktadır. İkinci bölümde ise araştırmayla ilgili açıklamalar ve katılımcıların giysileriyle ilgili duygularını yazmaları için iki açık uçlu soru yer almaktadır. Açık uçlu sorularda katılımcılardan gardıroplarında bulunan giysilerden kendilerinde olumlu ve olumsuz duygular (ayrı ayrı) ortaya çıkaran giysilerini seçmeleri talep edilmektedir. Daha sonra seçtikleri her giysi için giysinin türü, giysinin ortaya çıkardığı duygu(lar) ve duygunun nedenini yazmaları istenmektedir.

2.5. Veri analizi

Veri toplama süreciyle eş zamanlı olarak veri analizine başlanmıştır. Katılımcılar tarafından ifade edilen duygular, nedenleri ve giysi türleriyle birlikte veri analizi tablosuna olduğu gibi aktarılmıştır. Daha sonra tüm duygu ifadeleri, olumlu duygular ve olumsuz duygular olarak listelenmiş ve sıklıkları not edilmiştir. İki ve daha çok katılımcı tarafından yazılan duygu ifadeleri, listenin üst kısmına aktarılarak tablolaştırılmıştır. Katılımcılar tarafından yazılan ve analize uygun bulunan toplam 448 giysi deneyimi açıklamasında 57 farklı

olumlu duygu ifadesi ve 60 farklı olumsuz duygu ifadesi olmak üzere toplam 117 duygu ifadesi elde edilmiştir. 448 giysi deneyiminin 50'sinde bir giysinin kullanıcıda birden çok duygu ortaya çıkardığı görülmüştür. Bu durum ürün duygularının birleşiklik özelliğiyle açıklanabilir. Birleşiklik, kullanıcıların aynı ürüne eş zamanlı olarak birden çok duygu deneyimleyebileceğiyle ilgilidir (Desmet, 2002, s. 106). Aynı ürünün görünümü, dokusu, kullanıcı beklentileri, çağrışımlar, sosyal bağlamlar, anlamlar gibi farklı yönler farklı duygusal etkiler yaratabilir.

Araştırmada elde edilen 117 duygu ifadesinin indirgenerek nihai ürün duyguları listesinin oluşturulması için eleme, birleştirme ve (gerekli ise) yeniden adlandırma işlemleri yapılmıştır. İlk aşama olarak eleme işleminde, Ortony ve diğerlerinin (1988) duygu kriterleri ve duygu kavramının Türk Dil Kurumu (TDK) sözlüğündeki tanımından yararlanılmıştır. Duygular için söz konusu eleme kriterleri (aktaran Richins, 1997, s. 130); 1) Bedensel durumlara atıf yapan kelimeler, 2) Sadece his kelimesi eklendiği zaman duyguymuş gibi görünen sübjektif değerlendirmeler, 3) Davranışlar, 4) Eylem eğilimleri.

Eleme işleminde; tüm duygu ifadeleri, eş zamanlı olarak duygu kriterleri ve duygu kavramının TDK anlamına göre değerlendirilerek eleme yapılmıştır. Birleştirme işleminde; elemeye oluşmaya başlayan taslak listenin dışında kalan duygu ifadelerinin, TDK sözlüğündeki tanımları ve ortaya çıkan duyguların nedensel açıklamalarının içerik analizleriyle taslak listede yer alan duygulara dâhil edilip edilemeyeceği sorgulanmıştır. Son olarak yeniden adlandırma işleminde; TDK anlamları ve içerik analizleri sonucunda bir araya getirilen duygu ifadelerinin, hepsini kapsayabilecek tek bir ifadeyle ele alınması amaçlanmıştır. Toplanan verilerin analiz prosedürleri, veri seti ile birlikte açıklanmasını gerektirdiğinden verilerin analizine dair yapılan detaylı işlemler sonraki bölümde yer almaktadır.

3. Ürün Duyguları Listesinin Elde Edilmesine Dair Analiz Prosedürü ve Bulgular

Giysi deneyiminde ürün duygularının keşfedilmesi amacıyla yapılan araştırmada 264 cevaplanmış form elde edilmiştir. Ancak ilk incelemelerde nedeni yazılıp duygu ifadesi yazılmayan ya da sadece duygusu yazılıp nedeni açıklanmayan yani giysi deneyimine dair açıklaması bulunmayan 78 form analize dâhil edilmemiştir. Böylece 186 katılımcıdan gelen cevaplanmış form, analize hazır hale getirilmiştir.

Araştırmada olumlu duygular için 300 giysi deneyimi, olumsuz duygular için 232 giysi deneyimi olmak üzere toplam 532 giysi deneyimi elde edilmiştir. Ancak hem araştırma materyalinin sınırlılıkları hem de verilen cevapların ürün duygusu, nedeni veya giysi türünü içermesi açısından incelendiğinde; 31 olumlu ve 53 olumsuz duygu içeren giysi deneyimi analize dâhil edilmemiştir. Böylece olumlu duygularda 269, olumsuz duygularda ise 179 giysi deneyimine dair açıklama analiz için uygun bulunmuştur. Katılımcıların giysi deneyimlerinde yer alan giysilerin türleri ve sıklıkları Tablo 1'de gösterilmiştir.

Giysi deneyimlerinde ortaya çıkan ürün duyguları incelendiğinde; olumlu duygular için daha çok deneyim yazıldığı görülmektedir. Kadın katılımcıların giysi deneyimlerinde 28 farklı giysi türü görülmüştür. En çok elbise, gömlek ve pantolon için olumlu giysi deneyimleri ifade edilmiştir. Erkek katılımcıların yazdıkları giysi deneyimlerinde ise 17 farklı giysi türü ile karşılaşmış; en çok gömlek ve t-shirt giysi türlerinde olumlu giysi deneyimleri ifade edilmiştir (Tablo 1).

Giysi deneyimlerinde ortaya çıkan olumsuz ürün duygularında sekiz katılımcı, gardıroplarında olumsuz duygular ortaya çıkaran herhangi bir giysi olmadığını belirtmiştir. Kadın katılımcıların olumsuz giysi deneyimlerinde 22 farklı giysi türü görülmüştür. En çok elbise, pantolon ve kazak için olumsuz giysi deneyimleri ifade edilmiştir. Erkek katılımcıların giysi deneyimlerinde ise 15 farklı giysi türü ile karşılaşmış; en çok pantolon ve gömlek giysi türleri için olumsuz deneyimler ifade edilmiştir (Tablo 1).

Tablo 1. Kullanıcıların giysi deneyimlerinde yer alan giysiler ve sıklıkları

Kadınların giysi deneyimlerinde yer alan giysiler				Erkeklerin giysi deneyimlerinde yer alan giysiler			
Olumlu		Olumsuz		Olumlu		Olumsuz	
Giysi türü	Sıklık	Giysi türü	Sıklık	Giysi türü	Sıklık	Giysi türü	Sıklık
Elbise	36	Elbise	22	Gömlek	21	Pantolon	12

Gömlek	25	Pantolon	18	T-shirt	14	Gömlek	8
Pantolon	22	Kazak	14	Sweatshirt	9	Kazak	5
Bluz	11	Gömlek	13	Mont	8	T-shirt	5
Kazak	11	Etek	8	Kazak	7	Mont	5
Sweatshirt	10	Bluz	7	Ceket	5	Takım elbise	4
Ceket	10	Ceket	5	Pantolon	5	Sweatshirt	3
Etek	9	T-shirt	5	Eşofman	2	Ceket	3
Deri ceket	6	Hırka	4	Hırka	2	Eşofman	2
Hırka	6	Kaban	4	Deri ceket	2	Diğer	6
Tayt	4	Mont	4	Takım elbise	2	Toplam	53
Pijama	3	Sweatshirt	3	Diğer	6		
Kaban-Palto	3	Tulum	2	Toplam	83		
T-shirt	2	Tayt	2				
Tunik	2	Diğer	8				
Eşofman	2	Toplam	119				
Takım	2						
Diğer	9						
Toplam	175						

3.1. Giysi deneyimlerinin içerik analizi ile ürün duyguları listesinin oluşturulması

Ürün duyguları listesinin oluşturulması için eleme, birleştirme ve yeniden adlandırma işlemleri yapılmıştır. Eleme işleminde; enerjik, güçlü, canlı gibi bedensel durumlara ilişkin kelimeler; evimdeymişim hissi, değerli hissetme, baskı hissetme gibi arkasına his kelimesi eklendiğinde duyuymuş gibi ifade edilen değerlendirmeler; yapmacık, oyunbazlık gibi eylem eğilimleri; ayrıca asi, huysuz, samimi, saygın, seksi gibi tasarıma atıfta bulunan ürün kişiliğine ilişkin ifadeler ile işkence, kurtarıcı, zararlı gibi ifadeler elenmiştir. Eleme yapılırken tüm duygu ifadelerinin TDK anlamları incelenmiş ve başka duygu ifadeleriyle birleştirilip birleştirilemeyecekleri sorgulanmıştır. Bir araya getirilen duygu ifadeleri gerekli ise hepsini kapsayabilen bir ifade ile yeniden adlandırılmıştır. Analizler sonucunda; 14 olumlu ve 14 olumsuz olmak üzere toplam 28 duygudan oluşan ürün duyguları listesi oluşmuştur (Tablo 2).

Katılımcılar tarafından ifade edilen duygular arasında olumlu duygular çoğunluktadır. Olumlu duygular arasında mutluluk, keyif/neşe ve zevk/beğeni/haz duyguları en sıklıkla deneyimlenen duygularken; olumsuz duygular arasında kızgınlık, rahatsızlık ve huzursuzluk duyguları en sıklıkla deneyimlenen duygulardır.

Tablo 2. Ürün duyguları listesi

Olumlu Duygular		Olumsuz Duygular	
Mutluluk (80) ²	Güven (13)	Kızgınlık (33)	Korku/Kaygı (9)
Keyif/Neşe (36)	Özgürlük (7)	Rahatsızlık (22)	Pişmanlık (8)
Zevk/Beğeni/Haz (33)	Büyülenme (Çekicilik) (5)	Huzursuzluk (19)	Hayal kırıklığı (6)
Rahatlık (30)	Heyecan (4)	Mutsuzluk (18)	Hüzün (5)
Özgüven (25)	Hoşnutluk (4)	Özgüvensizlik (17)	Nefret (5)
Hayranlık (22)	Rahatlama (3)	Üzüntü (14)	Utanç (3)
Huzur (17)	Sevgi (2)	Hoşlanmama/Beğenmeme (11)	Hoşnutsuzluk (3)

3.1.1. Olumlu duygular

Araştırmada olumlu duygu kavramı, kullanıcının ürünü gördüğünde, kullandığında ya da kendisi için sahip olduğu anlamları nedeniyle hoş duygular uyandırmasını ifade eder. Olumlu duygularda yer alan keyif/neşe, zevk/beğeni/haz, rahatlık, büyülenme ve hoşnutluk duyguları, katılımcılar tarafından yazılan birden çok duygu ifadesinin TDK sözlük anlamları ve yazılan giysi deneyimlerinin içerik analizlerine dayanarak bir araya getirilmesiyle oluşmuştur. Zevk/beğeni/haz ve büyülenme duyguları, birleştirme işleminden sonra yeniden adlandırılmaya elde edilmiştir. Aşağıda duygu listesindeki tüm olumlu duygular değil; birleştirme ve yeniden adlandırma işlemleri sonucunda listeye dâhil edilen olumlu duygu ifadeleri açıklanmakta ve duyguların nedenleri yani giysi deneyimlerine dair açıklamalar görülmektedir.

Tablo 3. Keyif/neşe ürün duygusu

Keyif: (2)³ Canlılık, tasasızlık, iç rahatlığı. (3) Rahat, huzur, afiyet. (4) İstek, heves, zevk.
 Neşe: (1) Mutlu olmaktan doğan ve dışa vurulan sevinç, şetaret.
 Eğlence: (2) Neşeli ve hoşça vakit geçiren şey veya kimse (Türk Dil Kurumu, t.y.).

Keyif/neşe duygusu, TDK sözlük anlamları (Tablo 3) ve giysi deneyimlerinin içerik analizlerine dayanarak; keyif ve neşe duygularının birleştirilmesiyle oluşmakta, ayrıca katılımcılar tarafından duygu olarak yazılan eğlence kelimesini de içermektedir. *Keyif/neşe* duygusu için katılımcıların giysi deneyimlerine dair çeşitli açıklamaları şöyledir: Keyif - "Rengi çok güzel ve ceket gibi kalın. Çok fazla rastlamadığım çok beğenerek aldığım bir model önü açık cepleri büyük salaş (...) Rengi bana kendimi iyi hissettiriyor ve çok sık giyiyorum." - Gömlek. (Erkek katılımcı, yaş 29). Eğlence - "(...) Bana kol ağzında genişleyen ek parça modelde eğlence veriyor. İspanyolların flemenko giysilerine benzediğinden kendimi bir festivale eğlenceye gidecekmiş gibi hissediyorum (...)" - Elbise. (Kadın katılımcı, yaş 32).

Tablo 4. Zevk/beğeni/haz ürün duygusu

Zevk: (1) Hoşa giden veya çekici bir şeyin elde edilmesinden, düşünülmesinden doğan hoş duygu, haz.
 (2) Güzeli çirkinden ayırt etme yetisi, beğeni.
 Hoş: (1) Beğenilen, duyguları okşayan, zevk veren.

² Sıklık

³ TDK sözlük anlamı sırası

Hoşuna gitmek: Beğenmek.

Beğeni: (1) Güzel veya çirkin yargısını verdiren duygu. (2) Herhangi bir konuda güzeli çirkinden ayırma yetisi, gusto.

Haz: (1) Hoşa giden duygulanma, hoşlanma, zevk.

Şık: (1) Güzel, zarif, modaaya uygun. (2) Güzel, modaaya uygun giyinmiş olan.

Güzel: (2) İyi, hoş.

Bayılma(k): (2) Çok hoşlanmak, çok sevmek (Türk Dil Kurumu, t.y.).

Zevk/beğeni/haz duygusu, TDK sözlük anlamları (Tablo 4) ve giysi deneyimlerinin içerik analizine dayanarak; katılımcılar tarafından zevk, hoş, hoş hissetme, hoşuna gitme, beğeni, beğenme, şık hissetme, güzel hissetme, sevme, bayılma olarak yazılan ifadelerin birleştirilmesi ve yeniden adlandırılmasıyla elde edilmiştir. Katılımcıların giysi deneyimlerine dair çeşitli örnekler şöyledir: Zevk - "Çok güzel bir yeşil rengi var, yeşil rengi giyerken normalde tereddüt etsem de bu giysimin rengini çok beğeniyorum. Bununla beraber giysinin yakasını ve düğmelerini de şık buluyorum." - Polo Yaka Tişört. (Erkek katılımcı, yaş 31). Güzel ve şık hissetme - "Üzerindeki işlemeler transparan detaylar ve kol model özellikleri bana çekici ve hoş geliyor giydiğim zaman kendimi mutlu güzel ve şık hissediyorum." - Bluz. (Kadın katılımcı, yaş 40).

Tablo 5. Rahatlık ürün duygusu

Rahatlık: (1) Üzüntüsü, sıkıntısı, tedirginliği olmama durumu, rahat.

Konfor(lu): Günlük hayatı kolaylaştıran maddi rahatlık (Türk Dil Kurumu, t.y.).

Rahatlık duygusu, TDK sözlük anlamları (Tablo 5) ve giysi deneyimlerinin içerik analizine dayanarak; konforlu hissetme ifadesini de içermektedir. Aşağıda yazılan giysi deneyimi açıklamalarından örnekler: Rahatlık - "(...) Hem kendimi içinde rahat hissettiğim hem de her şey ile rahatlıkla bir araya getirebildiğim için..." - Siyah Bisiklet Yaka Tshirt. (Erkek katılımcı, yaş 37). Konfor ve Keyif - "Doğallığı ve vücutla uyumu aşırı soğuk ya da aşırı sıcak olmaması benim için hem konforlu hem keyif verici hem de şık..." - Deri ceket. (Kadın katılımcı, yaş 40).

Tablo 6. Büyülenme ürün duygusu

Büyülemek: (2) Çekiciliği ile etkisi altına almak, birini kendine bağlamak, teshir etmek.

Cazibe: (1) Çekicilik.

Beğenilme(k): (1) İyi ve güzel bulunmak. (2) Sevilmek, hoş gitmek.

Dikkat çekmek: (1) İlgi toplamak. (2) Göze batmak, fark edilmek.

Havalı: (4) Göz alıcı, çekici, albenisi olan (Türk Dil Kurumu, t.y.)

Büyülenme duygusu, katılımcılar tarafından cazibeli hissetme, beğenilme, dikkat çekici hissetme, havalı hissetme gibi duygu ifadelerini kapsamaktadır. Bu duygu ifadesi, birden çok ve farklı, ancak benzer şeyi ifade eden kelimelerin birleştirilmesi ve tek bir duygu ifadesi olarak yeniden adlandırılması sonucu elde edilmiştir. *Büyülenme* duygusunun adlandırılmasında TDK sözlük anlamı (Tablo 6) ve ifade edilen giysi deneyimlerinin içerik analizlerinin yanı sıra yabancı literatürdeki karşılıkları da dikkate alınmıştır. Örneğin; Desmet'in (2002) ürün dış görünümüyle ilgili ürün duyguları listesinde fascination ifadesi yer almaktadır. Fascination, Türkçede büyüleyici, büyülenme, çekicilik, cazibe, büyüleme anlamlarını taşımaktadır. Bu nedenle yukarıda yazılan ifadeler, büyülenme duygusu altında birleştirilmiştir. Katılımcılar tarafından yazılmış giysi deneyimleri şöyledir: Cazibeli - "Tasarımı çok seksi ve mini." - Etek. (Kadın katılımcı, yaş 41). Beğenilme - "Vücudu saran likralı ve bel dekolte elbiseyi giyince oldukça zayıf ve dikkat çekici olduğumu hissediyorum." - Elbise. (Kadın katılımcı, yaş 29).

Tablo 7. Hoşnutluk ürün duygusu

Hoşnutluk: Hoşnut olma durumu.

Hoşnut: Bir davranış, bir durum veya bir kimseden memnun olan, yakınması olmayan.

Memnuniyet: Memnun olma, sevinç duyma, sevinme (Türk Dil Kurumu, t.y.)

Hoşnutluk duygusu, TDK sözlük anlamına göre (Tablo 7) memnuniyet ifadesini de kapsamaktadır. Hoşnutluk ürün duygusuna yönelik katılımcılar tarafından yazılmış giysi deneyimlerine dair örnekler: Hoşnutluk - "(...) Cepsiz pijamalarla kendimi rahatsız hissediyorum. Aynı zamanda yaka kısmının düğmeli olması göğüs kısmını kapatıp iç çamaşırı (atlet) görünmesine engel oluyor." - Günlük eşofman. (Erkek katılımcı, yaş 32). Memnuniyet - "(...) onu aldıktan sonra bi içim ısındı ilk dikkatimi çeken şey yağmurda su geçirmemesi oldu ve ürünlerin gerçekten sıcak tuttuğuna kanaat getirdim (...)" - Termal mont. (Erkek katılımcı, yaş 22).

3.1.1. Olumsuz duygular

Araştırmada olumsuz duygu kavramı, kullanıcının ürünü gördüğünde, kullandığında ya da kendisi için sahip olduğu anlamları nedeniyle hoş olmayan duygular uyandırmasını ifade eder. Olumsuz duygularda yer alan kızgınlık, rahatsızlık, huzursuzluk ve korku/kaygı duyguları, katılımcılar tarafından yazılan birden çok duygu ifadesinin bir araya getirilmesiyle oluşmuştur. Aşağıda duygu listesindeki tüm duygu ifadeleri değil; birleştirme ve yeniden adlandırma işlemleri sonucunda ürün duygularına dâhil edilen olumsuz duygu ifadeleri açıklanmakta ve giysi deneyimlerine dair örnekler görülmektedir.

Tablo 8. Kızgınlık ürün duygusu

Kızgın: (3) Kızmış olan, öfkeli, mütehevvir.

Öfke: Engelleme, incinme veya gözdağı karşısında gösterilen saldırganlık tepkisi, kızgınlık, hışım, hiddet, gazap.

Sinirlenme(k): Duygu ve davranışlarını denetleyemeyecek duruma gelmek, öfkelenmek, köpürmek, feveran etmek (Türk Dil Kurumu, t.y.).

Kızgınlık duygusu, TDK sözlük anlamına göre (Tablo 8) kızgınlık, öfke, sinir(lenme) ifadelerini de içermektedir. Katılımcılar tarafından kızgınlık ürün duygusuna yönelik yazılmış giysi deneyimi örnekleri şu şekildedir: Kızgınlık - "Kaşe kabanımı satın aldıktan bir hafta sonra kol kısımlarında ve kolun birleşim yerine gelen yan dikişlerde tüylenmeler oldu. Satıcı firma ile görüşme sonucunda sattıkları giysinin satış sonrası şikâyetlerini kale almamaları beni üzdü." - Kaşe kaban. (Kadın katılımcı, yaş 39). Öfke - "Desenini, rengini, sadeliğini ve kumaşının kalitesini beğenerek aldığım gömleğin, ilk kullanışlarımdan birinde güneşte o kadar da çok kalmamama rağmen rengi attı (...). Gardırobumda her gördüğümde sinirleniyorum (...)" - Gömlek. (Erkek katılımcı, yaş 31).

Tablo 9. Rahatsızlık ürün duygusu

Rahatsızlık: (1) Rahatsız olma durumu, tedirginlik.

Daralma(k): (1) Dar duruma gelmek, küçülmek. (2) Azalmak. (3) Zayıflamak. (4) Güçleşmek, zorlaşmak. (5) Sıkışmak. (6) Başı dara gelmek, bunalmak.

Konforsuz: Konforu olmayan.

Konfor: Günlük hayatı kolaylaştırıcı maddi rahatlık (Türk Dil Kurumu, t.y.).

Rahatsızlık duygusu, TDK sözlük anlamları (Tablo 9) ve giysi deneyimlerinin içerik analizine dayanarak daralma ve konforsuz ifadelerini de kapsamaktadır. Katılımcılar tarafından ifade edilen *daralma* kelimesinin anlamları arasında *rahatsızlık* ile ilgili bir açıklama olmamasına rağmen yazılan giysi deneyiminin içerik analizi sonucunda söz konusu kelimenin rahatsızlık duygusuna karşılık geldiği görülmektedir. Ürün duygusuna dair ifade örnekleri: Rahatsızlık ve Hayal kırıklığı - "(...) Dikdörtgen bir

parçaya kollar dikilmiş, ancak kol kısmı son derece rahatsız ediyor. Hareketlerimi kısıtlıyor, giydiğim zaman kollarımın üst bölümünde sürekli baskı hissediyorum (...)" - Triko Hırka. (Kadın katılımcı, yaş 31). Daralma - "(...) vücudumu sıkıştırdığını beni daralttığını hissediyordum." - Pantolon. (Erkek katılımcı, yaş 30).

Tablo 10. Huzursuzluk ürün duygusu

Huzursuzluk: (1) Huzursuz olma durumu.

Huzursuz: (1) Huzuru olmayan, tedirgin, rahatsız.

Tedirgin: Rahatı, huzuru kaçmış, bizar.

Gergin: Huzursuz, sinirli.

Bunaltıcı (Bunaltı): Sıkıntı, iç sıkıntısı.

Bunalmak: (2) Çok sıkılmak, çok tedirgin olmak.

Boğulma(k): (1) Boğma işine konu olmak. (2) Havasızlıktan ölmek. (3) Bunalmak (Türk Dil Kurumu, t.y.).

Huzursuzluk duygusu, TDK sözlük anlamına göre (Tablo 10) tedirgin, gergin, bunaltıcı, boğulma ifadelerini de içermektedir. Gerginin kelime anlamında hem huzursuz hem de sinirli bulunmaktadır. Bu nedenle hangi duyguya dâhil edileceği konusunda giysi deneyimlerinde ifade edilmek istenilen durum esas alınmıştır. Böylece duygusu gergin olarak ifade edilen giysi deneyimleri huzursuzluk duygusuna dâhil edilmiştir. Huzursuzluk duygusuna ilişkin ifade örnekleri şöyledir: Huzursuz - "... Kilo verdikten sonra üzerine kalçalarımı kapatan bir gömlek ile birlikte giydiğim siyah taytımı aldım. Ancak kilo vermeme ve çevremdekilerin yakıştığını söylemelerine rağmen kendimi içerisinde çok huzursuz ve çirkin hissettim (...)" - Tayt." (Kadın katılımcı, yaş 36). Gergin, Mutsuz ve Sinirli - "Pijama giymek ve bol kıyafetler giymeyi sevmiyorum. Çünkü kendimi bakımsız ve çok kilolu hissediyorum o zaman gergin mutsuz sinirli oluyorum." - Pijama. (Kadın, yaş 38). Bunaltıcı - "Kaşındıran ve boğazlı kazaklara karşı antipatim var kesinlikle rahat olamıyorum. Çok mecbur kalmadıkça giymemeye özen gösteriyorum." - Kazak. (Kadın katılımcı, yaş 49).

Tablo 11. Korku/kaygı ürün duygusu

Korku: Bir tehlike veya tehlike düşüncesi karşısında duyulan kaygı, üzüntü.

Kaygı: Üzüntü, endişe duyulan düşünce, gam, tasa.

Endişe: (1) Tasa, kaygı. (2) Korku (Türk Dil Kurumu, t.y.).

Korku/kaygı duygusu, TDK sözlük anlamına göre (Tablo 11) korku, kaygı ve endişe ifadelerini içermektedir. Kaygının sözlük anlamında üzüntü de yer almaktadır. Bu nedenle hangi duyguya dâhil edileceği konusunda giysi deneyimlerinde ifade edilmek istenilen durum esas alınmıştır. Örnek giysi deneyimleri şöyledir: Korku ve Endişe - "Onu ilk giydiğim gün küçük bir trafik kazası geçirmiştik. Bende o güne ait korku ve endişe duygularımı yeniden canlandırıyor onu giydiğimde kötü bir gün geçireceğim gibi geliyor." - Kırmızı Bluz. (Kadın katılımcı, yaş 33). Kaygı - "Yaka detayı çok açık olması beni rahatsız ediyor, her giydiğimde kaygı hissi uyandırıyor açılması ihtimali ile çok tercih etmiyorum." - Tunik. (Kadın katılımcı, yaş 32).

3.2. Keşfedilen ürün duyguları listesinin temel duygular ve literatürdeki ürün duyguları listeleriyle karşılaştırılması

Araştırmada keşfedilen duygu listesi, literatürdeki temel duygular ve farklı disiplinlerdeki araştırmalarda ortaya çıkan duygu listeleriyle karşılaştırılmıştır. Burada amaç, temel duygular ve diğer araştırmalarda yer alan ürün duygularından en çok karşılaşılanları ürün duyguları listesine dâhil etmektir.

3.2.1 Keşfedilen ürün duyguları listesi ile temel duyguların karşılaştırılması

Temel duygular, duygu çeşitliliği içinde her biri farklı duyguları kapsayan duygu temsilidir. Duygu sınıflandırmaları, birkaç duygudan oluşan listelerden onlarca duygudan oluşan çok kapsamlı listelere kadar birçok farklı yapıdadır. Bazı yazarlar temel duyguları, iyi ve kötü olarak iki yönlü düşünürken (Consoli, 2009, s. 997); bazı yazarlar ise kızgınlık, korku, keyif, üzüntü, mutluluk, şaşkınlık gibi duyguları da temel duygular olarak ele almaktadır (Darbyshire, Bell ve McDonald, 2006).

Desmet (2012, s. 2) temel duyguların araştırmalarda karşılaştırmaları destekleyen ortak bir odak sağladığını, ancak insan-ürün etkileşiminde deneyimlenen çeşitli duyguları açıklamada yeterli olmadığını savunmaktadır. Yine de temel duygular, duygu temsilleri olarak görüldüğünden; temel duygularda en çok yer alan duyguların araştırma sonucunda elde edilen listeye dâhil edilmesi açısından önemlidir. Tablo 12’de en çok atıfta bulunulan temel duygular görülmektedir (Desmet, 2012, s. 3).

Tablo 12. Temel duygular (Desmet, 2012, s. 3)

	Ekman, 1973	Izard, 1977	Plutchick, 1980	Tomkins, 1984	Epstein, 1984	Shaver, vd., 1987	Oatley & Johnson- Laird, 1987	Frijda, vd., 1995
Olumsuz	Korku	Korku	Korku	Korku	Korku	Korku	Korku	Korku
	Kızgınlık	Kızgınlık	Kızgınlık	Kızgınlık	Kızgınlık	Kızgınlık	Kızgınlık	Kızgınlık
	Üzüntü	Sıkıntı	Üzüntü	Üzüntü	Üzüntü	Üzüntü	Üzüntü	Üzüntü
	İğrenme	İğrenme	İğrenme	-	-	-	İğrenme	-
	-	Küçümse- me	-	-	-	-	-	-
	-	Utancı	-	-	-	-	-	-
	-	Suçluluk	-	-	-	-	-	-
Olumlu/ Olumsuz	Şaşkınlık	Şaşkınlık	Şaşkınlık	-	-	Şaşkınlık	-	-
Olumlu	Mutluluk	Keyif	Keyif	Keyif	Keyif	Keyif	Mutluluk	Mutluluk
	-	-	Kabullen- me	-	Sevgi	Sevgi	-	-
	-	İlgi	-	İlgi	-	-	-	-
	-	-	Beklenti	-	-	-	-	-

Giyisilerle ilişkili olarak araştırmada keşfedilen duygular, Tablo 12’deki temel duygularla karşılaştırılmıştır. En çok karşılaşılan temel duyguların, bu araştırmada keşfedilen ürün duyguları arasında olup olmadığı sorgulanmış, olmayanlar dâhil edilmiştir.

Tablo 13. Araştırmada keşfedilen duygular ile Tablo 12’deki temel duyguların karşılaştırılması

Araştırmada keşfedilen olumlu duygular	Olumlu temel duygular	Sıklık	Araştırmada keşfedilen olumsuz duygular	Olumsuz temel duygular	Sıklık
Mutluluk	Keyif	5	Kızgınlık	Korku	8
Keyif/Neşe	Mutluluk	3	Rahatsızlık	Kızgınlık	8
Rahatlık	Sevgi	2	Huzursuzluk	Üzüntü	7

Özgüven	İlgi	2	Mutsuzluk	İğrenme	4
Zevk/Beğeni/Haz	Beklenti	1	Özgüvensizlik	Sıkıntı	1
Hayranlık	Kabullenme	1	Üzüntü	Küçümseme	1
Huzur	Olumlu ya da olumsuz		Hoşlanmama/ Beğenmeme	Utanç	1
Büyülenme/Çekicilik	Şaşkınlık	4	Korku/Kaygı	Suçluluk	1
Güven			Pişmanlık	Olumlu ya da olumsuz	
Özgürlük			Hayal kırıklığı	Şaşkınlık	4
Heyecan			Hüzün		
Hoşnutluk			Nefret		
Rahatlama			Utanç		
Sevgi			Hoşnutsuzluk		

Olumlu temel duygulara bakıldığında (Tablo 13); en çok karşılaşılan duygu keyiftir. Keyif, bu araştırmada keşfedilen olumlu duygular içinde katılımcılar tarafından en çok ifade edilen ikinci duygudur. Bunun dışında temel duygularda çoğunluğa sahip olmasalar da mutluluk ve sevgi duyguları da araştırmada keşfedilen duygularla örtüşmektedir. Tablo 3'te olumlu ya da olumsuz olarak yer alan, karşılaşılan durum açısından hem olumlu hem de olumsuz olarak ele alabileceğimiz şaşkınlık ifadesi, ürün duyguları araştırmalarında (Richins, 1997; Desmet, 2002; Scherer, 2005; Desmet, 2012) sunulan listelerde de görülmektedir. Bu nedenle olumlu durumlar için hoş şaşkınlık, olumsuz durumlar için hoş olmayan şaşkınlık olarak duygu listelerine eklenmiştir.

Olumsuz temel duygulara bakıldığında (Tablo 13); en çok karşılaşılan duygular korku, kızgınlık, üzüntüdür ve araştırmada keşfedilen duygular içinde yer almaktadır. Temel duygularda yer alan utanç duygusu da yine bu araştırmadaki duygular içindedir. Temel duygularda yer alan iğrenme ifadesinin ise şaşkınlık gibi yarı oranda olduğu görülmektedir. İğrenme ve hoş olmayan şaşkınlık ifadeleri, araştırmada keşfedilen duygu listesine dâhil edilen olumsuz temel duygular olmuştur.

3.2.2. Keşfedilen ürün duygularının literatürdeki ürün duyguları ile karşılaştırılması

Literatür incelendiğinde; ürün duygularını keşfetmek ya da araştırmacılara/uygulayıcılara listeler sunmak amacıyla farklı disiplinlerde yapılmış birçok araştırma bulunmaktadır. Ürün tüketimiyle ilgili duyguları belirlemede literatürdeki duygu ölçümlerini inceleyen Richins (1997), sıralı altı ampirik çalışma gerçekleştirerek; tüketim deneyimleriyle ilgili duygusal durumları tanımlayan bir duygu seti ortaya koymuştur. Jordan (1998), ürün kullanımında memnuniyet konulu araştırmasında; memnun edici ya da memnuniyetsizlik yaratıcı endüstriyel ürünlerin kullanımıyla ortaya çıkan duyguları tanımlamıştır. Desmet (2002), endüstri ürünlerinin dış görünüşleriyle ilgili ürün duygularının ölçülmesinde kullanılmak üzere duygu seti ortaya koymuştur. Savaş (2002), endüstriyel ürünlere bağlılık ve üründen kopukluk olgularını incelediği araştırmasında iki olguyla ilişkili duygular yer almıştır. Laros ve Steenkamp (2005), tüketici duygularına ilişkin duygu içeriği ve yapısıyla ilgili farklı araştırma akışlarını entegre etmek için ürün duygularına hiyerarşik bir model önermişlerdir. Scherer (2005), deneysel çalışmalardan ve farklı dillerde yayınlanmış duygu terimleri araştırmalarından yararlanarak; duygu ifadelerini içeren kapsamlı bir anlamsal kategoriler listesi sunmuştur. Ürünlere karşı duygusal tepkileri faydacı ve hedonik tasarım yararları bağlamında değerlendiren Chitturi (2009), olumlu ve olumsuz deneyimlerde oluşan duyguları ortaya koymuştur. Desmet (2012), endüstriyel ürün tasarımında kullanıcıların duygu deneyimlerinin altında yatan koşulları keşfetmek amacıyla gerçekleştirdiği araştırmasında; pozitif insan duygularının genel içeriğini temsil eden ve 150 pozitif duygu kelimesinin anlam çözümlemesi yoluyla elde ettiği 25 pozitif duygu dizisi geliştirmiştir. Marka ve ürün geliştirme konusunda tüketici araştırmalarında kullanılabilecek

yapılandırılmış bir duygu sözlüğü ortaya koymayı hedefleyen Thomson ve Crocker (2013), dört ülkeden çok sayıda katılımcıyla yaptıkları araştırmalarında duygu sözlüğü sunmuşlardır. Nestrud ve arkadaşları (Nestrud vd., 2016), ticari ortamda gıda ürünlerinin test edilmesinde tüketicilerin duygusal tepkilerini ölçmek için bir duygu listesi sunmuşlardır. Ürün bağlılığıyla ilgili olarak ürün deneyimi boyutlarında giysi deneyimlerini keşfetmeyi amaçlayan Ceballos ve Min (2020); 1946-1955 yılları arası doğumlu katılımcıların bağlılık hissettikleri giysilerine karşı hissettiklerini Desmet'in 25 pozitif duygu dizisine göre değerlendirmişler ve dizideki 12 duygunun deneyimlendiğini belirtmişlerdir. Tablo 14'ta bahsedilen araştırmalarda keşfedilmiş veya listelenmiş duygu kelimelerine yer verilmiş, Tablo 15'te ise sıklık açısından incelenmiştir.

Tablo 14. Literatürdeki ürün duygularına ilişkin kelimeler

Richins, 1997	Kızgınlık, hoşnutsuzluk, endişe/kaygı, üzüntü, korku, utanç, imrenme, yalnızlık, romantik sevgi, sevgi, sakinlik, hoşnutluk, iyimserlik, keyif, heyecan, şaşkınlık.
Jordan, 1998	Güvenlik, özgüven, gurur, heyecan, hoşnutluk, özgürlük, özlem, eğlence, saldırganlık, aldatılmışlık hissi, boyun eğme, hüsrana, küçümseme, endişe ve sıkıntı.
Desmet, 2002	Arzulama, büyülenme, hoş şaşkınlık, hoşnutluk, eğlenme, esinlenme, hayranlık, kızgınlık, küçümseme, iğrenme, hoş olmayan şaşkınlık, hoşnutsuzluk, hayal kırıklığı, can sıkıntısı.
Savaş, 2002	Özgüven, özgürlük, umursama/özen, rahatlama, tutku, başarı, özlem, sıcaklık, güvenlik, sevgi, zevk/haz, hoşnutluk, gurur, karizmatik olma, çekici olma, arkadaşlık, rahatlık, hoşlanmama, pişmanlık, rahatsızlık, kargaşa/endişe, hoşnutsuzluk, can sıkıntısı, kötü imaj, güvensizlik, hayal kırıklığı, başarısızlık, gerginlik, israf.
Laros ve Steenkamp, 2005	Kızgınlık, korku, üzüntü ve utanç, hoşnutluk, mutluluk, sevgi, gurur.
Scherer, 2005	Hayranlık, eğlenme, kızgınlık, endişe, dokunulma, sıkılma, merhamet, küçümseme, çaresizlik, hayal kırıklığı, iğrenme, hoşnutsuzluk, imrenme, korku, his/acıma, minnettarlık, suçluluk, mutluluk, nefret, umut, alçak gönüllülük, heves/ilgi, sinir olma, kıskançlık, keyif, özlem, şehvet, zevk/haz, gurur, sakinlik, ferahlama, üzüntü, utanç, şaşkınlık, gerginlik.
Chitturi, 2009	Üzüntü, hayal kırıklığı, kızgınlık, özgüven, güvenlik, suçluluk, endişe, heyecan, neşe, haz.
Desmet, 2012	Hayranlık, eğlenme, beklenti, güven, cesaret, arzulama, dalgın/hayalci, cezbetme, enerjik, coşku, büyülenme, umut, esinlenme, şefkat, sevgi, şehvet, gurur, rahatlama, ferahlama, saygı, hoşnutluk, şaşkınlık, sempati, tapma.
Thomson ve Crocker, 2013	Önemseme, heyecan, sosyal, özgüven, kızgın, yargılayıcı, yetersiz, şaşkın, tarafsız, üzüntü, kaygılı, yorgun.
Nestrud vd., 2016	Coşkulu/heyecan, mutlu, iyi huylu, özgür, neşeli, ilgili, anlayışlı, hoş, iyi, maceralı/cesur, güvenli, aktif, hoşnut, sevecen, samimi, sakin, agresif, özlem, vahşi, evcil, ılıman/zarif, suçlu, endişeli, sıkın, iğrenmiş.
Ceballos ve Min, 2020	Keyif, sevgi, cezbetme, büyülenme, hoşnutluk, esinlenme, rahatlama, gurur, coşku, arzulama, umut, hayranlık.

Tablo 14'te yer alan duygu kelimelerinden görülme sıklığı üç ve üzerinde olanlar Tablo 15'te görülmektedir. Hoşnut/hošnutluk duygu kelimesi 11 araştırmanın sekizinde; endişe/kaygı/kargaşa ve heyecan/coşku/coşkulu duygu kelimeleri yedisinde; kızgın/kızgınlık, şaşkın/şaşkınlık/hoş şaşkınlık/hoş olmayan şaşkınlık ve gurur duygu kelimeleri altısında yer almaktadır (Tablo 15). Bahsedilen duygulardan

gurur haricindekiler, araştırmada keşfedilen ürün duyguları listesinde yer aldığından; sadece gurur duygusu olumlu duygular listesine dâhil edilmiştir.

Tablo 15. Literatürdeki ürün duygu kelimelerinin sıklık açısından incelenmesi

Kelimeler	Sıklık	Kelimeler	Sıklık	Kelimeler	Sıklık	Kelimeler	Sıklık
Hoşnut/ hoşnutluk	8	Endişe/kaygı/ kargaşa	7	Heyecan/ coşku/coşkulu	7	Kızgın/kızgınlık	7
Şaşkın/ şaşkınlık/hoş şaşkınlık/hoş olmayan şaşkınlık	6	Gurur	6	Keyif/neşe/ neşeli	5	Güven/ güvenli(k)	5
Üzüntü	5	Sevgi	5	Hoşnutsuzluk	5	Eğlence/eğlenme	4
Özlem	4	Özgüven	4	Hayranlık	4	Zevk/haz/hoş	4
Hayal kırıklığı	4	Umursama/ özen/ilgili önemseme	3	Mutlu/mutluluk	3	Korku	3
Suçlu/ suçluluk	3	Utanç	3	Küçümseme	3	Özgür/ özgürlük	3
Sakin/ sakinlik	3	İğrenme/ iğrenmiş	3	Umut	3	Esinlenme	3
Büyülenme	3	Arzulama	3	Rahatlama	3		

4. Sonuç

Araştırma bulgularına göre; kullanıcıların giysi deneyimlerinde olumlu duygular, olumsuz duygulardan daha sıklıkla deneyimlenmektedir. Olumlu duygularda keyif/neşe, zevk/beğeni/haz, rahatlık ve özgüven; olumsuz duygularda ise rahatsızlık, huzursuzluk ve özgüvensizlik duyguları giysi deneyimlerinde en sık karşılaşılan ürün duygularıdır. Bu nedenle söz konusu duyguların giysi deneyimlerinde en sık ortaya çıkan duygular oldukları söylenebilir. Araştırmada keşfedilen ürün duyguları listesinin, temel duygular ve literatürdeki duygularla karşılaştırılması sonucunda; temel duygulardan iğrenme, literatürdeki araştırmalardan ise gurur duygusu listeye eklenmiştir. Şaşkınlık duygusunun ise hem temel duygularda hem de ürün duyguları literatüründe ortak duygu olduğu görülmüştür. Bu duygular eklenerek nihai ürün duyguları listesi elde edilmiştir. Böylece giysi odağında ürün duyguları listesi, 16 olumlu 16 olumsuz olmak üzere 32 duygu ifadesinden oluşmuştur (Tablo 16). Ürün duygularını ele alan birçok araştırmada aldatılmışlık hissi, israf, anlayışlı, yetersiz gibi aslında duygu olmayan ifadeler de yer almaktadır. Tez araştırmasında ürün duyguları listesi oluşturulurken böyle bir yanılığa düşülmemesi için özenli ve dikkatli analizler yapılmış, sadece duygu ifadelerinden oluşan bir liste elde edilmiştir. Ayrıca literatürdeki ürün duyguları araştırmalarının genellikle olumlu duygular üzerine planlandığı, iki grubu da içeren duygu listelerinde çoğunlukla olumlu ve olumsuz duyguların sayısal olarak dengeli olmadığı görülmektedir. Bu nedenle araştırmanın ürün duygularına olumlu ve olumsuz olarak iki yönlü bakması, ayrıca sunulan ürün duyguları listesindeki duyguların dengeli olması avantajlı olarak düşünülmektedir.

Bir ürün olarak *giysi* odağında yürütülen bu araştırmanın, kullanıcıların giysi deneyimlerine dayalı olarak keşfettiği duygular ile ürün duyguları literatürünü genişletici etkisi bulunmaktadır. Ürün duygularına yönelik önceki çalışmalarda rastlanmayan, diğer endüstri ürünlerinden farklı olarak giysi deneyimlerinde ortaya çıkan dört ürün duygusu bulunmaktadır. Bunlar huzur, huzursuzluk, mutsuzluk ve özgüvensizlik

duygularıdır. Söz konusu duygular, yeni kavramlar olarak ürün duyguları literatürüne dâhil edilen ürün duyguları olmuştur.

Elde edilen ürün duyguları listesi, giysilerin sadece dış görünümlerine ilişkin değil, kalıbı, kumaşın dokunsal ve kinestetik özellikleri, vücuda uyumu vb. konularda ortaya çıkan duyguları; konfor özellikleri, işlevselliği gibi kullanımına ilişkin ortaya çıkan duyguları, ayrıca anlam, bağlam ve öze dair deneyimlenen duyguları da içermektedir. Bu anlamda hem ürün duygularına kapsamlı bir anlayış sunmakta hem de giysi tasarımında geniş bir kullanım alanına sahip olduğu düşünülmektedir. Araştırmada sunulan ürün duyguları listesi, başta giyim ürünlerine olmak üzere endüstriyel tasarım nesnelere duygusal tepkilerin ölçülmesinde bir başlangıç noktası olarak düşünülebilir, tasarım araştırmacılarına ve uygulayıcılarına fayda sağlayabilir. Ayrıca sunulan ürün duyguları listesinden hareketle giyim ürünlerine duygusal tepkilerin özellikle tasarıma dair hangi ürün özelliklerinden ortaya çıktığı üzerine derinlemesine araştırmalar yapılarak sonuçların ürün tasarım sürecine aktarılabilirliği ve kasıtlı duyu üretimi konusunda uygulamalar gerçekleştirilebilir.

Tablo 16. Giysi deneyiminde ürün duyguları listesi

Olumlu Duygular		Olumsuz Duygular	
Mutluluk	Güven	Kızgınlık	Pişmanlık
Keyif/Neşe	Özgürlük	Rahatsızlık	Hayal kırıklığı
Rahatlık	Heyecan	Huzursuzluk	Hüzün
Özgüven	Hoşnutluk	Mutsuzluk	Nefret
Zevk/Beğeni/Haz	Rahatlama	Özgüvensizlik	Utanç
Hayranlık	Sevgi	Üzüntü	Hoşnutsuzluk
Huzur	Hoş şaşkınlık	Hoşlanmama/Beğenmeme	Hoş olmayan şaşkınlık
Büyülenme	Gurur	Korku/Kaygı	İğrenme

Kaynakça

- Battarbee, K. (2004). *Co-experience understanding user experiences in social interaction* [Doktora Tezi, Publication Series of the University of Art and Design]. <https://aaltoodoc.aalto.fi/items/1d2607a5-a791-47cc-bb71-0ea14bb19879>
- Buchanan, R. (1985). Declaration by design: Rhetoric, argument, and demonstration in design practice. *Design Issues*, 2(1), 4-22. <https://www.jstor.org/stable/1511524>
- Burcikova, M. (2019). *Mundane fashion: Women, clothes and emotional durability* [Doktora Tezi, University of Huddersfield]. <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/15829/1/MILA%20BURCIKOVA%20-%20FINAL%20Vol.%201%20-%20Thesis.pdf>
- Ceballos, L.M., ve Min, S. (2020). Product experiences of clothing attachment in baby boomers in the United States. *Fashion and Textiles*, 7(12), 1-21. <https://doi.org/10.1186/s40691-020-0206-0>
- Chapman, J. (2005). *Emotionally durable design objects, experiences and empathy*. Earthscan.
- Chitturi, R. (2009). Emotion by design: a consumer perspective. *International Journal of Design*, 3(2), 7-17. <http://www.ijdesign.org/index.php/IJDesign/article/view/577>.
- Colls, R. (2004). 'Looking alright, feeling alright': Emotions, sizing and the geographies of women's experiences of clothing consumption. *Social & Cultural Geography*, 5(4), 583-596. <https://doi.org/10.1080/1464936042000317712>

- Consoli, D. (2009). Emotions that influence purchase decisions and their electronic processing. *Annales Universitatis Apulensis Series Oeconomica*, 11(2), 996-1008. <http://oeconomica.uab.ro/upload/lucrari/1120092/45.pdf>
- Creswell, J.W. (2013). *Qualitative inquiry & research design choosing among five approaches* (3. Baskı). SAGE Publications.
- Darbyshire, P., Bell, R. ve McDonald, H. (2006). *Testing the Circumplex Model of Emotions in a Consumer Setting*. Y. Ali ve M. van Dessel (Ed.), Australian & New Zealand Marketing Academy Conference, 4-6 December, Australia, Brisbane: Queensland University of Technology, School of Advertising, Marketing and Public Relations.
- das Neves, E.P., Brigatto, A. C. ve Paschoarelli, L. C. (2015). *Fashion and ergonomic design: aspects that influence the perception of clothing usability* [Konferans sunumu]. 6th International Conference on Applied Human Factors and Ergonomics and the Affiliated Conferences, Procedia Manufacturing 3, 6133-6139.
- Demir, E. ve Desmet, P.M.A. (2008, Temmuz 16-19). *The roles of products in product emotions an explorative study*. [Konferans sunumu]. Proceedings of the Design Research Society Conference. Sheffield Hallam University.
- Demir, E., Desmet, P.M.A. ve Hekkert, P. (2009). Appraisal patterns of emotions in human-product interaction. *International Journal of Design*, 3(2), 41- 51. <https://www.ijdesign.org/index.php/IJDesign/article/view/587/259>
- Desmet, P.M.A. (2002). *Designing emotions*. Delft University of Technology, Department of Industrial Design.
- Desmet, P.M.A. (2003). A multilayered model of product emotions. *The Design Journal*, 6(2), 4-13. <https://doi.org/10.2752/146069203789355480>
- Desmet, P.M.A. (2008). *Product emotion*. Schifferstein, H. N. J. ve Hekkert, P. (Ed.). *Product experience* (s. 379-397) içinde, Elsevier Science.
- Desmet, P.M.A. (2011). *Nine sources of product emotion* [Konferans sunumu]. Interfejs uzytkownika- Kansei wpraktyce, Warszawa, 8-16. http://repin.pjwstk.edu.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/186319/98/kansei2011_Desmet.pdf?sequence=3
- Desmet, P.M.A. (2012). Faces of product pleasure: 25 positive emotions in human-product interactions. *International Journal of Design*, 6(2), 1-29. <http://www.ijdesign.org/index.php/IJDesign/article/view/1190>
- Desmet, P.M.A. ve Hekkert, P. (2009). Special issue editorial: Design & emotion. *International Journal of Design*, 3(2), 1-6. <https://www.ijdesign.org/index.php/IJDesign/article/view/626/255>
- Desmet, P. ve Schifferstein, H. (2012). *Emotion research as input for product design*. In J. Beckley, D. Parede, and K. Lopetcharat (Ed.), *Product innovation toolbox: A field guide to consumer understanding and research* (s. 149-176) içinde. John Wiley & Sons, Inc.
- Desmet, P., Hekkert, P. ve Hillen, M. (2003). *Values and emotions; an empirical investigation in the relationship between emotional responses to products and human values* [Konferans sunumu]. Proceedings of the fifth European Academy of Design Conference, Barcelona, Spain.
- Feather, W. (2011). *The emotional effects of sizing and fit on purchasing behaviour in women's clothing* [Yüksek lisans tezi, Durban University of Technology]. https://openscholar.dut.ac.za/bitstream/10321/775/1/Feather_2011.pdf
- Fenech, O.C. ve Borg, J.C. (2006a, May 15-18). *A model of human sensations as a basis for "design for product-emotion" support* [Konferans sunumu]. *International Design Conference-Design 2006* (s. 705-712) içinde, Croatia, Dubrovnik.
- Fenech, O.C. ve Borg, J.C. (2006b, August 16-18). *Towards a sensory approach for designing pleasurable user-product experiences* [Konferans sunumu]. *NordDesign 2006* (s. 223-2330) içinde, Iceland, Reykjavik.
- Forlizzi, J., Disalvo, C. ve Hanington, B. (2003). On the relationship between emotion, experience and the design of new products. *The Design Journal*, 6(2), 29-38. <https://doi.org/10.2752/146069203789355507>

- Göklüberk-Özlü, P. ve Dengin-Sevinir, S. (2019). Aesthetical and emotional effect of material on clothing design. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, 9(1), 42-51. <https://doi.org/10.7456/10901100/006>
- Ho, A.G. ve Siu, K.W.M.G. (2012). Emotion design, emotional design, emotionalize design: a review on their relationships from a new perspective. *The Design Journal*, 15(1), 9-32. <https://doi.org/10.2752/175630612X13192035508462>
- Holbrook, M.B. ve Hirschman, E.C. (1982). The experiential aspects of consumption: Consumer fantasies, feelings, and fun. *Journal of Consumer Research*, 9(2), 132-140. <https://doi.org/10.1086/208906>
- Holgar, M.I. (2019). *The wardrobe impact of worn stories: Exploring garment storytelling for sustainability* [Doktora Tezi, Queensland University of Technology]. https://eprints.qut.edu.au/133290/1/Monika_Holgar_Thesis.pdf
- Jordan, P.W. (1998). Human factors for pleasure in product use. *Applied Ergonomics*, 29(1), 25-33. [https://doi.org/10.1016/S0003-6870\(97\)00022-7](https://doi.org/10.1016/S0003-6870(97)00022-7)
- King, S.C. ve Meiselman, H.L. (2010). Development of a method to measure consumer emotions associated with foods. *Food Quality and Preference*, 21, 168-177. <https://doi.org/10.1016/j.foodqual.2009.02.005>
- Laros, J.M. ve Steenkamp, J.B.E.M. (2005). Emotions in consumer behavior: a hierarchical approach. *Journal of Business Research*, 58, 1437-1445. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2003.09.013>
- Lee, S., Harada, A. ve Stappers, P. J. (2002). *Design based on kansei*. In W.S. Green, and P.W. Jordan (Ed.), *Pleasure with Products Beyond Usability* (s. 219-229) içinde. Taylor & Francis.
- Moody, W. ve Pammi, S. (2010). An exploratory study: relationship between trying on clothing, mood, emotion, personality and clothing preference. *Journal of Fashion Marketing and Management*, 14(1), 161-179. <https://doi.org/10.1108/13612021011025483>
- Nestrud, M. A., Meiselman, H. L., King, S. C., Leshner, L. L. ve Cardello, A. V. (2016). Development of EsSense25, a shorter version of The EsSense Profile. *Food Quality and Preference*. 48, 107-117. <https://doi.org/10.1016/j.foodqual.2015.08.005>
- Niinimäki, K. ve Koskinen, I. (2011). I love this dress, It makes me feel beautiful! Empathic knowledge in sustainable design. *The Design Journal*, 14(2), 165-186. <https://doi.org/10.2752/175630611X12984592779962>
- Norman, D. A. ve Ortony, A. (2003, Kasım 12-13). *Designers and users: two perspectives on emotion and design* [Sempozyum sunumu]. Symposium on Foundations of Interaction Design, Italy-Ivrea.
- Patton, M. Q. (2018). *Nitel araştırma ve değerlendirme yöntemleri* (M. Bütün ve S. B. Demir, Çev. Ed.). Pegem Akademi.
- Richins, M. L. (1997). Measuring emotions in the consumption experience. *Journal of Consumer Research*, 24(2), 127-146. <https://doi.org/10.1086/209499>
- Savaş, Ö. (2002). *A perspective on the person-product relationship: attachment and detachment*. In D. McDonagh, P. Hekkert, J. van Erp, and D. Gyi (Ed.), *Design and emotion the experience of everyday things* (s. 317-321) içinde. Taylor & Francis.
- Scherer (2005). What are emotions? And how can they be measured?. *Social Science Information*, 44(4), 695-729. <https://doi.org/10.1177/0539018405058216>
- Singh, A. (2014). *Managing emotion in design innovation*. CRC Press, Taylor & Francis Group.
- Thoring, K., Bellermann, F., Mueller, R. M., Badke-Schaub, P. ve Desmet, P.M.A. (2016, Eylül 27-30). *A framework for technology-supported emotion measurement* [Konferans sunumu]. *Proceedings of the 10th International Conference on Design and Emotion* (s. 572-576) içinde, Amsterdam.
- Thomson, D.M.H. ve Crocker, C. (2013). A data-driven classification of feelings. *Food Quality and Preference*, 27, 137-152. <https://doi.org/10.1016/j.foodqual.2012.09.002>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Bayılmak. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 8, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>

- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Beğeni. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 8, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Beğenilmek. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 11, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Boğulmak. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 17, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Bunalmak. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 17, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Bunaltıcı. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 17, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Büyülenmek. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 11, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Cazibe. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 11, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Daralmak. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 17, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Dikkat çekmek. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 11, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Duygu. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Ocak 4, 2020, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Eğlence. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 8, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Endişe. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 22, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Gergin. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 11, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Güzel. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 11, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Hafiflik. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 9, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Havalı. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 11, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Haz. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 8, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Hoş. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 8, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Hoşnutluk. Türk Dil Kurumu Sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 14, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Hoşuna gitme. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 8, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Huzursuz. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 20, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Huzursuzluk. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 20, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Kaygı. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 22, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>

- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Keyif. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 8, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Kızgın. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 11, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Konfor. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 9, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Konforsuz. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 17, 2021., <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Korku. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 22, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Memnuniyet. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 14, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Neşe. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 8, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Öfke. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 11, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Rahat. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 9, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Rahatsızlık. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 17, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Sinirlenmek. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 11, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Şık. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 11, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Tedirgin. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 20, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu, (t.y.). Zevk. Türk dil kurumu sözlüklerinde. Erişim tarihi Mayıs 8, 2021, <https://sozluk.gov.tr/>
- van Dijk, M. ve Konings, R. (2004). *Fit and hit: Two experience driven design strategies and their application in real life*. In D. McDonagh, P. Hekkert, J. van Erp, and D. Gyi (Ed.), *Design and emotion the experience of everyday things* (s. 32-36) içinde. Taylor & Francis.
- van Gorp, T. ve Adams, E. (2012). *Design for emotion*. Elsevier Science.
- Wrigley, C. (2013). Design dialogue: The visceral hedonic rhetoric framework. *Design Issues*, 29 (2), 82-95. <https://www.jstor.org/stable/24266995>
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (8. Baskı). Seçkin.

Nietzsche ile Darwin Arasında: Snowpiercer (2013)

Between Nietzsche and Darwin: Snowpiercer (2013)

Haşim Demirtaş, *Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Gümüşhane Üniversitesi*, 0000-0002-6930-8017

Özet

Charles Darwin ve Friedrich Nietzsche, dünya düşünce tarihinde önemli ve tartışmalı bir yere sahiptir. Darwin'in evrim teorisi, zaman içerisinde insan topluluklarına da uyarlanmış ve sosyal Darwinizm, toplumsal ilerlemenin açıklamalarından biri olarak ele alınmıştır. Nietzsche ise sıklıkla Darwinci olmakla ilişkilendirilmiştir. Bu ilişkilendirmenin nedeni, her ikisinin de canlıların hayatta kalmak ve varlığını devam ettirmek için ihtiyaç duyduğu motivasyonları tanımlamalarından kaynaklanmaktadır. Darwin için bu motivasyon, varoluş mücadelesi ve en uyumlular hayatta kalır mottosuyken; Nietzsche için güç istencidir. Film endüstrisi için sosyal Darwinizm ilgi çekici bir başlıktır ve sinemada birçok kez ele alınmıştır. Bu çalışmanın teorik altyapısını sosyal Darwinizm ve güç istenci kavramları oluşturmaktadır. Bu kapsamda, yönetmenliğini Bong Joon Ho'nun yaptığı *Snowpiercer* (2013) filmi amaçlı örneklem dahilinde seçilmiştir. Bu çalışma, *Snowpiercer*, sosyal Darwinizm ve güç istenci kavramlarıyla okunabilir mi? sorusuna cevap aramaktadır. Çalışmanın yöntemi nitel içerik analizidir. Çalışmanın sonucunda Sosyal Darwinist bakış açısının filmde kendine yer bulduğu görülmüştür. Bununla birlikte karakterlerin eylemlerindeki temel motivasyon kaynağının hayatta kalma içgüdüğü değil, güç istenci olduğu ortaya çıkmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sosyal darwinizm, güç istenci, Darwin, Nietzsche, sinema.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Sinema, felsefe, iletişim.

Abstract

Charles Darwin and Friedrich Nietzsche have an important and controversial place in the history of thought. Darwin's theory of evolution has been adapted to human communities in the course of time, and Social Darwinism has been considered as one of the explanations of social progress. Nietzsche has often associated with being a Darwinian. The reason for this association is that both describe the motivations that living things need to survive and continue their existence. For Darwin, this motivation is the struggle for existence and survival of the fittest motto, while for Nietzsche it is the will to power. Social Darwinism is an interesting subject for the film industry and has been addressed many times in cinema. The theoretical background of this study consist of the concepts of Social Darwinism and the will to power. In this context, *Snowpiercer* (2013), directed by Bong Joon Ho, was chosen within the purposeful sampling. In this study, answers are sought for the question: Can *Snowpiercer* be read with the concepts of Social Darwinism and the will to power? The method of the study is qualitative content analysis. As a result of the study, it was revealed that the Social Darwinist perspective found a place in the movie. Moreover, it was put forward that the main source of motivation in the actions of the characters was not the survival instinct but the will to power.

Keywords: Social darwinism, the will to power, Darwin, Nietzsche, cinema.

Academical Disciplines/Fields: Cinema, philosophie, communication.

- Sorumlu Yazar:** Haşim Demirtaş, Radyo, Televizyon ve Sinema, Gümüşhane Üniversitesi
- Adres:** Gümüşhane Üniversitesi, Gümüşhanevi Kampüsü, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, 29100 Merkez/Gümüşhane
- E-posta:** hasimdemirtas@gumushane.edu.tr
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 10.06.2024
- doi:** 10.17484/yedi.1454051

Geliş tarihi: 16.03.2024 / **Kabul tarihi:** 06.05.2024

1. Giriş

Doğa, açıklamaya muhtaç olgularla doludur. İnsanlık, yüzyıllar boyunca doğrudan gözlemleyebildiği ya da çeşitli araçlar kullanarak ölçebildiği ve dolayısıyla varlığını keşfettiği bu olguları açıklama yoluna gitmiştir. Yer çekimi, suyun kaldırma kuvveti, dünyanın şekli ve hareketi gibi olgular, kişilerden ve her türlü etkiden bağımsız bir şekilde evrende bulunmaktadır. Bilim insanlarına düşen görev, bu olguların ne olduğunu ve nasıl çalıştığını açıklayan teoriler geliştirmektir. Örneğin Isaac Newton'un *kütle çekim teorisi* ve Albert Einstein'ın *görelilik teorisi* yer çekimini açıklarken; Arşimed de suyun kaldırma kuvvetini *Arşimed prensibi* ile açıklamaktadır. Teoriler, ancak yeni veriler ışığında geçerliliğini yitirebilir ve yerini yeni teorilere bırakabilir. Ancak unutulmaması gereken temel durum, olgular ya da doğa yasaları keşfedilmelerinden ya da incelenmelerinden bağımsız bir şekilde vardılar ve kesintisiz bir şekilde çalışmaya devam ederler. Tüm keşifler, insan ve toplumların hayatlarını, düşünce ve inançlarını derinden etkilemeye devam edecektir.

İster doğaya bakılsın ister toplumlara, görülecek en temel şey dengesizlik ya da eşitsizlik halidir. Doğada sanılanın aksine denge değil, dengesizlik hakimdir. Koşulların devamlı değiştiği bir ortamda dengeden bahsedilemez. Benzer durum toplumlar için de geçerlidir. Toplumlar, zıtlıklar kümeleridir ve içerisinde her zaman güç mücadeleleri vardır. Bu mücadeleler bireysel ya da grup temelli olabilmektedir. Ölçeği ne olursa olsun tüm mücadelelerin amaçlarından biri, hayatta kalmaktır. Varoluş mücadelesi, tüm canlıların günlük rutini. Bu rutini tanımlamak önemlidir. Tüm mücadele, sadece doğadaki vahşi bir canlının bir taraftan avlanarak karnını doyurması ve yaşamsal fonksiyonlarını bir süre daha devam ettirmesi, diğer taraftan da başkalarına av olmaması denkleminde olduğu gibi bir döngüde ele alınamaz. Elbette toplum içindeki birey, yaşamını sürdürürebilmek için beslenmeli, barınacağı bir yere sahip olmalı, yaşamın risklerine karşı hazırlıklı olmalıdır. Ancak insan denen canlı, bu en temel gereksinimlerden fazlasına ihtiyaç duymaktadır: *Daha iyi bir yaşam*. Toplum içindeki varoluş mücadelesine bu açıdan bakmak mümkündür. Toplumlar ya da toplum içindeki alt gruplar, daha iyi koşullar için birbirleriyle mücadele halindedir. Bundan dolayı, yeryüzünde çatışmalar hiçbir zaman eksik olmamıştır. Farklı tarafları karşı karşıya getiren bu tarz toplumsal olaylar genellikle şiddeti doğurmaktadır.

Hayatta kalmak, daha iyi yaşam koşullarına sahip olmak ve ilerleme arzusu, doğanın ve insan topluluklarının temel amaçlarından ve motivasyon kaynaklarından bazılarıdır. Bu kaynaklar, özünde çatışma barındırmaktadır ve bu çatışma canlı-cansız tüm varlıklar üzerinde egemendir. Canlı varlıkların mücadelesini tanımlamada Charles Darwin'in evrim teorisi önemli bir yer tutarken, Friedrich Nietzsche'nin güç istenci kavramı bu mücadeleye farklı bir bakış açısı sunması nedeniyle değerlidir. Darwin için mücadele, hayatta kalmanın temel uğraşdır. Nietzsche ise farklı güç odaklarının gücünü artırma çabasını merkeze koymaktadır. Aynı olguya farklı açılardan yaklaşan düşünce tarihinin bu önemli iki ismi, birçok bilim dalını ve disiplini etkilemiştir. Biyolojik bir açıklama olan evrim teorisi, Darwin'in ölümünün ardından toplumsal yaşama uyarlanmış ve sosyal Darwinizm yeni bir tartışma alanı olarak belirlemiştir. Sinema, sosyal Darwinizm'i birçok defa ele almıştır. Bunda konunun sansasyonel olması etkilidir. İnsanlar, çoğunlukla dini gerekçelerle, kendilerinin canlılar aleminin en yüce varlığı olduklarına ve doğal seçim mekanizmasının sadece hayvan ve bitkilere özgü olabileceğine inanma eğilimindedir. Toplum içinde insanlar üzerinde işleyen bir doğal seçim düşüncesi, onlar için hem ürkütücüdür hem de ahlaki ve de vicdani değildir. Aynı yargı ve düşünceler güç istenci için de geçerlidir. Daha fazla güç elde etmeyi istemek, bencil bir eğilimdir. Toplumda kabul görmeyen ya da kabul edilmesi zor olabilen bu durumlar, tıpkı yukarıda doğa yasalarında bahsedilirken vurgulandığı gibi, yok sayıldıklarında ortadan kaybolup gitmezler. Sinemanın gücü ve işlevi tam olarak buradadır. Filmler, hikâyelerin kaynağını insan ve toplumdan alır, onları işler ve topluma geri yansıtırlar. Bir başka ifadeyle sinema, toplumun aynası gibidir. Böylece sinema kitleleri etkileme gücüne kavuşmaktadır.

Sinema, bir taraftan toplumsal olanın yeniden üretim sahası olma rolünü üstlenirken, diğer taraftan da düşünceleri destekleyip yeni bakış açıları sunabilme potansiyelini taşımaktadır. Sinemanın bu yeteneği, onun felsefe ile ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Felsefe, hayatın görünen ya da gizli kalmış alanlarını keşfetme ve onları tanımlama sanatıdır. Bu tanımlar sayesinde içinde bulunulan toplumsal ve bireysel olgular bilinebilir ve anlamlandırılabilir. Tıpkı içinde bulunulan çağın klasik, modern ve postmodern kavramlarıyla tanımlanıp açıklanması gibi. Postmodern dönem de geride kalmış olabilir ancak felsefe henüz içinde bulunulan yeni döneme ait bir kavram üretmediği için bir tanım yapmak da olanaklı değildir. Kısacası kavramlar sayesinde tanımlayabilir ve düşünebiliriz. Sinema, bu kavramlara ihtiyaç duymaktadır. Örneğin mağara alegorisi, felsefenin iyi bilinen konularından biridir. Platon bu alegoriyi kurarak nesnel dünyası ve idealar dünyasını açıklamaya çalışmıştır. Sinema, fiziki koşulları ve yapısı gereği mağara alegorisinin modern zamanlardaki karşılığı gibidir. Sinema ve felsefe arasındaki ilişki, sinemanın anlatı olanakları geliştikçe güçlenmiştir. Sinema, felsefi konuları hikâyelerinde bir dayanak olması için bilinçli bir şekilde

kullanmıştır ama sinemanın felsefe yapmak gibi bir amacı hiçbir zaman olmamıştır. Sinema tekniğindeki gelişmeler, anlatı formlarındaki değişimler ve dünya politikası sinemanın film yanında ikinci bir ürün ortaya koymasını sağlamıştır. Bu ikinci ürün felsefenin kendisidir. Örneğin Gilles Deleuze'un hareket-imge ve zaman imge; Patricia Pisters'in nöro-imge kavramı sinemanın felsefeye yapmış olduğu katkılardır. Yani, sinemanın varlığından doğan yeni kavram ve düşüncelerdir. Özetle sinema, hem felsefi konuları ele alarak hikâye anlatan hem de felsefe yapabilen bir sanat dalıdır.

Sosyal Darwinizm ve Nietzsche'nin güç istenci kavramları düşünce tarihi içerisinde önemli bir yere sahiptir. Evrimci bakış açısına sahip ve birbirine yakın gibi duran bu iki kavram, benzerliklerinden ziyade farklılıklarıyla bir tartışmanın konusudurlar. Doğada olduğu gibi insan toplumlarının da eşitsiz olduğu ve bu eşitsizlikler ortamında insanın yaşamını sürdürmeye çalışması durumu, sosyal Darwinizm ve güç istenci ile açıklanabilir. Yönetmenliğini Bong Joon Ho'nun yaptığı *Snowpiercer* (2013) filmi de konusu itibarıyla sosyal Darwinizm ve güç istenci kavramlarının arasına sıkışmıştır. Bu çalışmanın amacı, filmde sezilen sıklığı gidermek, filmin tavrını ve mesajını netleştirmektir.

2. Evrim Teorisi ve Sosyal Darwinizm

Darwin'in evrim teorisi, bütün canlıların geçmişte yaşamış ortak bir atadan türediğini ve tüm canlıların birbirine ortak soy ile bağlandığını söylemektedir. Teorinin önemli mekanizmalarından biri ise *doğal seçim* kavramıdır. Darwin, *Türlerin Kökeni*'nde ilk olarak Herbert Spencer tarafından ortaya atılan *en uyumlular hayatta kalır* önermesine yer vermiş ve onu, *doğal seçim* ile aynı anlama gelecek şekilde kullanmıştır. Darwin'e (2017) göre *doğal seçim*, "mevcut yaşam koşullarına en iyi şekilde uyulanmış, diğer bir deyişle şartlara en iyi uyum sağlamış olanların sağ kalma ve soyunu devam ettirme şansının en yüksek olması ve böyle olmayanlarınsa elenmesi" olarak tanımlanmıştır (s. 9). Doğada yapmış olduğu gözlemler sonucunda Darwin'in zihninde, üremenin ve dolayısıyla çeşitliliğin meydana gelmesinin teleolojik bir işleyiş olmadığı; bir canlı türünün popülasyonlarına rastgele dağılmış olabileceği fikri olgunlaşmaya başlamıştır. Evrim, nesiller arasındaki farklılıkların keskin bir şekilde değil; kademeli bir şekilde gerçekleşmesi demektir. Bu nedenle, canlı türlerindeki değişimler birkaç yüzyıl gibi kısa bir zaman aralığı yerine yüzbinlerce yıl içinde gözlemlenebilir duruma gelmektedir. Darwin'in evrim teorisinde *yapay seçim* kavramı da önemli bir yer tutmaktadır. Yapay seçim, bir canlının belli özelliklerine göre seçilmesi ve bu canlının hayatta kalmasına ve üremesine izin verilirken, kendi soyundan gelen kardeşleri ya da türdeşlerinin hayatta kalmalarına veya en azından üremelerine engel olmak demektir (Bakırcı, 2018, s.149).

Sosyal Darwinizm'in temeli, evrim teorisine dayanmaktadır. Evrim teorisi ise ekonomiye dayalı bir anlayış ile yapılandırılmıştır. Bertrand Russell'e (2005, s. 49) göre, evrim teorisi, liberal ekonomik politikaları destekleyen bir açıklamadır ve dolayısıyla liberal ekonominin ilkelerinin canlılar dünyasına uyumlandırılmasına dayanmaktadır. Darwin, teorisini inşa ederken de Thomas Robert Malthus'un nüfus teorisinden faydalanmıştır. Ekonomi teorisyeni ve nüfus bilimci olan Malthus'un 1798 yılında yazdığı *An Essay on the Principle of Population* isimli makalesi, 19. yüzyılda büyük tartışmalara neden olmuştur. Malthus, makalesinde insanlığın karşılaştığı sorunlara, işgücü ve ücret dengesine, gıda kaynaklarına ve bu kaynaklara erişime, mükemmelleştirilmiş bir toplumun inşası için nüfusun kontrol altına alınmasına gerektiğine ve bunun gerçekleştirilmesi için uygulanabilecek yöntemlere değinmiştir. Malthus'a (2017, s. 29) göre beslenme ve kadın-erkek arasındaki tutku insanın biyolojik varoluşunu belirlemektedir. Bu iki unsur, üremenin ve hayatta kalma amaçlarının temelidir. İnsanlar üredikçe yeryüzündeki nüfus artar. Buna bağlı olarak da gıdaya olan talep yükselir ancak gıda kaynakları kıttır. Malthus'a (2017) göre, nüfus denetlenmediğinde geometrik olarak (2,4,8,16,32,64 vb.) artarken; besin kaynakları aritmetik olarak (1,2,3,4,5,6,7 vb.) artmaktadır. Malthus'un öngörüsüne göre nüfus, her 25 yılda ikiye katlanmaktadır. Birinci 25 yılda ikiye katlanan nüfusa paralel olarak gıda kaynakları da ikiye katlanmış olacağından herhangi bir problemle karşılaşmayacaktır. Ancak sonraki her 25 yıllık periyotlarda nüfus-yiyecek dengesi bozulacaktır. Nüfusun hızla artması beraberinde kıtlık, hastalık, fakirlik ve savaşları da getirecektir. Dolayısıyla nüfus, kürtaj ve doğum kontrol gibi yöntemlerle ve insanların az çocuk yapmak için bilinçlendirilmesiyle kontrol altına alınması gerekmektedir. Kit gıda kaynaklarına erişim, toplumun yoksul kesimi için zenginlere oranla çok daha zor olacağından yeterli gıdaya erişemeyen kişiler hayatlarını kaybedecektir. Böylece Malthus, *var oluş mücadelesinin* toplumun katmanları arasında yaşanacağı sonucuna ulaşmaktadır. Bir başka ifadeyle *doğal seçim* mekanizması işleyecek ve toplumun yoksul kesimi ile diğer dezavantajlılar varoluş mücadelesini kaybederek eleneceklerdir. Malthus'un düşünceleri bilim dünyasında ses getirmiş ve fakirliğin de insanlığın özelliklerinden biri olduğu ve toplumsal ilerleme için fakirlere yardım edilmemesi gerektiği fikri ortaya atılmıştır (Claeys, 2000, s. 231-232). Bu fikrin savunulmasındaki temel argüman ise besin kaynaklarının arttırılmasının fakirliği yok etmeyeceği, besin

kaynaklarındaki artışa paralel olarak nüfusun da artacağı ve fakirliğin sürmeye devam edeceği düşüncesidir.

Darwin'e göre, canlılar her zaman yiyecek kaynaklarından daha hızlı çoğalmaktadır. Dolayısıyla canlılar, gıda kaynaklarına erişebilmek için birbirleriyle mücadele etmek zorundadırlar. Bu mücadele hem türün üyeleri içinde hem de türler arasında süregelen bir mücadeledir. Doğaya uyum gösterenin yaşama hakkının olduğu koşullarda hayatta kalanlar, kendilerine avantaj sağlayan fiziksel, biyolojik ve stratejik yeteneklerini de geliştirecek ve kalıtım yoluyla yavrularına aktaracaktır. Nesiller sonra türün popülasyonu içindeki üyeler doğa şartlarına daha fazla uyum göstermiş olanlardan meydana gelmiş olacaktır. Bir başka ifadeyle, *doğal seçim*, nesiller boyunca görülen *idealleşme sürecinden* dolayı *ilerleme* olarak nitelenebilir. Bu bakış açısından hareketle sosyal Darwinistler, hükümetlerin yoksulları, hastaları veya herhangi bir zayıflığı olan kişileri destekleyip korumaması gerektiğini savunmaktadırlar. Çünkü, toplumun daha ileri gidebilmesi veya gelişebilmesi için doğal seçim mekanizmasının işlemesi gerekmektedir. Darwin, konuyla ilgili olarak şöyle demektedir:

Öte yandan biz uygar insanlar, elenme sürecini engellemek için elimizden geleni yaparız; geri zekalılar, sakatlar ve hastalar için bakımevleri kurarız; yoksulları koruma yasaları çıkarırız, tıp uzmanlarımız, her hastayı yaşatmak için en son ana kadar bütün ustalıklarını gösterirler ... Böylece uygarlaşmış toplumların zayıf bireyleri kendi soylarını sürdürmektedir. Evcil hayvan yetiştiriciliği yapmış hiç kimse, bunun insan ırkına büyük zararı dokunmak gerektiğinden şüphe etmez (2007, s. 184).

Toplum, sınıflı bir yapıdır. Eğer *doğal seçim*, zayıfları eler ve güçlüleri daha fazla avantajlı duruma getirirse o zaman toplum içindeki sınıflar arasında mesafeler de artacaktır. Mesafeler arttıkça güçlüler edindikleri avantajları korumak, zayıflar ise dezavantajlı konumlarını iyileştirmek isteyeceklerdir. Bu da hem bu iki grubun üyelerinin kendi aralarındaki rekabeti hem de gruplar arasındaki rekabeti tetikleyecektir ve mücadelenin şiddeti gittikçe artacaktır. Sosyal Darwinizm, insanların hayatta kalmak için her yolu mübah sayacağını, ahlaki değerlerin eylemlerin sonuçları karşısında önemsiz kalacağını öngörmektedir. Darwin, evrim teorisini ortaya attığında iki noktada kaygı duymuştur. İlki, canlılığın oluşumunda dinin açıklayıcı rolünün ortadan kaldırılması; ikincisi ise Hristiyan ahlakının yerine *yaşamak için mücadele* üzerine temellenen *doğal seçim* anlayışının ve *evrimsel ahlakın* getirilmesidir. Darwin için *doğal seçim*, canlı türlerinde olduğu kadar toplumsal ilerlemenin de ana dinamiğidir (Doğan, 2021, s. 43). Dolayısıyla doğal seçim, sosyal Darwinizm'in de yapıtaşdır. İnsanların da evrim geçirdiği görüşünü *Türlerin Kökeni*'nde açıklamak yerine *İnsanın Türeyişi*'ne saklayan Darwin, insanlar ile hayvanlar arasında niteliksel değil, niceliksel farklar olduğunu söylemiştir. Bu farklar fiziksel özellikler, dil, ahlak, akıl ve hayal gibi yetilerde görülmektedir (2007, s.136). Evrim teorisinde Darwin, ahlaki hayvanların sosyal içgüdülerine dayandırmış ve böylece ahlak ile din arasında kurulu olan bağı koparmıştır. Birçok düşünür, ahlakın sadece insanlara özgü olduğunu kabul etmektedir. Oysa Darwin'e göre insan, sosyal bir hayvandır ve içinde yaşadığı topluma karşı yapacağı fedakarlıklar onu varoluş mücadelesinde başarılı kılacaktır (Weikart, 1998, s. 41). Ancak Doğan (2021), bu anlayışın doğal seçim ile ilişkilendirilmesinin hatalı olduğunu savunmaktadır. Darwin'in teorisi hayatta kalabilmek için bencil olmayı öncelemektedir. Uygar toplumlarda, yoksullara, hastalara, delilere ve zayıflık gösteren diğer kişilere acımak, yardım etmek ve sempati beslemek doğal seçim yasasına ters bir politikadır.

Hawkins (1997, s. 31), sosyal Darwinizm'i oluşturan dört ana özellikten bahsetmektedir.

1. Biyolojik yasalar, insanlar da dahil olmak üzere tüm doğayı yönetir.
2. Nüfus artışının kaynaklar üzerindeki baskısı, organizmalar arasında bir var olma mücadelesi yaratır.
3. Fiziksel ve zihinsel özellikler bu mücadelede veya cinsel rekabette canlıya avantaj sağlar ve bu avantajlar tüm popülasyona yayılabilir.
4. Seçim ve kalıtımın zaman içindeki kümülatif etkileri yeni türlerin ortaya çıkmasını ve diğerlerinin ortadan kalkmasını açıklar.

3. Nietzsche, Güç İstenci ve Üstinsan

Güç istenci kavramı, Nietzsche felsefesinde önemli bir yer tutmaktadır. Nietzsche'ye (2010a, s. 651) göre *güç istenci*, dünyada var olan yegâne şeydir. İçinde yaşanılan dünya başı ve sonu olmayan, büyümeyen veya

küçülme, kendini genişletmeyen sadece dönüştüren bir güç büyüklüğüdür. Bu güç, devasa miktarda ama aynı zamanda sınırlıdır. Gücün miktarı, dünyanın bir yerinde artarken bir başka noktada azaldığından dolayı hiç değişmez. Bu artış ve azalışlar, birbirini takip eden döngüsel bir süreçtir. O halde dünya, güç merkezlerinin güç mücadelelerinin sürüp gittiği bir yüzeydir.

Güç peşinde koşmak, gücü istemek ya da güç için mücadele etmek sonradan edinilen bir şey değildir (Soysal, 2008, s. 128). *Güç istenci*, güç merkezlerinin özünde vardır. Dünyadaki tüm varlıklar, tekil olarak bir güç merkezidir. Bir güç merkezi gücünü, yakınındaki güç merkezlerini özümseyerek, sahiplenerek ve onlara egemen olarak arttırmaktadır. Bu amacından dolayı güç merkezleri ittifaklar kurabilmektedir. Ancak ittifaklar, homojen yapılar değildir. Çünkü ittifak içerisindeki bileşenler de kendi içlerinde bir güç mücadelesini sürdürmeye devam etmektedir (Soysal, 2020, s. 34).

Güç merkezleri, etki alanlarını arttırabilmek için başka güç merkezleriyle mücadele etmektedir. Nietzsche (2010a), "bir güç miktarı, ürettiği etki ve direniş gösterdiği etkiyle tanımlanır ... Temelde şiddet istenci ve kendini şiddete karşı koruma istencidir. Kendini koruma değil." derken her bir güç odağının bir başkası üzerinde etkileri olduğunu ve dünyada var olan esas eğilimin ise güç merkezleri arasındaki şiddet-direnç ilişkisiyle tanımlanabileceğini söylemektedir (s. 407). Bu ilişki, güç merkezlerinin güç miktarlarına göre belirlenmektedir. Her merkezin güç miktarı birbirinden farklı olduğu için birbirleri üzerinde bırakacakları etki de farklılık göstermektedir. Bir güç merkezi hem başka merkezlere yaptığı etkinin hem de diğer merkezlerin kendisi üzerinde bıraktığı etkinin toplamıdır (Soysal, 2020, s. 36-37).

Darwin'ın *varoluş mücadelesi* olarak adlandırdığı olguyu, Nietzsche *kendini-koruma içgüdü* olarak tanımlayıp eleştirmiştir. Evrim teorisine göre bir canlının yaşadığı ortama uyum sağlaması, onun kendi varlığını ve neslini devam ettirmeye yönelik korumacı bir reflekstir. Evrim teorisinde canlının doğaya uyum göstermesi, dış etmenlere bağlıdır. Bir başka ifadeyle, evrimde canlının aktif olduğu bir uyum süreci söz konusu değildir. Evrim teorisinde tüm canlılar, doğanın kanunlarına uymak zorundadır. Yani canlılar, değişim ve ilerleme olgusu karşısında pasiftirler. Nietzsche için ise uyum, güç istenci ile mümkün olabilmektedir. Gücü istemek, aktif bir eylemdir. Nietzsche (2010a) için ise *aktif*, "güce uzanmak" demektir (s. 417). Yani Nietzsche, bir canlının çevresine pasif olarak uyum sağladığı fikrine katılmamaktadır. Soysal'a (2020, s.77) göre, eğer canlılar, kendini-koruma içgüdüleriyle uyum sağlayacak ve hayatta kalacaklar ise o zaman daha güçlü olmanın ya da gücünü arttırmak istemenin bir amacı da kalmayacaktır. Çünkü Nietzsche için mücadele, hayatta kalmak için değil; güç için verilmektedir. Dolayısıyla Nietzsche için Darwinci evrim teorisinin önemseydiği *kendini-koruma içgüdü*, bir öncelik değil; güç artırma çabasının bir sonucudur (Nietzsche, 2010a, s.407). Bundan dolayı güç merkezleri, güçlerini arttırmak adına kendi varlıklarını tehlikeye atabilme cesaretini göstermektedir. Nietzsche (1974) bu durumu "kendini koruma arzusu, bir sıkıntı durumunun, gücün genişlemesini amaçlayan ve bunun için kendini korumayı sıklıkla riske atan ve hatta feda eden yaşamın gerçekten temel içgüdüünün bir sınırlamasının belirtisidir"(s. 291-292) şeklinde ifade etmiştir.

Güç istenci ile *keyif* arasındaki ilişkiye değinen Nietzsche (2010a), keyif hissini güç duygusunun bir semptomu olduğunu söylemektedir: "Keyif için çaba gösterilmez: Ne var ki keyif, çaba gösterilen şeye ulaşıldığında meydana gelmektedir: Keyif tamamlayıcıdır. Keyif güdü değildir" (s. 439). Yani keyif, güç arttıkça organizmada meydana gelen bir yükseliş ifade etmektedir. Dolayısıyla keyifsizlik de güç kaybıyla ilişkilidir. Nietzsche için keyifsizlik, güç artışı için bir sebeptir. Bir organizma güç artışı sağlamak için bir eylemde bulunduğu ve direnç ile karşılaştığında keyifsizlik hali ortaya çıkmaktadır. Amaç, bu direnişin üstesinden gelmektir. Keyifsizlik, bir motivasyon kaynağıdır ve amaca ulaşıldığında yerini keyif hissine bırakmaktadır.

Acıma duygusu ise Nietzsche'nin felsefesinde bir başka öneme sahiptir. *Deccal: Hristiyanlığa Lanet* isimli eserinde Nietzsche (2017), bu duygunun insanın üstinsan olabilmesinin önünde bir engel olduğunu savunmaktadır. İnsanlık, Hristiyan ahlakının dayatmış olduğu erdemlerden kurtulmalıdır. Kurtuluş ancak Tanrının ölmesiyle mümkündür ve "Tanrı, insanlara olan acıması yüzünden ölmüştür"(Nietzsche, 2010c, s.103). Acıma, insanlarda empatiyi tetikleyen, onları birbirlerine yaklaştıran bir duygudur. Bundan dolayı acıma, yaygın olarak, insanlığın bir erdemi olarak kabul edilmektedir. Ancak Nietzsche'ye göre acıma, bir erdem değildir. Her soylu ahlakta zayıflık olarak görünen bir duygudur. Çünkü acıma, çöküntü verici ve bulaşıcıdır. Hatta acıma, Nietzsche'nin gelişmenin yasası olarak nitelendirdiği doğal seçilimin gücünü etkisiz kılacak kadar tehlikelidir: "Bu çöküntü verici ve bulaşıcı içgüdü, yaşamın ayakta durmaya ve değer-yükselişine yönelik içgüdülerini çeler, siler, etkisiz kılar: Böylelikle sefillerin koruyucusu olduğu kadar sefaletin çoğaltıcısı olarak da decadence'in yükselişinin temel bir gereçidir." (Nietzsche, 2017, s. 19).

Nietzsche'nin bu görüşleri, onun Darwin ile ayrıştığı noktalardan biri olan ahlak anlayışlarındaki farklılığı oluşturmaktadır. Nietzsche, ahlak anlayışını iki başlık tanımlamaktadır. Bunlar *efendi ahlakı* ve *köle*

ahlakı'dır. Efendi ahlakı, toplumun asil kesiminin sahip olduğu ahlaktır. Onlar için bireysel çıkar ön plandadır. Bir şey, menfaatler ile çatışıyorsa kötüdür. Yalan söyleyen, korkak, ufak yararlar düşünen, yılışıklar ve dalkavuklar efendi ahlakında küçük görülürken; sert ve haşin şeylere saygı gösterilmektedir. *Köle ahlakı* ise yarar ahlakıdır. Bu ahlaka sahip olanlar için acıma, yardımseverlik, sabır, alçakgönüllülük, dost övücülük ve çalışkanlık gibi kavramlar değerlidir. Köle ahlakına sahip kimseler kötüdürler ve asillerden nefret etmektedirler (Nietzsche, 2015, s. 192-193). Darwin için ise ahlak, *doğal seçim* ile ortaya çıkan toplumsal motivasyon ve reflekslerle ilgilidir. *Kendini-koruma içgüdü*sü, *doğal seçim* ve onun getirdiği ahlak anlayışının bir ürünüdür. Ancak acıma duygusu Nietzsche'nin ahlak anlayışı içinde ele alındığında Darwin'in en uyumlular hayatta kalır önermesinin aksini işaret etmektedir. Nietzsche'ye göre hayatta kalanlar en az uyum gösterenler ve zayıflardır. Nietzsche'ye (2011, s. 83) göre Darwin, evrim teorisini güçlülere önceleyerek oluşturmuştur. Bunu yaparken de tin'i göz ardı etmiştir. Tinsel güç ise özen, sabır, hile, ikiyüzlülük, büyük bir özegemenlik, denge ve canlının kendini korumaya özgü çevreye uyma girişimidir. Gücsüzlerde daha fazla tinsel güç vardır. Onlar, nicelik olarak güçlülerden daha büyük ve kurnazdırlar. Gücsüzlerin güçlülere üstün gelmesinde Fransız Devrimi'ni örnek olarak veren Nietzsche (2010a, s.547), devrimin bir *eşit insanlar idealinin* sonucu olduğunu, devrimle birlikte toplumdaki tüm sınıfların kanlarının birbirine karıştığını, yıllar içinde ırkı meydana getiren özelliklerin yok olacağını söyleyerek bu sürecin sonunda toplumun imtiyazlı kesimine yönelik doğacak bir nefret dalgasından bahsetmektedir. Bu nefrete direnemeyenler teslim olurken, geri kalanlar da nefretin kaynağı olan ayaktakımı kitleleri pohpohlayarak iş birliği yapacaktır. Nietzsche, nefrete maruz kalan toplumun seçkin kesimini *özgür tinli*, ayaktakımını ise *bağlı tinli* olarak tanımlamaktadır. *Bağlı tin*, ahlaka ve geleneklere dayalıyken, *özgür tin* bu alanlardan kendini soyutlamış olanlara aittir. *Özgür tinliler* güç kazandıkça *bağlı tinlilerin* nefretini kazanacaklardır. Bu da şiddeti doğuracaktır. Nietzsche (2009), "özgür tinli, geleneği yanına alan ve eylemleri için bir neden göstermeye gerek duymayan birisiyle karşılaştırıldığında her zaman zayıftır" (s. 167) diyerek özgür tinlilerin korunması gerektiğini vurgulamıştır. Bunu başarmanın yolu ise doğa gibi kötü ve acımasız olmaktan geçmektedir (Nietzsche, 2009, s. 168). Nietzsche, insanlığın gelişiminde özgür tinlilerin ahlakının üstünlüğüne inanmaktadır. Bu ahlak, *efendi ahlakı*dır.

Güç istenci, insanın doğasını anlamak adına önemlidir. Çünkü güç istenci, Hristiyan ahlakının neden olduğu çöküşün ötesine geçebilmiş, Tanrı'nın ölümüyle birlikte onun yerini alabilecek üstinsan'a erişmek için elde tutulan doğal bir silahtır. Nietzsche'ye (2017) göre insanın gelişim evresi üç aşamadan oluşmaktadır. Bunlar: *Sürü insanı*, *özgür insan* ve *üstinsan*.

Sürü insanı, kendi iradesini yok sayarak onu bir başkasının inisiyatifine bırakmış ve dolayısıyla özgürlüğünden vazgeçmiş kişidir. Özgürlük ise dışarıdan dayatılan değil; kişinin kendisinin inşa ettiği değerler ve bu değerlere göre sürdürdüğü yaşam biçimidir. Bu çerçevede kişilerin oluşturduğu ve içinde yaşadığı toplumlar ön plana çıkmaktadır. Sürü insanının içinde bulunduğu bir yanılgı vardır: Manipüle edilmiş olmanın farkına varamamak. Düşünüşte ve davranışta özgür olduğunu sanan sürü insanının bu yanılgısı, Nietzsche'ye (2010a) göre bir hastalıktır ve bu hastalık grup olarak hareket edildiğinde belirginleşmektedir: "Kendi içinde sürü hayvanı hasta değildir, hatta paha biçilmezdir. Ama kendini yönetebilecek beceriye sahip olmadığı için bir çobana ihtiyacı vardır. Rahipler bunu anlar" (s. 203). Toplum içinde saygınlık, kurallara en çok uyana atfedildiğinden dolayı sürü insanı için kural, emir ve yasaklar önemlidir. Nietzsche (2010a), "emir vermesini bilenler, itaat etmek zorunda olanları bulur" diyerek bu yaptırımların amacının itaatin sağlanması olduğunu belirtmektedir (s. 109). Sürü insanı, itaat etmeye zoraki değil, gönüllü katılım sağlayandır. İtaat ettikçe rahat edendir. Sürü insanının ahlakı ve değerleri, onu nihilizme sürükleyerek hayatı anlamsızlaştırmaktadır. Bu durumdan ancak üstinsanın değerler yaratmasıyla çıkılabilir ama üstinsan olabilmek için önce özgür insan olmak gereklidir.

Özgür insan olabilmek için önce özgür olmak gerekmektedir. Özgürlük ise sürü insanının, üstinsan oluş sürecinde aranmalıdır. Nietzsche'nin *ruhun üç değişimi* olarak bahsettiği deve, aslan ve çocuk metaforları bu özgürleşme sürecini açıklamaktadır. İlk aşama olan deve, sürü insanıdır. Deve, çölde ilerlerken "... aslanlaşır. Hür olmak ve kendi çölüne egemen olmak ister" (Nietzsche, 2010b). Aslan, özgür insandır. Efendisinin *sen yapmalısın* söylemine karşı çıkan aslanlaşmış deve ya da aslanlaşmış ruh için özgürlük, *ben isterim* ile ifadesini bulmaktadır. Ancak yeni değerlerin yaratımı bu aşamada da mümkün değildir. Bunun için aslanın *çocuk'a* (üstinsan) dönüşmesi gerekmektedir. Çünkü "çocuk bir günahsızlık, temizlik ve unutturmadır. Bir yeni başlama, bir oyun, kendiliğinden yuvarlanan bir tekerlek, bir ilk hareket ve kutsal bir 'evet'tir" (Nietzsche, 2010b). O halde özgür olmak, her şeyden önce *istemek* demektir.

Nietzsche'nin *özgür insanı*, nihilizm ile tanımını bulmaktadır. Onun nihilizm ve insana yönelik tespitlerinin sembolü *Tanrı öldü* ifadesidir. Tanrı, insanın aşması gereken değerlerin önündeki bir engeldir. Tanrı'nın ölümünü fark etmeyen insanlar *decadence* (yozlaşma) içindedir ve bundan dolayı Avrupa'ya nihilizm egemen olmaya başlamıştır (Merkit, 2021). Sürü insanı ile üstinsan arasındaki ara evre olan nihilizmde,

sürü insanının dünyayı anlamlandırmada kullandığı ve peşinen kabul ettiği değer ve inançlar değerini kaybetmeye başlamıştır. Çünkü nihilizm, en yüksek değerlerin kendini değersizleştirdiği, amaçların kaybolduğu ve soruların nedenlerinin bilinemediği durumdur (Coşar, 2009, s. 11). Böyle bir ortamda anlam ortadan kaybolmuştur. Sürü insanı, kaybolan anlamı mevcut değerleriyle yerine koymaya çalıştıkça gerçeklikten kopacaktır. Bu kopuş, hayal kırıklığını doğuracak ve en sonunda sürü insanı, içinde bulunduğu yanılığının farkına varacaktır. İşte Nietzsche'nin hastalıklı olarak tanımladığı evre, yani nihilizm, budur ve aşılması gerekmektedir. Nietzsche'ye (2010a, s. 37) göre nihilizm, *pasif nihilizm* ve *aktif nihilizm* olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. *Pasif nihilizm*, içinde bulunulan koşulların çarpıklığının ilk farkına varıldığı, öğretilen tüm değerlerin anlamsızlaştığı evredir. *Aktif nihilizm* ise kişinin pasif nihilist evredeki bilinçliliğine isyan ederek onu aşmaya çalıştığı evre olarak tanımlanabilir. İnsanların pek azı aktif nihilist evreye geçebilmektedir.

Nietzsche'nin insan hakkındaki düşüncelerinin zirve noktası *üstinsan* kavramıdır. *Üstinsan*, Tanrı'nın ölümü ile ortaya çıkabilecek, tanrısal nitelikler ile donanmış; kendisini insanlığın kurtarıcısı olarak sunan bir peygamber gibidir. Tanrının ortadan kaybolduğu ve üstinsanın ortaya çıktığı koşulları, verili değerlerin eleştirisi olarak kabul etmek gerekmektedir. Bu bağlamda üstinsan, hayatı olduğu gibi kabul etmiş ama özgür insan gibi verili değerlere karşı çıkmış, değerlerini yeniden inşa etmiş, iradesini özgürce kullanabilen kişi demektir. Nietzsche'ye (2010b) göre üstinsan, dünyanın anlamıdır: "İradeniz demelidir ki: 'İnsanüstü dünyanın, yaşamın anlamı olmalı'".

Nietzsche, erekselci (teleolojik) bir düşünce yapısına sahip olmadığından dolayı, üstinsan da insanların çeşitli aşamalardan geçerek erişebileceği zorunlu olarak varılması gereken bir son durak değildir. Nietzsche'nin kategorize ettiği insanların hepsi birer tercihten ibarettir. Sürü insanı olarak kalmak isteyenler konumunda sabit bir şekilde durabilir. Nihilizm içindeki özgür insanların ise üstinsana erişmeleri geçmeleri gereken aşamalar vardır. Nietzsche'ye (2005) göre yaşamın asıl amacı "yaşamın sürdürülmesinde değil, ama yükseltilmesindedir" (s. 18).

Buraya kadar Nietzsche ve Darwin'in teorileri bu çalışmanın kapsamı dahilinde açıklanmaya çalışılmıştır. Özetlendiği haliyle Nietzsche ve Darwin arasındaki benzerlikler ve farklılıklar belirgin duruma gelmiştir denilebilir. Benzerlikleri şu şekilde özetlemek mümkündür:

1. Canlılar dünyasında varoluş mücadelesi vardır
2. Canlılar değişmektedir
3. Hem Nietzsche hem de Darwin verili ahlak anlayışına karşıdırlar

Darwin ve Nietzsche'nin ayrı düştüğü noktalar ise yukarıda listelenen benzerliklerine ulaşma yöntemlerinde ve açıklamalarında gizlidir. Darwin için varoluş mücadelesi, evrimin bir gerekliliği; Nietzsche için bu, güç istencidir. Darwin, canlıların doğaya uyumundan hareketle kendini-koruma içgüdüsünü ön plana çıkarırken; Nietzsche için canlılar güçlerini arttırmak için hayatını feda etmek de dahil olmak üzere her türlü riski üstlenebilmektedir. Kısacası, her iki düşünürün yaşamı evrimsel bir bakış açısıyla ele alması onları birbirine yakınlaştırmış gibi görünse de öncelikle noktalar aralarındaki ayrımı net bir şekilde ortaya koymaktadır.

3. Yöntem

Bu çalışma, Charles Darwin'in evrim teorisi üzerine temellenen sosyal Darwinizm yaklaşımı ile Friedrich Nietzsche'nin güç istenci kavramı üzerinden Snowpiercer (2013) adlı filminin analizini amaçlamaktadır. Snowpiercer (2013), Darwin ve Nietzsche'nin görüşlerinin tartışılacağı elverişli bir yüzey olmasından dolayı bu çalışmanın örnekleme olarak seçilmiştir. Film, her iki düşünürün ortaya attığı ve bu çalışmanın kuramsal altyapısında vurgulanan kavramlar üzerinden okunacaktır. Bu kavramlar şunlardır: Varoluş mücadelesi, en uyumlular hayatta kalır, güç istenci, sürü insanı, özgür insan ve üstinsan.

Bu çalışmanın yöntemi, nitel içerik analizidir. İçerik analizi, metinlerden kullanım bağlamlarına yönelik tekrarlanabilir ve geçerli çıkarımlar yapmaya yönelik bir araştırma tekniğidir (Krippendorff, 2018, s. 24). İçerik analizi video, radyo yayını, gazete, resim, poster, reklam ve müzik gibi her türlü görsel-işitsel malzemeye; anket ve mülakat gibi veri toplama tekniklerine uygulanabilir. Çünkü bu alanların her biri, karşı tarafa ulaşması için kodlanmış bir mesaj taşımaktadır. O halde içerik analizi, ele alınacak malzemenin sadece fiziksel yönüyle değil, aynı zamanda taşıdığı anlam ile de ilgilenmektedir (Mayring, 2014). İçerik analizinde toplanan veriler tanımlanırken, verilerin içerisinde saklanan gerçekler ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 227).

Bu çalışmanın ana sorusunu Snowpiercer, Sosyal Darwinizm ya da güç istenci kavramlarıyla okunabilir mi? sorusu oluşturmaktadır. Bu kapsamda cevap aranacak alt sorular aşağıda belirtilmiştir:

1. Filmde Nietzsche'nin insan tiplerine uygun temsiller var mıdır?
2. Karakterleri harekete geçiren motivasyonun kaynağı nedir?

4. Bulgular ve Yorum

Bu bölümde yönetmenliğini Bong Joon Ho'nun yaptığı *Snowpiercer* (2013) filminin Sosyal Darwinizm ve güç istenci kavramlarına yönelik yapılan analizden elde edilen bulgulara yer verilecektir.

4.1. Filmin konusu

Küresel ısınmayı engellemek için birçok ülke, atmosfere CW-7 adı verilen bir kimyasal gaz yayar. Gaz, dünyanın ısı dengesini bozarak buzul çağını başlatır ve tüm hayvan türleri ve insanlığın büyük çoğunluğu yok olur. Bir girişimci olan Joseph Wilford tarafından tasarlanan ve adına ebedi lokomotif denilen bir tren, içinde hayatta kalmayı başaran yolcuları ile durmaksızın dünyanın çevresini döner. Tren, lokomotiften kuyruk bölümüne kadar olan vagonlarda farklı sosyo-ekonomik sınıflara ait insanları taşır. Kuyruk bölümü karanlık, dağınık, pis ve kalabalıktır; ön taraflar renkli, az nüfuslu ve birçok konfor öğesine sahip mekanlardır. Bu mekanlarda birinci sınıf bilet alan yolcular gece kulübü, suşi restoranı, akvaryum, meyve bahçeleri, sauna gibi lüks imkanlara sahiptir. Kuyruk bölümü yolcuları ise böceklerden üretilen protein barlar ile beslenir ve Wilford'un kanunlarına uymadıklarında şiddetle cezalandırılır. Filmin protagonisti Curtis Everett de kuyruk bölümündeki yolculardan biridir ve yoksulların bir ayaklanma başlatması gerektiğine inanır. Curtis, daha önceki isyanların başarısız olmasının nedenini ilerleyişin lokomotifte son bulmamasına bağlar. Yeni başlatacağı isyanın başarılı olabilmesi için lokomotive ulaşip Wilford'u ve kendilerine zorluk çıkaran diğer seçkinleri öldürmekten geçtiğini düşünür. İsyanı başlatan Curtis ve arkadaşları ilerledikçe karşılarına tren yönetiminin gönderdiği askerler çıkar. Yaşanan çatışmalarda her iki taraftan da insanlar hayatını kaybeder. Curtis, lokomotive ulaşip Wilford ile görüşür. Curtis'in ilerlemesinde ona yardım eden Namgoong Minsoo ve kızı Yona ise buzların erimeye başladığını fark eder ve dışarıda yeniden hayat olabileceği umuduyla trenin dışı açılan kapısını patlayıcı ile patlatır. Patlamanın etkisiyle tren raylardan çıkar. Curtis, Wilford ve Minsoo dahil birçok kişi hayatını kaybeder. Sadece Yona ve bir çocuk hayatta kalır. Dışarıya çıkan Yona, bir kutup ayısı ile karşılaşır ve film biter.

4.2. Sosyal Darwinizm'e yönelik bulgular

Film, bir dış sesin verdiği bilgiler ile başlamaktadır. Bu bilgilerden biri trene binen değerli azınlık, insanlığın son hayatta kalanlarıydı cümlesi ile ifade edilmektedir. Hayatta kalanlar, doğanın acımasız koşullarında kendilerini hayatta tutmayı sağlayacak fiziksel güce, uyuma ve stratejik yeteneğe sahip olanlardır. Wilford'un *ebedi treni* inşa etmesi stratejik bir güç gösterisidir aynı zamanda buzullarla kaplı bir dünyaya uyum gösterme yeteneğidir. Bu değerli azınlığı değerli kılan şey, onların var olma mücadelesinden başarıyla çıkmış olmalarıdır. Ancak doğaya karşı kazanılmış olan var olma mücadelesi, tren içerisinde insanlar arasında devam etmektedir. Tren, dünyanın ve doğanın bir modelidir. Canlıların varoluş mücadelesi hem bir türün kendi üyelerine hem de başka türlere karşı verilmektedir. Varoluş mücadelesi, gıdaya erişimlerdeki kısıtlılıktan dolayı kuyruk bölümü yolcuları için sert geçmektedir. Hayatta kalabilmek için kendi içlerinde bir mücadele söz konusudur. Bu mücadeleyi Namgoong Minsoo'yla konuşmasında Curtis anlatmaktadır:

Curtis: Trene ilk bindiğimizde donarak ölmedik ama şükredecek vaktimiz de yoktu. Wilford'un askerleri gelip her şeyimizi aldı. Demirden bir kutuda bin kişi vardı. Gıda yok, su yok... Bir ay sonra zayıfları yedik.

Özellikle gıda kaynaklarına erişim ve gıdaların muhafazası çatışmayı doğurmaktadır. Burada Malthus'un nüfus teorisinde bahsettiği ve Darwin'in de evrim teorisinin temeline yerleştirdiği nüfus-gıda denklemi kendini göstermektedir. Filmin birçok sahnesinde gıdaya erişim ile ilgili bulgu bulunmasına rağmen en çarpıcı örnek, filmin sonunda Curtis ile Wilford arasında geçen konuşmada saklıdır:

Wilford: Bu tren ekosisteme çok benzerdir. Dengeyi korumak için çaba sarfetmeliyiz. Hava, su, erzak, nüfus...Daima dengede tutulmalı. En uygun denge için, bazen çözüm için daha radikal kararlar alınmak zorunda kalınacaktır. Nüfusun azaltılması gerektiğinde sert uygulamalar gerekebilir. Gerçek doğal seleksiyon için vaktimiz yok. Bunun olmasını beklersek korkunç derecede kalabalıklaşp açlıktan ölürüz.

Wilford'un en uygun dengenin kurulması için bahsettiği sert uygulamalar savaşlar, çatışmalar ve ihtilallerdir. Şiddet içeren bu toplumsal olaylar, sert ve genel inanış itibarıyla kötü ve onaylanmayan olaylardır. Ancak savaşlar, bir iletişim kurma biçimidir. Nüfusun azalması, savaşların doğal bir sonucudur. Varoluş mücadelesini kaybeden canlıların elenmesi gibi savaşlarda ölenler de bu mücadeleyi kaybedenlerdir. Trendeki düzen göz önüne alındığında Wilford tarafından tasarlanmış, doğal olmayan ama *doğalmış gibi* sunulan bir ekosistem vardır. Nüfus, gıda ve su kaynakları, çeşitli hayvanlar tıpkı Nuh'un gemisi gibi trende yaşamakta ya da var oluş mücadelesi vermektedirler. Tüm bu unsurlar yapay bir ortamdadırlar ve yapay seçim mekanizmasına tabidirler. Wilford, Curtis ile konuşmasında *gerçek doğal seleksiyon için vaktimiz yok* diyerek bilinçli bir şekilde insan türüne müdahale bulunduğunu açıklamıştır.

Filmde trendeki nüfus ve kaynak dengesinin korunması için Wilford tarafından tasarlanan ve kuyruk bölümü yolcularının farkında olmadan doğal aktörleri olduğu isyanlar meydana gelmektedir. İsyanların nedenleri vardır. Newton'un etki-tepki kanunundaki matematikten hareketle, isyanların çıkması da bir etki-tepki ilişkisidir. Wilford, kuyruk bölümü yolcularını kötü yaşam koşullarına mahkûm ederek bir etkiye bulunmaktadır ve karşılık olarak bir tepki, yani isyan ile karşılaşmaktadır. İsyan, Wilford'a yöneldiği an *etki* niteliğini kazanmakta ve Wilford'un tepkisi ile karşılaşmaktadır. Bu döngüyü Gilliam ile birlikte tasarladıklarını Wilford açıklamaktadır:

Wilford: Sıradaki en iyi çözüm, bir özel grubu öldürmek için başka bir özel grup kurmaktır. Zaman zaman, tabiri caizse ortalığı karıştırıyoruz. 7'lerin İsyanı, McGregor Devrimi, Büyük Curtis İhtilali...

Wilford'un kurmuş olduğu yapay ekosistemde denge, yoksul ama tren nüfusunun büyük kısmını oluşturan kuyruk bölümü yolcularının böceklerden üretilen protein çubukları ile beslenmesini; ön vagonlarda yaşayanların ise sağlıklı ve dengeli bir besin çeşitliliğine erişim olanaklarına göre kurulmuştur. Çünkü sağlıklı besin kaynaklarını üretmek maliyetlidir ve dolayısıyla bu kaynaklar kıttır. Örneğin suşi, yılda iki kez servis edilebilmektedir:

Tanya: Neden? Yeterince balık yok mu?

Mason: *Yeterince* bir kriter değildir. *Denge*.

Trende yaşamın tüm unsurları dengede olacak şekilde ayarlanmıştır. İnsanlar için denge, toplumsal düzene bağlanmıştır. İnsanlar, ne kadar yerli yerinde ve işlevselse toplum o kadar dengede ve düzen içerisindedir. Tren, dondurucu havasıyla insanları elemek için hazır bekleyen doğaya karşı bir kurtuluş yeridir. Dolayısıyla bu şartlar altında kimsenin düzeni bozmaması gerekmektedir. Filmde düzen, vagonu kontrol için gelen Wilford'un adamlarına Andrew tarafından fırlatılan ayakkabı ile gösterilmektedir. Vekil Mason, düzenin önemini, *bizi ölümcül soğuktan koruyan tek şey* olarak ifade etmiştir.

4.3. Güç istencine yönelik bulgular

Her film, iki katmandan oluşmaktadır: Görüntü katmanı (biçem) ve anlam katmanı. Snowpiercer'in görüntü katmanı, sosyal Darwinist bir söylemi temsil etmekteyken; anlam katmanına inildiğinde güç istenci kendini göstermektedir. Güç istenci, filmin antagonist ve protagonistinin temel motivasyon kaynağı olarak dikkat çekmektedir. Filmin öyküsünü ilerleten de budur. Wilford, dünyanın buzul çağına gireceğini tahmin eden ve bundan dolayı treni tasarlayan kişidir. Onun bu öngörüsünün ya da girişimciliğinin altında yatan içgüdü, daha güçlü olma arzusudur. Bu güç, fiziksel değil; kitleleri etki altına almayı ve yönetmeyi, rakipleri yenerek *tek* olmayı istemenin, bir şeyi başarmış olmanın ve zekasının üstünlüğünü sergilemek istemenin getirdiği güçtür. Dolayısıyla Wilford, güç istencinin farkında olan kişidir. Curtis için de temel amaç sosyal Darwinist bir anlayış içinde hayatta kalma arzusu değildir. Daha sağlıklı yiyeceklere ve daha ferah bir mekâna kavuşma hayali, başlatacağı isyanı başarıya kavuşturma düşüncesidir. Bu düşüncesini *lokomotifi kontrol edersek dünyayı kontrol ederiz* şeklinde ifade etmektedir. Filmde Curtis'in güç istencini ifade eden iki önemli sahne bulunmaktadır. Bunlardan ilki, savaş sahneleridir. Örneğin, Curtis yaralanan arkadaşı Edgar'a yardım etmek yerine Vekil Mason'u yakalamaya çalışması ve sonuçta Edgar'ın ölümü güç istencini vurgulamaktadır. Yaşam mücadelesinde esas olan kendini-koruma içgüdüğü değil, güç istenci olduğundan dolayı Curtis, tercihini Edgar'ı korumadan yana kullanmamıştır. Curtis için lokomotif varmak güç istencinin bir sonucudur. İkinci önemli sahne ise lokomotifte Curtis ile Wilford'un konuşmasında yer almaktadır. Wilford, Curtis'in güç istencini şöyle ifade etmektedir:

Wilford: Ben yaşlandım. Yerime geçmeni istiyorum. Hep istediğin şey.

Wilford ve Curtis'in zor koşullarda hayatta kalmaya çalışmalarının nedeni evrim teorisinin önelediği gibi kendini-koruma içgüdüğü değil; gücünü arttırma isteğidir (Nietzsche, 2010a, s. 407). Her canlı bir başka canlıya egemen olarak gücünü arttırmak isteyeceği için yaşamını tehlikeye atmaktan çekinmeyecektir.

Curtis ve Wilford birer güç merkezidir. Curtis, daha iyi yaşam koşullarını talep ederken asıl niyeti lokomotif ele geçirmek, Wilford'u öldürmek ve dünyayı kontrol etmektir. Wilford'un gücünü silmeyi ve onun yerine kendi gücünü ikame etmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç için kendi hayatını tehlikeye atmaktan çekinmemektedir. Dolayısıyla Curtis'in mücadelesi, bir güç istenci mücadelesidir. Bu mücadelede daha fazla güç için önce gücün bir başka güç merkezine boşalması gereklidir. Filmde yer alan şiddet eylemleri, bu gücün boşalmasını sağlamaktadır. Filmde şiddet, psikolojik ve fiziki olmak üzere iki şekilde ele alınmaktadır. Wilford'un kuyruk bölümü yolcularına uyguladığı tecrit, kötü yaşam koşulları, çocukları zorla ebeveynlerinden ayırmak, kaba kuvvet ve silahlı mücadele gibi uygulamalar şiddetin film içindeki görünümüdür. Wilford, bu eylemleri gücünü koruma adına yapmaktadır. Onun için güç kazanımı, kurmuş olduğu tren ekosisteminin ve dolayısıyla iktidarının devamı etmesi demektir. Nietzsche'nin (2010a, s.441) de dediği gibi "güç toplama istenci yaşam fenomenine, beslenmeye, üremeye, kalıtıma - topluma, devlete, geleneğe, otoriteye özgüdür". Wilford'un güç kazanım süreci, trenin yolculuğuna başlamasının öncesine dayanmaktadır. Trendeki tüm yolcular, doğal felaketten sağ kurtulmayı başarmış olsalar da Wilford'un trenine binmediklerinde buzullarla örtülü dünyada hayatta kalamayacaklarını bilmektedirler. Her iki tarafın yolcuları yaşamak için trendedirler, savaşmak için değil. Ancak yaşamsal kaynakların kıt, güç istencinin yoğun olduğu trende barbarlığa varan savaşlar kaçınılmaz olmaktadır. Wilford, tüm yolcuları kendi gücünü arttırmak ve korumak için kullanmaktadır.

Nietzsche, güç istencini tanımlarken iki duyguya vurgu yapmıştır. Bunlar keyif ve acıma duygularıdır (Nietzsche, 2010a). Güç istenci ile keyif doğru orantılıdır. Güç arttıkça onun bir sonucu olan keyif artmaktadır. Keyifsizlik ise güç artışı için bir nedendir. Filmde keyif duygusu ile ilişkilendirilecek kişi Wilford'tur. Kendine özel bir vagona lüks içinde yaşaması, rahat giyimi ve davranışları Wilford'un keyifli ruh halini yansıttığı söylenebilir. Güç istenci Wilford'un psikolojisine de yansımaktadır. Trendeki herkese hükmedebilmesi onun keyfini arttıran temel durumdur. Curtis ise verili yaşam koşullarından dolayı keyifli bir yaşam sürdüğü söylenemez. Zaten onun bu keyifsizlik hali, daha iyi yaşam koşullarını elde edebilmek için bir isyan başlatmasının nedenidir. Curtis'in aşmış olduğu her zorluk, gücünü artırmasını sağlamaktadır. Ancak filmin sonuna gelindiğinde Curtis'te bir keyif durumundan çok acı, şaşkınlık ve hayal kırıklığı gibi duygudurumları görülmektedir.

Acıma duygusu ise hem doğada hem de sosyal Darwinist düşüncede ilerlemenin önünde bir engeldir. Acıma, Nietzsche için de gücünü arttırma ve üstinsan olma sürecindeki bir engeldir (2017, s.19). Wilford'un kurmuş olduğu ekosistemde insanlar, tren biletlerine göre birinci sınıf, ekonomi ve beleşçiler olmak üzere üç sınıfa ayrılmıştır. Beleşçi olarak tanımlanan kuyruk bölümü yolcularına uygulanan tecrit ve empatiden yoksun politikada acıma duygusu görülmez. Ölmesi gerekenler ölür, sefalet altında yaşamaları gerekiyorsa yaşanmalıdır. Tüm bu olması gerekenler dengenin sürdürülmesi içindir. Wilford'un Curtis ile yaptığı görüşmede ifade ettikleri, düzenin sağlanmasında acıma duygusuyla hareket edilemeyeceğini göstermektedir:

Wilford: Şunlara bak! İnsanlar hep böyledir. Biliyorsun, daha önce de gördün.
Tuhaf ve zavallılar değil mi? Onları kendinden koruyabilirsin.

Filmde Nietzsche'nin belirlediği insan tiplerine uygun karakterler bulunmaktadır. Hem kuyruk bölümü yolcuları hem de ön bölüm yolcularının büyük çoğunluğu sürü insanı olarak dikkat çekmektedir. Bu insan tipini filmde yönlendiren iki kişi vardır: Wilford ve Gilliam.

Gilliam, ilerlemiş yaşı ve bilge kişiliği ile trende saygı gören biridir. Bir perde ile vagonun geri kalanından ayrılmış bir bölmede yaşamaktadır. Yanı başındaki İsa peygamber figürü, onun manevi kimliğinin bir göstergesidir. Curtis'in akıl hocalığını yapan Gilliam, sık sık isyan planlarını konuşmakta ve ilerleyişin nereye kadar sürmesi gerektiğini belirtmektedir. Onun stratejisi trenin su ve yiyecek kaynağının bulunduğu vagonlara kadar ilerleyip bu yaşamsal kaynaklar üzerinde tam hakimiyet sağlamak ve trenin ön bölümüne karşı bir koz olarak kullanmaktadır. Curtis ise bu stratejinin daha önceki isyanlarda denendiğini ve başarısız olduğunu düşünmektedir. Dolayısıyla daha fazlasına ihtiyaç vardır. O da lokomotif kadar gidip, Wilford'u öldürmektir. Gilliam, Curtis'in bu planını şaşkınlıkla karşılamıştır çünkü Wilford kendisinin yakın dostudur ve onun egemenliğine bir zarar gelmesini istememektedir. Onu bu düşünceye iten şey, korkudur. Wilford'un egemenliği ya da gücü azaldığında ya da tümüyle yok edildiğinde kendisinin de gücünün azalacağı hayalinin korkusunu hissetmektedir. Gilliam, trenin kuyruk bölümü nüfusunu yöneten biri olmasına rağmen, yaşam şartlarını içselleştirmiş, kendi varlığını ötekinin varlığına bağlamış bir sürü insanıdır. Kitleleri yönlendiren ana güç, Wilford'tur. *Ebedi trenin* tasarlayıcı olan Wilford'un görünen amacı tren ekosisteminin devam etmesidir. Buzul çağını başlatan CW-7 gazının salınımından önce yeryüzünde canlılar aleminde nasıl bir denge varsa aynı dengenin tren içinde de devamı söz konusudur. Wilford bu dengeyi sürdürmeyi başarmıştır. Bunu da sürü ahlakına sahip olmayarak, üstinsan ve özgür tinli olarak gerçekleştirmiştir.

Wilford dışında kalan tüm yolcular, Curtis hariç, sürü insanı kategorisine girmektedir. Sürü insanlarına çarpıcı örnek vekil Mason ve kuyruk bölümü yolcuları için protein çubuklarını pişiren Paul verilebilir. Nietzsche'ye göre sürü insanı, içinde bulunduğu yaşam koşullarından şikâyet etmeyen kişidir. Curtis ve arkadaşları isyana başlayıp ön vagonlara doğru ilerlemeye başladıklarında Paul'a da kendilerine katılmaları teklifinde bulunulmaktadır. Ancak hayatından memnun olan Paul, bu teklifi reddetmektedir:

Paul: Demek ön bölüme gidiyorsunuz ama olmaz dostum. Benim yerim burası.

Ön bölüm yolcusu olan ve trenin yönetim kadrosunda bulunan Vekil Mason da yaşam koşullarından dolayı mutludur. Trendeki hiyerarşinin ve bu hiyerarşinin inanç dinamiklerini sürekli canlı tutmaya çalışan Mason, kuyruk bölümü yolcularına Wilford'u öven, sistemdeki yerlerinin ilahi bir konumda olduğunu öğütleyen vaazlar vermektedir. Bu davranış ve söylemleriyle Mason, ön bölüm yolcularından biri olmasına rağmen, sürü insanı kategorisine girmektedir.

Mason: Lokomotif kutsaldır, Wilford ilahidir. Wilford merhametlidir.

Üstinsan, filmde Wilford ile betimlenmiştir. Her şeyden önce Wilford, yaşamı tüm gerçekliğiyle kabul etmiştir. Yaşamın gerçekliği doğa kanunlarıdır, ekosistemdir. Nasıl ki doğanın eşitsizliklerden ve dengesizliklerden ibaret bir *dengesi* vardır, aynı denge toplumlar için de geçerlidir. Doğadaki hayvanlar, hayatta kalabilmek için sert ve acımasız olmak zorundadır. Wilford, bu genellikleri tasarlamış olduğu trende de devam ettirmektedir. İnsanların sınıflara ayrılması; kimilerinin iyi, kimilerinin ise kötü koşullarda yaşaması; kimilerinin gıda kaynaklarına erişemediğinden kimilerinin ise çıkan çatışmalarda ölmesi acı verici olarak düşünülse de bu, varoluş mücadelesinin toplumsal düzlemidir. Kuyruk bölümü yolcularının bu *denge*siz dengelyi kabul etmemesi, Wilford'un sosyal Darwinist politikalarını değiştirmemektedir. Herkesin, vagon vagon sınıflara ayrıldığı düzen ve yürütülen politika, Wilford'un değerlerinin somutlaşmasıdır. Acıma duygusunun köle ahlakı ile ilişkilendirilmesinden hareketle Wilford'un herhangi bir acıma duygusuna sahip olmaması da onun üstinsan olarak görülmesinin nedenlerinden biridir. Kısacası, Wilford, başkalarının çıkarlarını düşünmeksizin iradesini özgürce kullanmaktadır.

Wilford: Bak Curtis! Kapının ardında, bölümler arasında hep olmaları gereken yerde ve hep olacakları yerdeler ... ve şimdi insanların sayısı tam olarak gerektiği kadar. Hepsi doğru yerlerinde ... Tren dünyadır, insanlık da biziz. Artık insanlığa liderlik etmek için kutsal bir görevin var. Sen olmazsan Curtis, insanlık yok olur. Liderleri olmadan insanların neler yaptığını gördün. Yakıp yok ederler.

Wilford'un yukarıda alıntılanan sözlerinde yer alan "kutsal görev", üstinsanın iradesi, egemenliği ve değiştirici gücüdür. İnsanlığın yok oluşu, decadence'dir. Üstinsan, insanlığı bu çöküşten kurtaracak insan tipidir. Onun değerleri, yaşama anlam katan tinlerdir.

5. Sonuç

Snowpiercer, buzul çağına girmiş bir dünyada seçkin bir insan grubunun *ebedi tren* adı verilen bir trende hayatta kalma mücadelesini ele almaktadır. Özellikle nüfus ve gıda kaynaklarına yönelik vurgular nedeniyle film, sırtını Malthus'un nüfus teorisine ve evrim teorisine yaslamıştır. Dolayısıyla sosyal Darwinist söylem filmde kendisini hissettirmektedir. Ancak film karakterlerinin eylemleri ve motivasyon noktaları incelendiğinde güç istenci kavramı ön plana çıkmaktadır. *Filmi sosyal Darwinizm ile güç istenci arasında bir yere konumlandırırsak, güç istencine daha yakın olduğunu söylemek mümkündür.*

Karakterlerin eylemlerinin kaynağının hayatta kalma içgüdüsü değil, gücü elde etme arzusu olduğu görülmüştür. Eğer eylemlerin motivasyon noktası hayatta kalma içgüdüsü olsaydı ne Curtis ne de Wilford birbirleri üzerinde bir etkide bulunmazlardı. Herkes, içinde bulunduğu koşullara uyum gösterir ve kendini korumaya çalışırdı. Bu da pasif bir özne anlamına gelmektedir. Ancak tarafların kendilerini koruma içgüdüsüyle hareket etmediği, güçlerini arttırmak için mücadele verdikleri görülmektedir. Kendini-koruma ancak gücün korunması söz konusu olduğunda bahsedilebilir. Wilford'un refleksi bu duruma örnektir.

Nietzsche'nin güç merkezlerinin önceliği güçlerini arttırmaktır yargısı filmde görülmektedir. Çevredeki öteki güç merkezleriyle mücadele etmek ve onları yenerek üzerlerinde egemenlik kurmak güç istencinin doğal sürecidir. Curtis ve Wilford birer güç merkezidir. Curtis, daha iyi yaşam koşullarını talep ederken asıl niyeti lokomotif ele geçirmek, Wilford'u öldürmek ve dünyayı kontrol etmektir. Wilford'un gücünü silmeyi ve onun yerine kendi gücünü ikame etmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç için kendi hayatını tehlikeye atmaktan çekinmemektedir. Dolayısıyla Curtis'in mücadelesi, bir güç istenci mücadelesidir. Bir güç merkezi, her

şeyden önce gücünü boşaltmak ister. Burada ise şiddet devreye girmektedir. Bir etkinin varlığı tepkiyi doğurduğu için iki taraf arasında çatışmalar yaşanmaktadır.

Filmde Nietzsche'nin insan tiplerine yönelik temsillere rastlanılmıştır. Nietzsche'nin özgür tinliler olarak ifade ettiği Wilford ve Curtis'tir. Bağlı tinliler ise trende geri kalan herkestir. Nietzsche'ye göre özgür tinliler güçlendikçe bağlı tinlilerin nefretini kazanacaklardır. Filmde güçlü Wilford, Curtis ve arkadaşlarının nefretini kazanmıştır ve Curtis'in şiddetine uğramaktadır. Yaşam koşullarından memnun olan ön bölüm yolcuları ise Curtis güç kazandıkça ona karşı şiddet uygulamaya başlamışlardır. Öğretmenin Curtis'i öldürmek için silah kullanması, gece kulübünde eğlenenlerin şiddete başvurması bunun göstergeleridir. *Özgür tinlilerin korunması gerektiğini söyleyen Nietzsche'nin görüşünden hareketle, Wilford ve Curtis'in kendilerini korumak için şiddeti ve doğa düzenini bir araç olarak kullandığı görülmektedir.* Doğa düzeni, Wilford için, *denge* demektir. Curtis için ise dengesizlik. Curtis, tren içindeki dengeleri bozarak kendi çıkarına uygun yeni bir denge yaratmayı hedeflemektedir. Her iki karakterin bu amaçları düşünüldüğünde kendilerinin bencil ve şiddeti kullanmaktan çekinmeyen kişiler olduklarını söylemek mümkündür. Dolayısıyla Curtis ve Wilford, birer *kültür dehasıdır*. Nietzsche (2009, s.175), kültür dehalarını şiddete başvurup yakıp yıktıkları için şeytan olarak görülse de eylemlerinin sonuçları yeni bir düzen yarattığı için değerli olan kişiler olarak tanımlamıştır. Dolayısıyla şiddet ve savaşlar doğal düzenin devamı için gereklidir. Trende isyanların ve savaşların çıkma nedeni budur. Nietzsche'ye (2009) göre "sadece savaşlara değil, en büyük ve en korkunç savaşlara, - yani zaman zaman barbarlığa kapılmaya - gereksinim" vardır (s. 281) ifadesi filmde savaş sahneleriyle betimlenmiştir.

Filmde özgür insan kavramı tartışmalıdır. İlk bakışta Curtis, bu insan tipine giriyor gibi görünse de onun durumu net değildir. Özgür insan olabilmek için özgür isteme ihtiyaç vardır. Özgür insan, kendisine emredilenleri yapan kişi değil; eylemlerini müdahaleden ve manipülasyondan uzak bir şekilde isteyerek yapan kişidir. Verili koşullardaki her bir seçenek, önceden hazırlanmış ve sunulmuş seçeneklerdir. Hangi seçenek tercih edilirse edilsin özgür istemden bahsetmek zordur. Özgür istem, ancak önceden yapılandırılmamış ortamda kişinin iradesini ve zekasını ortaya koyarak gerçekleştirilebilir. Böyle ortamların varlığı da problemlidir. Curtis, Wilford tarafından kurulmuş bir ekosistemin parçasıdır. Wilford tarafından gönderilen mesajların etkisi ve Gilliam'ın yönlendirmeleri sonucu Curtis, içinde isyan ateşini alevlendirmiştir. Bundan önce onun da bir sürü insanı olarak yaşamını sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Onun eylemleri özgür bir *ben* tarafından yapılan eylemler değildir. Eylem ve kararlarında özgür olduğunu düşünen Curtis aslında bir *özgür istem* yanılısı içindedir. Bu haliyle Curtis'in özgür insan olduğu söylenemez. Öte yandan Curtis, diğer yolculardan farklıdır. Onu farklılaştıran şey, yaşam koşullarını yadsıması ve harekete geçmeye hazır olmasıdır. Onun Wilford tarafından isyanı başlatacak kişi olarak seçilmesinin nedeni budur. Bu açıdan düşünüldüğünde Curtis'in nihilizm içinde olduğu söylenebilir ve pasif nihilist olarak tanımlanabilir. Bir başka ifadeyle Curtis, sürü insanından üstinsana geçişin süreci gibidir. Yaşam koşullarına ve kendisine dayatılanlara isyan ederek aktif nihilizme geçişin ilk aşamasını tamamlamasına rağmen Curtis, tam olarak aktif nihilist olarak görülemez. Süreci noktalaması ölümüyle birlikte yarım kalmış ve üstinsan olamamıştır. Nihilizm açısından bakılacak olunursa Curtis, özgür insan olarak görülebilir.

Acıma ve keyif duyguları güç istenci ve üstinsan olmak için Nietzsche'nin üzerinde durduğu iki duygudurumdur. Wilford ve Curtis'in acıma duygusunu hissetmedikleri söylenebilir. Ortada bir isyan vardır ve çıkan çatışmalarda hedefe ulaşabilmek için kayıpların olması normal sonuçtur. Böyle bir atmosferde yaşam savaşından elenenlere acıma duygusuyla yaklaşılmamaktadır. Bu tavır, üstinsanın bir erdemidir. Keyif ise daha çok keyifsizlik hali ile filmde yer almaktadır. Keyifsizlik arttıkça güç elde etme hırısı artmaktadır. Curtis'in yaşam koşulları onu keyifsiz kılmaktadır ve keyifli olabileceği şartlara kavuşma hayalini canlı tuttuğu için bir isyan başlamıştır. Wilford da beklediğinden fazla kayıp verdiği için keyifsizdir. Bu nedenle şiddetin dozunu arttırmıştır. Filmin sonu itibariyle Curtis'in keyifli olduğu söylenemez. Özellikle Gilliam'ın Wilford ile iş birliği yaptığını öğrenmesi, Curtis'i mevcut değerlerine olan inancını yitirmesine ve nihilizme düşmesine neden olmuştur. Yaşadığı duygu, hayal kırıklıdır. Bu durumyla Curtis, pasif nihilisttir. Ölüm ise onun aktif nihilist evreye geçişini engellemiştir. Dolayısıyla Curtis, hiçbir zaman üstinsan olamamıştır.

Film, evrim teorisine gönderme yaparak sona ermiştir. Trende doğal seçim değil, yapay seçim söz konusudur. Trendeki ekosistemin devamlılığı için uygulanan yapay seçilimi Wilford, Curtis ile konuşurken *gerçek doğal seçim için vaktimiz yok* diyerek ifade etmiştir. Doğal seçim için Darwin (2017), "... etkisinin her zaman son derece yavaş olacağını kabul ediyorum" demektedir (s.122). Dolayısıyla Wilford'un evrim bu temel mekanizmaları hakkında bilgi sahibi olduğu ve uyguladığı söylenebilir. Dolayısıyla Wilford, trende kurmaya çalıştığı düzen için kendisinin müdahalede bulunarak şekillendireceği yapay seçim sürecini işletmektedir. Bu süreç sadece kuyruk bölümü yolcuları için geçerli değildir. Ön taraf yolcularının yaşam

koşulları da yapay seçim sürecinin bir parçasıdır. Savaşlar yapay seçimin işlemesi için gereklidir. Dolayısıyla yolcuların bir kısmı savaşlarda ölecek elenirken, bir kısmı da konforlu yaşamları sayesinde nesillerini devam ettirmektedir. Bu seçimin sonuçlarına ilişkin filmin bir söylemi yoktur. Lokomotifin yerleştirilen patlayıcının infilak etmesiyle tren, raylardan çıkmış ve sadece Yona ve bir çocuk sağ kalabilmiştir. Lokomotifin kapısını açıp karla kaplı zemine tereddüt ile ilk adımın atılması, insanlığın üremesi ve gelişimi için yeni bir başlangıcın göstergesidir.

Sonuç olarak evrim, doğadaki canlıların hayatta kalabilmek için kendilerini öncelikle sert ve acımasız bir süreçtir. Bir başka ifadeyle zorunlu bencilliktir. Filmde de *ebedi tren* içindeki tüm yolcuların nihai hedefi hayatta kalmaktır. Sosyal Darwinizm'in izleri bu haliyle filmde yer almaktadır. Ancak hayatta kalmak, fizyolojik bir çaba olarak sınırlandırılmamaktadır. Film, bu fizyolojik çabanın ötesinde bir söylemi içinde barındırmaktadır. O da Nietzsche'nin güç istenci kavramı ve ona bağlı olarak insan tipleri temsilidir. Çünkü, trenin koşulları, gıdaya erişim ve daha iyi yaşam için kendi varlığını tehlikeye atmayı gerekli kılmaktadır. Özetle Snowpiercer, sosyal Darwinist ve Nietzscheci okuma ile ele alınabilir. Elde edilen bulgular film karakterlerinin Darwin'den çok Nietzscheci bir felsefeye hareket ettiğini ortaya koymaktadır.

Kaynakça

- Bakırcı, Ç.M. (2018). *Evrım kuramı ve mekanizmaları*. Ginko Bilim.
- Claeys, G. (2000). The "survival of the fittest" and the origin of social Darwinism. *Journal of the History of Ideas*, 61(2), 223-240.
- Coşar, M. (2009). *Nietzsche kavramada yeni bir yol*. ODTÜ Yayıncılık.
- Darwin, C. (2007). *İnsanın türeyişi* (Ö. Ünalın, Çev.). Onur Yayınları.
- Darwin, C. (2017). *Türlerin kökeni*. Alfa Bilim.
- Doğan, A. (2021). *Osmanlı aydınları ve sosyal Darwinizm*. Küre Yayınları.
- Hawkins, M. (1997). *Social Darwinism in European and American thought, 1860-1945*. Cambridge University Press.
- Krippendorff, K. (2018). *Content analysis: an introduction to its methodology*. SAGE.
- Malthus, T. R. (2017). *Nüfus ilkesi* (Ç. Taşkın, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Mayring, P. (2014). *Qualitative content analysis: theoretical foundation, basic procedures and software solution*. Klagenfurt. <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/39517>
- Merkit, N. (2021). Nietzsche'nin "son insan"ının ve Cesur Yeni Dünya'nın mutluluk anlayışı üzerine bir değerlendirme. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(2), 179-200.
- Nietzsche, F. (1974). *The gay science* (W. Kaufmann, Çev.). Vintage Books.
- Nietzsche, F. (2005). *Tarihin yaşam için yararı ve yararsızlığı üzerine* (N. Bozkurt, Çev.). Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2009). *İnsanca, pek insanca-1* (M. Tüzel, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. (2010a). *Güç istenci* (N. Epçeli, Çev.). Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2010b). *Böyle buyurdu zerdüş* (K. Ata, Çev.). İlgı Kültür Sanat Yayıncılık.
- Nietzsche, F. (2010c). *Böyle dedi zerdüş* (G. Sert, Çev.). İlya Yayınevi.
- Nietzsche, F. (2011). *Putların alacakaranlığı ya da çekiçle felsefe yapmanın yolları* (İ. Z. Eyuboğlu, Çev.). Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2015). *İyinin ve kötünün ötesinde: Bir gelecek felsefesini açış* (A. İnam, Çev.) Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2017). *Deccal: Hristiyanlığa lanet* (O. Aruoba, Çev.). Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Nietzsche, F. (2020). *Beyond good and evil*. Capstone.
- Russell, B. (2005). *Din ile bilim*. (A. Göktürk, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Soysal, S. (2008). Güç istenci ve yorum. *Tabula Rasa: Felsefe ve Teoloji*, (23), 126-136.

Soysal, S. (2020). *Nietzsche: Perspektivizm, güç istenci, doğruluk*. Say Yayınları.

Weikart, R. (1998). *Socialist Darwinism: Evolution in German socialist thought from Marx to Bernstein*. International Scholar Publication.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

René Magritte Resimlerinin Sinema ile Etkileşimi

Interaction of René Magritte Paintings with Cinema

Cumhur Okay Özgör, *Resim Bölümü, Balıkesir Üniversitesi*, 0000-0002-3712-778

Özet

Sanat tarihi boyunca sanatçılar, hayal gücünü kendine rehber edinmiş, yaratıcılıklarını kullanarak yeni imgeler yaratmıştır. Sanatçılar, yaratıcı sınırlarını aşmış, fonetik sanatlarla etkileşim içinde sonrası için sinemayı etkileyecek ikonlar oluşturmuştur. Sanatçılar, içinde bulunduğu dönemin siyasi, tarihi, olaylarından etkilenirken, bilim ve teknolojiye gelişmeler de sanat akımlarına ve sanatçılara ışık tutmuştur. Psikanaliz kuramları üstüne çalışmalarıyla Sigmund Freud, gerçeküstücülük akımını derinden etkilemiştir. Gerçeküstücülük akımının temsilcilerinden biri olan René Magritte, çalışmaları ile sanat tarihinde önemli bir isim olmuştur. Tablolarında, nesnelere, sembolik olarak, varoluşçuluk, tekinsizlik gibi felsefi düşünceleri sorgulatan sanatçı, diğer sanat dallarını da önemli ölçüde etkilemektedir. Yönetmenler, Magritte'in imgelerini beyazperdeye taşımaktadır. Bu çalışmada Magritte'in yarattığı figür ve objelerin, sinema üzerindeki yansımalarından bahsedilmiştir. Bilim korku, korku ve fantastik türde film örnekleriyle çalışma pekiştirilmiştir. Bu çalışmada, sanatçıyı etkileyen film örneklerine ve Magritte'in sinemayı etkileyen imgelerine yer verilmiştir. Örneğin, *Fantomas* (Louis Feuillade, 1913) ve *Nibelungen* (Fritz Lang, 1924) gibi filmler, Magritte'in çalışmaları için referans olmuştur. Bu çalışmada amaçlanan, Magritte'in sürrealizm ve hayal gücünü arşa çıkaran imajlarının, sinema sanatı ile karşılaştırmalı görsel analizini oluşturmaktır. Çalışma kapsamı olarak resim, sinema; felsefe gibi alanlar tercih edilmiş olup, Magritte'in sinemada yer alan resimleri kare kare sunulmuştur. Gerçeküstücülüğün görsel sanatlar üzerindeki etkisi tartışılmıştır. Bu çalışmada, literatür taraması metodu kullanılmış olup, felsefi düşüncelerden yola çıkılarak, teorilerin, görsel sanatlardaki somut hale dönüşümü görseller eşliğinde ele alınmıştır. Farklı disiplinlerin birbiriyle ilişkisi analiz edilmiştir. Çalışmada sinema ve tablolar arası karşılaştırmalı görsel analiz yöntemi benimsenmiş, göstergibilimsel analiz metodundan faydalanılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Magritte, sinema, nesne, gerçeküstücülük.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Resim, sinema.

Abstract

Throughout art history, artists have guided themselves by imagination, using their creativity to create new images. Artists have transcended creative boundaries, creating icons that would influence cinema in the aftermath through interactions with phonetic arts. While being influenced by the political, historical, and events of their time, artists have also been enlightened by developments in science and technology, shedding light on art movements and artists. Sigmund Freud's studies on psychoanalytic theories deeply influenced the Surrealist movement. One of the representatives of the Surrealist movement, René Magritte, has become a significant figure in art history with his works. Symbolically questioning philosophical thoughts such as existentialism and the uncanny in his paintings and objects, the artist significantly influences other branches of art as well. Directors bring Magritte's images to the silver screen, and this study discusses the reflections of Magritte's created figures and objects on cinema. The study is reinforced with examples from science fiction, horror, and fantasy films. In this study, references are made to films that influenced the artist and Magritte's incorporation of cinema into his images. For example, films such as *Fantomas* (Louis Feuillade, 1913) and *Nibelungen* (Fritz Lang, 1924) have served as references for Magritte's works. The aim of this study is to analyze examples that elevate Magritte's images, surrealism, and imagination. The scope of the study includes painting, cinema, and philosophy, with Magritte's images in cinema presented frame by frame. The impact of surrealism on visual arts is discussed. A literature review method is used in this study, and starting from philosophical ideas, the transformation of theories into concrete forms in the visual arts is examined with accompanying visuals. The relationship between different disciplines is analyzed. A comparative visual analysis method between cinema and paintings is adopted, and semiotic analysis methodology is utilized.

Keywords: Magritte, cinema, object, surrealism.

Academical Disciplines/Fields: Painting, cinema.

- Sorumlu Yazar:** Cumhur Okay Özgör, Resim, Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Adres:** Balıkesir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Çağış Kampüsü Altıeylül Balıkesir.
- E-posta:** kaedeoky@hotmail.com
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 29.06.2024
- doi:** 10.17484/yedi.1458746

Geliş tarihi: 25.03.2024 / **Kabul tarihi:** 13.06.2024

1. Giriş: René Magritte

Belçikalı sanatçı René Magritte, sürrealizm akımının önemli temsilcilerinden olan bir ressamdır. Resimleri, fotografik realizmin en güzel örneklerini keşfedebilecek türden olup, ressam; nesne ile anlam arasında, dil ve görüntü olarak bağıntılı ilişkiyi keşfetmeye çalışır. Magritte'in sanat gücü, adeta sihirbaz edasıyla gerçekleştirdiği, onu özgün bir sanatçı haline getiren, nesnelere kazandırdığı yeni anlamlarda yatar. Nesnelere ve kavramların, kökten yer değiştirmeleri, tersine çevrilmeleri, tezat konumlandırmalar, uyumsuz yan yana getirmeler, boyut ve ölçekte büyük farklılıklar; tanıdık, sessiz, zamansız mekânları da uygunsuz veya beklenmeyen nesnelere aniden belirmesi gibi ana retorik imgeler sanatçının özgünlüğünü ortaya koyar. Sanatçı, on önemli yönetime başvurmuştur. Bileşke (iki farklı objeyi tek bir şeyde birleştirme), değiştirme (bir konuda unsurların yerinin değiştirilmesi), saydamlık (görünebilirlik), ölçeksizleştirme (boyutları değiştirme), yersizleştirme (ilgisi olmayan bir unsur ekleme), zamansızlaştırma (zaman içindeki hale müdahale), yerçekimine aykırılık, yanlış isimlendirme, dönüşüm ve maddeyi değiştirme (bir nesnenin doğasını aykırı başka bir malzemeden yapılmış halde resmetme) (Morris, 2024, s. 158). Sürrealist stilizasyon tekniğini benimseyen sanatçının resimleri, film sekansı/karesi etkisi oluşturur. Magritte'in yönteminin özgünlüğü, resim yeteneğinde değil, görme, yeni kimlik yaratma, illüzyonizm; çerçeveleme (tiyatral çerçeve), görüntü veya dilin resim karşısındaki konumu gibi ortaya çıkardığı çıkmazlarla ilgilidir. Aslında, eserlerinin birçoğu, gerçeğin kendisini, bir tür illüzyon olarak inşa etmektedir. Yöntemlerinin yanında Magritte, obje kullanımı konusunda yeni bir sanatsal dil geliştirmiştir. Tablolarında, organik ve inorganik şeyler arasında derin farklılıklar vardır. İnsanlar, hayvanlar, absürd bir karmaşa ile kombine edilmiştir. Nancy Mowll Mathews, Magritte'in resimlerinin hareketli ve sabit imgelerinin sürekli olarak uyum içinde olduğunu belirtir. Mathews, bu imgelerin, doğrudan bir şey ima etmek yerine, her birinin, ilişkilerinin genişleyebileceği pek çok yolun anlayışımızı nasıl genişletebileceği konusunda bizi düşündürmek için yeni yollar sunma hedefinde olduğunu öne sürer (Fischer, 2019, s. 24). Magritte, belirli nesnelere, bir dizi sembollere takıntılıdır ve bu semboller tablolarında sürekli olarak tekrarlanır: Takım elbise giymiş şapkalı adamlar, yeşil elma, kayalar, pencere çerçeveleri, martı, gül, trombon, mobilya, tıraş ekipmanı, tren gibi takıntılı olduğu imgeler, en bilinenler arasındadır. Bu semboller, sanatçı tarafından kombine edilerek oluşturulmuştur. Magritte'in eserlerinin bu kadar farklı bağlamlarda anlam kazanmasını sağlayan nitelik, resim öğelerindeki tutarsızlığında, resimlerinde tekrarlanan öge farklılıklarında yatmaktadır. Magritte, resimlerinde, Freud'un bir bakış açısıyla okunabilecek fallik nesnelere, obje libidosu¹ gibi bireye ve kişisel bilinçaltına özgü semboller sunar. Magritte'e özgü nesnelere bakma deneyiminde, aynı nesnelere bizi korkuttuğu ve öfkelenirdiği sonradan bir anda komik veya absürd görünebileceği; somutun birdenbire soyuta ve soyutun fazlasıyla korkunç bir şekilde somuta nasıl dönüşebileceğini deneyimleriz. Sanatçının başarısının sırrı, sadece, sıradan nesnelere türetilmiş semboller yaratmak ve ardından bunları tekrarlamak değildir. Resimlerinin çoğu, sevgililerin öpüşmesini engelleyen kumaş gibi, nesnelere yan yana getirilmesiyle tanıdık olanı değiştirme takıntısını yansıtır.

Magritte'nin resimleri, gerçek dünya içinde net bir şekilde yer alır. Ancak; öğeleri yan yana getirme, ters çevirme, değiştirme gibi tekniklerle, gerçek dünyayı tamamen alt üst eder. Böylece, kavramları, bize farklı bir şekilde gösterir ve sorgulamaya teşvik eder. Magritte'in bir diğer özgün tekniği, depaysement² olarak adlandırılır; bu da bir nesnenin normal ortamından veya bağlamından tamamen farklı bir ortama aktarılması anlamına gelir. Bu resimlerin etkisi, garip ve rahatsız edici olabilir. Resimlerinde temsil ve gerçeklik, özgünlük ve tekrarı, felsefi³ keşiflerinin ötesine geçer. Resimleri, görünür düşünceleri anımsatan Magritte, kendisini bir estetikçi olarak değil, bir filozof olarak görür (Fischer, 2019, s. 4). Varoluşçuluk ve psikanaliz 'gerçek' Magritte'in entelektüel kaygılarını içerirken sanatçı, sürrealizm kanadında yer alır. Başlangıcında bir sanat akımı değil, felsefi bir düşünce üretimi olan sürrealizm akımı, rüyalara, akıldışı/mantıksız olana, paradoksal veya rahatsız edici imgelere yönelmiştir. Sürrealist sanatçıları altı grup halinde incelemek mümkündür: Resmi sürrealistler (toplantılara sürekli katılan, akımın kurallarına uyan),

¹ Freud'un öne sürdüğü obje libidosu, çocukluk nevrozları ile bağıntılıdır. Libidonun (cinsel enerjinin), egoya geri çekilmesi ileride büyük psikolojik sorunlara yol açabildiği için, çocukluktan itibaren cinsel çekim, savunma mekanizması olarak objeye yöneltilir. Bu yönlendirmeye (egodan çıkarak herhangi bir nesneye yönlendirilmesi) obje libidosu denir. Yüceltme, nesne libidosunu içgüdünün kendisini cinsel tatminden başka ve uzak bir amaca yönelmesi olarak ortaya çıkan bir obje libidosu çeşididir. İdealizasyondansa yüceltme, Magritte'in nesneyi ele almasını açıklamak için daha doğru bir bakış olacaktır (Freud, 2013, s. 40).

² Yerinde olmama, alışılmış ortamın dışında olma, yabancılaşma.

³ 1960'ların ortalarında Magritte, Foucault'nun şimdi çok ünlü olan ve İngilizceye *The Order of Things* diye çevrilen *Les Mots et les Choses*'unu (Sözcükler ve Şeyler) okumuştur. Ressamın bu kitaba ilgi duymasına şaşmamak gerekir. Magritte, New York City'de açtığı bir sergiye aynı adı vermişti ve sözcükler ile şeyler arasındaki ilişki, birçok tablosunda şairane bir etki doğuracak biçimde irdelenmiş bir temaydı. (Foucault, 2022, s. 8)

bağımsız sürrealistler (bireysel olup grup faaliyetlerine katılmayan, geleneksel değerlere karşı), hasmane sürrealistler (sürreal işler üreten ama Breton ve takipçilerini onaylamayan), dışlanmış sürrealistler (resmi grup tarafından dışlanan yine de sürreal işler üreten), ayrılmış sürrealistler (resmi gruba mensup olup sonradan ayrılanlar), geçici sürrealistler (başka akımdan sürrealizme geçen sanatçılar) (Morris, 2024, s. 9). Belçikalı ressam, René Magritte (1898-1967) Paris'teki sürrealist gruba 1927'de dahil olmuştur.

1.1. Sürrealizm ve René Magritte

Xavier Canonne: "Sürrealistler sinemayla birlikte doğmuştur" (Fischer, 2019, s. 4).

20. yüzyılın önemli sanat akımlarından biri olan sürrealizm (gerçeküstücülük), Dalí, Max Ernst, Joan Miró, Giorgio de Chirico gibi sanatçılar tarafından benimsenin felsefi bir akımdır. Felsefi bir anlayış olan sürrealizm, düşünürleri, şairleri, yazarları, yönetmenleri ve ressamı aynı çatı altında toplamayı başarmıştır.

Andre Breton'un 1924 yılında yayımladığı manifestoda sürrealizm tanımında şu ifadeler yer alır: Sürrealizm (i), aklın uyguladığı herhangi bir kontrol olmaksızın estetik ya da ahlaki kaygılardan bağımsız olarak düşüncenin gerçek işleyişini sözlü olarak, yazılı sözcüklerle ya da başka bir biçimde ifade etmek için önerilen psikik otomatizm. (Morris, 2024, s. 16)

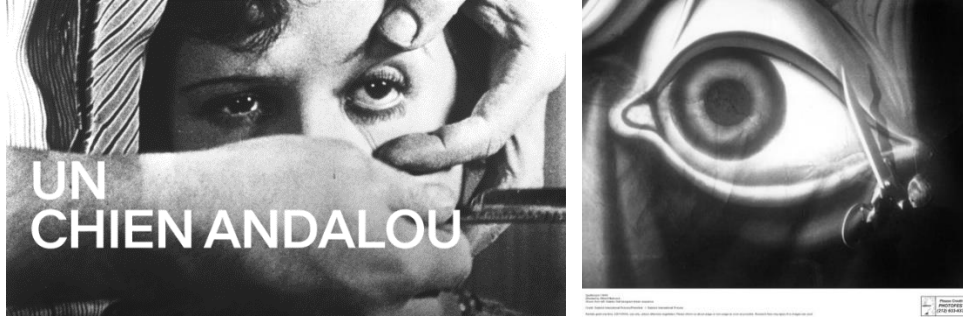
1. Paradoksal sürrealizm: Mantıksızca resim unsurların bir araya getirildiği kompozisyonlar içeren resimler yer alır (örnek: René Magritte).
2. Atmosferik sürrealizm: düşe benzer atmosfer oluşturulan resimler (örnek: Paul Delvaux).
3. Metamorfik sürrealizm: Tanınabilir imgelerin şekil, renk ve diğer ayrıntılarının çarpıtılmış, dönüşüm geçirdiği resimleri içerir (örnek: Joan Miró).
4. Biyomorfik sürrealizm: Sanatçılar, kendilerine özgü organik bir sahiciliği olan yeni figürler oluşturur (örnek: Yves Tanguy).
5. Soyut sürrealizm: Organik soyut şekillerin görsel bir desenin ötesine geçecek kadar farklılaştığı resimler içerir (örnek: Arshile Gorky) (Morris, 2024, s. 8).

Sürrealistlerin birçoğu, imgeleri rüyalar ve bilinçaltından alırken, Magritte, genellikle bu yönetime başvurmaz; bunun yerine çoğunlukla, tuhaf ve komik, absürd (zaman zaman olanaksız ve rahatsız edici) nesnelere ve olayları yan yana getirme yöntemini benimsemiştir. Magritte, dil ile görüntü arasında oynamaya yönelik çalışmalara başvurur. Magritte, Bruce Elder'in *gerçekçi*⁴ olarak adlandırdığı sürrealizm kanadına düşer (Fischer, 2019, s. 5). Magritte gerçeküstü fikirlerini ortaya çıkarırken, alışıldık geleneksel resim anlayışından ve gerçekçi resimleme tekniğinden faydalanırdı. Sanatçının sıradan resmetme tarzı, akıldışı imgelerinin gerginlik etkisini artırır. Magritte, bu özellikleriyle De Chirico'dan etkilenmiştir. İkisi de tanıdık nesnelere uyumsuz bir şekilde yan yana gelmesiyle, gizemli ve esrarengiz, tekinsiz görüntüler oluşturma konusunda ustadır. Ancak Magritte'in mekânları mizah içerirken De Chirico'nunkiler daha çok melankoliktir (McIver, 2016, s. 160). Sürrealizm içinde daha doğrudan sinemayı besleyen/sinemadan beslenen bir gerçekçilik akımı vardır. Bu akımın en önemli ressamlarından biri Belçikalı René Magritte'dir. Magritte, sürrealist grupla ilişkileri olmasına rağmen sürrealizmin sınırlarına tam olarak uymamıştır ancak; her şeyden önce onun eserleri, diğer sürrealistlerden daha fazla *gerçeküstü* anlayışını göstermektedir. Dalí ile karşılaştırıldığında, Magritte'in sanatının büyük bir kısmı soyutlama ya da görsel çarpıtmalar içermektedir. Magritte ve Dalí'nin doğaçlama resim tarzları dışında sahip oldukları ortak şey, sürekli olarak saplantılarını resmetmeleridir (McIver, 2016, s. 161). Örneğin, göz bu imgelerden biridir. Göz, sürrealist sanatçılar için son derece önemli organdır. Alfred Hitchcock'un *Öldüren Hatıralar* (Spellbound/1945)⁵ filminin önemli rüya sekans sahnesi için Salvador Dalí, göz tasarımları resmeder (Görsel 1). Magritte'in, *The False Mirror* (*Ters Ayna*/1928) (Görsel 2) isimli tablosu, Samuel Beckett'in senaryosunu yazdığı ve Alan Schneider'in yönettiği *Film* (1965) (Görsel 2), Richard Kelly'nin *Donnie Darko* (2001) filminde de kullanılmıştır. *False Mirror* tablosu, "göz, içteki ruhun aynasıdır" sözünü anımsatır. Magritte bu tabloda ters çevirme oyununu oynarken, dışarıda neyin olduğunu, içerde neyin olduğunu sorgulamanın bir şeklini ortaya çıkarır. Resim, insan gözünün devasa boyutu içinde, insanın ruhunda, içinde ne olduğu ya da ne

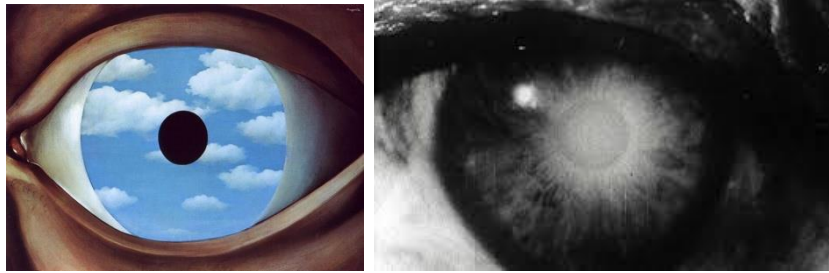
⁴ Magritte'in gerçekçi resimler yapmasına en büyük etken savaşın yıkıcı kasvetli doğasına gerçeküstü bir hicivle yaklaşmasıydı. Savaş döneminin korkularını, gerilimini ve dehşetini resmetmek yerine Magritte, tezat anlamlar oluşturacak bir biçimde güneşli, huzurlu, izleyeni mutlu düşündüren resimler yapmıştır.

⁵ Fritz Lang'ın *Metropolis* (1929) filmindeki gözlerin olduğu rüya sahnesi, Alfred Hitchcock'un *Öldüren Hatıralar* (Spellbound/1945) filmi için referans olmuştur.

olduğuna dair bir bakış açısı sunmak yerine, dışarda olanı, gökyüzünü yansıtır. Gözün içinde bulutların olduğu bir gökyüzü görünen şeydir. İnsan, gördüğü her şeyi, başka bir şeye gizler; görünen şeylerin sırlarını, gizlediği şeyleri çok merak eder (Paquet, 2015, s. 11). Ingmar Bergman'ın Yaban Çilekleri (1957) filmindeki rüya sahnesinde levhadaki gözlerden, Karl Grune'un The Street (Cadde, 1923) filmindeki sahnelerine kadar çok önemli yönetmenler bilinçaltı, rüya sahnesine göz imgesine bu sebeple başvurmuştur.



Görsel 1. (sol) Salvador, D. (senarist), Buñuel, L. (yönetmen), (1929), Bir Endülüs Köpeği (Un Chien Andalou), Les Grands Films Classiques, Fransa (sağ) Hitchcock, A. (1945), Öldüren Hatıralar (Spellbound), Selznick International Pictures Vanguard Films, Amerika



Görsel 2. (sol) Magritte, R. (1928), The False Mirror (Ters Ayna), T.Ü.Y.B. MOMA, New York, Amerika (sağ) Beckett, S. (senarist), Schneider, A. (yönetmen) (1965), Film, Milestone Film & Video, Inc., Amerika.

Göz sahnelerine resimlerinde sık sık yer veren bir diğer sanatçı ise Salvador Dalí olmuştur. Salvador Dalí, Magritte'nin aksine, ünlü yönetmenlerle birlikte deneysel ya da anlatsal filmlerde, senarist, sanat yönetimi (set tasarımı) gibi önemli roller/görevler üstlenmiştir. Bu filmler, klasik kültürler arasına girmişlerdir. Örneğin, Dalí'nin Luis Buñuel ile çektiği Bir Endülüs Köpeği (Un Chien Andalou/1929) bu filmlerdendir. Film, gerçeküstücülük akımından doğrudan ilham alır. Ayrıca, önemli bir gerçeküstücü olan Magritte'in tabloları, Bir Endülüs Köpeği filmindeki göz sahnesi ya da kesik el sahneleri için önemli bir referanstır. Magritte'in, One Night Museum (1927) ve the Difficult Crossing (Görsel 3) (1926) (Görsel 3), resimleri, Buñuel'in Bir Endülüs Köpeği sahnelerinde yer alır. Magritte ile ilgili tutulan notlarda, Magritte'in, Bir Endülüs Köpeği'ni izlediği ve İspanya'nın Cadaqués şehrinde diğer sanatçılarla birlikte Buñuel'i ziyaret ettiği bilinen bir durumdur (Fischer, 2019, s. 10).



Görsel 3. (sol) Salvador, D. (senarist), Buñuel, L. (yönetmen), (1929), Bir Endülüs Köpeği (Un Chien Andalou), Les Grands Films Classiques, Fransa (orta) Magritte, R. (1926), the Difficult Crossing, T.Ü.Y.B. 80 cm × 65.3 cm, Özel Koleksiyon. (sağ) Magritte, R. (1927), One Night Museum, T.Ü.Y.B. 19 x 25 cm, Ö.K., Paris, Fransa

Dalí ve Buñuel'in iş birliğiyle gerçekleştirdiği ikinci ve son film ise Altın Çağ'dır (L'Âge d'or/1930). Bu filmde, Magritte ve diğer sürrealistlerle etkileşim içine girmiş, büyük ölçüde sürrealist imgelerden karşılıklı olarak yararlanmışlardır. Filmin ikonografisi, açıkça, Magritte tarzı öğeleri içermektedir. Filmin bir sahnesinde, arkadan görülen şapkalı bir adam, başında bir kaya gibi görünen bir şeyi rahatça taşımaktadır; bu görüntü, başında bir kaya taşıyan bir heykel ile tezatlık oluşturur. Dalí ve Magritte, tablolarında şunu ifade eder: "Kendi kişisel sembollerimiz herkese erişilebilir olmalıdır" (McIver, 2016, s. 162). Magritte ve gerçeküstücülük ile bağıntılı bir diğer isim ise, Belçikalı yönetmen, Andre Delvaux'tur. Yönetmen, Magritte'i tanımış ve onun eserlerindeki ürkütücü mekânsal yan yana gelmelerden bilinçli bir şekilde etkilenmiştir. Bu sahnelerin, zaman içinde filme aktarabileceğini fark etmiştir. Özellikle, Amerikalı eleştirmen ve Tarihçi Georgiana M. M. Colville, Delvaux'un Belle (1973) adlı filmindeki kırmızı fenerin, *Magritte tarzı parlıtısını* taşıdığını belirtir (Fischer, 2019, s.11). Ayrıca, Colville, Delvaux'un bir diğer filmi One Night a Train (1968) Magritte'in Işık Serisi (1949-67) ile benzer ışığın olduğu bir sahneyi içerdiğini vurgular (Fischer, 2019, s. 11). Magritte'in arkadaşı ve diğer sürrealistlerden biri olan Louis Scutenaire'e (ayrıca, Magritte'in çektiği filmlerde yer alan kişi) göre: Magritte, tablo yaparken çoğunlukla sıkılır, tam tersine, Magritte, film yapımcısı kılığına girdiğinde, kendine ait kamera ile kısa filmler çektiğinde, heyecanlı ve keskin, ama yine de sonsuz eğlenceli bir mola halinde olurdu. Belki de, kamera elindeyken hiç olmadığı kadar mutlu olmuştur (Fischer, 2019, s. 10). Magritte'in çalışmaları ile sinema arasındaki paralellik, sanatçının yaratıcı ilgi alanlarının sinema teorisi ve pratiği ile doğrudan ilgili konuları (çerçeveleme, ölçek, montaj, illüzyon, tiyatralite, bakış açısı, yüz ve nesnelerin durumu v.b.) içermesinden kaynaklanmaktadır.

1.2. René Magritte'in sinema ile etkileşimi

1895'te sinematik projeksiyonun icadından sadece iki yıl sonra doğan Magritte'in çocukluk dönemi, sinema endüstrisinin gelişimi ve hızla ana akım eğlence biçimi haline gelmesiyle çakışmaktaydı. 20. Yüzyıl başında, seyyar sinemalar, Georges Méliès ve Lumière kardeşlerin filmlerini; Pathé yapımı filmlerle birlikte göstermekteydi. Seyyar sinemalar, Méliès'in Ay'a Yolculuğu (Le Voyage Dans la Lune) gibi filmleri Belçika genelinde göstermekteydi. Sinema seyircileri, genellikle okul çocuklarından oluşuyordu. Magritte ise okul çağında, bu tür *eğitici* gösterimlere sıkça katılmıştı (Allmer, 2019, s. 75). Bu durum, Magritte'in çalışmalarının hem avangart hem de ana akım sinematik akımlarla bağlantısının en büyük sebeplerinden biri olarak kabul edilebilir. Bunun en büyük sebebi, sanatçının sinema ile aynı döneme (erken 20. yüzyıl) denk gelmesidir. Ayrıca, 1911 yılında Charleroi, rue Neuve'de açılan Sinema Mavi (Cinema Blue⁶), Manège Meydanı'na bir sokak mesafede, Magritte'in ev adresine yakındı. Kardeşi Paul'un bilet satıcısı olarak çalıştığı bu sinemalarda, Magritte istediği zaman film gösterimlerini izleme fırsatına sahipti. Çocukluk evlerinin duvarlarının tamamen mavi renkte olması, Magritte'in eserlerinde farklı şekillerde tanıdığımız gökyüzünün mavi kullanımına referans oluşmuştur (Allmer, 2019, s. 75).

Magritte, hayatı boyunca, sinemaya düşkünlüğüyle tanınırdı. Kendi yerel bölgesindeki herhangi bir Brüksel sinemasını ziyaret ettiği bilinirdi. John Wayne hayranı olan Magritte, (Vahşi Batı filmlerini sevdiği bilinmektedir), Wayne'in oynadığı ve John Ford'un yönettiği Stagecoach (Cehennem Dönüşü/1939) filmi beğendiği bilinen bir gerçektir. Ayrıca, Magritte'in şapka takıntısı, Chaplin ve aynı zamanda Laurel ve Hardy hayranlığının göstergesidir (Danchev, 2020, s. 100). Sıkça, evinde arkadaşlarıyla, 1958 yılında edindiği 16 mm sesli projektörüyle, iki metre genişliğinde bir ekranda izlemek için filmler kiraladıkları bilinirdi. Projektörüyle gösterdiği ilk film, Üç Ahbap Çavuşlar Altın Arayıcısıydı (The Marx Brothers Go West/1940) (Danchev, 2020, s. 101). Sanat Tarihçisi Robert Short, popüler sinemaya olan ilgisinin, Magritte'in, Mack Sennett'in komik filmlerini; Buster Keaton, Charlie Chaplin, Harry Langdon ve Pearl White'in yapımlarını sevmesine bağlar. Bu tür filmlerin (çoğunlukla komedi) sürrealist grubun tercihlerine uygun olup olmadığı tartışılabilir. Magritte, izleyici olarak sinemaya karşı tutkulu olsa da estetik olarak sinemayı küçümsemektedir (Fischer, 2019, s. 14) Robert Short, sinemanın, Magritte üzerindeki etkisinin retorik boyutlarını özetleyerek, resimsel yöntemler oluşturma yöntemlerini sıralar; bunlar, kurgu, çerçeveleme, bakış açısı, eş zamanlılık, derinlik ve anlatı gibi yöntemler olup, film tekniklerine karşılık gelmektedir (Fischer, 2019, s. 13). Short, dönemin popüler olan, ticari bir bakış açısıyla sanata karşı oluşan tavrın, Magritte'in, sinema sanatına olan ilgisini etkileyip etkilemediğini sorgular.

Belçikalı sanat tarihçi Michel Draguet, Magritte'in biyografisinde sinemayı, *büyülü bir mekân* olarak nitelendirir (Fischer, 2019, s. 15). Tıpkı lunapark, karnaval veya sirk gibi, sinema da geçici bir eğlence ve zevk, heyecan ve günlük burjuva yaşamının sıkıcılığından kurtuluşun anahtarıdır. Magritte tarzı mekânlar, varlık yerine daha çok yokluk hissi uyandırır. Örneğin, 1960'ta Jacques de Decker'in Magritte'in kendisiyle yaptığı sinema odaklı röportajda, Magritte, 1959 yapımı Luc de Heusch imzalı kısa filmi, Magritte Ou la

⁶ Sanatçının ayrıca the Blue Cinema adlı bir resmi de bulunmaktadır.

Leçon de Choses filminin performansını tartışır. Magritte: "Film, beni ortaya koymamış gibi geliyor... Film, hareketin sanatıdır ve resimlerimin temsilleridir" diye vurgular (Allmer, 2019, s. 184). Magritte, söyleşilerinde, sohbetlerinde sık sık yönetmenlerden ve filmlerden bahsetmiştir. Örneğin, Hitchcock'a (adını kasten yanlış yazarak Hitchcock demiştir) pek ilgi duymamış ve yönetmen hakkında hoşnutsuzluğunu ifade etmiştir. Magritte, Hitchcock'u 'büyük yetenekli bir aptal' olarak nitelendirir (Allmer, 2019, s. 91). Hitchcock'a yönelik ilgisi, sadece, The Paradine Case (1947) ve Psycho (Sapık/1960) gibi filmlere dayanır.



Görsel 4. (sol) Lang, F. (1924), die Nibelungen, UFA, Decla-Bioscop AG, Almanya (sağ) Magritte, R. (1965), The Blank Signature, T.Ü.Y.B. 81.3 x 65.1 cm Özel Koleksiyon

Film ve tanıtım afişlerini çok sevdiği bilinen Magritte'in, bir film meraklısı olarak, gençliğinde, Belçika'daki sinemalara gittiği biyografi yazarları ve monografi yazarları tarafından, belirtilmektedir. Magritte'in sinema üzerine yorumları, Belçikalı şair André Blavier tarafından kaydedilmiştir. Yazarların kayıtları, Magritte'in, Fritz Lang'ın kara filmi, The Woman in the Window (Penceredeki Kadın/1944), Lewis Allen'ın The Uninvited (Davetsiz Misafir/1944), Louis Daquin'ın The Mark of the Day (Günün İzi/1949), Pierre Etaix'in The Suitor (1962), Robert Wiene'nin The Cabinet of Dr. Caligari (Caligari'nin Muayenesi/1919), Abel Gance'in The Tenth Symphony (Onuncu Senfoni/1918), D. W. Griffith'in Broken Blossoms (Kırık Tomurcuklar/1919), Marcel L'Herbier'in El Dorado (1921) ve Alexandre Volkoff'un Kean (1924) gibi izlediği bir dizi filmi ortaya çıkarmıştır (Danchev, 2020, s. 105). Ayrıca, Magritte'in The Blank Signature (1965) (Görsel 4) isimli resmi için, Fritz Lang'ın die Nibelungen (1924) (Görsel 4) filminin bir sahnesini referans aldığı görülmektedir. Tüm bu bilgiler ışığında ressamın sinema ile karşılıklı etkileşimini gözler önüne serer.

Ressam tarafından 1960'larda derlediği tahmin edilen *ilginç filmler* listesi arasında: Sergei Eisenstein'in Alexander Nevsky (1938), Orson Welles'in The Stranger (Yabancı/1946), Billy Wilder'in Stalag 17 (Casuslar Kampı/1953), John Sturges'in Last Train to Gun Hill (Gun Hill'den Son Tren/1959) ve Carol Reed'in Our Man in Havana (Havana Casusu/1959) gibi filmler yer almaktadır (Danchev, 2020, s. 105). Ayrıca, küçük çaplı eserlerden ve dedektif hikâyelerine olan ilgisinden kaynaklanan, Maurice Leblanc'ın *centilmen hırsızı* Arsène Lupin gibi eserler de listesinde bulunmaktadır (Danchev, 2020, s. 105). Aynı zamanda, ressamın, Vsevolod Pudovkin'in Admiral Nakhimov (1947), John Emerson'ın The Americano (1916), Jacques Deray'ın Symphony for a Massacre (1963), Georges Lautner'ın 1962 yapımı The Eye of the Monocle ve François Truffaut'nun The 400 Blows (400 Darbe/1959), gibi filmlerinden etkilenmediği, hoşlanmadığı, François Truffaut'nun 400 Darbe filmi bir *sinema* eseri olarak nitelendirmediği bilinir. Magritte'e göre bu film, sadece *eğitici* bir mesajla donatılmıştır. Magritte, sinema izlerken "bir şey öğretmeye veya bir argüman sunmaya çalışan sinemaya katlanamadığını ve bu tür sinemanın kendisini sıktığını" belirtmiştir (Fischer, 2019, s. 18). Magritte için 400 Darbe filmi, ahlaki, eğitici veya estetik film olarak, bizi eğlendirebilecek veya

ilgilendirebilecek bir yapımdır. 'Ahlaki' sinema, sinema değildir; bu, ahlaki felsefe dersinin sıkıcı bir karikatürüdür. Sıkıcı bir ders gibi, ahlaki açıdan eksiktir. Magritte, kendisinin gereksiz bulunduğu şişirme tarzda filmleri, sanat filmlerine alaycı bir tutum sergilemiştir ve en sevdiği filmlerin, Brigitte Bardot'un başrolünde olduğu sıradan bir film olan *Babette Goes to War* (Christian-Jaque/1959) ve basit bir komedi filmi olan *Madame et Son Auto'nun* (Robert Vernay/1958) olduğunu belirtir. Magritte için bu filmler gerçektir, çünkü bizi eğlendirmekten başka bir iddiada bulunmaz ayrıca temel ahlaktan da yoksun değildir (Danchev, 2020, s. 102).

Sinemaya gitmek, Magritte için hayat boyu bir tutku olmuştur. Sinematik deneyimler, Magritte'in sanatındaki fikirler üzerinde önemli bir etki kaynağıydı. Hareketli görüntülerin, komik, yanıltıcı ve illüzyonistik etkileri ve (sessiz film çağında) müzik eşliğinde sunumunun birleşimi, sanatçıyı son derece etkilemiştir. Magritte, resimlerini oluştururken, onu derinlemesine etkileyen ve içinde yer aldığı sinemadan büyük ölçüde alıntı yapar. Resimleri, sessiz filmlerin sakin yüz ifadesini paylaşır; sessiz film sahneleri, resimlerine monte ediliyor gibidir. Bu filmlerden en önemlilerinden biri de hiç şüphesiz ki Louis Feuillade'ın *Fantômas* (1913) adlı film serisidir. Magritte'nin *Fantômas'a* olan ilgisi, Juan Gris, André Breton, Yves Tanguy, Guillaume Apollinaire, Max Jacob ve Robert Desnos dahil olmak üzere birçok diğer avangart sanatçı ve yazar tarafından paylaşılmıştır (Allmer, 2019, s. 82).



Görsel 5. (sol) Feuillade, L. (1913), *Fantômas*, Gaumont, Fransa (sağ) Rene Magritte, R. (1927), *The Menaced Assassin* T.Ü.Y.B. 150.4 cm × 195.2 cm, Museum of Modern Art, New York

Fantômas filmlerinin tarzı ve mizansenleri, Magritte'nin çalışmalarındaki sinematik nitelikli çerçeveleme yöntemleri oluşturma aşamasında etkili olmuştur. *The Menaced Assassin* (1927) adlı tablo (Görsel 5), doğrudan Feuillade'ın üçüncü *Fantômas* filmi *Le Mort qui Tue* (Öldüren Ceset, 1913) adlı filmdeki bir sahneden (Görsel 5) esinlenmiştir. Bu sahnede, iki suçlu bir kapının her iki tarafında durarak kurbanlarını bir ağla yakalamak için beklerler. Magritte'in tablosunda ise, bir kişi valizle odanın içinde, kapıda elinde sopa ve ağla bekleyen, iki fularlı adam haline dönüşmüştür. Resim sahnesinde, bir tür şezlongun üstünde yüzüstü uzanan çıplak bir kadın figürü yer alırken, yanında bir erkek figürü gramfonun kontrollerini ayarlamaktadır ve ön planda bir sandalyenin üzerine örtülmüş bir valiz ve bazı giysiler yer almaktadır. Sahnenin arka kısmında, üç erkeğin gözlemlediği bir pencere görünür. En arkada ise tersten dağlık bir manzarayı çerçevelemiştir. Tehditkâr ve yaklaşan şiddet havasına rağmen (sopayla tehdit eden figürün varlığı), tablo ilginç bir şekilde durağan bir halde resmedilmiştir. İki şapkalı adam birbirlerine veya arkadaki odaya bakmazlar ancak; hafifçe aşağıya ve resmin dışına, görünmeyen bir şeye bakarlar. Zarif genç adam (muhtemelen eserdeki suikastçı) büyük bir gramfonun boynuna bakar. Pencereden içeri bakan üç baş bile, genç adama veya izleyiciye değil, sağdaki duvarın ardında, ağ ile duran bir adamın karşısındaki köşede bulunan bir şeye bakar. Tablo görme eylemini temsil ederken, aynı zamanda izleyiciyi bir dedektif gibi dikkatli, tarafsız bir incelemeye davet eder. Tablo, görmenin sınırlarını, kör noktaları ve gözden kaçan şeyleri işaret eder. Bir film karesinden ziyade, gizemli ve utanç verici bir sahneyi çağrıştırmaktadır. Sanki Kafka tarzı özel bir saçmalığın kazara ve rahatsız edici müdahalesinin sahnesini sergiler gibidir (Allmer, 2019, s. 89). Film, aynı zamanda *Fantômas* hikâyelerinin merkezinde, kavramsal unsur olan, gizemin de dönüşümüdür. Sürrealist sanat, gizemi ima etmek için çerçeveleri geniş ölçüde kullanır ve bu çerçeveler, görüntünün ötesinde ya da arkasında başka bir gerçekliği ima ederek bu gizemi yansıtır. Resimde, Feuillade'ın filmlerinde kullanılan 'katmanlı derinlik' kavramından ilham alınan bir mekânsal katmanlama

mevcuttur. Feuillade'ın filmlerinde kelimenin yeri son derece belirsizdir. Kelime ve görüntü arasındaki ilişki sorgulan sessiz filmleri bu yönüyle Magritte'i etkilemiştir. Feuillade filmlerinde kelimeler, nesnelere gibi somutlaşır, dönüşür ve dematerializasyona uğrar (Danchev, 2020, s. 96). Magritte, imgelerini sinemadan ödünç alırken resimleri sinema sanatında etkili olmaktadır. Çağdaş yönetmenler, film karelerinde Magritte tarzı öğelere yer vermekten geri kalmaz. Ayrıca, Magritte'e saygı duruşu niteliğinde sahneler de çeker.

1.3. René Magritte tablolarının beyazperdedeki yansımaları

René Magritte ile ilgili yazılardan, notlardan da öğrenildiği üzere, Magritte, sanat anlayışı olarak sinemaya çok şey borçludur. Şüphesiz ki; hayal gücü ve yaratıcılığı için sinema kareleri ona rehberlik etmiştir. Magritte, sinemayla, dolayısıyla yönetmenlerle, etkileşim içerisinde olan bir sanatçı olurken; Magritte'in resimleri de, film karelerine referans olup sinemayı ve dolayısıyla yönetmenleri de etkilemektedir. Örneğin, David Cronenberg, Gregory Markopoulos, Pat O'Neill, Sidney Peterson, Chantal Akerman, André Delvaux, Samy Szlingerbaum, Karl Grune, Ferdinand Zecca, Alfred Hitchcock, Bernard Queysanne, James Cameron, David Lynch'e kadar birçok film yapımcısının hayal gücünde Magritte tarzı imgeler yer alır. Alt metin olarak okunabilecek imgeleri, sembolik anlamlar içerir. Örneğin, bir kaya asla normal, salt bir kaya değildir. Felsefi derinlik, anlamlar bulabileceğimiz imgeleri, sinema sanatı için önemli birer kaynaktır.

Ressam, tekrar tekrar resmettiği nesnelere yeni anlamlar kazandırır. Resimlerinde, nesnelere yer değiştirir, tersine çevirir, ters düz eder, parçalarına ayırır; uyumsuz, anlamsız nesnelere yan yana getirir, nesnelere abartılı boyutlarda betimler. Magritte'in eserlerinde sık sık yer verdiği, anlam yüklediği bu objelerden biri de kayalardır. Tablolarında kayalar uçar, boyutunun, ölçeğinin, ağırlığının tersi resmedilebilir. Magritte'in serbestçe yüzen kayaları, temsil edilen nesnelere ağırlığı göz önüne alındığında, ürkütücü bir gerçek dışılıkla betimlenmiştir. Bir rüya sekansından fırlamış gibi duran bu imajlar, sembolik olarak farklı okumalara olanak sağlar. Organik varlıkların taşlaşması, onları koruma isteği, ölümsüzleştirme arayışı olabilir. Bu tabloların üretildiği tarihler de (1940'ların sonlarından 1950'lerin başları) dikkate alındığında, II. Dünya Savaşı'nın şoku ile ve özellikle Hiroşima ve Nagazaki'deki bombalamalar sonrasında insanların küle döndüğü felaketlerden korunma isteğiyle ilgili olabilir (Fischer, 2019, s. 127). Yani, tuhaf bir şekilde sanatçının, taş serisi, sadece antik çağlara değil, aynı zamanda atom çağının geleceğine de gönderme yapabilir. Dünya Savaşı'nda büyük ölçüde tahrip edilmiş şehirler, yazılı mezar taşı gibi görünen bir tableti anımsatmaktadır. Magritte'in taşlaşmış kuşlarında ise, organik olanla inorganik olan iç içe geçmiştir. Ressamın uçan kaya resimleri (ada, kuş gibi), yerçekimi kanununa karşı gelen bir bakış açısıyla taşların ağırlığının absürtlük içermesi gibi durumlar yansıtır. Resimlerdeki ölü figürler, genellikle çürümekte, yosun bağlamakta ve taşlaşmaktadır. Dolayısıyla, organik olanın, kaya gibi gösterilmesi, ölümün karışıklığına başkaldırı gibi görünmekte ve o figürü ebedi koruma çabası (anıtlaştırma) olarak değerlendirilebilmektedir. Bu tema, bir yönüyle Magritte'in gençliğinde annesinin intiharının sanatçı üzerindeki travmatik etkileriyle ilişkilendirilebilir (Fischer, 2019, s. 127). Hipnotik, illüzyonik ve düşsel durumlar, sanatçının sıklıkla yoğunlaştığı temalardandır ve Magritte için dünyanın sonunun trajedisi, çevresinin tamamının taşa dönüşme motifinde saklıdır. Hayatının sonuna kadar bu motif üzerinde çalışır. Taş, bir tür takıntı haline gelmiş, Taş Serisi resimlerinde her canlı olan şey taşa dönüşür.



Görsel 6. (sol) Magritte, R. (1959), The Castle of the Pyrenees, T.Ü.Y.B. 150.4 cm × 195.2 cm, Museum of Modern Art, New York (orta) Villeneuve, D. (2016). Geliş (Arrival), Paramount Pictures, Amerika (sağ) Cameron, J. (2009), Avatar, 20th Century Fox, Amerika

Magritte'in taş resimleri serisi, özellikle bilim kurgu sineması olmak üzere, çeşitli yönetmenleri ve dolayısıyla sinema sanatını da etkilemektedir. Örneğin, Denis Villeneuve'un Geliş (Arrival/2016) filmi ya da James Cameron'un Avatar (2009) (Görsel 6) filmlerinde, Magritte'in taş resimlerinin benzerleri görülebilir.

Örneğin, Avatar filminde taş; kütesine, ağırlığına; yerçekimi kanunlarına aykırı bir gerçeklikte hava boşluğunda duran adacıklar olarak Magritte resimlerini hatırlatır. Benzer bir absürd sahne, Geliş filminde de görünür. Uzay gemisi olarak tasarlanmış kaya benzeri bir kütle, tıpkı Avatar filminde olduğu gibi havada süzülür. Bu sahnelerde yer alan durum, gerçeküstü, anlamının dışında, dönüştürülmüş bir yeni gerçeklikte sunulmuştur.

Magritte, taşın dokusunu şaşırtıcı bir gerçeklikle iletir, bazı zamanlarda taş yığını, içine girmesi olanaksız olan korkutucu küçük bir odanın tamamını kaplayabilir (Brodskaia, 2009, s. 136). Birçok Magritte eseri, iç ve dış arasında bir mekânsal karmaşayı barındırır. İç ve dış arasındaki mekânsal karmaşayı yansıtan Magritte'nin en ünlü eserlerinden bazıları, bir pencere önünde bir tuvali andıran ve konusu manzara olan, aslında manzaranın boyanmış tablo olduğu resimleridir. Pencere önünde duran tablo, dışarıdaki manzarayı engelleyen bir halde tasvir edilmiştir. Burada, Magritte'nin "bir nesnede gördüğümüz şey, başka bir gizli nesnedir" ifadesini düşündürür. Genellikle, pencere önünde gördüğümüzün aslında şeffaf değil opak bir yüzey olduğunu gösteren küçük ipuçları vardır. Magritte, şöyle yazmıştı: "Herkesin içinde göz ucuyla görebileceğimiz özel bir hayatı vardır" (Fischer, 2019, s. 195).

Pencere önünde manzara tablosu imgesi içeren çalışmaları, Magritte'in kariyeri boyunca, pencereyi temsil etmek için seçtiği ana ikonografik öğelerden birisi olmuştur. Sanatçı, bunları çeşitli yollarla temsil etmeye çabalamıştır. Genellikle sanatçının izlediği yöntemler arasında, dış manzaranın tablo halinde bir yansımasının sunumu, dışardan içeriye (odaya) yönelen bakışların yer alması gibi çeşitlilik sunabilir. Bu eserlerin en ünlülerinden biri de The Human Condition'dur (İnsan Durumu/1933). Bilinen manzara sahnesinden farklı bir bakış açısıyla ele alınan eser, bir pencerenin önüne yerleştirilmiş bir tablo ve dışarıdaki manzara ile tam olarak hizalanmış bir görüntü içerir. İzleyici için tuvale mi yoksa camdan dışarıya mı baktığı belirsizdir. Magritte, garip ve paradoksal hale getirmenin bir yolunu bulma anlamında pencereyi, zihinsel bir sorun olarak ele alır. Resimlerinin neredeyse hepsinde olduğu gibi, kavramsal sınırları zorlamayı tercih etmiştir. İster mekânsal ister zamansal olsun pencerenin kendisi, dış manzara ile uyumsuz bir şekilde işlenmiş ve iç ve dış arasındaki ayrımları tekrar düşünmeye itmiştir.



Görsel 7. (sol) Magritte, R. (1937), In Praise of the Dialectic, T.Ü.Y.B. 65 x 54 cm, National Gallery of Victoria (NGV), Melbourne, Australia (sağ) Hitchcock, A. (1954), Rear Window (Arka Pencere), Paramount Pictures, Amerika

Magritte'in pencere içeren eserleri, Alfred Hitchcock'un Rear Window (Arka Pencere/1954) (Görsel 7) adlı filmde referans olarak alınmıştır. In Praise of the Dialectic (Görsel 7) resminde katman katman daire ve pencere manzaraları görülür. Bu manzara, benzer biçimde Rear Window filminde de yer alır. Çoğu zaman nonfigüratif bir bakış açısıyla kameramanın merceğine takılan görüntü Magritte özgü penceredir. Film, bir kaza sonucunda ayağı kırılan, L. B. Jefferies'in (James Stewart) öyküsüdür. Filmde ana karakter, elindeki dürbünüyle diğer evleri gözetleyen bir adamı mercek altına alır. Rear Window filminin kamera hareketlerinde, Magritte'in tablosunun ilk katmanına ait bir his vardır: İçerden (bir açıdan, dışarıdan) içeriye (bir daire penceresine) bakmak. Magritte'in tavalinde ilk binanın içinde başka bir bina katmanının varlığı, L. B. Jefferies'in karşısındaki binaları araştırdığı sahneleri çağırıştırır. Yönetmen, kamerasını taşınabilir bir gözetleme deliği olarak nitelerken, bu durum da bizi Magritte'in gözetleme deliği tablolarını hatırlatır.

Açıkça Magritte, kendine has objeleriyle ürkütücü senaryolar oluşturur. İzleyicinin nesneye erişimini reddeden ressam, Taş Serisi'nde olduğu gibi nesnelere gerçek anlamı dışında sunar. Sanatçının resimlerindeki bazı sahneler trajik semboller içerebilir. Örneğin, örtülü figürleri, annesinin ölümüne gönderme olarak kabul edilebilir çünkü annesinin cesedi nehirden çıkarıldığında yüzünün geceliğiyle örtülü olduğu bilinmektedir (Fischer, 2019, s. 13).

Magritte büyüme çağındayken annesi giderek bunalıma girdi ve evlerinin tavan arasındaki su tankında kendisini boğmaya çabalayarak intihar girişiminde bulundu. Başaramadı ve bu olaydan sonra kendi emniyeti için yatak odasına kilitlenmesi gerekti. Bir gece kaçmayı başardı ve kendisini yakındaki nehre attı, boğuldu. Bedeni akıntıyla sürüklendiğinden birkaç gün boyunca bulunamadı. Sonunda bulunduğu, geceliği sıyrılmış, bir maske gibi yüzünü örtmüştü. (Morris, 2024, s. 160)

Sanat Tarihçisi ve yazar Susan Felleman, Man Ray'ın *The Mysteries of the Chateau of Dice* (1929) (Görsel 8) filmi analiz ettiğinde, peçeli yüzlü karakterlerin Magritte'in *The Lovers* (1928) tablosundaki karakterlere benzediğinden bahseder. Bir diğer önemli yazar, Maryann De Julio, Agnès Varda'nın *The Beaches of Agnès* (2008) filminde Magritte'in başta *The Lovers* olmak üzere birkaç eserini kullandığından bahseder (Fischer, 2019, s. 13).



Görsel 8. (sol) Magritte, R. (1928), *The Lovers* (Les amants) T.Ü.Y.B, 54 x 73.4 cm, Museum of Modern Art (MoMA), New York (orta) Buožyte, K. (2012), *Vanishing Waves* (Kaybolan Dalgalar/2012 (sağ) Ray M. (1929), *The Mysteries of the Chateau of Dice*, Le Vicomte de Noailles, Fransa

The Lovers, *Vanishing Waves* (Kristina Buožyte/2012) (Görsel 8), bilimkurgu filmi afişlerinde kısa filmlerde, deneysel filmlerde de kullanılmıştır.

Magritte'in sinemayı besleyen bir diğer önemli objesi, aynalardır. Alice Harikalar Diyarında masalından Uyuyan Güzel masalına, aynalar sihirli bir anlam içerir. Magritte'in aynaları da benzer sihirli yansımalar gerçekleştirir. Aynalar, izleyici için imkânsız manzaralar sunar. Örneğin, *Not to Be Reproduced* (Kopyalanmamış/1937) (Görsel 9) adlı eserde, İngiliz Sürrealist ve koleksiyoncu Edward James'in ters bir portresi bir aynaya bakmaktadır ve izleyici (ardından bakar halde) aynada yüzünün yansımını göremez. Tabloda, arkadan görülen bir adamın bir aynaya baktığı fakat yüzünü görmek yerine kafasının arka kısmını gördüğü bir durum tasvir edilmiştir. Bu nedenle, figür, o an hem aynanın içinde hem de dışında gibi görünmektedir. Görünen, adamın arkasının tekrarı olan bir yansımadır. Ayna, zaten gördüğümüzü ikinci kez gösterir. Burada doğru şekilde yansıtılan tek şey (yani doğal olarak aynada tersine dönmüş olan şey) kapağında yazılar bulunan bir kitaptır. Bu kitap, Edgar Allan Poe'nun 1838 tarihli Nantucketli Arthur Gordon Pym'in Öyküsü (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*) adlı romanının 1857 tarihli Charles Baudelaire çevirisidir. Bu nüans, Magritte'in, Poe'nun eserlerine gönderme yaptığı bir saygı duruşu niteliğindedir. Ressam, kara romantizm edebiyatıyla yoğun olarak ilgilenmiştir. Marcel Frynes ile Görüşmeler II notlarından ulaşılabilen bilgilere göre özellikle de Poe'nun çalışmalarına ilgili şu ifadeler yer alır: "Onunla (Poe), tamamen aynı fikirde olduğum bir ruh halinde hissediyorum (Krämer, 2013, s. 226). Magritte'in poetik görsel dünyaları mantığa uymaz; onlar tutarsızlıklar, gizemler ve şifrelerle doludur. Onun görüşüne göre, gerçeklik bütünlüğüyle tasvir edilemez. Bu tablo, insanın durumunun bir paradoksunu hatırlatır. Kişi, ayna olmadan aslında yüzünü veya kafanın arka kısmını hiç göremez. Magritte'in *Not to Be Reproduced* tablosunda gördüğümüz, manzarayı üretmek için resimde yer alan adamın, başka bir ayna karşısında durması ve omuzu üzerinde bir ikinci aynayı kaldırması gerektiğidir. *Not to Be Reproduced* tablosu korku sinemasından gerilim sinemasına, dram filmlerinden macera filmlerine kadar çoğu yapımda kullanılmıştır.



Görsel 9. (sol) Magritte, R. (1937), Not to Be Reproduced (Kopyalanmamış), T.Ü.Y.B. 81.3 cm × 65 cm, Museum Boijmans Van Beuningen (sağ) Queysanne, B. (1974), Un Homme Qui Dort (Uyuyan Adam), SATPEC, Fransa

Not to Be Reproduced'deki iki figürün pozisyonu, gerçek adamın yapay yansımasının arkasında durduğu benzer sahne Magritte'in diğer resimlerinde de vardır. Bu resimlerden biri de Décalcomanie'dir (Görsel 10). Örneğin, Spike Jonze, Charlie Kaufman elinden çıkan John Malkovich Olmak (1999) filmi, benzer yansımaları ekrana taşır. Film, oyuncu Malkovich'in içine (Malkovich'in gözlerinden dünyanın görüldüğü bir boyuta) girebildiği bir tavşan deliğinin bulunmasına odaklanır. Delikten içeri giren, Malkovich'in gözünden dünyayı görür. Malkovich'in arkası dönük bir halde kendi içine girmek için deliğe (portala) girdiği sahne, Magritte tarzıdır. Magritte'in *reprodüksiyon yapılmaması* uyarısına rağmen, Malkovich, kendi içine girer. Böylelikle, Malkovich adını sürekli tekrarlayan bir dizi Malkovich kopyası ortaya çıkacaktır. Filmde ayrıca Malkovich'in içine açılan küçük kapı, yedi buçukuncu kat gibi gerçeküstü durumlar yer almaktadır.



Görsel 10. (sol) Magritte, R. (1966), Décalcomanie, T.Ü.Y.B. 81 x 100 cm, Özel Koleksiyon (sağ) Jonze, S. (1999) John Malkovich Olmak, Universal Pictures, Amerika

Magritte, saçma olana, kafka tarzı absürtlükler içeren gerçek dışı dünyalara tablolarında yer vermiştir. Tezatlıklar, paradokslar, sanatçının sanatsal gücünü ve filozof yönünü ortaya çıkardığı özelliklerdendir. Sanatçının, büyük/küçük, kadın/erkek ve giyinik/çıplak zıtlıklarıyla oluşturduğu sahneler, birçok filme referans sağlar. Bu filmlerden biri de Michel Gondry'nin gerçeküstü filmi Sil Baştan'dır (Eternal Sunshine of Spotless Mind) (Görsel 11). Filmin konusu kısaca şöyledir. Filmde anıları silen, o anıları unutturan bir şirket vardır. Joel Barish, eski kız arkadaşı Clementine'e dair anılarını sildirmeyi talep eder. Bir sonraki seans için ona hatırlattığı nesnelere getirmesi söylenir. Barish, bir fincan, bir fotoğraf albümü ve bir mektup gibi sıradan nesnelere toplar. Bu nesnelere bize Magritte'in nesnelere hatırlatır. Anıları silen şirket, Magritte'in tablolarındaki günlük nesnelere olduğu gibi (bir şemsiye, kuş kafesi, yumurta veya kapı), bu nesnelere olağanüstü ilişkilendirme gücüne sahiptir. Filmde yer alan bir sahne, Magritte'in The Giantess (1931) (Görsel 11) tablosunun bir yansımasını içerir. The Giantess eserindeki kadın ve erkeğin mantık dışılığı orantılı boyutlarını hatırlatan bir sahne filmde yer alır. Ölçek açısından, filmde yer alan bu sahne, nesnelere, içinde buldukları mekân içinde aşırı büyük olduğu diğer Magritte tablolarını da anımsatır.



Görsel 11. (sol) Magritte, R. (1931), The Giantess, T.Ü.Y.B. 54 x 73 cm, Museum Ludwig, Cologne, Almanya (sağ) Gondry, M. (2004), Eternal Sunshine of Spotless Mind, Focus Features, Amerika

Ünlü Psikolog Hugo Munsterberg'e göre, "geriye dönüşün birçok varyasyonu olabilir ve birçok amaca hizmet edebilir. Ancak burada karşılaştığımız psikolojik açıdan en ilginç olanı, gerçekten bellek işlevimizin nesnelleştirilmesidir" der. Bruce Kawin, film ve bilinç arasındaki benzerlikleri vurgulamak için zihin ekranı terimini kullanır (Fischer, 2019, s. 125). Tablodan filme, her alan, bir sanatçı veya yaşamın kararsızlıkları tarafından yazılmaya hazır bir tür boş levha (tabula rasa) gibidir.



Görsel 12. (üst) Magritte, R. (1927), The Double Secret (Çifte Gizem), T.Ü.Y.B. 114 x 162 cm, Özel Koleksiyon (alt sol) Cameron, J. (1991), Terminatör 2, Tri-Star Pictures, Amerika (alt sağ) Garland, A. (2014), Ex Machina, Universal Studios, İngiltere

René Magritte, yapay olanla doğal olanı, gerçek olanla sanal olanı iç içe yedirmiş önemli resimler yapmıştır. Sinemada, özellikle bilim kurgu filmlerinde, Magritte tabloları sık sık kullanılmıştır. Örneğin, The Double Secret (1927) (Görsel 12) adlı eseri, dağılmakta olan bir kafanın iki parçasını tasvir etmektedir. Sol taraftaki kısım yüzeyden kesilmiş, sağ taraftaki kısım ise başın sentetik iç kısımlarını, sanki bir androide aitmiş gibi göstermektedir. Bu figür, yapay insanları, replikaları, saybörgleri ve robotları hatırlatır. Bu tür varlıkların ürkütücü yanı, dışarıdan insan gibi görünmelerine rağmen içeride insan yapımı olmalarıdır. Eleştirmen Despina Kakoudaki'nin belirttiği gibi, bu tür filmlerde yaratılan mekanik iç organlarının ortaya çıkarıldığı önemli bir sahne bulunur; bu an, yaratılan yaklaşan yok oluşunu işaret edebilir (Fischer, 2019, s. 168). Robotun yüzünün Magritte'in The Double Secret'ındaki sağ kısmı gibi açılmaya başlaması, James Cameron'ın Terminator 2: Judgment Day (1991) filmindeki bir sahneyi de hatırlatır. Alex Garland'ın Ex Machina (2015) filminde de benzer bir sahne gerçekleşir (Görsel 12). Bu filmde, bir insansı otomatik varlık, yüz derisini soyarak, mekanik iç organlarını açığa çıkarır. Bu bağlamda, Ex Machina filminde yapay dişilerden biri duvarda asılı bir dizi maskenin olduğu bir yere geçer. Bu maskeler, robot yüzleri için prototip olarak (benzer bir yüz prototiplerinin duvara asılma sahnesine benzer olarak Westworld dizisinde de yer alır) kullanılmıştır. Kadın kendisine benzeyen bir maske yanında durur. The Double Secret tablosunu anımsatan durumlara, İki Yüz gibi süper kahraman kötülerinden veya Breaking Bad gibi dizilerdeki vahşet içeren sahnelerde rastlanır.

Sonuç

Magritte, görsel sanatlar alanında, kelime, obje, imge ve yer arasındaki ilişkiye ağırlık vermiş bir sanatçıdır. Bu çabasının ürünleri, o dönemde gerçekleştirdiği çok sayıdaki 'sözcük-resim' örneğine yansımıştır. Ressamların; düşünürlerle, yazarlarla, yönetmenlerle oturup tartıştığı toplantılar, sürrealizm akımının çok yönlülüğünü gösterir. Bu konuşmalara katılan, yönetmenlerle, düşünürlerle iletişim halinde olan Magritte'in resimlerinde felsefe ve sanatın etkileşiminin sonuçlarını görmek mümkündür. Gerçeküstücü sanat akımının önemli temsilcilerinden biri olan Magritte'in Dalí gibi diğer sürrealist ressamlarla benzerliklerinin olduğu görülmektedir. Magritte kendi dönemiyle çakışan sinema sanatıyla etkileşim içinde olmuş, sinemadan hiç kopmamıştır. False Mirror, One Night Museum gibi insana ait uzuvların bulunduğu resimleriyle kendi dönemindeki yönetmenleri etkilemiştir. Bunuel, Dalí, Magritte imgelerinden etkilenmiş, tablolarında yer alan göz ve el gibi uzuvlar benzer bir kareleme yöntemiyle Bir Endülüs Köpeği filminde de kullanılmıştır. Sinemanın altın çağı ile paralel olarak eserler üreten Magritte, sinema sahnelerini de dönüştürerek resimlerinde kullanmıştır. die Nibelungen ve Fantomas filmler, ressamın tablolarında da benzer biçimde dönüştürülmüştür. Kafka tarzı biçimi anımsatan imgeleriyle Magritte, yönetmenleri ve sinemayı da etkiler. Alfred Hitchcock, Magritte resimlerini oldukça anımsatan pencere, iç mekânlar Arka Pencere sahnelerine bol bol yer verir. İnsansızlaştırma, yansımalar, tıpkı Hitchcock'un da ressam gibi ilgilendiği sorunsallardandır. John Malkovich Olmak, Sil Baştan, Terminatör ve Avatar (James Cameron) gibi filmler, Magritte tarzı imgelerin yer aldığı yapımlar olmuştur.

Sonuç olarak, Magritte'in, yer değiştirme ve gizem yaratma stratejileri, çerçeveselendirme, kurgu ve sahne düzeni, efektlerinin sinema ile ilişkili olduğu açıktır. Tablolarının dışında, sanatçı aynı zamanda poster yapımı, illüstrasyon, fotoğraf hatta film çekimiyle doğrudan ilgilenmiştir. Sinematik deneyimler ve etkiler, sanatındaki fikirlerin üzerinde sürekli olarak etkili olmuştur. Retorik olarak, onun, montaj, çerçeveleme, alan derinliği oluşturma ve eşzamanlılık, bakış açısı, gibi yenilikleriyle sinemada, kamera hareketi ve anlatı sıralaması gibi sinematik araçlara karşılık gelen yeni imgeler geliştirdiği söylenebilir. Magritte'in, gerçekçi resim tarzı, neredeyse fotoğraf gibidir ve bu nedenle sık sık sinemayla ilişkilendirilir. Magritte'e özgü objeler, psikolojik, sembolik olarak okumalar sunar. Bu objelere beyaz perdede sık sık rastlanır. Diğer birçok film örneğinde, Magritte'in yeşil elmasını, Magritte tarzı şapkaları, rüyayı anımsatan evleri, bulutları, tekinsiz evleri, manzara dekorları ve insan hayvan karışımı figürleri görebiliriz. Sanatçı, karanlık içinde aydınlık, gündüz vakti karanlık gibi zıt durumları yansıtır. Magritte, hiç şüphesiz ki; hayal gücünün sınırlarını zorlayan, yönetmenlere yeni kapılar açan bir sanatçıdır. Bilim kurgu sineması, fantastik filmler, korku sineması, yaratıcılığının sınırlarında Magritte'e çok şey borçludur.

Kaynakça

- Allmer, P. (2019). *Critical lives René Magritte*. Reaktion Books.
- Brodskáia, N. (2009). *Surrealism- Genesis of a revolution* (Temporis). Parkstone Press.
- Danchev, A. (2020). *Magritte a life*. Pantheon Books.
- Fischer, L. (2019). *Cinemagritte: René Magritte within the frame of film history, Theory, and practice*. Wayne State University Press.
- Foucault, M. (2022). *Bu bir pipo değildir* (Çev. S. Hilav), Yapı Kredi Yayınları.
- Freud, S. (2013). *Narsizm üzerine ve Schreber vakası* (Çev. B. Büyükkal, S. M. Tura). Metis Yayınları.
- Krämer, F. (2013). *Dark Romanticism: From Goya to Max Ernst*. Hatje Cantz.
- McIver, G. (2016). *Art History for the filmmaker*. Bloomsbury Publishing.
- Morris, D. (2024). *Sürrealistlerin hayatları* (Çev. E. Kılıç). Türkiye İş Bankası.
- Paquet, M. (2015). *Magritte*. Taschen.

Keman Yapımcılığında Yeniden Üretim: Kopya, Esinlenme ve Kişisel Temelli Uygulamaların Sınırları

Reproduction in Violin Making: Borders of Copying, Inspiration and Personal Interpretations

Murat Küçükebe, Müzik Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, 0000-0002-5741-6571

Özet

Roma İmparatorluğu döneminde, heykeltıraşlar Yunan eserlerini başarılı bir şekilde kopyalamıştır. Rönesans döneminde de sanatçılar Antik Yunan ve Roma sanatının tekniklerini kopyalamış, Roma İmparatorluğu dönemi heykellerinden ilham almıştır. Antik Roma fresklerinin yeniden keşfi ve el yazması replikalarının yaygınlaşmasıyla, Antik Roma ve Yunan edebiyatı ve felsefesi yeniden keşfedilmiş, sanatçılar antik metinlerin replikaları ile bu eserlerin korunmasını sağlamıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda, müze koleksiyonlarının oluşturulmasıyla birlikte, replika çalışmalarını popülerlik kazanmış, replikalar, erişilebilirliği artırmak için kullanılmış ve sanat eğitiminde önemli bir rol oynamıştır. Günümüzde de sanat tarihindeki örneklerden esinlenen sanatçılar replika çalışmaları yapmaktadır. Keman yapımcılığı alanında da kopya olgusu ve yeniden üretim ile ilişkili uygulamaları, benzer süreçlerle ilişkili biçimde ortaya çıkmıştır. Otantiklik iddiasına dayanak olacak, doğrudan çalgının yapısıyla ilgili uygulama ve özellikler açısından keman, yapımcısına fırsatlar sunar bir çalgı durumundadır. Çalışma kapsamında bu özellikler, optik ve akustik olarak iki kısım altında ele alınmıştır. Optik özelliklerle ilişkili olacak şekilde yapımcılar arasında yeniden üretim biçimlerine ait kopya, eskitme/esinlenme ile kişisel model olarak adlandırılan üç farklı yönelim bulunduğu, keman yapımcıları ile yapılan görüşmeler sonucunda anlaşılmıştır. Keman yapımcılığında yeniden üretim uygulamalarının ortaya çıkışına etki eden ontolojik evren ile ilişkili biçimde söz konusu yönelimleri birbirinden ayıran temel farkın ne olduğu ve bu durumun uygulama üzerinde nasıl karşılık bulduğu sorgulanmış ve belirli bulgulara ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Keman yapımcılığı, replika, yeniden üretim, kopya, esinlenme, kişisel üretim.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Müzik, müzikoloji, organoloji, çalgı yapımı, sanat tarihi.

Abstract

During the Roman Empire period, sculptors successfully copied Greek works. Similarly, during the Renaissance, artists copied the techniques of Ancient Greek and Roman art and drew inspiration from sculptures of the Roman Empire era. With the rediscovery of Ancient Roman frescoes and the proliferation of manuscript replicas, Ancient Roman and Greek literature and philosophy were rediscovered, and artists ensured the preservation of these works by replicating ancient texts. In the 18th and 19th centuries, with the establishment of museum collections, replica works gained popularity, used to increase accessibility and played a significant role in art education. Even today, artists inspired by examples in art history create replica works. In the field of violin making, the phenomenon of copying and reproduction has similarly emerged through a comparable process. The violin, as an instrument, offers opportunities to its maker based on direct application and features related to its structure, which can serve as a basis for claims of authenticity. Within this context, these features are discussed under two main categories: optical and acoustic. Through interviews with violin makers, three different orientations related to reproduction forms were identified: copy, antiquing/inspiration, and personal model. The study questions the fundamental differences that distinguish these orientations from each other in relation to the ontological universe influencing the emergence of reproduction practices in violin making, and how this phenomenon manifests in practice, leading to specific findings.

Keywords: Violin making, replica, reproduction, copying, inspiration, personal model.

Academical Disciplines/Fields: Music, musicology, organology, musical instrument making, art history.

- Sorumlu Yazar:** Murat Küçükebe, Müzik Bölümü, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı.
- Adres:** Tınaztepe Yerleşkesi, Adatepe Mah. No: 209, 35390.
- E-posta:** murat.kucukebe@deu.edu.tr
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 13.07.2024
- doi:** 10.17484/yedi.1447427

Geliş tarihi: 07.03.2024 / **Kabul tarihi:** 02.07.2024

1. Giriş

Keman yapımcılığı tarihinde 17. ve 18. yüzyıllar, dönemin müzik ihtiyaçlarıyla birlikte çalgının giderek daha popüler hale geldiği ve üretiminin yaygınlaştığı yıllardır. Özellikle dönemin ünlü İtalyan ustalarının çalgıları, akustik ve estetik nitelikler açısından yüksek değerleri ile tanınmıştır. Ne var ki; bu ustaların çalgılarına olan talebin giderek artması, fiyatlarının yüksek olması, dönemin teknolojik olanakları ile atölye üretimlerinin sınırlılığı gibi sebepler, artan taleple uyuşmayacak biçimde, usta çalıcıların bu çalgılara olan erişebilirliğini zorlaştırmıştır. Bu etkenler, kitlesel üretimin temel özelliklerini benimseyecek biçimde çalışmaya yönelen yeni atölye koşullarının ortaya çıkarmasına zemin hazırlamıştır.

Vannes, keman üretimi ile öne çıkan İtalya dışındaki merkezlerden söz ederken, çalgıya olan yoğun talep ve dönemin koşulları hakkında ilgi çekici bilgiler sunmaktadır. Söz konusu merkezlerden biri olarak Fransa'da bulunan Mirecourt kasabası, keman üretimi ile ünlü olan Jacquot ve Vuillaume ailelerine ev sahipliği yapmaktadır. Jacquot ailesi yirmi üç, Vuillaume ailesi ise yirmi beş keman yapımcısıyla bu alanda çalışmaktadır. Keman yapım geleneğinin kasabadaki geçmişi, yaklaşık 1580'de doğan Claude Jacquot ve Claude Vuillaume'a kadar uzanmaktadır. Vannes, Mirecourt'ta faaliyet gösteren en az 830 kişinin bulunduğu, bununla birlikte potansiyelin en yüksek olduğu dönemde kasaba nüfusunun büyük kısmının doğrudan veya dolaylı biçimde keman ve yay üretimi faaliyetlerinde yer aldığını aktarmaktadır. Pierre, Nicolas'ın yaklaşık altı yüz işçiyle bir milyon telli çalgı ürettiği, yay üreticisi Pageot'nun ise yaklaşık yüz bin yay üretmiş olduğu, Thibouville-Lamy adlı firmanın on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru yıllık ortalama yirmi beş ila otuz bin yaylı çalgı ürettiği, Mirecourt'ta 1900'lerin başında sadece ucuz ve seri üretim çalgılarla sınırlı olmayacak biçimde 360 farklı modelde çalgı yapıldığı, ilgili kaynakta aktarılmaktadır (Vannes, 1985).

Bu koşullar, eski ustaların ürünlerinin biçimsel özelliklerinin kopyalanmasına ve eski görünümlü keman olgusunun ortaya çıkmasına yol açmıştır. Ünlü yapım ustalarının çalgılarına yatırım yapmak istemeyen ya da bu yatırımı gerçekleştirmeye yetecek düzeyde maddi imkânı olmayan çalıcılar için daha ekonomik bir seçenek olması sebebiyle söz konusu uygulama giderek yaygınlaşmış ve çalgı yapım alanında günümüzde de devam etmekte olan bir gelenek halini almıştır.

Çalışma kapsamında keman yapımcılığında *kopya* uygulamasının ortaya çıkışına etki eden ontolojik evrenle birlikte, aynı olgunun diğer sanat dalları üzerinde ortaya çıkan görüngülerini karşılaştırmalı biçimde tartışmak amaçlanmıştır. Söz konusu olgunun keman yapımcılığı alanında ortaya çıkışına zemin olan temel tarihsel koşullar, ilgili literatürden yararlanılarak incelemeye alınmış, keman yapımcılığı alanında otantiklik isnadı ile ilişkili bir davranış olarak günümüz yapımcılarının uygulamalarına ilişkin örnekler aktarılmıştır. Çalışmanın bir başka amacı ise, aynı alanda *kişisel* ve *esinlenme* olarak nitelenen iş yönelimlerine ilişkin tanımın sınırlarını da görüşme kişilerinden derlenen bilgiler aracılığıyla incelemek ve ortaya koymaya çalışmaktır.

Sonuç olarak 18. Yüzyılda, dönemin keman üretim koşulları ile ilişkili biçimde ortaya çıkarak gelenek halini alan kopyalama uygulamasının, bu alanda uzmanlaşmış günümüz yapımcıları tarafından takip edildiği, belirli tekniklerle birlikte çalgının gerçekliğine gönderme yapan bir lutiye davranışı olarak kuvvetli biçimde kullanılmaya devam ettiği anlaşılmaktadır. Çalıcıların ciddi kopya çalgılara yönelik yüksek bir ilgi taşımaya devam etmekte olduğu, büyük oranda orijinaline yakın çalışmaların kişisel ya da esinlenme olarak tanımlanan çalgılara nispetle daha yüksek fiyatlarla alıcı bulunduğu, bununla birlikte keman yapımına ilişkin uygulamaların çoğu zaman eski ustaların yerleşik modellerine bağlı biçimde devam etmesi sebebiyle büyük oranda bir alıntılama ve öykünme davranışı içinde olduğu, yeni görünümlü çalgılara bir seçenek olarak eskitme tekniği ile tamamlanan çalgıların, mevcut keman yapım eğitim sisteminin yerleşik değeri ve gelenekle bağ kurma, onu koruma ve yaşatma ihtiyacının bir gereği ve sonucu olarak takip edildiği anlaşılmaktadır.

Keman yapımcılığı alanında kopya çalışma, otantiklik iddiasına dayanak olacak optik ve akustik özelliklerin eser ya da ustanın tanımlanmasına yetecek düzeyde kullanımının ötesinde, bu özelliklerin tümünün, orijinal eserle birebir olacak biçimde tekrar edildiği anlamını taşımaktadır. Bu noktada mevcut uygulama örnekleri ile uygulayıcılar üzerinden yapılacak bir değerlendirmeye genel eğilimin, akustik özellikler ile ilişkili bir iddiayı konuya dâhil etmeme yönünde olduğu anlaşılmaktadır. Kopyalama uygulamasından farklı olacak biçimde esinlenme çalışması, kelimenin anlamına uyacak biçimde, uygulamanın daha önce ortaya konmuş mevcut bir örnek ya da ustadan hareketle gerçekleştirildiği anlamını taşımaktadır. Kopya çalışmalarında olduğu gibi esinlenme için de eski usta üretimleri, yapımcılar için en büyük kaynak durumundadır. Ancak eskitme ya da esinlenme çalışmalarında esin kaynağı olan ekol ya da usta ile, uygulamaya yansiyabilen temel özelliklerin tümünün yerine cila rengi, bordür işçiliği ya da bombe gibi sadece bazı ayırıcı özellikler

üzerinden de ilişki kurulabildiği anlaşılmıştır. Keman yapımcıları evreninde kişisel model ise kopyalama ya da esinlenme isimleri ile sınıflandırılan uygulama biçimlerinden, daha *özgün* olma iddiası ile ayrılan bir çalışma biçimi durumundadır. Ne var ki; keman çalgısının günümüzdeki şekline kavuşmasına etki eden kültürel ve estetik koşullarla ilişkili şekilde ortaya çıkan tasarım geleneği ile yerleşik değerlerin baskın varlığı, uygulama ve uygulayıcıyı kişisel olabilme konusunda oldukça sınırlı bir çerçeve içinde tutmaktadır. Bu sınırlar içinde kişisel model şeklindeki adlandırma, çoğu durum için çalgının gövde formu ya da kasnak şekli olarak ifade edilebilecek bölümüne ait temel orantının, yerleşik tasarımdan bir miktar sapma ile kurulduğu anlamını taşımaktadır.

1.1. Sanat tarihi içinde yeniden üretim uygulamaları

Kopya keman yapım uygulamalarını, özellikle Antik dönem eserlerine olan ilgi ile birlikte ortaya çıkan ve sanat tarihinde taklit sanatı, replika ya da reproduksiyon olarak adlandırılan gelenekle ilişkilendirmek mümkündür. Roma İmparatorluğu döneminde, Roma heykeltıraşları, Yunan heykellerini kopyalayarak ve taklit ederek büyük başarılar elde etmişlerdi (Bieber 1977; Pollitt 1978; Ridgway, 1984; Turak, 2017, s. 138-139; Vermeule 1977; Zanker, 1974). Orijinal Yunan eserlerinin kopyalarının üretilmesi sonucunda ortaya çıkan stile ise Neo-klasik ya da Klasizm adı verilmişti (Kousser, 2008; Pollitt, 1986, s. 164; Smith, 2002, s. 262). Bu döneme ait kaybolmuş veya tahrip olmuş pek çok orijinal eserin, kopyaları sayesinde stil ve teknikleri korunabilmişti (Turak, 2017, s. 143). Rönesans'ta ise antik dönem sanatına olan ilgi yeniden canlanmış, sanatçılar Antik Yunan ve Roma sanatının tekniklerini kopya etmek üzere replika çalışmalarına başvurmuştu (Kozidis, 2021). Bu dönemde özellikle Roma İmparatorluğu dönemi heykelleri, sanatçılar için büyük bir ilham kaynağı olmuş, Antik dönem heykellerinin stil ve formunu taklit etmek için birçok çalışma yapılmıştı. Floransa'da bulunan ve Medici ailesinin koleksiyonuna ait antik heykeller, sanatçılar için birer model haline gelmiş ve Michelangelo, Donatello ve diğerleri bu heykellerin tarzını ve tekniklerini taklit etmiştir.

Aynı dönemde Antik Roma fresklerinin yeniden keşfi ve takdiri büyük bir etki yaratmış, sanatçılar, Pompeii ve Herculaneum'da bulunan antik fresklerin stilini ve kompozisyonunu taklit etmek için fresk replikaları yapmaya başlamıştı. Bu replikalar, Rönesans dönemindeki fresk ustalarının eğitimi ve sanatsal gelişimi için önemli bir araç oldular. Roma mimarisine olan hayranlık aynı dönemde büyümüş, özellikle Roma'daki antik yapılar, Floransa'daki Medici Sarayı gibi yapıların inşası sırasında taklit edilmeye çalışılmış ve Antik Roma mimarisinin tarzı, sütun düzenleri, kubbeler ve büyük açıklıkların kullanımı Rönesans mimarisi üzerinde etkili olmuştur.

El yazması replikaları da Antik Roma ve Yunan edebiyatının ve felsefesinin yeniden keşfedilmesinde büyük rol oynamış, sanatçılar ve bilginler, antik metinlerin replikalarını yaparak bu eserlerin yayılmasını ve korunmasını sağlamıştı. Antik Yunan filozofu Platon'a ait eserlerin replikalarının, el yazması kopyalar olarak Rönesans döneminde yeniden üretildiği bilinmektedir. Dikkatle seçilen malzemeler ve teknikler kullanılarak üretilen replikalar, orijinal el yazmasının içeriğine, yazı stiline, resimlerine ve diğer özelliklerine sadık kalınarak hazırlanmakta, söz konusu çoğaltma sürecinde orijinal belgenin estetik değeri ve sanatsal ifadesi korunmaya çalışılmaktaydı. Orijinal belgelerin nadir veya hassas doğası göz önüne alındığında, bu çalışmalar sonucu ortaya konan replikalar, tarihi ve sanatsal araştırmalar, eğitim ve genel ilgi için değerli bir kaynak niteliği taşımaktaydı.

18. ve 19. Yüzyıllarda, Avrupa'da ve diğer bölgelerde müze koleksiyonları oluşturulmaya başlanmış, söz konusu akım, antik dönem eserlerine olan talebi artırmakla birlikte orijinal eserlerin sınırlı olması veya fiyatlarının yüksek olması gibi sebeplerle replika çalışmalarının popülerlik kazanmasına yol açmıştı. Replikalar, müzelerde sergilenen eserlerin yerini almak veya erişilebilirliği artırmak için kullanılmıştı. Öğrencilerin, ustaların eserlerini taklit etmesi ve onların tekniklerini öğrenmesi için sanat eğitiminde replika çalışmalarına başvurmak da yaygın bir uygulamaydı. Ustaların eserlerini doğru bir şekilde yeniden yaratmak için yapılan replika çalışmaları, sanatçıların yeteneklerini geliştirmelerine ve ustaların tarzını anlamalarına yardımcı olan bir eğitim aracı olarak kullanılmaktaydı. Günümüzde de replika çalışmalarının, sanat tarihindeki örneklerden esinlenen sanatçılar ve zanaatkarlar tarafından sürdürülmekte olduğu bilinmektedir. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte, daha hassas ve detaylı replikalar yapmak da mümkün hale gelmiştir. Bu çalışmalar aracılığıyla ortaya çıkan yeniden üretim eserler, orijinal eserlerin korunması, sanat eğitimi ve müzelerde sergilenmek gibi çeşitli amaçlar için kullanılmaktadırlar.

Buraya kadar sunulan sebepler ve anlatım nedeniyle, sanat ürünlerinin yeniden üretimine ilişkin davranışın ardında yatan ihtiyaçlar ve ortaya çıkardığı sonuçlar açısından her zaman 'tartışmasız' bir ortam içerdiği fikri doğabilir. Ne var ki; orijinal sanat ürünlerinin 'mekanik' yeniden üretiminin, modern çağa ait bir eleştiri ve bu eleştirinin odağında yerleşen bazı tartışmaları da beraberinde getirdiği bilinmektedir. Söz konusu tartışma kapsamında Walter Benjamin ve Theodor Adorno, konu ile ilgili literatürde önemli bir yer teşkil

etmektedir. Sanatın teknolojik ve mekanik yeniden üretim süreci ile bu sürecin sanat yapıtlarının orijinallığı, otantikliği ve estetik değeri üzerindeki etkilerini ele alan ünlü eserinde (2016) Benjamin, özellikle, fotoğraf ve film gibi yeni teknolojilerin ortaya çıkmasıyla birlikte, özgün yapıtların çoklu kopyalarının üretilebildiği ve kolayca yayılabildiği bir çağın başladığını, yeniden üretim sonucu ortaya çıkan ürünler nedeniyle orijinal sanat yapıtlarının artık zamansız ve mekânsız hale geldiğini anlatmaktadır. Belirli bir mekânda ve eşsiz bir varlık olarak deneyimlenememeleri nedeniyle orijinal eserlere özgü temel nitelikler olarak otantiklik ve aura, artık zayıflamış durumdadır (Bayar, 2020, s. 682). Öte yandan Benjamin, teknik yeniden üretimin, sanat yapıtlarını daha yaygın ve kolay erişilebilir hale getirdiğini ve bu durumun sanatın demokratikleşmesine katkıda bulunduğunu, sanat yapıtlarının daha geniş kitlelere ulaşmasının, estetik deneyimin demokratikleşmesine katkıda bulunduğunu ve bu yolla sanatın elit bir azınlık tarafından kontrol edilen özel bir alan olmaktan çıkarak, daha fazla insanın deneyimleyebileceği bir alana dönüştüğünü de anlatmaktadır.

Benjamin'in ortaya koyduğu ve kitle sanatında politik açıdan *özgürleşme* yaklaşımına karşıt biçimde Adorno, 1938 yılında yayınladığı Müziğin Fetiş Karakteri ve Dinlemenin Gerilemesi adlı makalesinde, kitle bilinci ve itaat ilişkisine odaklanmaktadır (aktaran Kejanlıoğlu, 2005, s. 173). Adorno, mekanik yeniden üretimle bireyin yok edilip totaliterliğe açıldığını, söz konusu üretim biçimini, kitleselleşme ve sanatın meta haline gelmesi olarak gördüğünü anlatmaktadır (aktaran Bayar, 2020, s. 681). Adorno'nun, ortaya koyduğu karşıtlık, kültür endüstrisinin kitlelere yukarıdan ve görünmeden empoze edilebilen uyumsuz bileşimleri üretmesine dayanmaktadır (aktaran Jay, 2001).

Adorno ve Benjaminin ortaya koyduğu yaklaşımlar, modern çağın getirdiği koşullarla ilişkili biçimde sanat, orijinal sanat eseri ve sanatçının tanımı ile ilgili sınırları yeniden tartışmaya açmaktadır. Bu noktada sanatsal yeniden üretim işinin tarihsel süreçte kazandığı farklı koşulları sorgulamaya yönelik bir çaba da içeren bu çalışma için, elbette antik dönem sanatı ve sanatçısının pozisyonu ile modern dönem koşullarını bir tutmanın doğru olmayacağını belirtmek yerinde olacaktır. Bilindiği gibi antik dönem sanatları, genellikle mitoloji, dini inançlar ve doğa temalarına odaklanmaktaydı. Estetik ve sembolik anlamlar önemliydi ve sanat eserleri genellikle tanrıları, kahramanları ve doğayı yüceltmek amacıyla yapılmıştı. Modern dönemde ise sanat bireysel ve duygusal ifade ile toplumsal eleştiri gibi konuları içerecek şekilde daha geniş bir çerçeve kazandı. Sanatçı kişisel deneyimini, toplumsal değişimi ya da içsel dünyasını yansıtmak için sanatı kullanmaya başladı. Modern dönemde sanatçı, bireysel yaratıcılığın ve ifadenin önemini vurgulayarak geleneksel toplumsal rollerden daha bağımsız hale geldi. Toplumsal değişimi ve eleştiriyi destekleme amacıyla çalışmalarını kullanma eğilimi kazanan sanatçı, mevcut norma karşı koyma amacı taşıyacak eserler ortaya koymaya başladı.

Çağdaş sanat ve yeniden üretim konusunu sorgulamaya yönelik çalışmasında Girgin, döneme ait sanat eserleri ve üretim biçimlerini çeşitli kategoriler altında ele almakta ve alıntı, öykünme, kolaj ve taklit başlıkları altında belirli tanımlar ortaya koymaktadır. Söz konu üretim biçimlerinden biri olarak alıntılama, göstergeler arası olabildiği gibi yapıtlar arası biçimde de sıklıkla kullanılan dönüştürme yöntemlerinden biri durumundadır. Dönüştürme işlemleriyle birlikte anlamın değişmesi, geliştirilip derinleştirilmesi ya da basite indirgenmesi yoluyla sanatsal yeniden üretimde bu yöntem sıklıkla başvurulmaktadır. Özellikle 1970'li yıllardan sonra teknoloji kullanımının yaygınlaşması ve imgelerin görüntülerinin mekanik yollar aracılığıyla yeniden üretilebilmesine imkân veren endüstrileşmenin, sanat yaratımı üzerindeki etkisi ile türlerin birbirleri içine konumlanması açısından ortaya çıkan kolaylık ve çeşitlilik ile alıntılama, sanatçıya yol açan yardımcı bir yöntem durumundadır (2018, s. 35).

Girgin, sanatsal yeniden üretim biçimlerine ilişkin bir diğer kategori olarak ele aldığı öykünmenin, kopya etme sonucu ortaya çıkan bir yapıttan farklı olacak şekilde, özgünlük açısından daha üstün bir pozisyonda olduğunu aktarmaktadır (2018, s. 39). Öykünen kişi kendinden önce gelene özenerek ona ait olan biçemi, kompozisyonu ya da konuyu kabullenerek tercih etmektedir. Bu bağlamda Picasso'nun Nedimeler adlı eseri öykünmüş bir eser olarak önemli örneklerden biridir. Sanatçının, birincil yapıt olarak Velazquez'in Nedimeler adlı eseriyle ilişkili olacak biçimde 1957 yılında 58 adet yapıt ürettiği ancak; her bir eserinde kendisine ait özgün biçemi hissettirdiği bilinmektedir. Wildo Hempel'e göre öykünme, bütünüyle biçimin kendince yinelenmesidir (aktaran Girgin, s. 39).

Sanatsal yeniden üretimde kolaj ise daha önce var olan yapıt ve nesnelerin çeşitli bölümlerinin belirli oranda bir araya getirilerek yeni bir bütün oluşturma yöntemidir (Girgin, 2018, s. 42) Sanatçılara, eserlerinde mevcut olanı yeniden düşünme, toplumsal ve kültürel mesajlar ile oynamanın yanı sıra kişisel ifade ve yaratıcılık fırsatı veren kolaj, görsel sanatlarla sınırlı değildir ve yazılı metinlerde de kullanılabilir. Örneğin, bir şair, farklı yazı parçalarını birleştirerek yeni bir şiir oluşturabilmektedir. Genel olarak taklit ise

mevcut bir eseri veya tarzı en ince detaylarına kadar benzer şekilde yeniden üretme amacını taşıyan bir süreci ifade etmektedir.

Bir başka yeniden üretim biçimi olarak taklit, orijinal eserin özelliklerini korumak amacıyla gerçekleştirilir ve genellikle sanatçının yeteneklerini, teknik becerilerini ve estetik anlayışını test etmek amacıyla gerçekleştirilmektedir. Taklit bir çalışma, orijinal olanla denge kurmayı, orijinal eserin ne kadar sadık bir şekilde taklit edileceği ve kişisel yaratıcılığın ne ölçüde yansıtılacağı konusunda karar vermeyi gerektirmektedir. Bu süreçte taklit edilen eserin teknik özellikleri, kompozisyonu ve estetik değerleri dikkatlice analiz edilmekte ve bu öğelerin yeni esere aktarılması hedeflenmektedir. Girgin, doğada ve sanatta, güzellik hakkındaki düşüncelerin taklit *mimesis* ile ele alınmasının yüzyıllardır süregelen bir anlayış olduğunu ve söz konusu edimin bir kaynaktan edinilenin yansıtılması olarak ifade edildiğini dile getirmektedir (2018, s. 45). Söz konusu tartışma için buraya kadar sunulan analitik çerçeve, keman yapımcılığında kopya uygulamasının ontolojik evreni ve tarih sahnesinde ortaya çıkan farklı görüngüleri ile birlikte konuyu değerlendirme açısından kısa bir başlangıç yapma imkânı vermektedir. Makalenin bundan sonraki kısmında konu, farklı zeminler üzerinden yürümekle birlikte, ona daha yakından bakma amacı taşıyan yeni tartışma evreleri içinde incelenmeye devam edecektir.

1.2. Keman yapımcılığında kopya uygulamasının ortaya çıkışı

Orta Çağ'ın soylu aileleri, ayrıcalık sağlayan dekoratif özelliklere sahip çeşitli pahalı çalgıları satın almaktaydı. Bu çalgılar, harpsikort, spinet veya küçük org gibi mobilya yerine geçebilen ve bezeme işlerine imkân veren, özel olarak tasarlanmış, estetik ve maddi değeri yüksek örneklerden oluşmaktaydı. Genellikle günlük kullanım için gerekli görülmemeleri sebebiyle bu çalgılar, özel odalarda muhafaza edilmekteydi. Bu durum Avrupa'nın kendi tarihini yeniden yazma çabası içinde, çalgıların geçmiş çağı temsil etmeleri nedeniyle daha fazla ilgi görmesine, korunmalarına ve sayılarının oldukça artmasına yol açmıştı. Daha sonra çalgı toplayıcılarının ortaya çıkmasıyla birlikte çalgı koleksiyonculuğu ve ticareti yaygınlaştı. Sarayın günlük müzik aktiviteleri içerisinde yer almış olsa da bu dönemde keman, sadece profesyonel çalgıcuların enstrümanı olarak kabul edilmekteydi ve koleksiyoncuların ilgisini çekmesi, adı geçen çalgılara göre biraz daha zaman alacaktı. Bu durumun bir diğer nedeni de kemanın ilk örneklerinin, maliyeti arttıracak harcamalardan kaçınılarak üretilmiş olmasıydı. Ancak zamanla durum değişti ve diğer çalgılar gibi keman da sesi için olduğu kadar görsel unsurları da gözetilerek üretilen ve *yatırım* amaçlı alınıp satılabilen, dolayısıyla koleksiyoncuların da ilgisini çeken bir çalgı halini aldı (Kolneder, 2003, s. 169-170).

Kolneder, zamanın ilk büyük koleksiyoncularından biri olarak, varlıklı bir ailenin üyesi olan, Salabue Kontu Ignazio Alessandro Cozio hakkında, konu açısından önemli olacak bilgiler aktarmaktadır. Buna göre 17 yaşında keman yapımcısı Giovanni Battista Guadagnini ile tanışan Cozio, maddi güçlükler içinde olan ve bu sebeple ağaç satın almakta zorlanan ustadan çok sayıda çalgı almıştır. Zamanla yatırım açısından önemli olabilecek yeni çalgılar bulmak üzere uzun süreli seyahatler yapmak durumunda kalan Cozio, soylu bir aile üyesi için hoş karşılanmayacak bu faaliyeti devam ettirmek üzere Giovanni Michele Anselmi adlı bir kumaş tüccarı ile anlaşmıştır. Usta Guadagnini'nin ölümünden sonra elli adet çalgısının Cozio'da kaldığı ve ünlü koleksiyoncunun 23 yaşında iken kuzey İtalya yapımcılarına ait birçok çalgı ile birlikte on üç adet Stradivarius ile altı adet Nicola Amati kemanına sahip olduğu, öldüğünde ise elli tanesi Guadagnini ustaya ait olmak üzere ardında 74 çalgı bıraktığı, Kolneder tarafından aktarılan bilgiler arasındadır (2003, s. 165-170).

Cozio'nun ölümünden sonra varisleri, kendisinden kalan tüm çalgıları satışa çıkardı. Söz konusu satışlarda alıcılardan biri, toplamda 28 çalgıyı oldukça ucuza satın alan Tarisio olacak, çalgılar konusundaki bilgisini zamanla arttıracak, Fransa'da popüler hale gelerek İtalyan kemanlarını Paris'te satarak iyi paralar kazanacaktı. Tarisio'nun da Fransa'da çeşitli ünlü lutiyeler arasında fiyatlarını sürekli yükselterek önemli kârlar elde ettiği, daha sonra İtalyan kilise ve manastırlarında yeni çalgılar aramak için kazancını tekrar kullandığı bilinmektedir.

Tamamı Milano'daki bir handa depolanmış durumundaki çalgılar, Tarisio'nun ölümünden sonra Vuillaume tarafından satın alınmış, bu alışveriş sonrasında Vuillaume, bir keman koleksiyoncusu olarak bu alandaki yerini almıştır.

Kolneder, 1700 ve 1800'lerde yaşayan diğer koleksiyon sahipleri arasında İngiltere'den Corbet, Stephenson, James Goding, İtalya'dan İtalyan kontları Castelbarco ve Valdrichi, Paris'te Camposerliche Dükü, Londra'dan Hamilton Dükü, Çekoslovakya ve Avusturyalı üreticiler Walher ve Hammerle ile Mannheim'li avukat Geissmar gibi isimler bulunduğunu aktarmaktadır (s. 172-173). Bu koleksiyoncuların çoğu, sahiplerinin ölümünden sonra mirasçılarının talebi üzerine açık artırmalarda çalgı koleksiyonlarını satışa çıkarmışlar ve 19. Yüzyıl boyunca, usta yapımcıların kemanlarının satıldığı piyasa genişleyerek, bu konuda

uzmanlaşan kişilerin ve profesyonel değer biçicilerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. İtalyan yapımı kemanların en iyi örneklerini satın alarak inceleyen Vuillaume, bu konuda önde gelen kişiler arasındadır.

Keman alanındaki uzmanlaşmanın ortaya çıkmasıyla birlikte, bu alanda başarılı olmanın belirli koşulları da oluşmaya başlamıştır. Buna göre kemanlar üzerinde uzmanlaşmak, onları üreten yapımcılar üzerinde de uzmanlaşmayı, incelenen ustanın iş karakterini anlamış olmayı, çalışma dönemlerinin özelliklerini çok iyi bilmeyi, iyi bir görsel hafızaya sahip olmayı ve aynı zamanda keman yapım onarım işleriyle de uğraşmayı, sadece bir ustanın ya da bir dönemin karakteristik özelliklerini tanımak için bile birçok kemanın yapım sürecini doğrudan tecrübe etmeyi ve kemanın en küçük parçalarını bile üretebilme becerisi kazanmış olmayı gerekli kılmaktaydı. Sıralanan sebepler nedeniyle keman yapım ve onarım işiyle ilgilenen kişiler de çalgıları tamir etmek için onları açarak içlerindeki işçilik ve yapım özelliklerini detaylı bir şekilde incelemek zorundaydılar. Bu alanda çalışmış bir usta olarak Gaetano Zgarabotto'nun yılda yaklaşık 450 adet onarım gerçekleştirdiği ve her onarım için detaylı çizimler yaptığı bilinmektedir (Küçükebe, 2012, s. 71).

Bu koşullar nedeniyle ortaya çıkan bilgi birikimi sayesinde koleksiyoncular da keman yapıcılığındaki incelikleri ve teknikleri öğrenerek uzmanlaşmaktaydılar. Öte yandan giderek ayrı bir uzmanlık alanı haline gelen ve ilişkili şekilde yüksek bir ticari potansiyel sunan bu iş, beraberinde bazı sorunlar da taşımaktaydı. Bu bakımdan en önemli konu, bu alana yönelen kişilerin sayılarının hızla artmasıyla ortaya çıkan sahtecilikti. Çünkü kemanlara ait sertifikaları düzenleyen uzmanların çoğu, aynı zamanda tüccarlık da yapmaktaydı. Bu nedenle aynı kemanın birbirinden farklı, çok sayıda sertifikaya ya da aynı sertifikanın birbirinden farklı çok sayıda kemana sahip olması gibi durumlar, giderek daha sık karşılaşılan şeyler olmaya başlamıştı. Bu süreci takiben özellikle kendini bu konuda başarıya ulaşmaya adanmış kişiler ortaya çıkmaya başlamıştı. 19. Yüzyıl İtalyan yapımcılarından Domenico Geroni'nin kopya çalgı üretme konusunda ileri seviyede ustalaştığı ve mesleki hayatı boyunca kendi adını taşıyan tek bir keman bile üretmeye ihtiyaç duymadığı, yine Kolneder tarafından aktarılan bilgiler arasındadır (2003, s. 175).

Sahte keman yapım teknikleri üzerine uzmanlaşanlarla birlikte bu bilgiyi sahteciliği önleme amacıyla kullanan kişiler de ortaya çıkmaktaydı. Bu kişilerden biri olarak Drögemeyer (1891), konu ile ilgili ayrıntılı bilgiler sunan bir kitap yayımlamıştı. Bununla birlikte, bu alana özel bir kriminoloji dalı oluşturulmuş, Max Frei isimli araştırmacının yayınladığı "Keman Yapımında Sahteciliği Belirlemek İçin Kullanılan Doğa Bilimlerinden Alınmış Yöntemler" isimli makale de kriminoloji arşivlerinde yerini almıştı (aktaran Kolneder, 2003, s. 178).

Sonuç olarak keman toplayan, bu çalgıların alım satımı ile uğraşan ve koleksiyonculuk yapan kişilerin sayılarının artması iki önemli durumun ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bunlardan biri, farklı yöntem ve tekniklerle gerçekleştirilecek biçimde keman alım satımında sahteciliğin giderek artan bir davranış olarak öne çıkmış olmasıdır. Diğeri ise eski kemanları ve onları üreten ustaları, üretim dönemlerinin özelliklerine uygun şekilde tanıma konusunda uzmanlaşan bazı kişilerin ortaya çıkmış olmasıdır. Önceleri sahte keman üretme amacıyla başvurulan kopyalama yöntemi, keman yapıcılığında giderek ayrı bir alan haline almış ve bu uygulama günümüze kadar ulaşmıştır. Bu alanda uzmanlaşan kişilerin katkısıyla, özellikle 17. ve 18. Yüzyıllarda yaşamış İtalyan ustalar olmak üzere önemli görülen yapımcıların çalgılarının hemen hepsinin zamanla kaydı yapılmış, genellikle iyi kalitede çekilmiş resimlerin yer aldığı kitaplarda ve bu alana yönelik yayın yapan dergilerde, bu çalgılar ayrıntılı şekilde sunulmuş durumdadır.

1.3. Otantiklik iddiasına dayanak olacak optik ve akustik özellikler açısından keman: İmgelerin reproduksiyonu

Keman, iyi bir keman yapımcısı olarak tanınma ya da tanımlanmaya yönelik kimliksel tutunumla ilgili lutiye davranışları dışında, otantiklik iddiasına dayanak olacak, "doğrudan çalgının yapısıyla ilgili uygulama özellikleri" açısından da oldukça elverişli ve fırsatlar sunar bir çalgı niteliğindedir. Bu özellikler, optik ve akustik olarak iki kısma ayrılabilir. Genel bir değerlendirme ile otantiklik tutumları bağlamında akustik özelliklerin, *sınırlı* sayıda yapımcı tarafından kullanıldığı bilinmektedir. Bu durumun temel nedeni, otantiklik iddiasında bulunmak üzere elde edilen işitsel sonuçları karşılaştırmalı biçimde ortaya koymanın, çalgı akustiği konusunda ayrı bir uzmanlaşmayı gerektirmesidir. Bununla birlikte belirli isimlerin bu konuyla ilgili özel bir yönelim içinde olduğu ve iddialı üretimler ortaya koymakta oldukları da bilinmektedir.

Optik özellikler açısından ise ilk sıra, çalgının imalinde kullanılan ahşap materyalin seçimine verilebilir. Alt tabla, üst tabla, yanlık ya da sap gibi, çalgının çeşitli bölümlerinde kullanılan ahşap malzemenin türü, damarlarının sıklığı, düzenliliği ya da harelerinin yönü gibi özelliklerle ilişkili olacak biçimde, model alınacak çalgının yapımında kullanılan ahşap materyale eş görünümde olacak bir malzeme kullanımının seçimi, yerleşik görünümle ilişkilene ve otantiklik iddiası kurma açısından önemli göndermeler

İçerebilecek niteliktedir. Bu noktada akustik ve optik gerekçelerin ikisi ile ilişkili olacak biçimde yapımcıların, klasik dönem ustalarının ahşap seçimini takip eder nitelikteki genel bir tercih içerisinde oldukları, yaygın uygulama örnekleri aracılığıyla görülmektedir. Bu örneklerden biri olarak Borman violins, günümüz diğer yapımcıların çoğunun da yaptığı gibi, 18. Yüzyılın “büyük İtalyan ustalarının kullanmış olduğu ahşap türleri ile” çalıştığını, kendi web sitesinde dile getirmektedir (Görsel 1).

Wood Selection

I personally select the wood that I use in my instruments on frequent trips to the violin wood centers located in Italy, France, and Germany. Contrary to the trend to use American or Canadian maple and maples of other sources, I use only Bosnian maple, this in spite of the difficulties in recent years of acquiring wood of known origin. Bosnian maple has long been considered to be the finest maple for instruments of the violin family and is the wood used by the majority of the great 18th century Italian makers.

The spruce that I use for the tops of my instruments is from either the Swiss or French Alps and for the most part is split unless I am sure of the grain line extending throughout the entirety of the top. Any wood that I use has been cured for a minimum of 15 years, with the majority aging much longer.

The spruce that I use for soundposts has all come from a tree that I cut in Switzerland 20 years ago.

Görsel 1. Ahşap seçimi (Bormanviolins, t.y.)

Mark Schnurr tarafından 2009 yılında yapılmış Titian kopyası keman, Nicolas Gilles tarafından aynı keman modeli temel alınarak 2019 yılında üretilen bir başka keman ve orijinal Titian arasındaki alt tabla ahşabı seçimine yönelik benzerlik, Görsel 2’de görülmektedir. Klasik dönem ustalarının ahşap kullanım tercihini takip eder nitelikteki bu bilinçli davranışın, harelere yönü açısından fark görülse de sıklık ve derinlik özelliklerinin oldukça yakın olması nedeniyle, bu kemanlar için otantiklik kurmaya yönelik optik özelliklerden birinin kullanılması amacıyla tercih edildiğini düşündürmektedir.

Burada örnek olarak sunulan söz konusu kemanlar açısından cila uygulamalarının da renk, doku ve kullanıma bağlı sebeplerle ancak uzun yıllar içerisinde ortaya çıkan aşınma bölgelerinin, yapımcısı tarafından bu durumu başlangıçta imite edecek biçimde oluşturulması ve gerçekte eski olan bir çalgı ile benzerlik kurmaya yönelik olarak eskitme adı verilen bir işçilikle gerçekleştirildiği görülmektedir. İçerikleri ya da hazırlanmalarıyla ilgili eski prosedürlerin takibi gibi konularla birlikte, uygulama yöntemleri açısından da keman yapımcıları dünyasında eskitme cila işçiliği, otantiklik iddiasına dayanak olacak oldukça önemli optik özellik ve göndermeler içermektedir. Uzun zaman alan özel efektler ve doku oluşturma çalışmaları içerecek biçimde tamamlanan cila işçiliği ile oluşturulan eski keman imgesi için önemli örnekler ilgili görsellerde (Görsel 2 ve Görsel 3) sunulmaktadır. Bu konuda iddia sahibi yapımcılar tarafından gerek sosyal medya hesapları gerekse kendilerine ait web siteleri aracılığı ile sıklıkla paylaşım sunulan içerikler, söz konusu otantiklik tutumunun gördüğü değer açısından fikir verici niteliktedir. Yeni görünümlü olacak şekilde tamamlanan bir keman cilasının, kullanılan tarifi içeriğine bağlı olarak değişkenlik gösterecek şekilde 15-30 gün içerisinde tamamlanabildiği, öte yandan orijinal bir çalgının cilasını imite etmeye yönelik cila çalışmasının aylarca süren bir emek sonrasında tamamlanabildiği bilinmektedir.



Görsel 2. Titian için örnek kopya çalışmaları.



Görsel 3. Maurizio Tadioli'ye ait keman salyangozu ve kapak kenarı çalışmaları.

Adını ünlü İtalyan keman yapım ustası Antonio Stradivari'den alan, klasik müzik dünyası ve özellikle keman, viyola, çello ve kontrbas gibi yaylı çalgılarla ilgilenen okuyuculara yönelik olarak hazırlanan, enstrüman yapımı, müzik eğitimi, sanatçı röportajları, konser değerlendirmeleri ve müzik endüstrisi haberlerini kapsayacak biçimde geniş bir içerik sunan ve klasik müzik dünyasının güncel gelişmeleri ile önemli isimleri takip etmek isteyen okuyucular için önemli bir kaynak olarak görülen The Strad dergisinde yayımlanan ve modern bir kemanı eski görünümlü hale getirme konusunda, tanınmış dokuz farklı keman yapımıcısının bakış açılarını kısa ifadeleriyle sunan derleme (thestrads, 2019), konu bağlamına yerleşen önemli içeriği ve tartışmanın kapladığı alanı görünür kılan iyi bir örnektir.

Eskitme cila işçiliği uygulaması için kullanıma hazır durumdaki ürünlerin satışı, uygulama hilelerinin paylaşıldığı ve ancak yüksek ücretlerle katılımın sağlandığı özel atölye çalışmalarının düzenleniyor olması, konunun gördüğü önem ve keman yapımçıları dünyasında cila işçiliğinin, otantiklik iddiasına dayanak olacak, oldukça önemli optik özellik ve göndermeler içerdiğinin anlaşılmasına yardımcı dokunacak diğer örneklerdir.

Çalgının geometrik tasarımına yön veren ve armonik kasa, ses delikleri ile salyangoz gibi temel bölümlerinin orantılarının ortaya çıkması ve şekillenmesine etki eden tasarımsal yaklaşıma da keman yapımçılarının otantiklik iddiasına dayanak olacak optik özellikler içerisinde ayrı bir yer verilebilir. Çalgının temel görünüm özelliklerinin ortaya çıktığı ve günümüzdeki görünümüne en yakın halini aldığı dönemin ustalarının, çağın geometri bilgisi aracılığıyla kemanı tasarlayıp ölçeklendirdikleri bilinmektedir. Ne var ki; bu prensiplerin takibi ile ortaya çıkan temel tasarım, ustadan ustaya ya da bölgeden bölgeye değişebildiği

gibi aynı ustanın farklı çalışma dönemleri içinde de değişiklik göstermektedir. Bu durumla ilişkili biçimde keman yapımcılarının işlerini, üretilen çalgı için örnek aldıkları eski ustanın adı ve o ustaya ait kemannın yapım yılını belirtecek biçimde adlandırmaları, yaygınlık kazanmış bir sunum şeklidir. Bu duruma bir örnek olarak (Görsel 4) aşağıda sunulan çalgı, sektörde öne çıkan firmalardan biri olarak “Infinite Strings” tarafından *Italian replica* olarak kategorize edilmekte ve çalgının gövde şeklinin oluşumu için takip edilen ve onu diğer ustaların üretimlerinden ayıran geometrik tasarım özellikleriyle birlikte, 1716 yılında Antonio Stradivari tarafından yapılan tarihi bir çalgının yeniden üretimi olduğu ifade edilmektedir.



Görsel 4. *Italian replica* Antique Antonio Stradivarius 1716 “Messiah” (Infinite Sstrings, 2024)

Söz konusu geometrik tasarım, ustanın akustik beklentileri ile birlikte elbette bir rönesans çalgısı olarak dönemin estetik anlayış ve sembolik göndermelerini de içermektedir. Formu oturmuş bir çalgı olarak gövdesine yerleşik bu sembolik göndermelerle birlikte kemannın ustadan ustaya ya da bölgeden bölgeye değişebilen unsurlarının tekrarı ya da takibi de diğer unsurlar gibi otantiklik isnadı açısından gönderme içerecek önemli bir potansiyel içermektedir. Başka bir deyişle keman, gövde ve ana bölümlerinin şekillenişine yön vererek, temel geometrik tasarımına etki eden yerleşik yaklaşım dışında, otantiklik isnadına optik yönde fırsat veren ve usta, atölye, bölge ya da döneme gönderme yapma potansiyeli içeren pek çok biçimsel ayrıntıyı da içermektedir. Görüşme kişileri kemana kısımlar halinde bakmanın yanlış olacağını dile getirmekle birlikte, bu bölümlerin salyangoz, burguluk, f delikleri, flatolar, bordür, bombe, sap, sap dibi, tabla kenarları ve uç kısımları ile vernik tabakası olduğunu dile getirmişlerdir. Bu yönelimi destekler şekilde Infinite Strirngs’in satışa sunduğu replika çalgılarla ilgili ifade, söz konusu bölgelerle, otantiklik iddiasına temel olmaları sebebiyle özel olarak ilgilenildiğini göstermektedir.

Yıllar süren yoğun çalışmalar ve birçok üst düzey keman yapım ustası ve çalıcısıyla yapılan denemenin ardından, Guarneri Del Gesu'nün altın çağ eserlerinin en yakın kopyalarını yapmak için bir yaklaşım geliştirdik. Her model, orijinal eserden ustaca alınan kesin plana dayalı olarak şekillendiriliyor, en sadık yeniden üretimi elde etmek için tüm önemli ayrıntılara dikkat ediliyor: Gövde şekli, f deliği deseni, salyangoz boyutu, köşelerin şekli ve en önemlisi: tabla kalınlıklarının haritası! Bu serideki kemanlar, Del Gesu'nün gizli işçiliği ve karakteristik sesiyle ilgili hayal kuran profesyonel çalıcılar veya hevesli amatörler için mükemmel bir seçenek olacak (Infinite Strings, 2024).

1.3. Keman yapımında kopya üretim

Sanatsal üretim bağlamında kopya çalışma, bir eserin orijinalini taklit etmek ya da onu çoğaltmak üzere gerçekleştirilen ve temel özelliklere ilişkin belirgin ya da tanımlı öğelerin uygulayıcı tarafından yakalanarak vurgulanması ve yeniden üretilmesi ile ortaya çıkarılan ürünü tarif etmektedir. Sanat dünyasında kopya, bir *taklit* edimi olmanın ötesinde, yaratıcılığın ve teknik yeteneklerin sınanması ile ilgili bir gösterge olarak değerlendirilmektedir. Gombrich, gözlemcinin, gözlemlediği şeye müdahale etme eğiliminde olduğundan

söz etmektedir (1968, s. 139). Sanat tarihi içindeki örnekler ödünç almanın, sanat için her zaman bir temel sağladığını göstermektedir. Pablo Picasso'nun Chardin, Coubet, Corot, Ingres ve El Greco'dan, Pllock'un Picasso'dan, Newman'ın Mondrian'dan, Rothko'nun Matisse'den ödünç aldığı bilinmektedir (Phelan, 2015, s. 5). Sanatçının orijinal eserle kurduğu benzerlikle birlikte yeni bir bakış açısı sunma düzeyi, genellikle kopya çalışmaları sonucunda ortaya çıkan ürünün başarı ve değerini belirlemektedir. Çoğu durumda kopya çalışmalarının orijinal eserlerin değerini düşürmek bir yana, onların daha geniş kitlelere ulaşmasını sağladıkları bilinmektedir. Keman yapımıcılığı alanında da kopya, otantiklik iddiasına dayanak olacak optik ve akustik özelliklerin eser ya da ustanın tanımlanmasına yetecek düzeyde kullanımının ötesinde, bu özelliklerin tümünün, orijinal eserle birebir olacak biçimde tekrar edildiği anlamına gelmektedir. Konu bağlamında değerlendirme yapan görüşme kişilerinin tümünün söylemi, bu bilginin altını önemle çizecek niteliktedir. Bu noktada mevcut uygulama örnekleri ile uygulayıcılar üzerinden yapılacak bir değerlendirmeye genel eğilimin, akustik özellikler ile ilişkili bir iddiayı konuya dahil etmeme yönünde olduğu görülmektedir.

Bununla birlikte görüşme kişilerinin görüşlerinin, kopyalama uygulamalarının ustalıklı ilişkisi bağlamında farklılık gösterdiğini de eklemek gerekir. Cerit, bu şekilde çalışmanın kendisi için ayrı bir zevk olduğunu eklemekle birlikte, eski çalgıların gerçek manada anlaşılmasını sağlayan bu uygulamanın kendisi için bir ustalık göstergesi olduğunu ifade ederken (kişisel görüşme, 29 Şubat 2024), Gülenç, ustalığın ancak esinlenme ve kişisel modelde üretimlerle açığa çıkabileceği, iyi bir kopya çalışmasının önemli bir yaptırımlı iyi bir kopyası olmaktan öteye geçemeyeceğini, yapımıcının yıllar içerisinde oluşturduğu estetik birikimle ortaya koyması beklenen sanatsal ifadenin ortaya konmasını önleyen bu uygulamanın, ustalığın göstergesi olarak kabul edilemeyeceğinin altını önemle çizmektedir (kişisel görüşme, 2 Kasım 2023).

Yapılan gözlem ve görüşmeler, söz konusu uygulama açısından alanda öne çıkan belirli isim ve atölyelerin olduğunu göstermektedir. Cerit, kendisiyle yapılan görüşmede, örnek çalışmaları (Görsel 5) aşağıda sunulan Jeff Philip, Antonie Nedelec, David Gusset, Stefano Von Bear ve Samuel Zygmuntowicz adlı yapımıcıları, kendisini en çok etkileyen günümüz ustaları arasında göstermiştir (kişisel görüşme, 29 Şubat 2024).



Görsel 5. A. S. 1714 için *bench copy* Antoine Nedelec & Jeff Phillips (Violin Society of America, 2023).

Söz konusu mekânlardan biri olarak Amorim keman atölyesi, kopya ve eskitme uygulamaları ile ilgili olarak yaptığı ve çevrimiçi ortam üzerinden paylaşımına sunduğu değerlendirmede, söz konusu edimin bir taklit ya da eski çalgıların görkemini küçümsemeye yönelik olmayan bu uygulamanın, çalgıların taşıdığı zengin kültürel mirası taşıma ve aktarmanın bir yolu, bir saygı gösterisi ya da geçmişe yapılan bir yolculuk olduğunu dile getirmektedir. Buna göre bir çalgıyı eskitmek, yaşlı bir görünümü yeniden yaratmanın ötesinde, asıl eserin özünü, ruhunu ve karakterini yakalama, geçmişin bilgeliğini bugünkü sanatla harmanlama ve tarihi çalgıların zamansız cazibesini değerli bulanlar için bir anlatı sunma amacını içermektedir (Amorim Fine Violins Cremona, 2023).

Görüşme kişileri kopya uygulamaları için keman yapım tarihinin bilinen ustalarına ait, tanınmış çalgıların model alındığını belirtmektedir. Bununla birlikte Cerit, esasen bunun, eski çalgıların yeniden üretimleri için uygulanması gerekli bir yöntem olduğundan söz etmektedir (Gencer Cerit, kişisel görüşme, 29 Şubat 2024). Model alınacak çalgılara ait detaylı bilgiler ile bu çalgılar için özel olarak hazırlanmış kataloglar içerisinde sunulan gerçek ölçüde, yakın çekim ya da yüksek kalitedeki fotoğraflar, söz konusu uygulama çalışmaları için birincil derecede önem gören yaygın kaynaklar niteliğindedir (Zafer Güzey, kişisel görüşme, 29 Şubat 2024). Bununla birlikte kopya edilecek çalgının özel bir koleksiyonda bulunması ya da müzede sergilenmesi durumunda, yakından incelenmesinin de oldukça yararlı olacağı da dile getirilmektedir. Cerit, *bench copy* olarak tanımlanan ve kopyalanacak orijinal çalgının, tezgâhta hazır bulunması durumuna işaret eden ayrı bir uygulamanın daha olduğundan söz etmiştir (kişisel görüşme, 29 Şubat 2024). Çalgının yapımında kullanılan ahşabın görünümü ya da cila ile ilgili tüm özelliklerle birlikte, çalgının gövde şekli, bombe özellikleri, f deliklerinin deseni, salyangozun şekillendirilişi, burguluk kısmının biçimi, üst ve alt tablanın bordür işçiliği ve köşelerinin şekli ile flâto işçiliğinin, kopya edilecek ustanın karakteristik özelliklerinin vurgulanması bakımından önem taşıyan bölgeler olduğu da görüşme kişileri tarafından dile getirilen önemli bir bilgidir.

1.4. Keman yapımında esinlenme ve eskitme üretim

Etimolojik kökeni açısından ele alındığında esinlenme kelimesinin, Türkçe “es” kökünden türediği ve “esmek” fiili ile ilgili olduğu bilgisi karşımıza çıkar. Doğaüstü varlıkların bir esinti şeklinde hissedilebileceği inancı ile birlikte “esin” kelimesi, dilimize yerleşen ve Arapça “ihm” kökünden gelen, yutma, yiyip bitirme, içe doğma ya da insan ruhunu ele geçiren tanrısal güç gibi karşılıklar içeren ‘vahiy’ ile “ilham” kelimeleri, kişinin bir etki sonucunda yaratıcı yeni fikirler üretme yolunda harekete geçmeye teşvik edilmesi anlamlarına gelecek şekilde, *edilgen* bir yapı içermektedir. Kelimenin İngilizcedeki karşılığı olan *inspiration*’nın, Latince kökenli olan, içine soluk üfleme, heyecanlandırmak, alevlendirmek anlamlarına gelen “inspirare” kökünden türemiş olması, adı geçen kültürlerde benzer anlam ve inanışlar içerecek kökensel bir temele dayandığını göstermektedir. Başlarda özellikle dini metinlerin yazılmasına etki eden ilahi varlığa işaret eden esin kelimesi, daha sonra yaratıcılığı veya motivasyonu ifade etmek üzere daha genel bir kullanım içerecek biçimde evrilmiştir. Kelimenin erken zamanlarda görülen anlamlarından, canlandırma veya etkileme anlamlarına doğru devam eden bir evrim süreci geçirdiği düşünülebilir. Başkalarına ilham veren kişi anlamındaki ilk kullanımı ise 1867’de belgelenmiştir.

Sanat ya da iş dünyası ile ilgili olsun, genel olarak esin kelimesi, yaratıcı sürece işaret etme amacı ile kullanılan bir terimdir. Bununla birlikte söz konusu sürecin ortaya çıkışı ya da eylemde bulunan kişinin davranışı, kendi dışındaki bir kaynağın etkisi ile ilişkilidir. Kopyalama uygulamalarından farklı olacak biçimde keman yapım uygulamalarında esinlenme, kelimenin anlamı ile koşut olacak biçimde, uygulamanın daha önce ortaya konmuş mevcut bir örnekten hareketle gerçekleştirildiği anlamını içermektedir. Bu noktada görüşme kişilerine göre yapımcıların genel tutumu, eski usta üretimlerinin kendileri için en büyük esin kaynağı olması ile ortak bir yönelim göstermektedir. Bununla birlikte bu yönelim, esin kaynağı olan ekol ya da ustanın, uygulamaya yansıyan temel özelliklerinin tümünün kişisel bir yorumla takip edilmesi ile olabildiği gibi sadece cila rengi, bordür işçiliği ya da bombe gibi, diğerine göre ufak olduğu düşünülebilecek bir başka nüansa da görünür hale gelebilmektedir (Dinçay Gülenç, kişisel görüşme, 2 Kasım 2023). Cerit, esinlenme ya da eskitme ile kopya ifadelerinin, zorluk dereceleri farklı olmak üzere bu söylemin, esasen aynı tekniğin kullanıldığına işaret etmekte olduğunu dile getirmiştir. Zamanının çoğunu çalınarak değil de özel bir koleksiyonda geçiren, görece yıpranmamış bir çalgının kopyalanması durumunda, kopya ve eskitme uygulamaları arasında kalan duvar inceleyecektir (kişisel görüşme, 29 Şubat 2024).

1.5. Keman yapımında kişisel modelde üretim

Keman yapımcılığı evreninde *kişisel model*, *kopyalama* ya da *esinlenme* isimleri ile tarif ve tasnif edilen uygulama biçimlerinden, daha *özgün* olma iddiası ile ayrılan bir çalışma biçimidir. Ne var ki; kemanın günümüzdeki şekline kavuşmasına etki eden kültürel ve estetik parametrelerle ilişkili tasarım geleneği ile yerleşik değerlerin baskın varlığı, uygulama ve uygulayıcıyı kişisel olabilme konusunda oldukça sınırlayan bir çerçeve çizmektedir. Bu sınırlar içinde *kişisel model* şeklindeki adlandırma, genellikle çalgının gövde formu ya da kasnak şekli olarak ifade edilebilecek bölümüne ait temel orantının, ya da ustanın tanımlanmasına imkân veren diğer biçimsel unsurların, yerleşik tasarımdan bir miktar sapma ile nasıl kurulduğunu ifade etmektedir. Ne var ki; meslek dışından olan bir kişi için *ufak* görülebilecek bu sapmanın, özellikle meslekten olan bir kişi için, çoğu zaman kişisel yaklaşım ve sanatsal ifadenin gösterimi açısından önemli bir imkân tanıyabildiği de bilinmektedir. Gülenç, bir yapımcı olarak kendisini en iyi temsil eden ve ustalığın ölçütü olarak kabul ettiği uygulamanın, kişisel modelde üretim olduğunu kesin bir dille ifade etmiştir. Buna göre bir yapımcının iyi şekilde anılmasına olanak sağlayacak belirli bir ekolün takibi, işçiliğin

tüm aşamalarının kusursuz bir şekilde yerine getirilmesi ile yapımcının sanatsal yönü iş üzerinde ortaya koyabilmesi gibi temel bazı kriterlerin, ancak yapımcının kişisel yönünü işine yansıtabilmesi sayesinde gerçekleşebileceğini açık şekilde ifade etmiştir (kişisel görüşme, 2 Kasım 2023).

Kemanın kasnak bölümü ile birlikte üst tabla ve alt tabla bölümlerinin de şekillenmesine etki eden temel prensip, form boyu, üst form eni, orta form eni ve alt form eni için seçilen temel ölçüleri takip edecek biçimde kavislerin belirlenmesi şeklindedir. Konu hakkında araştırma yapan araştırmacılarca ortaya konan bilgi, dönemin ustalarının çağın matematik kuralları ile ilişkili tasarım prensiplerini takip edecek biçimde söz konusu adımları takip etmiş olduğu yönündedir (Dennis, 2006, s. 17-18). Bu nedenle söz konusu yaklaşımın yerleşik hale geldiğine görünürlük kazandıran bir durum olarak, keman yapım bölümlerinin öğretim planlarında, yerleşik formun dışına çıkmayı hedefleyen yeni tasarım ya da yaratıcılığı teşvik edecek derslerden ziyade, klasik dönem çalgılarını yakından tanıma, karşılaştırma ve incelemeyi hedefleyen temel derslerin bulunduğu görülmektedir.

2. Sonuç

17. ve 18. Yüzyıllara ait ekonomik ve kültürel koşullar, üretim ile ilişkili tüm diğer alanlarda olduğu gibi keman yapımcılığını da etkisi altına alan, kitlesel üretim anlayışının giderek artan hız ve kapsamda yaygınlaşmasına zemin hazırlayan bir değişim süreci ortaya çıkarmıştır. Söz konusu süreç, üretimlerini bu anlayışı benimseyecek biçimde örgütleyen çok sayıda yeni atölyenin ve eski yapımcıların çalışma teknikleri konusunda uzmanlaşan ustanın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Eski ustaların değer gören ürünlerinin biçimsel özelliklerinin yaygın şekilde kopyalanmasıyla birlikte bu davranış yerleşik hale gelmiş ve olgusal bir nitelik kazanmıştır. Söz konusu olgu, çalgı yapım alanında günümüzde de takip edilen bir gelenek görünümünde varlığını korumaktadır.

Çalışma kapsamında keman yapımcılığında *kopya* uygulamasının ortaya çıkışına etki eden ontolojik evrenle birlikte, aynı olgunun diğer sanat dalları üzerinde ortaya çıkan görüngüleri karşılaştırmalı biçimde tartışılmıştır. Çalışmanın bu bağlamdaki sonuçlarından biri olarak, 17. ve 18. Yüzyılların keman üretim koşulları ile ilişkili biçimde ortaya çıkarak gelenek halini alan kopyalama uygulamasının, esasen, özellikle antik dönem eserlerine olan ilgi ile birlikte ortaya çıkan ve sanat tarihinde taklit sanatı, replika ya da reproduksiyon adlarıyla anılan Rönesans geleneğiyle yakın bir ilişki içinde olduğu, literatürden derlenen bilgiler ışığında anlaşılmaktadır. Bununla birlikte yaratıcılığa ve daha fazla imkân tanıyan, içerebileceği farklı konu ve kavramlar ile soyut göndermeler taşıyan yapıtlarıyla plastik sanatların ifade gücü, elbette onu, bu konu açısından ayrı bir yönde konumlamaktadır. Bu sebeple, bu çalışmaya konu olan çalgı yapım alanıyla ilişkili uygulamaların, esasen plastik sanatların modern çağda kazandığı görünüm öncesinde kalan, geleneksel döneme ait bir çerçeve içinde değerlendirilmesi gerektiği fikri ortaya çıkmaktadır.

Tıpkı heykel, fresk ya da el yazması gibi sanat ürünlerinin yeniden üretimi için dikkatle seçilen malzemeler ve uzmanlaşma gerektirecek tekniklerin kullanımında olduğu gibi replika kemanlar da orijinal eserin özelliklerine sadık kalma ilkesi ile dikkatle hazırlanmakta, üretim sürecinde estetik değer ve sanatsal ifade ısrarla korunmaya çalışılmaktadır. Görüşme kişilerinin bu konunun altını belirgin biçimde çizmiş olması, söz konusu gelenekler arasındaki ilişkinin en önemli göstergesi durumundadır. Orijinal esere bağlı kalacak şekilde çalışmanın doğal bir sonucu olarak, ortaya konan bir replika keman, çalgı yapım tarihi, sanat araştırmaları, eğitim ve genel ilginin korunması ya da yaygınlaştırılması için de değerli bir kaynak niteliği taşıyacaktır. Bununla birlikte söz konusu uygulamanın bir ustalık ölçütü olarak değerlendirilmesi bağlamında yapımcı görüşlerinin değişkenlik taşıdığı yapılan görüşmeler sonucunda anlaşılmış bulunmaktadır. Buna göre kimi yapımcıların, iyi düzeyde gerçekleştirilmiş bir kopya uygulamasının ustalık göstergesi olarak kabul edilebileceği görüşüne sahipken; diğerlerinin, kopya uygulamalarının iş süreçlerinde kişisel yönelim ve sanatsal ifadenin ortaya konmasını engelleyen bir durum olduğu görüşünü savunmakta olduğu anlaşılmıştır.

Kopya keman yapım geleneğinin, söz konusu alanda uzmanlaşan günümüzün belirli yapımcıları tarafından takip edilmekte olduğu, belirli tekniklerin kullanımı aracılığıyla çalgının gerçekliğine gönderme yapan bir lutiye davranışı olarak bu yönelimin belirgin biçimde kullanılmaya devam ettiği anlaşılmaktadır. Çalgıların, üst düzeyde işçilik özelliği taşıyan ve bu alanda ün salmış kişilerin elinden çıkmış kopya çalgılara yönelik yüksek bir ilgi taşıması, bu çalgıların *kişisel* ya da *esinlenme* olarak tanımlanan çalgılara göre çok daha yüksek fiyatlarla alıcı bulabilmesi sonucunu doğurmaktadır. Bununla birlikte keman yapımına ilişkin uygulamaların çoğu zaman eski ustaların yerleşik modellerine bağlı biçimde devam etmesi sebebiyle büyük oranda bir alıntılama ve öykünme davranışı içinde olduğu, yeni görünümlü çalgılara bir seçenek olarak eskitme tekniği ile tamamlanan çalgıların, mevcut keman yapım eğitim sisteminin yerleşik değeri ve

gelenekle bağ kurma, onu koruma ve yaşatma ihtiyacının bir gereği ve sonucu olarak takip edildiği anlaşılmaktadır.

Araştırma kapsamında, keman yapımcılığı alanında kopyalama olgunun ortaya çıkışına zemin olan koşullar literatür aracılığıyla incelemeye alınmış, bu alanda otantiklik isnadı ile ilişkili bir davranış olarak günümüz yapımcılarının uygulamalarına ilişkin örnekler ile söylemsel bilgi aktarılmıştır. Bununla birlikte *kişisel, eskitme* ya da *esinlenme* olarak nitelenen iş yönelimlerine ilişkin tanımın sınırları, görüşme kişilerinden derlenen bilgiler aracılığıyla tartışılmıştır. Buna göre keman yapımcılığı alanında kopya çalışma, otantiklik iddiasına dayanak olacak optik ve akustik özelliklerin, eser ya da ustanın tanımlanmasına yetecek düzeyde kullanımının ötesinde, bu özelliklerin tümünün, orijinal eserle birebir olacak biçimde tekrar edildiği anlamını taşımaktadır. Bu noktada mevcut uygulama örnekleri ile uygulayıcılar üzerinden yapılacak bir değerlendirmeye genel eğilimin, akustik özellikler ile ilişkili bir iddiayı konuya dahil etmeme yönünde olduğu anlaşılmaktadır. Kopyalama uygulamalarından farklı olacak biçimde esinlenme çalışması, kelimenin anlamına uyacak biçimde, uygulamanın daha önce ortaya konmuş mevcut bir örnek ya da ustadan hareketle gerçekleştirildiği anlamını taşımaktadır. Kopya çalışmalarında olduğu gibi esinlenme için de eski usta üretimleri, yapımcılar için en büyük kaynak durumundadır. Ancak eskitme ya da esinlenme çalışmalarında esin kaynağı olan ekol ya da usta ile, uygulamaya yansiyabilen temel özelliklerin tümünün yerine cila rengi, bordür işçiliği ya da bombe gibi sadece bazı ayırıcı özellikler üzerinden de ilişki kurulabildiği anlaşılmaktadır. Keman yapımcıları evreninde *kişisel model*, kopyalama ya da esinlenme isimleri ile sınıflandırılan uygulama biçimlerinden, daha 'özgün' olma iddiası ile ayrılan bir çalışma durumundadır. Ne var ki; kemanın günümüzdeki şekline kavuşmasına etki eden kültürel ve estetik koşullarla ilişkili şekilde ortaya çıkan tasarım geleneği ile yerleşik değerlerin baskın varlığı, uygulama ve uygulayıcıyı kişisel olabilme konusunda sınırlamaktadır. Bu sınırlar içinde *kişisel model* şeklindeki adlandırma, çoğu durum için çalgının gövde formu ya da kasnak şekli olarak ifade edilebilecek bölümüne ait temel orantının, yerleşik tasarımdan bir miktar sapma ile kurulduğu anlamını taşımaktadır. Belirli görüşme kişileri için meslek dışından olan bir kişinin gözünde *ufak* olabilecek bu sapma, özellikle meslekten olan bir kişi için, çoğu zaman kişisel yaklaşım ve sanatsal ifadenin gösterimi açısından önemli bir olanak sağlamaktadır. Buna göre bir yapımcının iyi şekilde anılmasına olanak sağlayacak belirli bir ekolün takibi, işçiliğin tüm aşamalarının kusursuz bir şekilde yerine getirilmesi ile kişinin sanatsal yönünün iş üzerinde ortaya koyulabilmesi gibi temel bazı kriterlerin yegâne koşulunun, yapımcının, kişisel yönünü işine yansıtılabilmesi olduğu aktarılmıştır.

Teşekkür

Görüşme kişisi olarak çalışmaya önemli bir katkı sağlayan keman yapımcıları Dinçay Gülenç, Gencer Cerit, Hakan Özdemir, Zafer Güzey, İsmail Kaya ve Sinan Uçar'a gönülden teşekkürlerimi sunarım.

Kaynakça

- Amorim Fine Violins Cremona (2023, Aralık 27). *Antiquing isn't about mimicking or diminishing the grandeur of classical instruments; it's a tribute, a way of carrying forward* [Gönderi]. Facebook. <https://www.facebook.com/amorimfineviolins>
- Bayar, A. (2020). Çağdaş görsel sanatta yeniden üretim ve sınırların belirsizliğini Benjamin ve Adorno'nun izinden sürmek. *Sanat Tarihi Dergisi*, 29(2), 679-705.
- Bieber, M. (1977). *Ancient copies: Contrubutions to the history of Greek and Roman art*. New York University Press.
- Bormanviolins (t.y.) *Wood selection*. <https://www.bormanviolins.com/wood.html>
- Dennis, F. (2006). *Traite de lutherie* [Çalgı yapım Sanatı]. Aladfi.
- Drögemeyer, H. A. (1891). *Die geige* [Keman]. Saxonianbuch.
- Gombrich, E. H. (1968). *Style*. D. Sills (Ed.). *International Encyclopedia of the Social Sciences* (s. 352-361) içinde. The Macmillan Company and the Free Press.
- Girgin, F. (2018). *Çağdaş sanat ve yeniden üretim*. Hayalperest Yayınevi.
- Infinite Strings. (2024, Aralık 27). *Italian replica*. <https://ifstrings.com/italian-replica/>
- Jay, M. (2001). *Adorno* (Ü. Oskay, Çev.). Der Yayınları.

- Phillips J. Ve Nedelec, A. (2013). Antiquing, *The Strad*, 124(1478), 66-68.
- Kejanlıoğlu, B. (2005). *Frankfurt okulu'nun eleştirel bir uğrağı: İletişim ve medya*. Bilim ve Sanat Yayınları.
- Kolneder, W. (2003). *The Amadeus book of the violin: Construction, history and music*. G. Pauly (Ed.). Amadeus Press.
- Kousser, R. M. (2008). *Hellenistic and Roman ideal sculpture: The allure of the classical*. Cambridge University Press.
- Kozidis, S. (2021). *Antik Yunan heykel sanatının Rönesans'a etkisi*. (Tez No: 263436) [Yüksek lisans tezi, Trakya Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Küçükbebe, M. (2012). *Geçmişin yeniden inşası: Günümüz Cremona keman yapımıcılığında otantisite ve mesleki örgütlenme*. (Tez No: 320474) [Doktora Tezi, Ege Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Phelan, R. (2015). The Counter Feats of Elaine Sturtevant (1924-2014). *E-rea-Revue Electronique D'études Sur Le Monde Anglophone*, 13(1).
- Pollitt, J. J. (1978). The impact of Greek art on Rome. *Transactions of the American Philological Association*, (108), 155-174.
- Pollitt, J. J. (1986). *Art in hellenistic age*. Cambridge University Press.
- Ridgway, B. (1984). *Roman copies of Greek sculpture: The problem of the originals*. University of Michigan Press.
- Smith, R. R. R. (2002). *Hellenistik heykel* (A. Yoltar-Yıldırım, Çev.). Homer Kitabevi.
- Thestrad, (2019, Mayıs 22). *9 Views on antiquing a modern violin*. <https://www.thestrad.com/lutherie/9-views-on-antiquing-a-modern-violin/181.article?adredir=1#commentsJump>
- Turak, Ö. (2017). Eski Roma uygarlığı ve heykel: Yağma – koleksiyonculuk. *Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi*, (21), 135-145.
- Vannes, R. (1985). *Dictionnaire universal des luthiers-2* [Çalgı yapımcılarının evresnel sözlüğü-2].
- Vermeule, C. (1977). *Greek sculpture and Roman taste: The purpose and setting of Graeco-Roman art in Italy and the Greek imperial east*. University of Michigan Press.
- Violin Society of America, (2023). "Over the next few days, we'll be presenting the makers who will be exhibiting at the New Instrument Exhibit" [fotoğraf]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CzpOBcmALHl/?img_index=1
- Zanker, P. (1974). *Klassizistische statuen: Studien zur veränderung des kunstgeschmacks in der römischen kaiserzeit* [Klasist heykeller: Roma imparatorluk döneminde değişen sanat beğenisi üzerine çalışmalar]. P. Von Zabern.

Minimal Sanat ve Richard Serra*

Minimal Art and Richard Serra

Fatma Nazlı Suyum, 0000-0003-3964-2062

Canan Zöngür, *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Heykel Bölümü*, 0000-0002-5665-0112

Özet

Minimal sanat, 1950'lerin Soyut Dışavurumcu akımına karşı ortaya çıkan, 1960'lı ve 1970'li yıllarda yoğun olarak etkisini gösteren ve aşırı yalınlığı savunan bir sanat anlayışıdır. Temel geometrik biçimleri ve endüstriyel malzemeleri kullanan minimalist sanatçılar, herkes tarafından anlaşılabilir en basit düşünceyi yansıtmayı amaçlamıştır. Müzik, resim ve heykel alanında çokça minimalist eser üretilmiştir. Ancak minimal sanatın yalın, düşünsel ve mimariye yakın biçim anlayışı, bu akımın heykel sanatında daha fazla hayat bulmasına sebep olmuştur.

Richard Serra, çağdaş heykel pratiğini yeniden şekillendiren minimalist heykeltıraşlar arasında öne çıkan isimdir ve bu çalışmanın odak noktasını oluşturmaktadır. Sanat eserlerini görmek için galeri ve müzelere gitmek zorunda kalınmaması gerektiğini savunan Serra, izleyicilerin her an ve her yerde karşısına çıkabilen açık alan heykelleri üretmiştir. Bu araştırma kapsamında Richard Serra'nın minimalist heykelleri incelenerek, bu eserlerin mekân izleyici ilişkisi bağlamında değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, minimalizm-heykel- mekân ilişkisini kuramsal bir çerçevede yorumlamaktadır. Sergilenen eserlerin mekâna uyumu ve mekânın eser üzerindeki etkisi, araştırmanın önemli bir parçasını oluşturmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Minimal sanat, heykel, açık alan, mekân, minimal heykel.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Minimal sanat, heykel, sanat tarihi.

Abstract

Minimalist art appeared towards the end of 1950s as a descendant of Abstract Expressionism. It became notably effective during the 1960s and 1970s and stood up for extreme simplicity. By exploiting basic geometrical form and industrial materials, minimalist artists aimed to reflect the simple thought that could be understood by everyone. There is a large amount of minimalist art works produced within the disciplines of music, painting and sculpture. However this art trend, inclined to plain, intellectual and architectural production, enabled minimalist sculpture examples to predominate.

Richard Serra, who stand out among minimalist sculptors reshaping contemporary sculpture practice, is the focal point of this study. Serra was against the necessity of visiting galleries and museums to see art works; hence he produced open space sculptures which could appear before the audience anywhere and anytime. This research examined Richard Serra's minimalist sculptures and evaluated them in the context of the relationship between space and viewer. The findings interpret the relationship between minimalism, sculpture and space within a theoretical framework. The alignment of exhibited artworks with the space and the impact of the space on the artworks constitute an important part of the research.

Keywords: Minimalist art, sculpture, open space, space, minimalist sculpture.

Academical Disciplines/Fields: Minimal art, sculpture, art history.

* Bu çalışma Fatma Nazlı Suyum'un 2023 yılında Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/Heykel Ana Sanat Dalı'nda tamamladığı "Minimal sanat ve Richard Serra" başlıklı tez çalışmasından üretilmiştir.

- **Sorumlu Yazar:** Fatma Nazlı Suyum, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Heykel Bölümü.
- **Adres:** Orhaniye Mah Hayri Yumrutaş Sok 2/3 Muğla.
- **E-posta:** f.nazli_irtak@hotmail.com
- **Çevrimiçi yayın tarihi:** 19.07.2024
- **doi:** 10.17484/yedi.1410513

Geliş tarihi: 07.01.2024 / **Kabul tarihi:** 24.04.2024

1. Giriş

Sanatın tarihsel sürecinde önemli bir yer tutan minimalist sanat hareketi, soyut formların basitliği ve doğrudan ifadesiyle öne çıkmaktadır. Bu hareket, sanat eserlerinin karmaşık detaylardan arındırılarak temel öğelerle ifade edilmesine odaklanırken, izleyicilerin deneyimini ve algısını temiz, sade bir estetikle etkilemeyi amaçlamaktadır. Minimalist sanatın önde gelen isimlerinden biri olan Richard Serra, soyut formların hacim ve kütleyle dönüşümünü araştırarak sanat dünyasında derin bir etki bırakmıştır. Serra'nın işleri genellikle büyük ölçekli, endüstriyel malzemelerden yapılmış heykellerden oluşmaktadır. İzleyicinin fiziksel olarak etkileşime girmesine teşvik eder ve çoğu zaman mekânın algısını değiştiren güçlü bir etki yaratmaktadır. Sanatçının eserleri, genellikle çelik gibi ağır ve dayanıklı malzemeler kullanılarak yapıldığından, izleyiciye kütsel bir his verir ve çevresiyle olan ilişkisini yeniden değerlendirmeye zorlamaktadır.

Bu çalışmada minimalist sanat hareketinin kökenleri ve temel prensipleri üzerine odaklanarak, Richard Serra'nın çalışmalarının bu hareket içindeki önemi ve etkisi incelenecektir. İlk olarak, minimalist sanatın tarihçesi ve anahtar figürleri hakkında bir arka plan sağlanacak ve ardından Richard Serra'nın sanat pratiği ve eserlerinin özellikleri ele alınacaktır. Serra'nın sanat anlayışı ve eserlerinin izleyici üzerindeki etkisi, onun minimalist sanatın evrimine ve sanat dünyasındaki yerine olan katkılarını açığa çıkaracaktır.

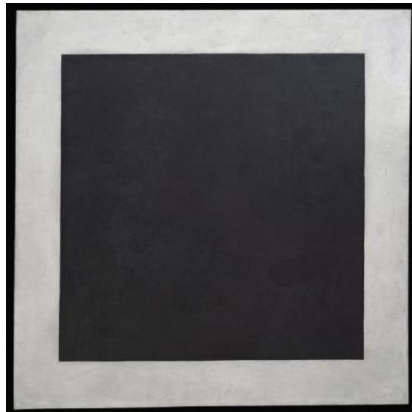
2. Minimal Sanatın Özü ve Önemi

Minimal sanat terimi, 1960'larda Amerika Birleşik Devletleri'nde ortaya çıkmıştır. Bu terim soyut temel geometrik formlar içeren resim ve heykel için kullanılmıştır. Bu akımın sanatçıları işlerine ve kendilerine yönelik herhangi bir tanımlamayı kabul etmemişlerdir. Dönemin eleştirmenleri bu akımdan bahsederken çoğunlukla *Birincil Yapılar* terimini kullanmışlardır. Ancak *minimalist sanat*, *literalist sanat*, *ABC sanatı* gibi terimler de kullanılmıştır. Bu doğrultuda minimal sanat geleneksel bütün ifadeleri reddederek kendine özgü bir tarz ortaya koymuştur.

Minimalist sanat hareketi Donald Judd, Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Morris ve Dan Flavin gibi sanatçılarla birlikte Frank Stella, Barnett Newman, Larry Bell ve Richard Serra gibi isimlerin de katkılarıyla önemli bir etkiye sahip olmuştur. Bu sanatçılar, soyut ve geometrik formları kullanarak minimalist estetiği ve felsefesini ortaya koymuşlardır. Müze ve galerilerde sergilenen modernist sanata karşı eleştirel bir duruş sergilemişler ve daha erişilebilir, soyut formları ve minimalist estetiği vurgulayan çalışmalar yapmışlardır. Bu yaklaşım sanatın elit bir kesimin ayrıcalığı olmaktan çıkıp daha geniş bir izleyici kitlesine hitap etmesini sağlamıştır.

Geleneksel sanat anlayışına başkaldırarak minimal sanatın doğuşuna ilham vermiş farklı disiplinlerden bir dizi sanatçı da bu araştırma çalışması kapsamında ele alınmıştır. "Dünün kalıplaşmış kanılarından sıyrılabilenler yaşar ancak" sözü ile bir dönemin kapandığını ve bir yenisinin başladığını ifade eden Kazimir Maleviç'te bu anlamda önemli bir sanatçıdır (Yılmaz, 2004, s. 265).

Süprematizmin önemli sanatçısı Maleviç için *Siyah Kare* adlı eseri, sanata bir başkaldırı niteliği taşımaktadır. Süprematizmin nesnel dünyasını reddetmesi sanat için geometriye dayalı süprema dünyasına varmayı amaçlamaktadır. Süprema dünyası ise salt bir düzlemde dikdörtgenin dünyasıdır (Tecer, 2014, s. 175).



Görsel 1. Kazimir Maleviç: Siyah Kare, 1915, tuval üzerine yağlı boya, 106 x106 cm, Rus Müzesi

20. yüzyılın başlarında siyah, tek renkli resimler yapan ve kişisel olmayan bu resimleri ilk geliştiren Kazimir Maleviç'tir. (Görsel 1) Minimal sanatın ilham kaynağı olan *Siyah Kare* için Kazimir Maleviç *Nesnesiz Dünya* isimli kitabında: "1913 yılında, sanatı nesnellüğün karanlığında kurtarmaya yönelik sergilediğim umutsuz çabamda kare forma sığındım ve beyaz bir zemin üzerinde kara bir kareden başka bir şey olmayan bir resim sergiledim" demiştir (s.81, 2021). Kare form gerek eleştirilenler gerekse halk tarafından anlaşılabilir bir şey olarak görülmüştür. Ancak Maleviç nesnesiz dünyanın doruklarının zor olduğunu bilincindedir. Ortaya çıkan eserlerde "gerçeğin benzerlikleri" veya idealist imgeler yoktur. Öyle ki Maleviç, "bu sergilediğim 'boş bir kare' değildir. Daha ziyade, nesnesizliğin mevcut hissini yansımasıdır" demiştir (Maleviç, 2021, s. 82). Maleviç böylece sanatı temsil olgusunun ideolojik işlevinden ve işlevsellikten arındırmıştır (Antmen, 2019, s. 181).

Sanayi çağının gelişmesiyle birlikte 1900 ile 1950 yılları arasında sanatçılar, form anlayışlarını değiştirmiş ve minimalistlere ilham kaynağı olmuştur. Bu değişimin en iyi örneklerinden biri, geometrik biçim anlayışıyla öne çıkan heykeltan sanatçısı Constantin Brancusi'dir.



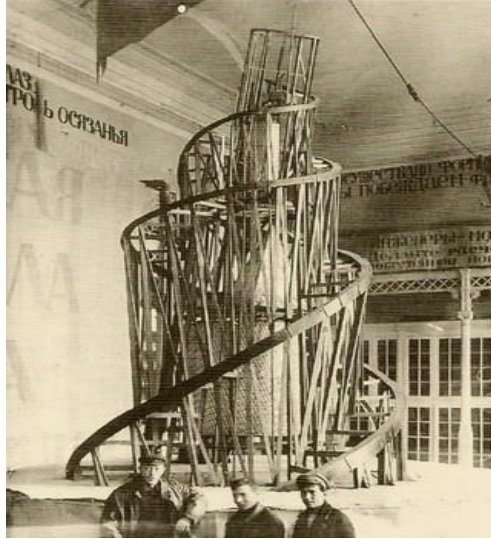
Görsel 2. Constantin Brancusi, Sessizlik Masası, Öpücük Kapısı, Sonsuz Sütun, 1937-38, Targu Jiu

Brancusi, mekânı heyselsel bir ifade aracı olarak kullanmış ve malzemeyi etkin bir şekilde işlemiştir. Uzun yıllar August Rodin'in etkisi altında eserler üretmiş olmasına rağmen, kendi biçim anlayışını Fransa'ya göç etmesiyle oluşturmuştur. (Görsel 2) Özellikle Targu Jiu için oluşturduğu kompleks heykellerle Brancusi, dışsal görünümün kısıtlamasından kaçınarak doğal formları en temel halde yalınlaştırarak malzemelerin doğasına odaklanmıştır (Antmen, 2019, s. 94). Örneğin Brancusi en iyi bilinen eseri Sonsuz Sütun'u savaş anıtı olarak tasarlamıştır. Yer çekimine karşı bir duruş sergileyen ve izleyende optik yanılsamaya sebep olan bir görünümü vardır. Eser, sembolik olarak metafizik kavramlara göndermeler içermektedir. Ancak eserin önemi herhangi bir sembolik öğede değil, kendi kendini açıklayabilen heykeltan topluluğu olarak bütünlüğünde yatmaktadır. Brancusi'yi Brancusi yapan en temel özelliği malzemeye duyduğu bağlılıktır. Yine *dizisellik ve modülerlik* üzerine çalışmalarının ışığında "sonsuzluk" kavramını irdelemesi minimalizmin Brancusi'ye olan yakınlığını açıklamaktadır (Eroğlu, 2015, s. 143). Bu bağlamda, minimalist sanat akımının temelinde yer alan bütünsel bakış açısı, Brancusi'nin sanat anlayışının o dönemde derinden benimsendiği bir yaklaşımdır. Hatta, Richard Serra gibi minimalist heykeltan sanatçıların görüşlerini inceleyen Rosalind Krauss, Serra'nın bir makalesinde, tüm bir Amerikan sanat kuşağının biçim anlayışının, Constantin Brancusi'nin "Sonsuz Sütun" heykelinden (1918) ilham aldığını belirttiğini aktarmıştır. Buna ek olarak Serra aşağıdaki görüşleri ifade etmiştir:

Modülün ima ettiği sonsuzluk fikri uzantı Brancusi'de en etkileyici biçimdedir. Altmışların tüm duyarlılığını değiştirmiştir... Stella'nın siyah resimleri ve Judd'ın seri üretim işleri, özünde Sonsuz Sütun'la ilişkilidir. Ama Sonsuz Sütun'daki sorunlar o zamanlar ilgimi çekmemişti. Ben daha çok Brancusi'nin Gate of the Kiss (Öpücük Kapısı) gibi açık parçalarıyla ilgilendim (aktaran Krauss, 1986, s. 21).

20. yüzyılın teknolojik ve bilimsel gelişmeleriyle paralel olarak, sanatın kavramsal dili sorgulanmaya başladı ve sanat eserlerinde kullanılan malzeme çeşitliliği radikal bir şekilde artmıştır. Modern teknolojiler

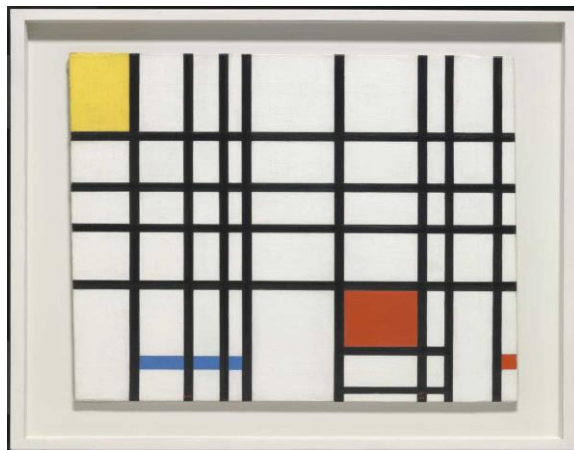
aynı zamanda zaman ve mekân gibi kavramların yeniden tanımlanmasını gerekli kılmıştır. Bu hızlı değişimler, 1914 yılında Rusya'da ortaya çıkan kübizm ve fütürizmden etkilenen ilk sanat akımı olan konstrüktivizmi doğurmuştur. Konstrüktivizm, gerçek mekânda gerçek malzemelerle olan bağına savunmaktadır. *Gerçek mekân* terimi, içinde bulunduğumuz ve etrafımızı saran boşluğu ifade etmek için kullanılmıştır. *Gerçek malzemeler* ise demir, çelik, cam gibi endüstriyel üretim malzemelerini içermektedir (Bulat, 2014, s. 94).



Görsel 3. Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı, 1919-1920, İsveç

Konstrüktivizm akımının önemli sanatçısı Vladimir Tatlin'dir. Tatlin'in Üçüncü Enternasyonal Anıtı, konstrüktivizm akımı için önemli bir eserdir. (Görsel 3) Endüstriyel olarak çelikten üretilen bu eser, zanaatın değil sanatsal yaratıcılığın önemini vurgulamaktadır. Bir kuleyi anımsatan bu anıt, dinamikliğinin yanı sıra kısıtlayıcı bir biçimdedir. İnsanı veya nesneyi fiziksel olarak sınırlayan bir görünüme sahiptir. 60 derece yatay bir kirişin taşıdığı sarmal yapı üzerine üç hücreden oluşmaktadır. Küp biçimindeki mekân, toplantı ve tartışma salonu; bir yana yatmış ve piramit biçimindeki kısım, sekreterlik bürosu; üzerine yarım küre oturtulmuş silindir biçimindeki üçüncü birim ise danışma merkezi ve radyo istasyonu olarak tasarlanmıştır. Yerden fırlarcasına yükselen bu yapının anlam ve işlevi, onu adeta kozmik bir tasarıma dönüştürmüştür (Lynton, 1991, s. 107).

Minimal sanatı hazırlayan bu süreçte ikinci önemli hareket De Stijl hareketidir. 1917 yılında Hollanda'da ortaya çıkan De Stijl hareketinin kurucusu Theo Van Doesburg'tur. Ancak en önemli sanatçısı Piet Mondrian'dır. De Stijl hareketi genel anlamda geometrik soyutlamanın anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir. Konstrüktivizm gibi bu hareketin sanatçıları da temel geometrik formları, odak noktası yaratmadan, en yalın ifadeyle aktarmayı seçmişlerdir.



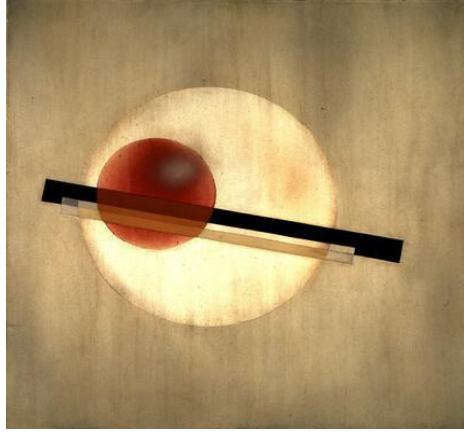
Görsel 4. Piet Mondrian, Sarı, Mavi ve Kırmızı ile Kompozisyon, 1937

Mondrian, ilk bakıldığı anda tanımlanabilen nesnelere değil, etkileri yoruma dayalı renk, şekil ve doku gibi unsurları kullanmıştır. (Görsel 4) Aldatıcı bir sadelikte olan eserleri, mutlak denge ve uyum arayışının uzun süren örnekleridir. Sanatçının Sarı, Mavi ve Kırmızı ile Kompozisyon'unda, yatay ve dikey çizgiler renkleri büyük bir titizlikle birbirinden ayırmaktadır. Ana renkler olan kırmızı, mavi ve sarı sadece kenarlarda kullanılmış ve resmin orta kısmı bilinçli olarak beyaz bırakılmıştır.

Geleneksel sanat, kullandığı klasik teknikleri 18. yüzyılda endüstri çağının getirdiği değişimler ışığında yeniden tanımlama çabası içine girmiştir. Modern heykel, figüratif betimlemelerden uzaklaşarak 'kendinden başka bir şey ifade etmeyen' form fikrine odaklanmıştır.

Birinci Dünya Savaşı sonrası yer değiştiren birçok sanatçı yeni oluşumlar içerisine girmiştir. Bu oluşumlardan biri de minimalizm için önemli bir yeri olan Bauhaus'tur. Bauhaus 1919'da Weimar'da kurulmuştur. Bauhaus'un işlevsellik içinde yalın, salt malzemeyle biçim yetkinliği arayan öğretisi modern yaşamın dinamikleriyle örtüşen bir anlayışa aracılık etmiştir (Artun ve Çavuşoğlu, 2017, s. 202).

Bu doğrultuda Rusya'da ortaya çıkan konstrüktivizm akımı ile Almanya'da kurulan Bauhaus okulu karşılaştırıldığında, kullandıkları geometrik form ve malzeme seçimleri arasında paralellik gözlemlenmektedir. Özellikle Bauhaus'un kuruluş felsefesi de konstrüktivistlerle benzerlik göstermektedir. Çünkü artık her alanda olduğu gibi sanatta da yeniden yapılanmaya ihtiyaç duyulmaktadır. Yaratılan eserlerin/ürünlerin, tasarım ve işlevsellik bakımından toplumla bütünleşebilmesi gerekmektedir (Tecer, 2014, s. 141).



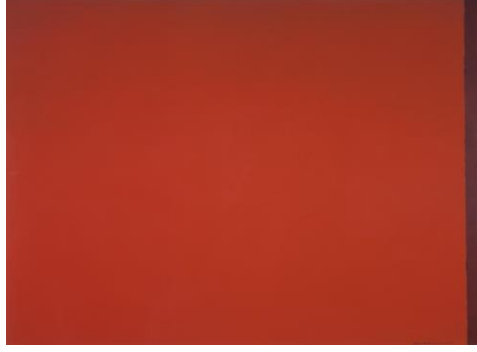
Görsel 5. Laszlo Moholy-Nagy, AL 3, 1926, (40x40cm), Norton Simon Müzesi

Dolayısıyla minimalizmin kişisellikten arındırdığı sanat yapıtları, ayrıntı ve detay vermeyen biçimselliği, malzemeye salt malzeme olarak bakan yaklaşımı, ondan önceki tüm bu akımlardan etkilenmiştir.

Laszlo Moholy-Nagy, Birinci Dünya Savaşı sırasında Viyana'da çalışırken Malevich, Lissitzky ve Gabo gibi sanatçılar aracılığıyla konstrüktivizmle tanışmıştır. Soyut geometrik formları endüstriyel malzemelerle birleştirerek kullanmıştır. Konstrüktivizmle tanıştıktan kısa bir süre sonra Almanya'ya taşınmış ve Bauhaus'un kurucusu Walter Gropius'un teklifiyle Bauhaus'ta ders vermeye başlamıştır.

Bauhaus'ta metal atölyesinin sorumlusu olmuş ve birçok endüstriyel malzemeyle deney yapma fırsatı bulmuştur. Görsel 5'teki eserine 'AL 3' ismini vermiştir, çünkü bu alüminyum üzerine yaptığı üçüncü resimdir. Sanatçının kullandığı teknik esere izler barındırmazken, yumuşak renk dağılımı dikkat çekmektedir. Resim yapıldıktan on yıl sonra, resmin ortasındaki daire maviden pas rengine dönmüş ve Moholy-Nagy bu durumu fark ederek, 'itiraf etmeliyim ki resmi şimdi olduğu gibi daha çok seviyorum' demiştir. (Norton Simon Müzesi t.y.)

Minimal sanat teriminin ikinci kaynağı ise *Art Magazin* dergisinde Richard Wolheim'in yazdığı bir makaledir (Eroğlu, 2015, s. 256). Bu makalede, minimal sanat eğilimine yer veren İngiliz filozof Richard Wolheim, Jackson Pollock ve Willem de Kooning'in tuvallerindeki soyutlukta aşk, iğrenme ve doğa gibi karmaşık duygular ifade ettiklerine değinilmiştir. Ancak minimalizmin amacının ifadesizlik olduğu ve hiçbir ayrıntıya yer verilmediği vurgulanmıştır (Chayka, 2020, s. 64).



Görsel 6. Barnett Newman. Havva, 1950, tuval üzerine yağlı boya, 2388x1721x50mm, Tate

Minimalist sanatla ilgili eserlerin ortaya çıkışı 1960'ları bulmuştur. Ancak 1950'lerde Barnett Newman 'ın (1905-1970) sanatında sadeliğe verdiği önem ve resimlerinde tek rengin alana dağıtılmış biçimiyle ortaya koyduğu eserler minimalizm için önemli adımlardır (Görsel 6). Havva isimli bu eserde Newman malzemenin üzerinde durduğu zeminle ilişkisini incelerken tablonun sağda bulunan dikey bantlanmış bölümü, uzay ve kütleği temsil etmektedir.

Önemli minimalist sanatçı Donald Judd, Newman'ın resimleriyle ilgili; "resimler başlı başına bir bütünü oluşturmaktadır. Başka herhangi bir bütünün parçası değildir. Resmin kenarlarının ötesine uzandığına dair bir ima yoktur, tıpkı kenarların içinde var oldukları gibi. Her şey özellikle olduğu yerdedir", demiştir (Penny, 2002, s. 8).

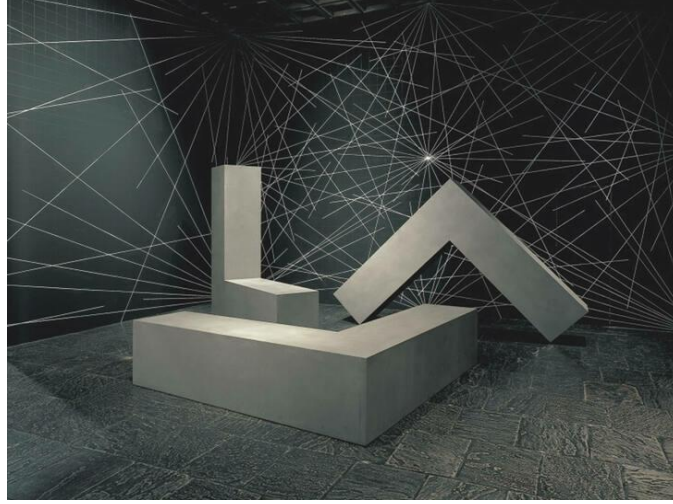
Donald Judd'ın (1928-1994), yazdığı makale minimalizmin tanınmasını oldukça hızlandırmıştır. Donald Judd çalışmalarını "Özgül Nesnelere" olarak adlandırmış ve bunların heykelden başka bir şey olduklarını vurgulamıştır. Judd'un heykellerinin parça parça ve bağlantısal oluşu insan biçimiyle ilişkilendirilmiştir. Buna karşılık Robert Morris (1931-2018) ise kendi eserlerini Tatlin, Rodçenko, Gabo, Pevsner ve Vantongerloo'nun başlattığı eski konstrüktivist heykel geleneğinin devamı olarak görmüştür. Bu yaklaşım dışında Judd ve Morris'in ortak savunduğu görüş oldukça fazladır. Judd ve Morris bütünlük, teklik ve bölünmezlik değerlerini öne sürmüşlerdir. Her ikisi de bir eserin olabildiğince tek ve özgün olmasında birincil etkenin şekil olduğunu savunmuşlardır. Eleştirmenler ise Judd ve Morris'in heykellerinde boşluk olduğu izlenimi yaratan görselliğin, şekil vurgusunu kullanmalarından kaynaklandığını belirtmiştir (Harrison ve Wood, 2016, s. 882-883).



Görsel 7. Donald Judd, İsimsiz, 1966-68, MoMa

Donald Judd'ın metodik düşünce sürecini ortaya çıkaran bu duvara asılı, yanları turuncu pleksiglas ile kapalı çelik kutular, (Görsel 7) malzeme olarak ham renkte olmalarına karşın, 1970'lerden sonra ürettiği diğer işlerine oranla daha parlak ve daha gösterişlidir.

Bu bağlamda, heykeltıraşlar her dönemde çağın düşüncesini çağın teknik ve malzemeleri ile somutlaştırmışlardır. Minimalistlerin kullandığı endüstriyel malzemeler ve ilerleyen süreçte eklenen her materyal yeni oluşum tekniklerini de beraberinde getirmiştir. Heykel, yontmadan inşaya doğru evrimsel bir süreç yaşamıştır. Bu dönüşüm aynı zamanda heykelin ölçeğini de etkilemiştir (Özertural, 2007, s. 70).



Görsel 8. Robert Morris, İsimsiz, (L Kirişler),1970, Alüminyum döküm

Geleneksel heykel yapım tekniklerini tamamıyla reddeden minimalizmin kurucu figürlerinden biri olan Robert Morris, tekrarlayan ve fabrika üretim bandından çıkan seri ürünleri akla getiren çalışmaları ile tanınmaktadır. İzleyicinin çevresel farkındalığını artırmak ve alışılmadık bir algı deneyimi sunmak için tasarlanmıştır (Görsel 8). Minimalist yaklaşımıyla, heykellerin basit form ve malzemeleri, izleyicinin mekândaki detaylara ve ilişkilere daha derinlemesine dikkat etmesini teşvik etmiştir. Morris'in eserleri genellikle mekânsal ilişkileri değiştirirken, izleyicinin alışılmadık bir şekilde farkındalık kazanmasını sağlar ve böylece sanatın etkileşimsel bir deneyim olduğunu vurgular. Dolayısıyla Morris'in işleri formu aynı anda birden fazla perspektiften görmemizi sağlamaktadır. Morris'in yaratmak istediği bu algı illüzyonu, heykelin etrafında hareket ettikçe artar ve izleyene bedensel bir farkındalık sağladığı gibi çevresel etmenleri de harekete geçirir.

Morris'in, minimalist çalışmalarında düşüncelerinden etkilendiği Maurice Merleau Ponty, fenomenoloji ve minimalizm arasında kurduğu ilişkiyi şöyle anlatır:

Bir şeye ulaşmayı bilmek için onu görmek yeterlidir. Bunun sınır mekanizmasında nasıl işlendiğini bilmesek bile. Devingen vücut, görünür dünyaya aittir ve bu yüzden görünürde yönetilebilmektedir. Ayrıca, görüşün harekete asılı olduğu bir gerçektir. Ancak baktığımızı görürüz. Görme eylemi gerçekleşirken görünür içine vücuduyla girer ve kendisini de görünür kılar, gören gördüğünü ele geçirmez. Ona bir bakış kadar yaklaşır ve dünyaya açılır. (Ponty, 2006, s. 32-33)

Modernist sanat genellikle sanatçının duygularını ve düşüncelerini ifade etmeye odaklanırken, sanatçıyı öznesi konumuna taşımıştır. 1960'larda minimalistlerise 'mekâna özgürlük' kavramını geliştirmişlerdir. Bu, sanatın fiziksel mekânla etkileşimini ve algılanmasını önemseyen bir yaklaşımı ifade etmektedir. Minimalistlerin *kütleyi değil, boşluğu yonttukları* söylemi de buradan gelmektedir (Çakar, 2014, s. 47). Minimalistlerin *mekâna özgürlük* kavramı, sanat eserinin fiziksel mekânda nasıl algılandığına odaklanarak, sanatçı, eser ve izleyici arasındaki ilişkiyi önemseyen bir yaklaşımı teşvik etmiştir. Bu yaklaşım izleyiciyi eserin etrafındaki mekâna dikkat çekmeye ve eserin deneyimleme biçimini etkilemeye yönlendirmektedir. Bu da sanat deneyimini daha katılımcı ve etkileşimli hale getirebilir.

Minimalist sanat, izleyiciyi eserin kendisiyle ve çevresiyle etkileşime geçmeye teşvik ederek, eserin statik olmayan bir deneyim haline gelmesini sağlamaktadır. İzleyicinin algısını ve deneyimini yönlendirmektedir. Bu da sanatın sadece bir nesne olarak değil, aynı zamanda bir deneyim olarak algılanmasını sağlamaktadır.

Mekânla çalışan özgün sanatçılardan heykeltıraş Jesus Rafael Soto (1925-2005), kendisinin de kütleyi değil mekânı biçimlendirmeyi amaç edindiğini savunmuştur ve şöyle demiştir:

Bir zamanlar sanatçı dünyaya dıştan bakan bir tanık idi. Bugün kendimizi sudaki balık gibi buluyoruz. Artık sadece seyirci değiliz, gerçeği oluşturan parçalarız. İnsan burada olup dünya da orada değildir. Tam içindeyiz ve insanı çeviren, içine alan yapıtlarımla bunu duyurmak istiyorum. Mekân-zaman-madde üçlüsü içinde yüzdüğümüzün bilincine varmalıyız (Ögel, 1977, s. 64).

3. Richard Serra: Minimalizmin Modern Yorumcusu

Richard Serra, San Francisco'da işçi bir ailenin çocuğudur. İngiliz Edebiyatı okumuş ve okurken geçimini sağlayabilmek için çelik fabrikalarında çalışmıştır. Bu endüstriyel malzeme üzerine sahip olduğu deneyim, sanat dersleri almaya başladığında onun sanatsal yönelimini belirlemiştir. Çeliğin onun üzerinde bıraktığı etki, karşı konulamaz bir tutkuya dönüşmüştür.

Richard Serra kariyeri boyunca bir yandan üç boyutlu çalışmalara ağırlık verirken bir yandan da soyut dışavurumcu eserler üretmiştir. New Heaven ve New York'taki konuşmalarında soyut dışavurumculuğa karşı ilgisini vurgulamıştır. Sanatçının 70'li yılların başında ortaya koyduğu ilk çalışmaları bu ilgiyi yansıtmaktadır (Le Bourdais, 2016). Serra, 1960'ların sonlarında heykelin uzun zamandır kabul görmüş bazı geleneklerine meydan okumuştur. Heykelin yapım süreçlerini ve çeşitli kısıtlamalarını anlatan bir dizi eylem planı oluşturmuştur.

Serra'nın amacı, kentsel alanda herhangi bir heykel yapmak değildir. İzleyenin heykele yaklaşıp, yani onun alanına girene kadar onu görememesini tercih etmiştir. Heykel deneyiminin doğrudan fiziksel olması gerektiğini savunmuştur (Causley, 1998, s. 214). Serra, Morris'in aksine gestalta (bütünsel algı ve deneyim) karşı bir duruş içerisindedir. Eserin, mekânın işlevsel bir parçası olarak algılanmasından rahatsızlık duymakta ve sanatın bütünlüğünü korumak için karşıt olması gerektiğini savunmaktadır. Buna ek olarak sanatın yalnızca malzeme ve yöntemlerinde değil, yerleşimi ve algılanmasında da parametreleri değiştirmiş, böylece eserin ölçeğinin büyümesini, uzak peyzajlara açılmasını ve kentsel mimariyle karşı karşıya gelmesini sağlamıştır.

Serra, geleneksel sanatın aksine ısrarla heykel aracılığıyla mekânı ve kendimizi hesaba katmamızı isteyen bir sanatçıdır. İşlerindeki anıtsallık bu kavramlarla doğrudan ilişkilidir. Kentsel alan ve mekâna özgü heykel anlayışının öncü sanatçısı Serra'nın en sevdiği malzeme Cor-Ten çeliğidir ve kendi içerisinde doğal paslandırılmış görüntüyü yakalamaya çalışmaktadır (Serra, 2003, s. 26-29).

Serra dünyanın pek çok farklı ülkesinde anıtsal boyutlarda metal heykeller üretmiştir. Paslanmış çelikten yapılmış büyük ölçekli heykelleri ile tanınan bir sanatçıdır. Paslanmış çelik, çalışmalarının önemli bir özelliği ve malzeme tercihidir. Bu paslandırma işlemi zihinsel bir süreç kavramını işaret etmektedir. İlk dönem çalışmalarını da kapsayan bu süreç kavramı, yani heykellerinde kullandığı yüzey paslandırmaları eserlerine güçlü bir endüstriyel estetik ve dokunsal bir deneyim katmaktadır.



Görsel 7. Richard Serra, Döndürme, Robert Smithson için (Spin Out, Robert Smithson), 1972-73, Üç Çelik Plaka, (her biri 3m x12.2 m x 3.8cm), Hollanda

Minimalizm, kompozisyon-ifade-sanatsal niyet bağlamında farklı sorgulamalar doğurmuştur. Ancak geleneksel heykelde var olan sorgulamaları, arayışları da görmek kaçınılmazdır. Serra'nın sanatsal ifadesi olan minimalizm öz farkındalık ve performans gerektirmektedir. Bu doğrultuda, 1972 yılında Hollanda'da bir heykel bahçesi için teklif almıştır. Bahçede kâse şeklinde bir alan seçen Serra yarı yamaçlı bölgeye

birbiriyle aynı boyutlarda üç büyük çelik levha yerleştirmiştir (Görsel 9). Bu levhalar korten çeliğidir ve malzemeye uygulanan yüzeysel işlem onda sanki hep oradaymış izlenimi vermektedir. Kâse şeklindeki arazinin orta noktası, izleyenin eserle karşılaşma noktası olacak şekilde boş bırakılarak izleyeni bu alana çekmektedir. İzleyen için davetkâr görünen bu alan, Serra işlerinin karakteristik özelliğidir, gözlemciye esere her yönden yaklaşma olanağı sunmaktadır.



Görsel 10. Richard Serra, Berlin Bloğu (Charlie Chaplin için), 1977, 190.5x190.5x190.5cm, Berlin

Serra'nın minimalist yaklaşımını kamusal alanla bütünleştirdiği bir başka işi de (Görsel 10) "Berlin Bloğu, Charlie Chaplin için" adlı eseridir. 77 tonluk dövme çelikten üretilmiş 15 metre yüksekliğindedir. Serra, bu heykeli Berlin Duvarı'nın inşasının 15. Yıldönümü olan 1976'da sipariş edilmiş ve bir anıt olarak tasarlamıştır. 1998'de Serra'ya Charlie Chaplin için neden bir heykel yaptığı sorulduğunda; "77 tonluk bir blok küp, Mies Van Der Rohe Ulusal Galerisi'nin güvertesine kazınmış halde dururken güverteye çok hantal bir görünüm vermiştir, sanki Chaplin ayakkabısını çeviriyormuş gibi" demiştir. Bu devasa bloğun alana dahil edilmesi komik bir jesttir çünkü mekânın ciddiyetini azaltmaktadır. Charlie Chaplin'in (1889-1977) ölümünden yaklaşık bir yıl sonra tasarlanmış olan bu eser, Chaplin'in siyasi canlandırmalarına ithafen yapılmış olduğunu düşündürmektedir (Serra, 2012).

Serra, insan ve mekân ilişkisini ele alırken yer çekimi ile orantı kavramlarının algılanış biçimi üzerine de yoğunlaşmıştır. Yer çekimi, kütle, denge ve alana özgü planlamaları baz alarak çalışmaktadır. Heykelin, (mimaride olduğu gibi) 'kendi alanını' yarattığına inanmaktadır. Çalışmalarıyla ilgili yazılarında şunları dile getirmiştir. Heykelin, eğer bir potansiyeli varsa, kendi mekânını yaratma ve bu aşamada yaratıldığı mekânlara aykırı çalışma potansiyeli vardır. Ancak yapısal olarak belirsiz veya kentsel tasarım ilkelerini içinde barındıran çalışmalarla ilgilenmiyorum (Vujicic, 2018, s.622).

Serra, heykeli çevreleyen alanın uzun siyah duvar tarafından emilmesini istemektedir. Çalışmanın, izleyenin algısını bozup, alışkanlığını kırarak algı alanına girmesini beklemektedir.

Bu bağlamda Serra'nın Tilted Arc (Görsel 11) adlı eserine yaklaşımı şöyle aktarılmıştır:

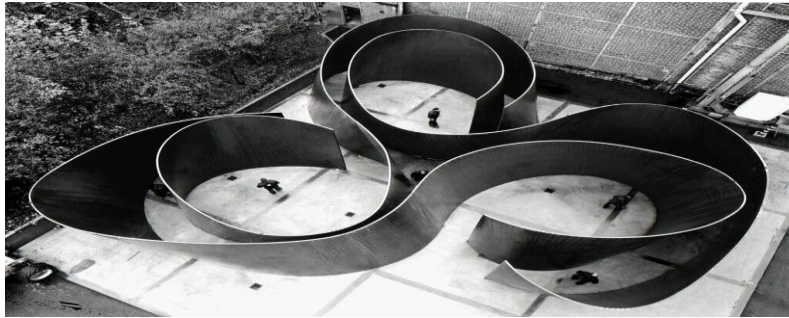
İnsanların Tilted Arc'ın konumundan ve biçiminden etkilenmesi, kamusal alanda sergilenmesinin anahtarıdır. Heykel, izleyicinin durması ve bakması için tasarlanmamıştır. Tilted Arc, yürüyen ve meydanı geçen, hareket halindeki gözlemci için inşa edilmiştir. Mekân, yerin ardışık algılarının toplamı olur. İzleyici özne olur. Bir kişinin kişi olarak kimliği, mekân ve yer deneyimiyle yakından bağlantılıdır. Bilinen bir mekân, mekâna özgü bir heykelin dahil edilmesiyle değiştiğinde, mekânla farklı bir ilişki kurması istenir (Rodrigo, 2009, s. 109).

Bu sözler Serra'nın, minimal heykelin üstlendiği ilişki biçimi, özne ve nesne arasındaki ayrımı zaman içinde çözen *tiyatral* düzenini özetlemiştir.



Görsel 8. Richard Serra, Eğik Yay (TiltedArc), 1981, 37m uzunluk, 3,7m yükseklik, 6,4cm kalınlıkta Cor-ten çelik levha. Federal Plaza/ New York, yıkılış 15 Mart 1989

Serra'nın çalışmalarının mekânla kurduğu ilişkiye göre yaklaşıldığında kariyerindeki en sarsıcı işlerden biri olan Tilted Arc, kamusal heykel konusundaki önemli tartışmalara sebep olmuştur. Manhattan'daki Federal Plaza'nın bahçesine yerleştirilmiş olan 3,7 metre yüksekliğindeki ve 37 metre uzunluğundaki kavisli çelik duvar, yerleştirildiği andan itibaren, komşu hükümet binasının çalışanları tarafından eleştirilmiştir. Hükümet binasına ulaşmaya çalışan insanlara engel oluşturmuş ve meydanı ikiye bölmüştür (Görsel 11). Serra'nın alana özgü heykel anlayışında tam olarak da bu amaçlanmıştır. Doğan tepkilerden dolayı heykelin taşınması fikri ortaya atıldığında Serra, yapıldığı yerden kaldırıldığı anda Tilted Arc'ın bir parça çelikten başka bir şey olmayacağını, yani sanat eseri olmaktan çıkacağını ifade etmiştir. Böylece sanat eserinin mekâna özgü olduğunu bir kez daha vurgulamıştır. Halkın çoğunluğu eserin kalması yönünde oy kullansa da Tilted Arc üç parçaya ayrılarak bir depoya kaldırılmıştır (Le Bourdais, 2016). Bu durum, toplumun estetik algısının ve sanatın kamusal alanda nasıl algılandığının göstergesidir. Halkın çoğunluğunun eserin kalması yönünde oy kullanması rağmen, eserin kaldırılması, sanatın ve kamusal alandaki sanat eserlerinin toplumsal etkileşimlerin, çatışmaların ve tartışmaların parçası olduğunu gösterebilmektedir. Sanat eserlerinin toplumda nasıl algılandığı ve değerlendirildiği, farklı toplumsal guruplar arasında bu tür çatışmalar sanatın toplumsal rollerini ve gücünü yansıtmaktadır.



Görsel 9. Richard Serra, Döngü (Cycle),2011, Gagosian Galerisi, Fransa

2011'de Fransa'daki Gagosian Galerisi'nde açtığı sergisinde sanatçı, "Ben uzayı bir malzeme olarak görüyorum ve mekânın eklemelenmesi diğer kaygıların önüne geçiyor. Böylece mekâna farklı bir anlam yüklemek için heykelsi formu kullanmaya çalışıyorum" demiştir. Döngü adlı bu eserinde kullandığı malzemenin doğası gereği soğuk oluşu ve heykelin devasa boyutları, izleyende mekânla içiçe geçen zihinsel bir süreç başlatır (Görsel 12). Deneyimlenen her konum, bir yandan izleyenin mekân içinde mekân algısını beslerken diğer yandan da bilinçaltındaki dürtüleri uyandırır. Tekrara dayalı deneyimler yaşatan eserde gösterilmek istenen sanatçının kimliği ya da kişiliği değildir. Böylece, kişilik ve bireysellikten arındırılmış eser, izleyici tarafından öznelletirmeye ve kendi özerkliği veya kimliğine tanıtılmaya başlamaktadır. Bu yönüyle izleyene eser karşısında fail olma özelliği kazandırılmıştır. Minimalist heykelin belirsizliği, öz farkındalık ve performans gerektirir. Öyle ki minimalist deneyim, izleyiciyi *izleyici* olmaktan çıkarıp bir oyuncuya dönüştürmektedir (Rodrigo, 2009, s. 247).

4. Sonuç

Minimalizm, 21. yüzyıla yaklaşan süreçte ortaya çıkan çağdaş sanat anlayışları arasında yenilikçi yapıya sahip bir sanat akımı olarak karşımıza çıkmaktadır. Temelinde, malzemeyi biçimlendirme çabasından ziyade işlevsel bir malzemeyi yapısal olarak düzenlemek vardır. Minimal sanat, bir manzarayı veya bir figürü işaret etmeden izleyene yeni fiziksel deneyimler sunmayı seçmiştir. Estetik anlamda ise saf ve arındırılmış biçim sunmayı amaç edinmiştir. Minimal sanat geleneksel sanatın biçim anlayışını reddetmiş olsa da tarihsel referansları yok saymamıştır. Araştırmanın ilk bölümünde bahsedilen Maleviç ve Mondrian gibi önemli sanatçılardan etkilenmiştir. Nitekim, Maleviç'in Siyah Kare adlı eseri farklı bir anlayışı temsil etse de minimalistlerin eserleri kadar yalın, el işçiliğinden ve bireysellikten uzaktır.

İkinci Dünya Savaşı sonrası gelişen teknolojinin yansımalarından ilk payı alan sanat, minimal sanat olmuştur. Heykel artık yontulan bir şey olmaktan çıkmış ve endüstriyel anlamda inşa edilen bir forma bürünmüştür. Minimal heykelin kendine has ve bilindik olan kütle-mekân anlayışı, çağın yeni ifade biçimlerinin ve teknolojik gelişmelerinin etkisiyle daha soyut ve deneysel bir yöne evrilmiştir. Geleneksel heykeldeki katı formlar ve belirgin kütleler yerine, daha ince ve soyutlanmış formlar tercih edilmeye başlanmıştır. Ayrıca, teknolojik gelişmelerin sağladığı yeni malzemeler ve üretim teknikleri sayesinde heykel sanatında daha özgün ve ileri düzeyde eserler ortaya çıkmıştır. Bu süreçte, minimal heykelin ifade biçimleri ve estetik anlayışı da giderek genişleyerek çeşitlenmiştir.

Çalışmalarında; mekâna göre olma, mekânla etkileşim ve kimlik kazanma gibi kavramlar üzerinde yoğunlaşan Richard Serra, kamusal sanat denince akla gelen önemli sanatçılardan biridir. 1981 yılında inşa ettiği Tilted Arc adlı eseri bu anlamda özellikle çarpıcı bir örnektir. Sanatçı, minimalist eserleriyle temel geometrik formlara bağlı kalarak, ölçek ve süreç sorularına cevap aramıştır. Geleneksel sanatın olağan taklidinden ve modernizmin temsilinden arınarak nesnellüğün içkinliği üzerinden eserlerine yön vermiştir.

Bu çalışma, 1960'lardan sonra ortaya çıkan bir sanat akımı olan minimalizmin heykel sanatında önemli bir yere sahip olduğu ve bu akımın önde gelen heykel sanatçılarından Richard Serra'nın eserlerini incelemektedir. Minimalizmin, konstrüktivizme benzemesine rağmen sanat ve tasarım anlayışında farklılıklar olduğu vurgulanmaktadır. Minimal heykelin farklı malzeme ve form arayışları ele alınmış, sanatçının kendini ifade biçiminde ve çevresel etmenlerin bu süreçteki rolü üzerinde durulmuştur. Ayrıca, Serra'nın eserlerinin açık alanda sergilenmesinin etkileyici bir deneyim olması ve çevresel faktörler sanatın algılanmasında önemli bir rol oynamıştır. Sonuç olarak, minimalizm ve Richard Serra'nın eserleri, sanat dünyasında kendine özgü bir yer edinmiş, izleyicilere derin düşünce ve duygusal deneyimler sunmuştur.

Kaynakça

- Antmen, A. (2019). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Artun, A. ve Çavuşoğlu, E. (2017). *Bauhaus modernleşmenin tasarımı*. İletişim Yayınları.
- Bulat, M. (2014). *Modern sanatta soyutlama*. Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Chayka, K. (2020). The minimized life (Minimize edilmiş yaşam). *Yeni Cumhuriyet Dergisi*, 6. Erişim adresi (01.01.2024): <https://eds.s.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=9&sid=cafd5c71-cca1-45a3-9efb-7842c7c07d2f%40redis&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmU%3d#AN=143050004&db=f6h>
- Çakar, N. (2014). Kent, kamusal alan ve anıt heykel ilişkisi. *Sanat Dergisi*, 26, s.47. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/45081/563074>
- Eroğlu, Ö. (2015). *Modern sanat*. Tekhne Yayınları.
- Harrison, C. ve Wood, P. (2016). *Sanat ve kuram* (S. Gürses, Çev.). Küre Yayınları.
- Krauss, R. E. (1986). *Richard Serra / Sculpture, The Museum of Modern Art*, https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2190_300296038.pdf
- Le Bourdais, G. P. (2016). Richard Serra'nın 20.yy'daki söylemi kamusal sanatı nasıl şekillendirdi? Artsy Net. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-how-richard-serra-changed-the-course-of-public-art?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=sm-artsy-editorial-evergreen-2016&utm_content=tw-richard-serra-history
- Lynton, N. (1991). *Modern sanatın öyküsü* (S. Öziş & C. Çapan, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Maleviç, K. (2021). *Nesnesiz dünya* (T. Kaban, Çev.). Ketebe Yayınları.

- Ögel, S. (1977). *Çevresel sanat*. İ.T.Ü. Mühendislik- Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Özertural, R. (2007). *Çağdaş sanat ortamında birbirine yaklaşan iki disiplin mimari ve heykel*. (Tez No: 212821). [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Penny, J. E. (2002). *Minimalist heykel: Yapaylığın sonuçları*. (Doktora Tezi, Leeds Üniversitesi, İngiltere, Güzel Sanatlar Bölümü). <https://etheses.whiterose.ac.uk/11333/1/629066.pdf>
- Ponty. M. M. (2006). *Göz ve tin* (A. Soysal, Çev.). Metis Yayınları.
- Rodrigo, R. (2009). *Minimalist aesthetics and the memorialization of cultural trauma*. [Doktora Tezi, Sydney Üniversitesi]. Sydney Digital Theses (Open Access). <https://ses.library.usyd.edu.au/handle/2123/16269>
- Serra, R. (2003). *Yale'de Serra*. Yale Üniversitesi Sanat Galerisi Bülteni. <https://www.jstor.org/stable/40482382>
- Serra, F. (2012). Berlin Kavşağı. <https://amidstinterpretation.wordpress.com/2012/03/08/berlin-junction/>
- Tecer, A. (2014). *20. yüzyıl batı resim sanatında geometrik biçimlendirmeler*. (Tez no: 361010). [Yüksek lisans tezi, Işık Üniversitesi]. Ulusal Tez Merkezi.
- Vujicic, L. (2018). *Interview with architecture: Case of Richard Serra*, 6. Uluslararası konferans bildirileri, Sırbistan. <http://www.gf.uns.ac.rs/~zbornik/doc/NS2018.61.pdf>
- Yılmaz, M. (2004). *Sanatın felsefesi felsefenin sanatı* (N. Özüaydın, Çev.). Ütopya Yayınevi.

Sanat Aracılığı ile Çevre Sorunlarına Bakışta Güncel Yaklaşımlar: Von Wong

Current Approaches to Environmental Issues Through Art: Von Wong

Uğur Günay Yavuz, *Fotoğraf Bölümü, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 0000-0002-3111-8277*
Ahmet Sait Yıldız, *Fotoğraf Bölümü, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 0000-0002-3287-2108*

Özet

Doğa, sanat için gerek tema gerekse malzeme bağlamında Lascaux ve Altamira mağaralarından bugüne her zaman çok önemli bir kaynak olma özelliğini göstermekte, sanat tarihinin farklı dönemlerinde ve akımlarında farklı yaklaşımlarla kullanılmaya bugün de devam etmektedir. Bu birliktelik ilk dönemlerde doğanın güzelliğinden, eşsizliğinden ilham alırken, ilerleyen yıllarda özellikle 1960'lı yılların ikinci yarısı sonrası bu bakış açısı değişim göstermiş, sanat üretiminde malzeme/mekân olarak kullanılmasına dayanan sanatsal anlayışlarla eserler üretilmiştir. Daha sonra ise sanat, çevresel sorunlara ve doğanın insanlığın artan tüketimi ve bu nedenle artan üretimi neticesinde doğal kaynakların zarar görmesini de konu olarak ele almaya başlamıştır. Bu çalışma, günümüz çağının en önemli problemlerinden biri olması nedeniyle çevre sorunlarına sanat aracılığı ile bakıştaki güncel yaklaşımlara odaklanmıştır. Bu amaçla, çalışmada doğa ve sanat ilişkisi hakkında alan yazın taraması yapılmış, ekolojik sanat ve çevresel sorunlar üzerinde günümüzde üretimde bulunan, farklı coğrafyalardan sanatçıların atık kullanarak ürettikleri eserler ve bu eserlerdeki yaklaşımları, bakış açıları saptanmıştır. Çalışmaya örneklem olarak seçilen Von Wong'un, çevre sorunu odaklı çalışmaları betimsel yöntem çerçevesinde analiz edilerek, bu sorunu sanatında ele alma ve sanat nesnesine dönüştürme yaklaşımı ve çalışmaları ortaya konmuştur. Çalışma sonucunda; aşırı avlanma, plastik, elektronik ve tekstil atıklarının çevreye verdiği zararı yine bu malzemeleri kullanarak tasarladığı sanat enstalasyonlarına dönüştüren Wong'un aynı zamanda bu eserlerinin fotoğraf ve videolarını çekmesi ile projelerinin sadece sergilendiği yerin ötesinde daha çok sayıda kişiye ulaşmasını sosyal medyayı aktif olarak kullanarak başarılı bir şekilde sağladığı görülmüştür. Wong, kendisine paydaşları nedeniyle yöneltilen eleştirilere rağmen dünya genelinde ortak bir problem olan bu konu hakkında gönüllüler ve yerel halkı da eser üretimine dâhil ederek farklı coğrafyalarda üretimde bulunmakta daha az tüketmek konusunda bilinçli olunmasını başarılı bir şekilde teşvik etmekte olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Sanat, fotoğraf, ekolojik sanat.

Akademik Disiplin(ler)/Alan(lar): Fotoğraf, sanat, ekoloji.

Abstract

Since the time of the Lascaux and Altamira caves, nature has been a major source of inspiration for art in terms of both theme and medium. It has been employed in many ways throughout art history's various periods and movements. In the years that followed, particularly after the second half of the 1960s, this perspective changed, and works were produced with artistic approaches based on the use of nature as a material/space in art production. Initially, this association was inspired by the beauty and uniqueness of nature. Later, art started to address environmental problems and the damage to natural resources as a result of the increasing consumption of nature by humanity and therefore the increasing production of nature. This study focused on current approaches to environmental problems through art. For this purpose, a literature review on the relationship between nature and art was conducted, the works produced by artists from different geographies using waste and their approaches and perspectives on ecological art and environmental problems were determined. The works of Von Wong, who was selected as an example for the study, were analyzed and his approach to addressing this problem in his art and transforming it into an art object was revealed. The study's findings have led to the observation that Wong, who uses plastic, electronic, textile, and overfishing wastes, among other materials, to create art installations that repair environmental harm, also takes pictures and videos of these creations and effectively uses social media to spread the word about his projects beyond the walls of the venues where they are displayed. By creating works in various regions and enlisting volunteers and locals in the creation of works about this issue—a widespread one throughout the world—Wong urges society to be mindful of consuming less.

Keywords: Art, photography, ecological art.

Academical Disciplines/Fields: Photography, art, ecology.

- Sorumlu Yazar:** Uğur Günay Yavuz, Fotoğraf Bölümü, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Adres:** Meltem, Dumlupınar Blv. B No:7058 Güzel Sanatlar Fakültesi Asma Kat, 07030 Konyaaltı/Antalya.
- E-posta:** ugurgunay@gmail.com
- Çevrimiçi yayın tarihi:** 29.07.2024
- doi:** 10.17484/yedi.1471029

Geliş tarihi: 19.04.2024 / **Kabul tarihi:** 25.06.2024

1. Giriş

İnsanlığı değiştiren üç önemli dalga olduğunu belirten Alvin Toffler Üçüncü Dalga kitabında bu dalgalardan birincisini yaklaşık bin yıl süren tarım, ikincisini endüstri, üçüncüsünü ise bilgi ve teknoloji çağı olarak tanımlar (Toffler, 2008). Her bir dalganın farklı toplumsal, kültürel ve siyasal dönüşümleri tanımladığı ve ülkelerin gelişmişlik düzeyine göre de farklı zamanlarda belirlediği saptanmakla beraber, bu dönüşümlerin sanatı, özelde de sanat ile doğanın ilişkisini etkilediği görülmektedir. Fransa'daki Lascaux ve İspanya'daki Altamira Mağaralarındaki ilk resimlerden bugüne sanat tarihinin farklı dönemlerinde ve akımlarında farklı yaklaşımlarla bu dönüşüm sanatta da kendini göstermektedir.

Gombrich, insanların mağara duvarlarında ve tavanlarında kazınmış veya çizilmiş olan resimleri aracılığı ile sadece zıpkın veya taş balta ile haklarından gelebildikleri hayvanların resimlerini yaparak, gerçek hayvanların da kendi güçlerine boyun eğeceklerine inandıklarını ifade etmiştir (Gombrich, 1997, s. 42). O dönemde insanlar çevrelerini, doğayı yine doğal malzeme kullanarak ve doğal bir zemine betimlemiştir. Yıllar içinde yapılaş amacı değişim gösterse de insan-doğa-sanat ilişkisi günümüze dek süregelmeye devam etmektedir.

Çalışma, insan-doğa-sanat ilişkisinde insanın doğal kaynakları ve doğanın dengesini, düzenini bozması, tahrip etmesi noktasında sanatçıların ekolojik bilinç çerçevesinde sanatsal üretimde bulunmasına odaklanmaktadır. Sanatçılar çevresel sorunlara geleneksel teknik ve yaklaşımların ötesinde günümüz teknik ve teknolojik alt yapıların imkânlarını kullanarak da üretimde bulunmakta ve sergilemektedir. Ekolojik sanat bağlamında çalışan sanatçılar arasından örneklem olan sanatçıların belirlenmesinde, sanatçıların farklı coğrafyalardan olmaları ve farklı teknikleri kullanmış olmaları önemli kriter olarak değerlendirilmiştir. Diğer taraftan sanatçılar sosyal medyayı gerek sanatsal üretimlerinin yaratım aşamasında halktan kişilerin de katılımını sağlamak; gerekse sergilemek, paylaşmak amacıyla bir mecra olarak kullanmaları ve bu mecra sayesinde ün kazanmış olmaları açısından da dikkate değer bulunmuştur.

2. Doğa ve Sanat ilişkisi

Sanatları aracılığı ile geçmişte sadece doğanın bir tasvirini yaratmaya çalışan sanatçıların bakış açısı, yıllar içinde sanatsal yaratmada doğrudan doğayı malzeme ve sergi mekânı olarak da ele alma düşünce yapısı ile değişim göstermiştir. Lippard 1960'larda biçimsel kısıtlamalardan ve tuval, metal vb. malzemelerden başlarını kaldırdıklarında, sanatçıların kendi kendilerine daha kapsamlı sorular sorduklarını, doğayı, siyaseti, tarihi ve mitleri sorguladıklarını belirtir (Lippard, 1983, s. 6).

Pisuar ile başlayan gündelik hayattan nesnelere sanat eseri niteliğine kavuşmasına dair tartışmalar daha sonra boya ve tuvaler veya kil, mermer, ağaç gibi diğer heykel üretiminde kullanılan malzemelere taş, toprak, çimen, ağaç dalları gibi doğal malzemelerin de eklenmesi ile çeşitlenmiş; sanat nesnesi haline getirilen bu doğaya ait parçalar galerilerde sergilenirken, aynı zamanda doğa da sanat eserlerinin sergilenme mekânına dönüşmüştür.

Hem kültürel hem de fiziksel bir hapisane olduğu gerekçesiyle galeriden dışarıya çıkmayı tercih eden önemli isimlerden biri olan Robert Smithson, sanatçının malzemesinin yeryüzü tarafından sağlandığını ve galerisinin de artık yeryüzü olduğunu söyler (Yılmaz, 2005, s. 239). Müzelerde de tıpkı bakımevleri ve tutukevlerinde olduğu gibi koşullar, hücreler olduğu, galeri adıyla bilinen bu nötr odaların bir galeriye yerleştirilen sanat yapıtının yükünü ve enerjisini boşaltarak, onu taşınabilir bir nesneye, dış dünyadan kopuk bir yüzeye dönüştüğünü ifade eder (Yılmaz, 2004, s. 316). Bu nedenle çalışmalarını galeri mekânı dışına taşıyan Smithson, bu mekânların yapıtları nesnelere dönüştürdüğünü, dış dünyadan kopardığını ve sanatçının sanat malzemesi olarak galeri içine alınamayacak kadar büyük olan ya da satılamayacak bir nesne olan yeryüzünü kullanmasının temel amacının, sanat nesnesinin metalaştırılmasından, sanatçının zihinsel süreçlerinin değersiz kılınmasından ve sanatçının sömürülmesinden uzaklaşmak (Atakan, 2008, s. 63) istemesi olduğunu söylemiştir. Bu sayede sanatsal yaratıma dair anlayış, yaklaşım, malzeme ve sergileme mekânları açısından katı sınırlarının ve kurallarının esnemeye başladığını ve hatta kırıldığını söylemek mümkündür. Bu hususta Ahu Antmen, manzaranın tanımının büyük ölçüde genişlediğini ve değiştiğini vurgulamıştır (Antmen, 2008, s. 251).

Land Art yani Arazi Sanatı ve Yeryüzü Sanatı olarak adlandırılan bu yapıtlar John Grande'ye göre çevre merkezli olmaktan çok, ego merkezli uygulamalardır (Grande, 1994, s. 4). Grande, çevre temelli sanatın ana önermesinin ekosisteme duyulan derin saygı olduğunu, sanatın, izleyicileri için bir "deneyimsel beslenme" biçimi olabileceğini ve hepimizi yaşamı daha fazla takdir etmeye teşvik edebileceğini söyler (Grande, 1994,

s. 31). Bu süreçte doğada sanatsal düzenlemeler yapmak, inşa etmek ve bunları fotoğraf aracılığı ile belgeyerek kalıcı hale gelmesini sağlamak yoluna gidilmiştir. Ancak bu yaklaşımda buldozerler ile doğaya yıkıcı müdahaleler de yapılmış, Robert Smithson sanatçıların "firça yerine buldozer" (aktaran Antmen, 2008, s. 251) kullanma yolunu tercih ettiğini vurgulamıştır. Örneğin 1969'da Michael Heizer "Nevada'da Silver Spring'de Yerinden Sökülmüş Taş ve Yerine Koyulmuş Taş" adlı çalışması için Sierra dağlarından alınan 3 granit kütle, 100 km uzaklıktaki Nevada Çölüne açılan beton dökülmüş çukurlara yerleştirmiştir.

Doğaya dair bir diğer yaklaşım ise İtalya'da ortaya çıkan ve Mario Merz, Giovanni Anselmo, Luciano Fabro, Pino Pascall, Jannis Kounellis, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Alighiero Boetti, Giulio Paolini, Piero Gilardi, Emillio Pirini, Gilberto Zorio gibi sanatçıların üretimde bulunduğu Yoksul Sanat (Arte Povera) olmuştur. İlgili sanatçılar, sanatçının gerek duyduğu her şeyin doğada olduğu, fazladan bir şey üretmesine gerek olmadığı, bitki, toprak, kaya vb. malzemelerin yanı sıra canlı hayvanların da yerlerini alması gerektiğini düşünürler (Yılmaz, 2005, s. 249). Topluluğun sözcüsü ve sergi küratörü Germano Celant sanatçıların kendi doğal hareketlerini, belleklerini ve bedenlerini deneyimleyip anlayabilmeleri için bakır, toprak, su, ırmak, kar, ateş, ot, hava, taş, elektrik, uranyum, gökyüzü, yerçekimi, ağırlık ve yükseklik gibi yaşayan modelleri düzenleyen bir büyücü/simyacı olması gerektiğini savunmuştur (Atakan, 2008, s. 41). Jannis Kounellis de bu yaklaşımla 1969 yılında Roma'da Attico Sanat Galerisi'nde açılan sergisinde, 11 adet canlı atı sergileyerek sanat galerisi ortamı ile doğal dünyanın karşıtlığını vurgulamıştır.

Yıllar içinde doğadan elde edilen malzemeler galerilerde sergilenmeye devam etmiş, 1977'de Walter De Maria New York Dia Sanat Merkezi'nde 197 metre karelik bir alanda 300 kilo toprak kullanarak New York Toprak Odası çalışmasını gerçekleştirmiş, diğer taraftan Robert Smithson, Richard Long, Robert Morris gibi isimler ise doğada yaptıkları çalışmalardan alınan taş, toprak, balçık, ağaç dalları gibi bazı malzemeleri galerilerde sergilemişlerdir. Richard Long farklı coğrafyalarda yapmış olduğu uzun doğa yürüyüşleri sırasında doğanın içinden malzemeleri kullanarak yaptığı düzenlemeleri fotoğraflamış ve düzenlemelerini orada doğada bırakmış, fotoğraf ve eskizlerini, Andy Goldsworthy ise doğal malzemelerle yapmış olduğu heykelleri galerilere getirerek sergilemiştir.

Antmen, Arazi, Yeryüzü, Çevre, Toprak Sanatı gibi çeşitli terimlerle anılan bu yaklaşımın temelinde sanatçıların geleneksel galeri mekânlarına yönelik tepkilerinin yanı sıra bu dönemde gelişmeye başlayan çevreci hareketin de var olduğunu ifade eder (Antmen, 2008, s. 251). Bütün bu sanatsal hareketlerin doğa ve çevre ile ilgili olmakla birlikte doğaya yaklaşım ve amaç noktasında ayrıldıklarını, sadece mekân veya malzeme olarak görüldüğünü, çok az sayıda çalışmada doğanın ve ekolojinin ön planda tutulduğunu söylemek mümkündür. Sanatçıların arasında zaman içinde doğaya saygı duyma ve sahip çıkma, çevre sorunları hakkında bilgilendirme, farkındalık oluşturma ve sorunun giderilmesi noktasında harekete geçilmesinin hedeflendiği bir anlayış da gelişmiştir.

Göllerin, çöllerin, kumsalların, dağların yeni manzaralar yaratmak adına birer zemin, "yeni birer sanatsal topografi" oluşturduğu görsellik odaklı Arazi Sanatı örneklerinin yanı sıra görselliğin arka planda kalarak doğanın kendisine doğrudan iyileştirici müdahalelerle gerçekleştirilen ve "Ekolojik Sanat" olarak nitelendirilen örnekleri de olmuştur (Antmen, 2008, 254). Antmen buna, Alan Sofist'in 1975 yılında New York Lewiston'da "Bakir Toprak Havuzu" adlı projesinde kimyasal atık alanında uyguladığı bölgeyi yeniden ormanlaştırma projesini veya Mel Chin'in 1993'te "Toprak Diriltme Projesi" ile Minnesota'da kimyasal atıklardan verimsizleşmiş bir araziye zirai uygulamalar sonrası doğaya yeniden kazandırma projesinin sayılabileceğinden bahseder (Antmen, 2008, s. 255).

Bu yaklaşımın önde gelen isimlerinden Smithson'ın 1969 yılında Asfalt Akışı (Asphalt Rundown) projesi ile 2 ton kırılmış camın doğaya dökülmesinin kuş yuvaları ve diğer canlılara zarar verebileceği yönünde oluşan tepki, sanat aracılığı ile doğa ve doğal hayata zarar verilmesi noktasında daha bilinçli olunması gerektiğinin tartışılmasını sağlamıştır. Smithson 1970 yılında Utah'da Büyük Tuz gölünde geçmişte petrol çıkarmak için kullanılan bir bölgede çakıl ve toprakla yapmış olduğu Spiral Dalgakıran (Spiral Jetty) çalışması ile yıkıma uğramış endüstri bölgelerinin gelişiminde ve ıslahında sanatçıların rolünün büyük ve önemli olduğunu, sanatçının kendisini müze ve galerilerden çıkararak bilinçli bir şekilde sadece soyutlama veya ütopyalar yaratmaması gerektiğini, ekologların karşısına çıkan gerçek problemlerle ilgilenerken bu problemlerin giderilmesi noktasında aktif görev alması gerektiğini belirtmiştir (aktaran Aydın ve Zümrüt, 2013, s. 57). 1982'de Agnes Denes Buğday Tarlası-Bir yüzleşme adlı projesi için Manhattan'da Dünya Ticaret Merkezi ve Manhattan yakınında 2 dönümlük moloz yığılı bir arazide buğday yetiştirerek, kapitalist dünya düzeni ile dünyadaki açlık paradoksuna dikkat çekmiştir. Joseph Beuys ise aynı yıl başladığı ve 5 yılda bir tekrar ettiği, ölümüne dek süren 7000 Meşe projesi ile Almanya'nın Kassel şehrinde 7 bin meşe ağacı dikmiş, 1991'de Buster Simpson Hudson nehri üzerinde Hudson kaynak arıtma tesisi kurmuş, 1990'da Mel Chin ve Rufus Channey çöp toplama alanında ağır metal ayırıştırma üzerine çalışmalar yapmıştır.

2.1. Ekolojik sanat

İngiltere’de başlayan ve sonrasında yayılan Endüstri Devrimi ile birlikte kurulan büyük sanayi kuruluşları hızla yaygınlaşmış, endüstriyel fabrikaların gerek ürettikleri gerekse atıkları nedeniyle küresel kapitalizm ve kitlesel tüketimin etkisiyle çevre sorunları yaşanmaya başlamıştır. Gilles Deleuze ve Felix Guattari’ye göre endüstri doğanın karşıtıdır, hammaddelerini ondan çekip çıkartır, atıklarını ona iade eder ve bu ayrım insan-doğa, endüstri-doğa, toplum-doğa ilişkileri, toplumun içinde dahi üretim, dağıtım, tüketim denilen görece özerk alanların ayrımını koşullandırmaktadır (Deleuze ve Guattari, 2014, s. 16). Hava kirliliği, atık sorunu gibi doğanın dengesini ve düzenini bozan süreçte, çevre konusunda duyarlılık hissedilmeye başlanmış ve bu konuda değişimi hedefleyen çevre hareketleri ve oluşumları, sivil toplum kuruluşları kurulmuştur. Bunlardan bazılarını:1961’de Dünya Doğayı Koruma Vakfı (World Wide Fund WWF), 1969’da Dünyanın Dostları (Friends of the Earth), 1971’de Yeşilbarış (Greenpeace)’in kurulması olarak sıralayabiliriz. Andrew Brown’a göre 1962 yılında biyolog Rachel Carson tarafından yazılan Sessiz Bahar (Silent Spring) adlı kitap, tarım ilaçlarının bilinçsizce kullanımının çevre üzerindeki etkilerini ele almış ve geniş yankı bulmuş, benzeri görülmemiş bir aktivizm hareketinin oluşmasını körüklemiş ve 1970 yılında Birleşik Devletler Çevre Koruma Ajansı’nın kurulmasının yolunu açmıştır (Brown, 2014, s. 11).

Ekoloji kelimesi Eski Yunanca ev, yakın çevre anlamına gelen oikos oikos sözcüklerinden türetilmiştir (Nişanyan Sözlük, t.y.). TDK tarafından canlıların kendi aralarındaki hem de çevreleriyle olan ilişkilerini tek tek veya birlikte inceleyen bilim dalı, çevre bilimi olarak tanımlanmıştır (TDK, t.y.). Çevre bilimi ise; çeşitli bilim dallarını içerisinde toplayan, insan doğa ilişkilerini ve çevre sorunlarını inceleyen, uygulamalı ve disiplinlerarası bilimler olarak (TDK, t.y.) açıklanmıştır.

Ekoloji bilimsel bir kavram olarak ilk kez 1869 yılında Alman biyolog Ernest Haeckel tarafından, bitki ekolojisini konu alan bir çalışma için kullanılmıştır (aktaran Yıldırım, 2017, s. 290). Ekolojik düşünce akımları sorunlara, sorunların nedenlerine, çözüm önerileri geliştirmiş olmaları ve farklı bakış açılarına odaklanma noktasında derin, toplumsal, eko-feminizm, eko-sosyalizm ve eko-dindarlık olarak ayrılmaktadır. Aynı zamanda da doğanın bütün olarak algılanması, büyüme temelli ekonomiye karşı olunması, teknolojilerin tehlikelerine dikkat çekilmesi, barışçı bir yaklaşımın benimsenmesi, tüketim kültürüne karşı olunması gibi noktalarda ortak görüşlerde birleşmektedirler (Yıldırım, 2017, s. 293).

Felix Guattari geliştirmiş olduğu ekozofi düşüncesinin, çevresel, toplumsal ve zihinsel olmak üzere üç tür ekolojiyi bağlayan bir kavram olduğunu, “insan varoluşunun kendisinin yeni tarihsel bağlamlarda üretilmesi sorunu” olduğunu (Guattari, 2001, s. 34) ifade etmiştir. Ona göre insanlık kendini radikal bir şekilde yeniden gözden geçirmediği, insanlık tarihinin artık var olmama riski vardır (Guattari, 2001, s. 68). Küresel ölçekte ekolojik krize verilecek tek gerçek yanıtın hem maddi hem de maddi olmayan varlıkların üretim amaçlarını yeniden şekillendiren gerçek bir siyasi, sosyal ve kültürel devrim ile mümkün olduğunu, bu devrimin yalnızca büyük ölçekte görünür güç ilişkileriyle ilgili olmaması gerektiğini, aynı zamanda duyarlılığın, zekânın ve arzusunun moleküler alanlarının da dikkate alınması gerektiğini belirtmiştir (Guattari, 2001, s. 28).

Üretim ve tüketim ekseninde çevre sorunları yaşanmaya başlamış, 1960’lardan itibaren sanatçılar da bu konuya kayıtsız kalmamış, evrensel bir problem olarak sanatlarında gerek konu gerekse malzeme olarak farklı ifade biçimleri ve dilleri ile ele almış, yorumlamıştır.

Hasan Bülent Kahraman doğayla olan her türden ilişkinin politik ve felsefi olduğunu (Brown, 2014, s. 5) ifade etmektedir. Brown da ekoloji, siyaset, teknoloji, toplumsal uygulamalar, iş dünyası benzeri bir dizi sisteme bağlı olması nedeniyle sorunları anlamak ve çözmek için disiplinlerarası yaklaşımın önemini vurgulamaktadır (Brown, 2014, s. 7). Ekolojik sanatçılar genellikle botanikçiler, zoologlar, ekoloji uzmanları, jeologlar, meteoroloji uzmanları, okyanus bilimciler, mimarlar, mühendisler ve şehir planlamacıları gibi farklı disiplinlerden uzmanlar, sektörden firmalar, sivil toplum kuruluşları ve aktivistler ile birlikte iş birliği halinde çalışarak konu hakkında projeler gerçekleştirmekte ve sanatsal üretimde bulunmaktadır. Smithson’a göre: “Ekonomi dünyadan soyutlandığında, doğal süreçlere kördür. Sanat, çevreciyle endüstri arasındaki iletişimi sağlayan bir kaynağa dönüştürülebilir. Çevre bilinci ve endüstri iki ayrı çıkmaz yol gibi değil, birbiriyle bir noktada kesişen yollar gibi düşünülmelidir” (aktaran Antmen, 2008, s. 259).

Andrew Brown’a göre Ansel Adams gibi fotoğrafçıların çekmiş oldukları fotoğraflar çevre sorunları hakkında bilgi sahibi olunmasını sağlamış ve yeni sanatseverlerin ve aktivistlerin de bu konuya yönelmelerinde teşvik edici olmuştur (Brown, 2014, s. 10). Barbara Matilsky 1960’lardan bu yana bu sanat hareketinin doğayı deneyimleyip onunla iletişim kurarak, doğayla hayati bağı yeniden kurmak üzere ortaya çıkmış olduğunu, sanatçının doğal olaylar ve güçlerin yanı sıra özel çevre sorunlarını da yorumladığını,

heykel ve resim ile doğa ve insan arasında bir denge sağlayan daha önceki sanatçıların aksine, çağdaş sanatçıların gerçekte doğal ekosistemleri yeniden yarattıklarını, onardıklarını veya düzenlediklerini (Matilsky, 1992, s. 4) belirtir. Çevre kirliliği ve çevre kirliliğinin neden olduğu sorunlar ve sonuçları sanat dili aracılığı ile ifade edilmektedir. Doğal kaynakların tüketilmesi, kıtlık, hayvan ve bitki türlerinin yok olması, ormanların, tarım alanlarının ve sulak bölgelerin kirlenmesi veya vasıflarını kaybetmesi gibi konular sanatçıların tarafından ele alınmaktadır.

Ekoloji düşünce yapısı olarak insanın doğanın bir parçası olduğu (Ünder, 1996, s. 123) hayvanlar, bitkiler, denizler, ırmaklar, dağlar, ormanlık alanlar vb. hepsiyi bir bütün olduğu esasına dayanır. Ekolojik sanat bu noktada sadece malzeme veya mekân olarak doğayı kullanmanın ötesinde, konuyu gündeme getirme, tartışılmasını sağlamakta önemli bir rol üstlenmiştir. Bu eksende çalışan sanatçıların amaçları sorunlara dair toplumda bir farkındalık oluşması, sorunun giderilmesi için çözüm önerileri geliştirilmesi, bunların uygulanması ve toplumda değişimin mümkün olduğunu gözler önüne sererek ve değişimi gerçekleştirmektir.

Brown, geniş bir yelpazede pasif eleştiri veya meraka dayalı araştırmacılıktan sosyal ve politik değişim peşindeki vizyoner yenilikçilik veya aktif müdahaleciliğe varan yaklaşımlar ve yöntemler kullanıldığını (Brown, 2014, s. 6) belirtir. Ekolojik sanat projeleri yeni yollar bulmaya olanak verecek düşünme, tartışma, farkındalık ve eylem araçları sunabilir, bazen kasıtlı bazen de istemeden ya azınlığı ya da çoğunluğu etkileyen, kalıcı yararları sahip, gerçek bir değişim sağlayabilmektedir (Brown, 2014, s. 8).

Patricia Johanson, Mel Chin, Lynne Hull, Kayhryn Miller çevre kamu sağlığını olumsuz etkileyen bölgeleri islah etmek üzere projeler gerçekleştirmiş isimlerdir. Brown bu sanatçıları için iyileştirici sanatçıları olarak anılan ilk sanatçıları olduklarını, sanatın bakılacak ve üzerine düşünülecek bir nesneden daha fazla bir şey olduğu, kamu hizmeti ile yeryüzü üzerinde olumlu, iyileştirici etkiye sahip olabileceğini ortaya koyduklarını söyler. Sanatçılarından Hull, sanatçıların yaratıcılıklarının gerçek dünyanın sorunlarına çözüm olacağına inandığını, heykel ve enstalasyonları aracılığı ile insan müdahaleleriyle habitatını kaybetmiş yabancı yaşam için bir eko kefareti olarak barınak, yiyecek, su veya yaşam alanı sağladığını belirtmiştir (Brown, 2014, s. 15).

2.2. Ekolojik sanat yaklaşımı örnekleri

Ekolojik sanat yelpazesi altında fotoğraf, video, heykel, performans, enstalasyon veya disiplinlerarası sanatsal üretimde bulunan sanatçıların konuya yaklaşımları da farklılık göstermektedir. Bazıları çevresel sorunları belgelemekte veya telafi ederek iyileştirmekte, bazıları ise atıkları kullanarak sanat eseri yaratma yolunu tercih etmektedir. Bu çalışma kapsamında tüm dünyada büyük bir problem haline gelen, 2019 yılında düzenlenen 16'ncı İstanbul Bienali'nin de teması olan Pasifik Okyanusu'nda kıtalar oluşması aşamasına gelinen ve gelişmiş ülkelerin daha az gelişmiş ülkelere satarak kurtulmaya çalıştıkları inorganik atıklar ve gelecekte daha da büyük bir sorun teşkil edecek olan atık konusuna eğilen sanatçıları ele alınacaktır.

Atık kelimesi TDK sözlüğünde hastane, ev, fabrika vb. yerlerde kullanılmış, artık işlenemez veya çevre için zarar oluşturan her türlü madde ve üretimden tüketime kadar olan tüm aşamalarda ortaya çıkan ve kullanıcının artık işine yaramayan maddelerin tamamı olarak tanımlanmıştır (TDK, t.y.). İnsanlık tarihi boyunca organik ve inorganik atıklar dönemin teknolojisi bağlamında yok edilmeye çalışılmıştır. Tüketimin ve bu tüketim oranında artan üretim ve atık sorunu geri dönüşümün de önemini altını çizmiştir. Fransız düşünür ve sosyolog Jean Baudrillard, Tüketim Toplumu kitabında bugün tüm çevremizde nesnelere, hizmetlere, maddi malların çoğaltılmasıyla oluşan ve insan türünün ekolojisinde bir tür temel dönüşüm oluşturan akıl almaz bir tüketim ve bolluk gerçeği olduğunu, bolluk içindeki insanların artık tüm zamanlarda olduğu gibi başka insanlar tarafından değil daha çok nesnelere tarafından kuşatılmış olduğunu ifade etmiştir (Baudrillard, 2018, s. 15).

Brown çevreyi kirlüten, boğan ve üzerinde derin izler bırakan insanlara ve hayvanlara aynı şekilde zarar veren tüketim atıklarının ve endüstriyel atıkların umursamaz ve acımasız bir biçimde bertaraf edilmesine incelikli ima ya da doğrudan suçlama yoluyla ciddi eleştiriler getirerek kullan-at kültürüne tepki gösterildiğini, korkunç çirkinlikteki manzaralardan muazzam güzellikte görüntüler çıkararak sözde medeni toplumumuzla günlük hayattaki eylemlerimiz arasındaki çarpıcı zıtlıklara dikkat çekildiğinden bahsetmektedir (Brown, 2014, s. 144).

Çalışmanın bu bölümünde; "kullan at/yine ve yine satın al" anlayışının hâkim olduğu çağımızda insan yapımı malzemelerin atıklarını kullanarak, yeniden değerlendirerek sanat nesnesi haline dönüştürmekte olan sanatçıları ve çalışmalarından örnekler ele alınacaktır.

2.2.1. Mandy Barker

İngiliz sanatçı denizlerdeki plastik atıkları kullanarak sanatsal üretimde bulunmakta ve özellikle konuyla ilgili sivil toplum kuruluşları ve bilim insanları ile iş birliği yapmaktadır. Deprem ve tsunami sonrası okyanuslara karışan plastik atıkları toplayan ve fotoğraflarında malzeme olarak kullanan Barker, siyah fon kullanarak bu atıkların suyun derinliklerinde ne kadar yoğun bir şekilde var olduğunu ve suyun içindeki plastiklerin asıl yaşam alanı olan canlılara benzediğini, ancak bu canlıların hayatını ne kadar olumsuz etkilediğini gözler önüne sermektedir.

Barker, Penaltı (Penalty) serisi için (Görsel1) sosyal medya aracılığı ile insanların denizden veya sahilden bulduğu futbol topalarını kendisine göndermeleri için çağrıda bulunmuş, dünya çapında 41 ülke ve adadan 144 farklı plajdan, 89 kişi tarafından 4 ayda 769 deniz çöprü haline gelmiş futbol topu veya parçası ile 223 farklı top türüne ulaşılmıştır. Bu toplar gerek tek tek gerekse farklı kompozisyonlar oluşturularak fotoğraflanmış ve sergilenmiştir. Sanatçı bu projesi ile penaltının futbolda bir kuralı çiğnemenin cezası olduğu, aşırı plastik tüketerek ve bunun sorumluluğunu üstlenerek okyanuslarımıza sahip çıkmazsak hepimizin bedelini ödeyeceğini vurgulamayı amaçladığını ifade etmiştir (Barker, t.y.).

Barker, 2016 yılında Greenpeace Beluga II teknesi ile keşif gezisine çıkmış İskoçya'nın batı kıyısı boyunca şemsiye, klozet kapağı, tenis raketi, fritöz kapağı, bisiklet lastiği gibi plastik atıkları belgelemiş ve bunları toplamış "Nerede? Kimse saat takmıyor" (*Where? No one wears a watch*) fotoğrafı için kullanmıştır. Fotoğraf ayrıca 2018'de Edinburgh'da İskoç Parlamentosu Çevre Bakanı Rosanna Cunningham'a da hediye edilmiştir.



Görsel 1. Penaltı-Dünya, M. Barker 2014.

Barker, 2017 yılında Kuzey Atlantik Okyanusu'nda bir müzik kaseti bulmuş, tam olarak kuruması için 1 yıl beklemiş, kaseti ses teknisyenlerine onarım için götürmüş ve ardından kasette 1990'ların müziklerinden 20 şarkının dinlenebilir hale gelmesiyle, kaset sanatçının Sea of Artifacts sergisi kapsamına dâhil edilmiş ve kasetteki şarkılar çalınmıştır. Sergiyi ziyaret eden bir kişi, sanatçıya mail atarak kasetin 12 yaşındayken sergi tarihinden 20 yıl önce cd'lerden walkmani ile dinleyebilmek için arada sevmediği şarkıları çıkararak bu şekilde kasetler hazırladığını bunun da o kasetlerden biri olabileceğini belirtmiştir (Barker, t.y.). Barker bu çalışması ile plastiğin ne kadar uzun süre bozulmadan okyanuslarda kalabildiği gerçeğini bir kez daha göstermiştir.

2018 yılında Barker'ın fotoğrafları üzerinde Stanford Üniversitesi'nden Profesör Geri Migielicz rehberliğinde öğrencilerinin hazırladığı Ripple: Denizdeki Plastiklerin İstenmeyen Yaşamı projesi ile sanal gerçeklik deneyimi gerçekleştirilmiş ve Ripple Plastic (t.y.) adresinden yayınlanmıştır. 28 Haziran-21 Eylül 2019 tarihleri arasında İngiltere'de Impressions Gallery'de açılan Bizim Plastik Okyanus sergisinde konuklara plastiğin hayatımızdaki giderek artan yeri farklı görsel diller ve deneyimler aracılığı ile sunulmuştur (Barker, t.y.).

Barker projeleri ile amacının, küresel bir endişe kaynağı olan ve giderek artan bir çevre sorunuyla mücadelede olumlu bir eyleme imza atmak ve başlangıçta estetik çekicilik ile daha sonra ise farkındalık sağlama arasındaki çelişkiyi birleştirerek izleyiciyle etkileşime geçmek ve oluşacak duygusal tepkiyi teşvik etmek olduğunu belirtmiştir (Barker, t.y.). Barker'ın uzun yıllardır üretimde bulunduğu çalışmalarının yer

aldığı; Değiştirilmiş Okyanus (Altered Ocean) ve Sürüklenmenin Ötesinde: Kusursuz Bilinen Hayvanlar (Beyond Drifting: Imperfectly Known Animals) kitapları yayınlanmıştır.

2.2.2. Alejandro Duran

Meksikalı fotoğrafçı, yönetmen, şair ve eğitimci kimliği ile sanat hayatında var olmaktadır. Kıyıya vuranlar (Washed Up: Transforming a Trashed Landscape) projesi'nde UNESCO Dünya Mirası listesinde yer alan ve Meksika hükümeti tarafından koruma altına alınan, doğduğu yer Sian Ka'an sahiline vuran, 6 kıtadan 58 farklı ülkeden plastik atıkları kullanmıştır. Duran, enstalasyonlarının fotoğraf ve videolarını çekerek kişisel web sitesinde ve sosyal medya hesabında paylaşmakta, aynı zamanda da galerilerde plastik atıklar ile fotoğraflarını birlikte sergilenmektedir. (Görsel 2) Duran dünyanın çöplerinden yaptığı düzenlemeler aracılığı ile izleyiciyi dünyanın dehşeti karşısında tepkisiz kalmamaları için neler olduğunu anlamalarını sağlamayı amaçladığını (Duran, 2019) ifade etmiştir.



Görsel 2. Alejandro Duran, 2019

Duran'ın projesi için kıyıya vuran atıklar toplanmış ve Brezilya, Kanada, Çin, Küba, Danimarka, Almanya, Hindistan, İtalya, Japonya, Libya ve diğer ülkelerde üretilen ürünler olduğu, etiketler aracılığı ile tespit edilmiş, farklı noktalarından üretilmiş, tüketilmiş ve atılmış olan plastik ambalajın tüm dünyayı etkileyen ortak bir sorun olduğunu gözler önüne sermiştir. Duran kişisel web sitesinde bu ürünlerin fotoğrafını ve hangi ülkede üretilmiş olduğu bilgisini de paylaşmaktadır (Duran, t.y.). Protez bacak, su şişesi, diş fırçası, mutfak gereçleri, oyuncaklar gibi malzemeleri sanatına malzeme olarak kullandıktan sonra geri dönüşümünün farklı sakıncalarını öğrenmiş, bu malzemeler aracılığı ile toplumsal bilinç oluşturmak amacıyla düzenlediği workshoplarda atıkları tekrar tekrar kullanmaya başlamıştır.

Duran, Yucatan Yarımadası'nın Karayip kıyılarını stüdyo, okyanus akıntılarının dünyanın dört bir yanından taşıdığı plastik atığı da malzeme olarak kullanarak, çer çöpü bir hazineye dönüştürme çabası içinde olduğunu, Andy Goldsworthy ve Robert Smithson'dan ilham aldığını, hayatımızdaki atık madde bolluğuna ilişkin yeni bir şey söyleme çabası içinde olduğunu ifade etmiştir (Brown, 2014, s. 161).

2.2.3. Lim Wenhui

Doğa ve sanat, geçmişten bugüne sanatın farklı dillerinin yanı sıra farklı teknikleri aracılığı ile ele alınmaktadır. Bu noktada günümüzde teknolojinin gelmiş olduğu noktada popüler olan yapay zekâ uygulamaları da kullanılmaya başlanmıştır. Hoş Teyzeler (Niceaunties) 2023 yılında Singapurlu sanatçı Wenhui'nin yapay zekâ aracılığı ile gerçekleştirdiği bir sanat projesidir. Sanatçı bu projesini demans hastası anneanesi, annesi ve 11 teyzesinden yola çıkarak kurguladığını, ülkesinin kültüründeki teyze kavramı ile gençliğin kaybıyla başa çıkmanın çelişkili yollarının bu ikilemini keşfederek kadınların kendilerini özgür hissettikleri, eğlendikleri, neşeli ve güçlü oldukları bir dünya yaratmak istediğini ifade etmiştir (Artifier, 2023).

Wenhui seride hayvanları ve yiyecekleri de sıklıkla kullanmaktadır. Çalışmalarını kişisel web sayfası, sosyal medya hesabı ve YouTube sayfası üzerinden de paylaşmakta, Niceaunties YouTube hesabında yaşlanma, güzellik, kişisel özgürlük ve günlük yaşam temalarını jeneratif ve dijital sanat araçlarını kullanarak araştırdığı ve Niceaunties'in sanatı sürrealizm, fantezi ve kawaii kültüründen etkilendiği belirtilmektedir (Niceaunties, t.y.).



Görsel 3. Nicaunties, 2023

Sanatçı, Midjourney, Runway gibi uygulamalar aracılığı ile metinden fotoğraf ve video elde ederek yarattığı alternatif gerçeklik görüntülerinden pek çoğunda, deniz ve sahillerin plastik atıklarla kaplanmasına da vurgu yapmaktadır. (Görsel 3) Görüntülerde denizkızı olarak kurgulanan teyzelerin bedenlerinin de plastiklerle, atıklarla kaplandığı görülmektedir.

3. Benjamin Von Wong ve Sanatsal Yaklaşımı

1986 yılında Kanada’da doğan, Çin ve Malezya asıllı olan Wong, McGill Üniversitesi’nde maden mühendisliği eğitimi almıştır. Maden planlama ve tasarım mühendisi olarak çalışırken hobi olarak başladığı fotoğrafa 2012 yılından itibaren fotoğrafçı kimliği ile tam zamanlı olarak devam etmektedir. Wong, fotoğraf projelerinde ele aldığı konular, çalışma tarzı ve malzeme tercihi ile günümüzde dikkat çeken fotoğrafçılardan biri haline gelmiştir.

2013 yılında müzisyen Andrew Kesler ve Nikon ile iş birliği yaparak 30 bin dolarlık SLR ekipmanıyla Nikon Symphony’i üretmiştir. Wong, asıl zorluğun ekipmanı bir araya topladıktan sonra kameralarla mümkün olduğu kadar çok farklı ses yaratmak olduğunu belirtmiş (Zhang, 2013). Nikon ekipmanlarının deklanşör, netlik, menü geçiş gibi seslerini kullanarak elde edilen müziği ve yapım sürecini YouTube sayfası üzerinden de paylaşmıştır (Wong, 2013). 2014 yılında ise Bali’de 1945 yılında Japonya tarafından batırılan ve 25 metre derinlikte bulunan Amerikan ordu nakliye gemisi Liberty’nin enkazında, mitolojik karakterleri anımsatan ve ayaklarından enkaza bağlanan modeller ile çekim yapmıştır.

2015’te Huawei yeni çıkardığı P8 model cep telefonu ile kendisinden ateş fotoğrafı çekmesini istemiş, çekimlerde fotoğrafçıya ise belli sınırlamalar getirilmiştir. Bunlardan biri ışıkla boyama tekniği kullanması, modelin etrafının ateşle çevrilmesi ve Photoshop gibi görüntü işleme programları kullanmamasıdır (Wong, 2015a). Sonuç olarak elde edilen fotoğraflar gerek teknik gerekse estetik açıdan başarılı bulunmuş, cep telefonu kamerasının gelişimi ve kullanım alanı noktasında da bu proje önemli bir dönüm noktası olmuştur.

2017’de Nike’in yeni piyasaya süreceği VaporMax ayakkabı modelini tanıtmak için yaptığı çekimde Manila Filipinler’de 30 katlı binadan 300 metre yükseklikten sarkan sporcuları çekmiştir. Yükseklik korkusu olan modeller için 7 katlı bina belirlenmiş, model seçiminde ise profesyonel dublör kullanmamış, Wong’un gözünden “dünyayı daha iyi bir yer haline getiren sosyal girişimci sporculara” yer verilmiştir. Bu çekimde gerek fotoğrafçı olarak Wong, gerekse model ve tüm çekim ekibinin emniyet kemerleri ile uzun süre ve güvenli bir şekilde binadan sarkması için emniyet kemer sistemi kullanılmıştır. Ayrıca Wong çekimlerin son halinden özellikle emniyet kemer sistemi tellerini silmemiş, kendisine bu yönde gelen yorumlara ise hikâyenin en önemli kısmının bu olduğunu ve kabloları düzenlemenin hikâyeden uzaklaştırdığını düşündüğünü söylemiştir (Wong, 2017a).

3.1. Wong’un gözünden çevre sorunu

Wong insan eli aracılığı ile gerçekleştirilen çevresel sorunları yine insan eli aracılığı ile bu soruna neden olan üretimleri, atıkları malzeme olarak kullanarak, enstalasyonlar hazırlamakta, bunları fotoğraflayarak ve videolarını çekerek sonrasında sosyal medyada paylaşarak konu hakkında farkındalık oluşmasını sağlamaktadır. Malzemelerin toplanma sürecinden başlamak üzere tasnif, hazırlık ve çekim sürecinin kamera arkası görüntülerinden oluşan videoları da gerek sanatçının YouTube hesabından gerekse kişisel

web sayfasından paylaşılmaktadır. Bu yaklaşım da kişilerin yaşamları boyunca kullandıkları ürünlere ve sonucuna farklı bir gözle bakmasını sağlamaktadır. Diğer taraftan içeceğini daha rahat içmek için kullandığı bir pipetin, çevresel felakete neden olmasının yanı sıra görsel bir şölene malzeme olması da kişiyi konu hakkında düşündürmeye yöneltmekte, aynı zamanda da bu projeleri güçlü ve ilgi çekici kılmaktadır.

Wong, toplumsal ve çevresel sorunlar ekseninde gerçekleştirdiği çalışmalarında ekibi, ailesi ve arkadaşlarının yanı sıra Facebook, Instagram ve eski adı Twitter olan X platformundan takipçilerinin de gönüllü olarak katılması ve yardımıyla üretimde bulunmaktadır. Wong tek başına sadece bir fotoğrafçı olduğunu, başlangıçta genellikle tamamen yabancı olan gönüllülerin yardımı sayesinde, küçük bir fikir olarak başlayan projelerinin tam teşekküllü bir üretime dönüştüğünü anlatmaktadır (Wong, 2018b). Wong hazırladığı <https://unforgettablelabs.com/> sitesi aracılığı ile “Merhaba Ben Von Wong ve etkinizi unutulmaz kılıyorum” mesajı ile geçmişte yapmış olduğu projeleri paylaşmakta ve yeni iş birlikleri için markaları davet etmektedir.

Kendisini aktivist bir sanatçı olarak tanımlayan Wong, amacının dünyada değişim yaratmak olduğunu ve bunun mümkün olduğuna inandığını, kendisini ifade etmek için tasarımlar yapmadığını, kendisinin de çevre bilinci hareketi içinde sanatsal yaratımda bulunduğunu ifade etmiştir (Wong, kişisel görüşme, 16 Mart 2024). Çalışma kapsamında Wong’un projeleri arasından, çevresel sorunlara odaklanan ve kendisinin tasarladığı, kurguladığı ve uyguladığı farklı atık türlerinin ele alındığı projelerden örnekler seçilerek ve kronolojik bir sıralama yapılarak ele alınmaktadır.

3.1.1. Shark Sheperd projesi

Wong, ölü bir köpekbalığının yüzgeçlerinin 100 dolar değerindeyken, yaşamı boyunca 1.9 milyon doların üzerinde gelir sağlayabildiği, tüm ada topluluğu ve çevresindeki ekolojiyi desteklediği ve denizde çobanlık görevi gördüğünden yola çıkarak ve konuya dikkat çekmek hedefiyle 2015 yılında bir proje gerçekleştirmiştir. Köpek balıklarının yüzgeçleri nedeniyle aşırı avlanmasına odaklanan proje için, San Francisco merkezli tüm dünyada köpek balıklarının korunması yönünde çalışmalarda bulunan sivil toplum kuruluşu, Shark Stewards ile iş birliği yapılmıştır (Wong, 2015b). Çekimler eko turizm açısından önemli bir nokta olan Fiji’de, denizin derinliklerinde ayaklarından ağırlıkla sabitlenen ve elinde çoban asası bulunan model ve etrafında yüzen beyaz yüzgeçli resif köpekbalıkları ile gerçekleştirilmiştir (Görsel 4).



Görsel 4. Von Wong, Shark Sheperd, 2015

Yapılan çekimler, San Francisco Uluslararası Okyanus Film Festivali’nde gösterilmiş, aynı zamanda da sanatçı tarafından ebeveynlerinin memleketi Malezya’da köpekbalığı barınakları oluşturmayı hedefleyen Masidi Manjun’a destek olma hedefiyle, Change.org platformunda imza kampanyası düzenlenmiş ve bu kampanyada 5 Mart 2024 tarihi itibarı ile 85 bin 927 imzaya ulaşılmıştır (Wong, 2016).

3.1.2. Deniz kızları plastikten nefret ediyor projesi (*Mermaid hate plastic*)

Wong’un 2016’da projesi için ortalama bir Amerikalının yılda 167, 60 yılda 10 bin plastik şişe kullanmış olacağı verisinden yola çıkmıştır. Wong gerçekleştirdiği bu çalışması için, Tomra atık yönetim merkezinden on bin şişe ödünç almış, gönüllüler tarafından etiketleri ve kapakları çıkarılan, ardından da temizlenen şişeler aracılığı ile oluşturulan denizde, profesyonel makyaj ve saç stilistleri ile deniz kızının plastik şişe denizinde görüntüsü çok çarpıcı ve sarsıcı bir şekilde yaratılmıştır (Görsel 5).



Görsel 5. Von Wong, Deniz Kızları Plastikten Nefret Ediyor, 2016

Bu proje kapsamında Wong Change.org platformu bünyesinde imza kampanyası düzenlemiş, kullandığımız plastiğin %50'sinin yalnızca bir kez kullanılıp atıldığını, bir plastik şişenin 450 yılda doğada çözüldüğünü ve eğer herhangi bir şey yapmazsak 2050 yılında denizlerde balıktan çok plastik olacağına dikkat çekmiş, 16 bin 236 kişi bu kampanyayı desteklemiştir (Wong, 2018a).

3.1.3. Geri dönüşümü yeniden canlandırmayı yeniden düşün projesi (*Rethink recycle revive*)

Wong, 2017 'de Dell'in dünya genelinde uyguladığı elektronik geri dönüşüm kampanyası hakkında firma ile iletişime geçmiş ve geçmişte kullanılan elektronik malzemenin, yeniden değerlendirilebileceği ve bugünün bilgisayar ve sarf malzemelerine dönüşebileceği konusunda, farkındalık sağlamak adına iş birliğine gidilmiştir (Görsel 6).

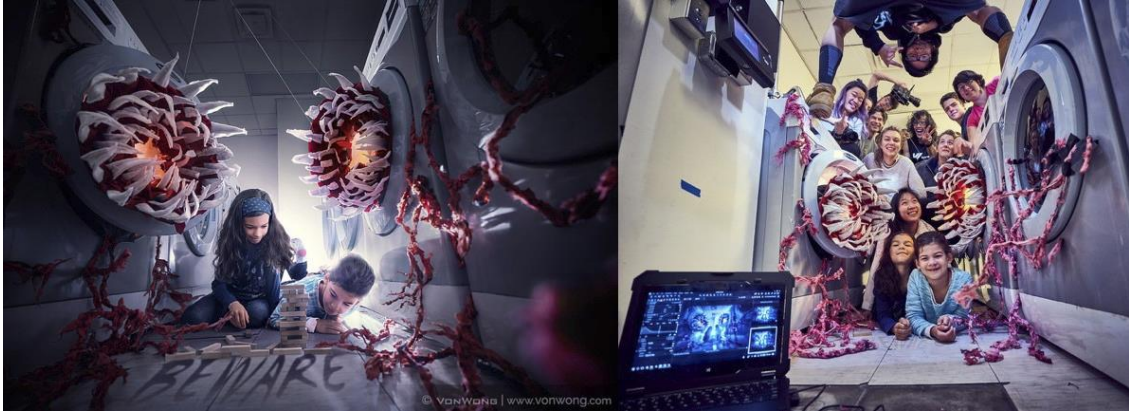


Görsel 6. Von Wong, Geri dönüşümü yeniden canlandırmayı yeniden düşünün, 2017

Proje için yaklaşık olarak bir Amerikalının yaşamı boyunca kullanabileceği elektronik atık miktarı olan 4100 lbs yani yaklaşık 1859 kilo elektronik atık, Dell tarafından temin edilmiş, 10 gün boyunca 50 gönüllü bu malzemeleri ayrıştırmak için çalışmıştır. Fütüristik cyborg modelin 8 saat süren vücut boyama ve makyajı sonrası çekimler tamamlanmış, 4 saat sonra tüm malzemeler yeniden sökülmüş ve geri dönüşüm sürecine tekrar dâhil olmuştur.

3.1.4. Toksik çamaşırhane mikrofiber projesi (*Toxic laundry microfibers*)

2017 yılında Wong, Amerikan musluk suyunun %94'ünün görünmez plastik lifler içerdiği, bunların da giysilerimizde yer alan polyester, naylon gibi küçük plastik liflerin her çamaşır yıkamada suya karıştığı ve su arıtma merkezlerinde yakalanamayacak kadar küçük olmaları nedeniyle ayrıştırılamadığı ve fiber filtre tasarımının önemine vurgu yapmak amacıyla yola çıkmıştır (Görsel 7).



Görsel 7. Von Wong, Toksik Çamaşırhane Mikrofiber, 2017

Konu üzerine çalışan Georgetown Üniversitesi'nden Profesör Slakey'in ve öğrencilerinin kendisini bilgilendirdikleri ve fiber filtre tasarımı çalışmalarından haberdar olduğu konuda yapılan çekimlerde yer alan çocuklar da yine Slakey'in çocuklarıdır. Geri dönüştürülmüş karton, tel ve misinadan yılan, fener balığı ve Stranger Things dizisinde yer alan karakterden ilham alarak canavarlar tasarlanmış, canavarlar kumaş ve giysiler ile kaplanmış, dikkat yazısının zemine düşürülmesi ile çekim yapılmıştır. Hazırlık için Slakey ve ekibinin yanı sıra 30 gönüllü ile bir hafta sürmüştür (Wong, t.y.).

3.1.5. Dünyanın en yüksek dolabı projesi (*The tallest closet in the world*)

2017 yılında gerçekleştirilen projede, hayatımız boyunca satın aldığımız yeni giysilerin sayısı coğrafi bölge, cinsiyet, sosyoekonomik durum ve gelir seviyesi gibi değişkenlere bağlı olarak değişiklik gösterse de, gelişmiş ülkelerden bir insanın yaşamı boyunca 3 bin parça giysi tüketeceğinden yola çıkılmıştır. Dolaplarımızdaki dönemlik giysilerin ötesinde, tüm hayatımız boyunca tükettiğimiz tüm giysileri bir arada göstermeyi hedefleyen proje için, Kahire'de Mall of Arabia'da 9 metre yüksekliğinde geri dönüştürülmüş alüminyum, çelik ve ahşaptan kurulan bir dolap inşa edilmiş, bağışlanan 3 bin giysinin bu dolaba asılması ile gerçekleştirilmiştir (Görsel 8).



Görsel 8. Von Wong, Dünyanın En Yüksek Dolabı, 2017

Aynı zamanda bu dolaba asılan giysiler ve dolabın merkezinde yer alan kutuya bağışlanan tüm giysiler mültecilere destek veren sivil toplum kuruluşlarına bağışlanmıştır. Wong bu projesi ile her saniye bir kamyon dolusu giysinin, dünyanın dört bir yanındaki çöplüklere gittiği gerçeği ile yüzleşmesi ve çöpe atılan giysiler konusuna dikkat çekmiştir (Wong, 2017b).

3.1.6. Strawpocalypse projesi

Proje, pipetlerin sadece çok kısa süre için kullanıldığını ama yok olmasının buna paralel bir sürede olmadığı ve yüzyıllar sürdüğünden yola çıkarak oluşturulmuştur. 2019'da gerçekleştirilen projede, Saygon Sıfır Atık (Zero Waste Saigon), Vietnam Starbucks ve gönüllülerin yardımlarıyla Vietnam'da tüketilen 168 bin 37 pipet kullanılarak bir deniz yaratılmıştır. 6 ay pipetleri toplama, 2 hafta renklerine göre ayırma ve temizleme süreci sonunda denizin ortadan ikiye ayrılması etkisi verilmiştir (Görsel 9).



Görsel 9. Von Wong, Strawpocalypse, 2019

Wong, kişilerin hayatlarında küçük olarak nitelendirilebilecek değişiklikler yaparak, dünya için büyük değişimlere katkılarının olabileceğini, bir dahaki sefere kendilerine pipet teklif edildiğinde yalnızca hayır teşekkürler diyerek, bunun mümkün olduğunu ve her bir eylemin önemini altını çizmektedir (Wong, 2019). 3.3 metre yüksekliğinde, 8 metre uzunluğunda ve 4.5 metre genişliğindeki bu çalışması Ho Chi Minh şehrindeki Estella Place’de sergilenmiştir. Bu heykel ile Guinness Dünya Rekoru da kırılmıştır (Suggitt, 2019).

Bu projenin önemli paydaşlardan biri olan Starbucks, kendi fincanlarını getirenlere indirim uygulayarak, pipeti doğrudan sunmadan müşterinin talep etmesini bekleyerek, pipet kullanmayı bırakmaya yönelik broşürlerin şubelerinde bulunmasına destek vermesi ile de dikkat çekmektedir. Aynı zamanda da Wong’un bu çalışması için Starbucks’ın pipetlerin toplanması, renklerine göre ayrıştırılarak biriktirilmesi noktasında da önemli katkısı olmuştur.

3.1.7. Satoshi’nin kafatası projesi (*Skull of Satoshi*)

2023’te Wong, Bitcoin’in iklim değişikliği üzerindeki olumsuz etkisine dikkat çekmek amacıyla, 3 metre yükseklikte ahşap iskelet üzerinde geri dönüştürülmüş strafor ve onun üzerine de elektronik atıklardan oluşan bir kuru kafa tasarlamıştır. Bitcoin madenciliğinin her yıl 30 bin tonun üzerinde elektronik atığa sebep olması nedeniyle, devre kartlarını kullanmayı tercih etmiştir (Görsel 10). Wong, tek bir Google aramasının 1080 Joule, 1 saatlik Netflix yayını izlemenin 288 bin Joule, bir Bitcoin işleminin ise 6 milyar 995 milyon Joule enerji harcadığından yola çıkarak, Amazon, Google, Microsoft ve Apple’ın yaklaşık 2 katı kadar elektrik tüketmekte olması nedeniyle Bitcoin’i fosil yakıt yakan bir enerji canavarı olarak betimlemiştir. Bin saatlik bir çalışma sonunda bu projede yer alan heykel tamamlanmıştır (Wong, 2023).



Görsel 10. Von Wong, Satoshi’nin Kafatası

Heykel, Greenpeace’in konuya dair protestolarında kullanabilmesi için taşınabilir olarak tasarlanmış, duman makinaları, etkili ışık ve kablolarla birlikte farklı modellerle çekimleri yapılmıştır.

Wong’un tanınırlığının artmasında sosyal medya hesabından yapmış olduğu paylaşımların çok büyük etkisi bulunmaktadır. Wong, şu anda bulunduğu noktaya getiren sosyal medya stratejisini, insanların 7/24 bağlantıya geçtikçe ve her zaman çevrimiçi bir yaşam sürdürükçe dünyayı kasıp kavuran akıllı telefon-sosyal medya dalgasının merkezinde yer alan şanslı neslin bir parçası olduğunu, ancak, bunun sürekli değişen bir pazar olduğunu ve geçmişteki başarılarını bugün yeniden üretemeyeceğini, çünkü artık yeni stratejilere ihtiyaç olduğunu (Smith, 2019) ifade etmiştir.

Sonuç

Doğanın insan eliyle değişimi ve bu değişimin tahrip edici yıkımları binyıllar öncesine dayanmaktadır. Eda Sezgin Sanat ve Ekoloji kitabında Baudelaire'in 1855'te Evrensel Sergi (Exposition Universelle) için yazdığı eleştiride teknolojiye tapınanlar nazarında ilerlemenin sonsuz olduğunu dile getirdikten sonra Baudelaire'in bu sonsuzluğu garanti edenin ne olduğunu sorguladığını, bu sorunun günümüzde de güncelliğini koruduğunu, ancak bugün daha çok ilerlemenin mahiyetini, ne uğruna, hangi amaçla, hangi çıkarla ve hangi sonuçları yarattığı sorularının eklendiğini belirtir (Sezgin, 2022, s. 12).

Endüstri Devrimi sonrası tüm dünyanın doğal kaynaklarının kontrolsüzce kullanılma süreci başlamış, çevresel sorunlara doğru süreç hızlanmış ve 1960'lar ile birlikte hayatta ve tabii ki sanatta daha çok konuşulur hal almıştır. Mehmet Yılmaz, insanlığın yeryüzünün her tarafında durmaksızın çoğaldığını, ürettiğini, tükettiğini, atıklar yığıldığını, hem yeni canlılar meydana getirdiğini hem de birçok canlının soyunu kurutuyor olma durumunun nereye kadar bilinmez olduğunu ama kendini sıkıştırdığını, şansını zorladığını, neyse ki becerdiklerinin üstünü din, ahlak, sanat, estetik gibi bir takım soslarla, süsleyici şeylerle örttüğünü, bu sayede doğanın yarattığı olumsuzlukların bir nebze de unutulduğunu, katlanılır bir hale geldiğinden bahsetmektedir (Yılmaz, 2005, s. 233). O tarihten bugüne bu tema bağlamında çok sayıda eser üretilmekte, sergiler, konferanslar ve festivaller düzenlenmekte, projeler gerçekleştirilmektedir.

Ekoloji temelli sanat eserlerinde sanatçılar, alışlagelen çevre ile ilgili sanatsal üretimlerin yöntemlerinin dışına çıkarak disiplinlerarası bir yaklaşım aracılığıyla tüm dünyayı etkisi altına alan küresel düzeydeki çevresel problemlere odaklanmışlardır. Ekolojik sanat anlayışı temelinde çevresel sorunları görünür kılmakta, bireyleri konu hakkında sadece bilgilendirmekle kalmayıp yüzleşilen somut gerçeklik olan sorunlar hakkında etkili bir farkındalık sağlamakta ve bu farkındalık ile konunun tartışılmaya başlanması ve toplumsal bilinç ile birlikte değişim için toplumdaki her bir kişinin de bir şeyler yapabileceği noktasında düşünmeye ve harekete geçmeye teşvik edebilmektedir. Toplumda yeni fikirlerin kabul edilmesi, tutum ve davranışların değişmesine, bu sayede sorunların çözülmesi noktasında ilerleme sağlanmasına katkıda bulunabilmektedir. Su kaynaklarının tüketilmesi veya kirletilmesi aynı şekilde ekilebilir toprak alanlarının farklı amaçlarla kullanılması, küresel ısınma ve iklim sorunları, atık kirliliği gibi çevresel sorunlar sanatçılar tarafından bu yaklaşım paralelinde ele alınmaktadır.

Bu anlamda günümüzde yapmış olduğu projelerle dikkat çeken isimlerden biri de Von Wong'dur. Wong eserlerinde kullandığı malzemeleri satın alarak daha fazla tüketmek yerine daha zor olanı, kullanılmış olanların toplanması ve temizlenmesi sonucunda sanat eserine dönüşmesi sürecini tercih etmektedir. Aynı yaklaşımı Wong'un fotoğraf çekimleri için de uyguladığını söylemek mümkündür. Günümüz teknolojisinde gerek Photoshop gibi görüntü işleme gerekse yapay zekâ aracılığı ile tasarladığı görüntüleri masa başında üretebilecekken, Afrika, Vietnam gibi dünyanın farklı noktalarında ekolojik sorunlar bağlamında üretimde bulunmaktadır. Depo, gökdelen çatısı, sahil veya denizin derinliklerinde köpek balıkları ile birlikte su altında fotoğraflarını çekmektedir. Wong'un fotoğraflarının çekim sonucu elde edildiğinin vurgulanmasının önemli olduğu düşünülmesi nedeniyle çalışma kapsamında proje fotoğraflarının yanı sıra çekim anının ve hazırlık sürecinin çekimlerine de yer verilmiştir.

Wong, kişisel web sayfasında yer alan tüm projelerinin fotoğraflarının çekim aşamasında kullanılan fotoğraf makinası, lens, diyafram, enstantane, ISO, ışık ölçüm sistemi, kullandığı görüntü işleme programı gibi teknik bilgileri de vermektedir. Bu sayede çekilen fotoğrafın hangi koşullarda, hangi ekipman ve değerlerle çekildiği bilgisinin paylaşımı, fotoğraf çekmeye ilgi duyan kişilere de bilgi verici ve öğretici olmaktadır.

Wong eserlerinin fotoğraflarını ve yaratım sürecini gösteren videolarını her bir proje için hazırlanan web sayfası ve YouTube kanalı, kişisel sosyal medya hesabı üzerinden dünyanın her yerinden insanlarla paylaşmaktadır. Bu sayede kişiler ve markalar da konuya ve sorunlara dair farkındalık oluşturma noktasında var olmakta, bilinen ama görmezlikten gelinen gerçekliği, sanat dili ile etkin ve dikkat çekici bir şekilde yeniden göstermektedir. Wong her bir projesinde gönüllülerin de yaratım ve üretim sürecinin bir parçası hale gelmesini sosyal medya duyuruları ve çağruları ile sağlamaktadır. Aynı zamanda da web sayfası aracılığı ile sanatçı ile iletişim kurularak gerek heykellerin sergilenme talepleri gerekse yeni projeler için "Dünya için etkini hatırlamaya hazır mısınız? Unutulmaz bir şeyler tasarlamaya yardımcı olalım" çağrısı ile iletişim kurulabilir olmakta ve iş birliğine gidilebilmektedir.

Wong her bir çevresel sorun projesine birden fazla çekim gerçekleştirilmekte ve seriler oluşturmaktadır. Projeleri kapsamında çektiği fotoğraflarda estetik öğeler açısından çok güçlü olmakla birlikte, sanatında sadece estetik öğeler değil, ele almakta olduğu konu çerçevesinde düşündürme, farkındalık sağlama ve bu sayede değişimi sağlama noktasında da güçlü içeriğe sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Wong, projelerini global endüstrinin bir parçası olan Starbucks gibi firmaların desteklemesi nedeniyle eleştirilmektedir. Wong Greenpeace, Shark Stewards gibi sivil toplum kuruluşları, Birleşmiş Milletler Çevre Konseyi gibi evrensel sorunlarla ilgilenen kuruluşların yanında Starbucks, Dell gibi firmalar ile iş birliği halinde çalışmaya devam etmektedir. Sanatçının ele almış olduğu sorunların bir parçasının da bu firmalar olduğu görüşüne Wong'un cevabı Strabucks'ın plastik sorunuyla doğrudan mücadele etmek için elinden geleni yaptığı yönünde olmuştur (Wong, 2019).

Sonuç olarak, küresel ısınma, canlı türlerinin veya tarım/orman alanlarının yok edilmesi, doğal kaynakların kullanımı noktasında bilinçli olunması ve yaşanan sıkıntılar konusunda farkındalık sağlamak ve bu farkındalık sonrası değişim için kişilerin daha az tüketmek, geri dönüşüm için harekete geçmek yani değişimin mümkün olduğu ve bu değişimin de insanların elinde olduğunu, Wong gibi sanatçılar geniş kitlelerin kolayca dikkatlerini çekecek heykeller yaratarak ve bu heykellerin video ve fotoğraflarını sosyal medya aracılığı ile paylaşarak göstermektedir.

Kaynakça

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta alternatif arayışlar*. Karakalem Kitabevi.
- Aydın, İ. ve Zümrüt, Y. (2013). Doğa ve sanat ekseninde farklı yaklaşımlar. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), 53-78.
- Barker, M. <https://www.mandy-barker.com/>
- Baudrillard J. (2018). *Tüketim toplumu*. Ayrıntı Yayınları.
- Brown, A. (2014). *Güncel sanat ve ekoloji* (Emre G. ve Yiğit A., Çev.). Akbank.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2014). *Anti ödipus kapitalizm ve şizofreni*. Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Duran, A. (2019, Eylül). *Okyanuslarımızdaki plastik kirliliğiyle mücadele etmek için sanatı nasıl kullanıyorum* [Video]. TED Konferansı. https://www.ted.com/talks/alejandro_duran_how_i_use_art_to_tackle_plastic_pollution_in_our_oceans/transcript?language=tr
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın öyküsü*. Remzi Kitabevi.
- Grande, J. (1994). *Balance: Art and nature*. Black Rose.
- Guattari, F. (2001). *The three ecologies*. The Athlone Press.
- Lippard, L (1983). *Overlay: Contemporary and the art of prehistory*, Pantheon Books,
- Matilsky, B. (1992). *Fragile ecologies: Contemporary artists interpretations and solutions*. Rizzoli International.
- Niceaunties. (t.y.). Anasayfa [YouTube channel]. *YouTube*. Erişim Adresi (Temmuz 20, 2023): <https://www.youtube.com/@niceaunties>
- Nişanyan Sözlük. (t.y.) *Ekoloji. Nisanyan Sözlük* içinde. Erişim adresi (Mart 20, 2024): <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/ekoloji>
- Ripple Plastic. (t.y.). RIPPLE. The unintended life of plastics at sea. <https://rippleplastic.netlify.app/>
- Rojas, C. (2023, Temmuz 20). Nice aunties: Living a dream life thanks to A. I. [Hoş teyzecikler: Y. Z. sayesinde rüya gibi bir hayat yaşamak]. *Artifier*. <https://www.artifier.net/2023/07/nice-aunties-living-dream-life-thanks-to-a-i.html>
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). Atık. *Güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi (Mart 21, 2024): <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). Ekoloji. *Güncel Türkçe sözlük* Erişi içinde. Erişim adresi (Mart 20, 2024): <https://sozluk.gov.tr/>
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). Çevre bilimi. *Güncel Türkçe sözlük* içinde. Erişim adresi (Mart 20, 2024): <https://sozluk.gov.tr/>
- Sezgin, E. (2022). *Sanat ve ekoloji: Sanat/Yaşam/Üretim*. İletişim Yayınları.

- Smith, M. (2019, Eylül1). A to Z photography: Von Wong and vivitar, *Fstoppers*, <https://fstoppers.com/originals/z-photography-von-wong-interview-and-vivitar-363786>
- Suggitt, C. (2019, Şubat 15). The amazing sculpture is made from thousands of recycled straws, Guinness world records [Bu muhteşem heykel geri dönüştürülmüş binlerce pipetten yapıldı. Guinness dünya rekorları]. *Guinness world records*. <https://www.guinnessworldrecords.com/news/2019/2/this-amazing-sculpture-is-made-from-thousands-of-recycled-straws-561097>
- Toffler, A. (2008). *Üçüncü dalga: Bir fütürist ekonomi analizi klasığı*. Koridor Yayıncılık.
- Ünder, H. (1996). *Çevre felsefesi etik ve metafizik görüşler*. Doruk Yayıncılık.
- Wong, B. V. (2013). Nikon Symphony- Behind the scenes [Video]. *YouTube*. Erişim adresi (Temmuz 29, 2024): https://www.youtube.com/watch?v=497hoS_kvjM
- Wong, B. V. (2015a, Nisan 27). How I designed the craziest photo ever taken with a smartphone [Akıllı telefonla çekilen en çılgın fotoğrafı nasıl tasarladım?], *Medium*. <https://medium.com/von-wong/craziest-photo-ever-taken-with-a-smartphone-f6a9b2dcbf1c>
- Wong, B. V. (2015b). Sharkshepherd. *Blog Von Wong*, <https://blog.vonwong.com/sharkshepherd/>
- Wong, B. V. (2016), International Support for Masidi & the Creation of a Malaysian Shark Sanctuary [Masidi'ye ve Malezya Köpekbalığı Koruma Alanı Oluşturulmasına uluslararası destek]. *Change.org*. https://www.change.org/p/support-malaysian-shark-sanctuaries?recruiter=449399486&utm_source=share_petition&utm_medium=copylink
- Wong, B. V. (2017a). Nike challenged me to walk on air so I jumped off a skyscraper [Nike havada yürümem için bana meydan okudu, ben de gökdelenen atlardım]. *Blog Von Wong*, <https://blog.vonwong.com/nikevapormax>
- Wong, B. V. (2017b). My friend and I built the world's tallest closet [Arkadaşım ve ben dünyanın en uzun dolabını inşa ettik]. *Blog Von Wong*. <https://blog.vonwong.com/tallestcloset/>
- Wong, B. V. (2018a). Mermaids hate plastic: Pledge to re-use [Deniz kızları plastikten nefret eder: Yeniden kullanmaya söz verin]. *Change.org*. <https://www.change.org/p/i-pledge-to-re-use-because-mermaids-hate-plastic>
- Wong, B. V. (2018b). 10000 plastic bottles, one mermaid and a single wish [10000 plastik şişe, bir deniz kızı ve tek bir dilek]. *Blog Von Wong*. <https://blog.vonwong.com/mermaidplastic>
- Wong, B. (2019). Strawpocalypse. *Thestrawpocalypse.com*. <https://thestrappocalypse.com/>
- Wong, B. V. (2023). I built an 11 foot skull covered in e-waste to expose Bitcoin's impact on [Bitcoin'in etkisini ortaya çıkarmak için e-atıklarla kaplı 11 fitlik bir kafatası inşa ettim]. *Blog Von Wong*. <https://blog.vonwong.com/skull/>
- Wong, B. V. (t.y).Did you know your laundry is toxic, Laundry monsters represent reality [Çamaşırlarınızın zehirli olduğunu biliyor muydunuz? Bu çamaşır canavarları gerçeği temsil ediyor]. *Blog Von Wong*, <https://blog.vonwong.com/toxiclaundry>
- Yıldırım, C. (2017). Ekoloji düşüncesinde insan ve toplum anlayışı. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 289-308.
- Yılmaz, M. (2004). *Sanatın felsefesi felsefenin sanatı*. Ütopya Yayıncılık.
- Yılmaz, M. (2005). *Modernizmden postmodernizme sanat*. Ütopya Yayıncılık.
- Zhang, M. (2013, Temmuz 3). A shutter sound symphony created with 30 .000 dolar in Nikon DSLR gear [30.000 dolarlık Nikon DSLR ekipmanı ile yaratılan bir deklanşör sesi senfonisi]. *Petapixel*. <https://petapixel.com/2013/07/03/a-shutter-sound-symphony-created-with-30000-in-nikon-dslr-gear/>

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi (yedi), Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin Türkçe veya İngilizce yazılmış sanat ve tasarımla ilgili akademik çalışmaları yılda iki sayı (Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz) basılı ve elektronik olarak yayınlayan uluslararası (EBSCO) ve ulusal (TrDizin, SOBIAD) dizinler tarafından taranan açık erişimli, çift-tarafli kör hakemli ve bilimsel bir dergidir.

yedi, sanat ve tasarım disiplinlerindeki çalışmalar kadar sanat ve tasarımı konu alan beşeri bilimler (felsefe, tarih, arkeoloji vb.), toplum bilimleri (sosyoloji, antropoloji, siyaset bilimi, psikoloji, ekonomi, hukuk vb.), uygulamalı bilimler (mimarlık, mühendislik ve tıp vb.) ve doğa bilimleri (fizik, biyoloji vb.) disiplinlerindeki çalışmalara da açıktır. Benzer biçimde yedi, kültürel çalışmalar ve iletişim bilimleri gibi çoklu-disipliner alanındaki çalışmalara da yer verir.

yedi, sanat ve tasarımla ilgili olması şartıyla her biri farklı bilim alanlarında (beşeri bilimler, toplum bilimleri, doğa bilimleri ve uygulamalı bilimler) uzman olan birden fazla yazarın özellikle sanat ve tasarım disiplinlerinden bir araştırmacı ile birlikte gerçekleştirdikleri disiplinlerarası çalışmaları özel olarak destekler. Ancak çalışmaların disiplinlerarası olması zorunlu bir koşul değildir.

Yazım Kuralları: American Psychological Association (APA) 7. Baskısı gözetilerek hazırlanmıştır. Ayrıntılara dergi web sitesinden erişilebilir.

Makale türleri: yedi dergisi sadece aşağıda listelenen tipteki ve uzunluktaki makale önerilerini kabul eder:

- Araştırma Makalesi (Research Article) (3500-7000 kelime sayısı)
- Derleme Makale (Review Article) (3500-7000 kelime sayısı)
- Rapor (Lisansüstü tezler dahil süregiden araştırma ve projelere dair akademik raporlar) (1500-3000 kelime sayısı)
- Kitap Eleştirisi (Book Review) (1000-2000 kelime sayısı)
- Tiyatro oyunu, konser, gösteri, sergi, müzik albümü, film vb. eleştirisi (1000-2000 kelime sayısı)
- Akademik Toplantı (Sempozyum, Konferans, Atölye vb.) eleştirisi (1000-2000 kelime sayısı)
- Tanınmış sanatçı ve akademisyenlerle görüşme (Interview) (1000-2000 kelime sayısı)
- Editöre Mektup (500-1000 kelime sayısı)

Makale şablonu: Makale önerileri mutlaka derginin web sitesi üzerinden yedi dergisi şablonu indirilerek hazırlanmalıdır.

Özet/Abstract: 150-300 kelimelik Türkçe özet ve İngilizce abstract yazılmalıdır.

Anahtar Sözcükler/Keywords: Özetlerin altında 3-9 sözcükten oluşan anahtar sözcükler verilmelidir.

Ana Metin: Makaleler özet, abstract, şekil ve tablo yazıları ve kaynakça hariç 3.500-7.000 kelime arasında olmalıdır.

Görseller: Metin içinde kullanılan tüm görsel malzeme ayrıca JPEG formatıyla sisteme yüklenmelidir.

Bildiriler ve Tezler: Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden veya lisansüstü tezlerden üretilen çalışmalar dipnotta açıkça belirtmek koşuluyla kabul edilir.

Araştırma ve Yayın Etiği: Makalelerde Araştırma ve Yayın Etiğine uyulmalı ve uyulduğuna dair ifadeye de yer verilmelidir.

Yazarlık ve Telif Hakkı Devir Formu: Makaleyle birlikte dergi web sitesinde bulunan telif hakkı formunun elle doldurulup imzalanarak sisteme yüklenmesi gerekmektedir. yedi dergisi Atıf 4.0 Uluslararası (CC BY 4.0) tarafından lisanslanmıştır.

İntihal Raporu: iThenticate programında taranarak alınmış intihal raporlarının PDF formatında sisteme yüklenmesi gerekmektedir. Kaynakça hariç %15'in üzerinde benzerlik oranı çıkan makaleler değerlendirme aşamasına geçmeden doğrudan reddedilir.

Makale Gönderimi: Makale önerileri sadece DergiPark üzerindeki dergi web sitesinden elektronik başvuruyla kabul edilir.

Eleştiri Makalesi/ Rapor/ Söyleşi gönderimi: Araştırma ve Derleme Makale dışındaki makale önerilerinde bulunmadan önce uygunluk onayı için review editor (yedi.review@gmail.com) ile iletişime geçilmelidir.

Yayın Politikası: yedi dergisi, açık erişimli (open access) bir dergidir. Yazarlardan makale başvurusu, değerlendirmesi veya yayını için herhangi bir ücret talep edilmez ve okuyucular da derginin elektronik yayınına ücretsiz olarak erişebilir.

Değerlendirme ve Yayın Süreci: Ön değerlendirme sonrası kabul edilen makale önerisi, çift kör hakemlik sürecine alınır. En az iki hakem makaleyi inceleyerek hakem değerlendirme raporlarını hazırlar. Dergi, hakem raporlarına dayanarak makalenin olduğu gibi, küçük düzeltmeler veya büyük düzeltmelerden sonra yayınlanmasını kabul eder veya reddeder. Bir makale önerisi yayına kabul edildiğinde önce dergi web sitesinde erken görünüm olarak DOI numarası ile birlikte yayınlanır ve daha sonra yaklaşan ilk sayıda diğer tüm makalelerle birlikte basılı ve elektronik olarak yayınlanır. Bir makale önerisinin elektronik olarak yayınlanması süresi ortalama üç (3) aydır.

Yedi: Journal of Art, Design & Science (yedi), is a biannual (Winter/January and Summer/July) double-blind peer-reviewed open-access journal indexed by EBSCO, TrDizin and SOBIAD, and published by the Faculty of Fine Arts, Dokuz Eylül University. yedi publishes articles in English and Turkish on art and design, in print and online.

yedi accepts articles in the areas of art and design, as well as articles on art and design in humanities (philosophy, history, archeology etc.), social sciences (sociology, anthropology, political science, psychology, economics etc.), applied sciences (architecture, engineering, medicine etc.) and natural sciences (physics, biology etc.). Multi-disciplinary articles such as in cultural studies and communication studies are also welcome.

yedi especially promotes interdisciplinary articles written by authors from different disciplinary backgrounds (humanities and sciences) in collaboration with authors from disciplinary backgrounds in art and design. However, interdisciplinarity is not compulsory.

Submission Guidelines: Guidelines are based on the American Psychological Association (APA) 7th Edition. Details are available at the journal web site.

Type of Articles: yedi only accepts the type of articles listed below:

- Research Article (3500-7000 words)
- Review Article (3500-7000 words)
- Report (Academic reports on ongoing researches and projects including graduate dissertations) (1500-3000 words)
- Book Review (1000-2000 words)
- Reviews of plays, concerts, exhibitions, musical recordings, film etc. (1000-2000 words)
- Reviews of academic meetings (Symposium, conference, workshop etc.) (1000-2000 words)
- Interviews with leading artists and scholars (1000-2000 words)
- Letter to editor (500-1000 words)

Article template: Articles should be formatted according to the yedi article template which is downloadable from the journal web site.

Abstract: The abstract should be 150-300 words long.

Keywords: Should be between 3-9 words, written below the abstract.

Main Text: The main text should be 3.500-7.000 words long except abstract, figure and table titles and references.

Images: Visual materials should be uploaded to the system separately.

Conference Paper and Thesis: Unpublished conference papers and thesis are accepted on the condition that this is referenced in the footnote.

Research and Publication Ethics: Articles should conform with international research and publication ethics.

Authorship and Copyright Form: The Authorship and Copyright Form available at the journal web site should be filled in and signed. yedi is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Similarity Report for Plagiarism Detection: A similarity report should be produced by iThenticate and uploaded with the submission. The similarity rate for acceptance is 15%.

Submissions: Articles should be submitted online via DergiPark.

Review /Report/Interview Submissions: before submission of these articles authors should contact review editor (yedi.review@gmail.com). Publication Policy: yedi is an open access journal. Authors can publish articles and readers can access them without any fee. The journal does not charge any article submission, processing or publication charges.

Evaluation and Publication: Submissions accepted for evaluation are sent to reviewers for a double-blind peer review procedure. Submissions are accepted either as, publish as is, or based on the condition of minor or major revisions, or rejected. Once a submission is accepted for publication, it is published online first with a DOI number on the website and then published in print in the nearest issue. Online publication of a submission takes 3 months on average.

İÇİNDEKİLER CONTENTS

Leyla Ögüt	V	Editörden Editorial
Selim Çınar Ferda Tazeoğlu	1	Use of Waste Banana Peel Ash in Glaze Making / Research Article Atık Muz Kabuğu Külünün Sır Yapımında Kullanımı / Araştırma Makalesi
Bahar Emgin	15	Demir Sıpa: Zanaat ve Tasarım Arasında Türk El Sanatlarını Tanıtma Derneği / Araştırma Makalesi The Iron Foal: Turkish Handicrafts Promotion Association in Between Craft and Design / Research Article
Gözde Bursalıgil	27	Sıfır Atık Deneysel Drapaj: Bir Workshop Deneyimi / Olgu Sunumu Zero Waste Experimental Draping: A Workshop Experience / Case Report
Cengizhan Sürücü Banu Ayten Akın	41	Komedide Egonun Egoyla Çarpışması: Plautus'un Amphitryon'u / Araştırma Makalesi Collision of Ego with Ego in Comedy: Plautus' Amphitryon / Research Article
Serap Dengin Sevinir Pınar Göklüberk Özlü	51	Giyisi Deneyiminde Ürün Duyguları / Araştırma Makalesi Product Emotions in The Clothing Experience / Research Article
Haşim Demirtaş	71	Nietzsche ile Darwin Arasında: Snowpiercer (2013) / Araştırma Makalesi Between Nietzsche and Darwin: Snowpiercer (2013) / Research Article
Cumhur Okay Özgör	85	René Magritte Resimlerinin Sinema ile Etkileşimi / İnceleme Makalesi Interaction of Rene Magritte Paintings with Cinema / Review Article
Murat Küçükebe	99	Keman Yapımcılığında Yeniden Üretim: Kopya, Esinlenme ve Kişisel Temelli Uygulamaların Sınırları / Araştırma Makalesi Reproduction in Violin Making: Borders of Copying, Inspiration and Personal Interpretations / Research Article
Fatma Nazlı Suyum Canan Zöngür	113	Minimal Sanat ve Richard Serra / Sanatçı İncelemesi Minimal Art and Richard Serra / Artist Review
Uğur Günay Yavuz Ahmet Sait Yıldız	125	Sanat Aracılığı ile Çevre Sorunlarına Bakışta Güncel Yaklaşımlar: Von Wong / Sanatçı İncelemesi Current Approaches to Environmental Issues Through Art: Von Wong / Artist Review