

# yedi

DUZLUK EYLÜL ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINIDIR  
YAZ  
2012  
SAYI: 8  
ISSN 1307-9840

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





DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

# yedi

---

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

ISSN 1307-9840

YAZ SUMMER 2012 • SAYI ISSUE 8

© Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi  
© Dokuz Eylül University Faculty of Fine Arts

**YEDİ: SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ**

YEDİ: JOURNAL OF ART, DESIGN & SCIENCE

ISSN 1307-9840

**YAZ/TEMMUZ 2012 • SAYI 8**

SUMMER/JULY 2012 • ISSUE 8

Yayın No: ???????

**İMTİYAZ SAHİBİ OWNER**

DEÜ Güzel Sanatlar Fakültesi adına *On behalf of DEU Faculty of Fine Arts*

Prof. Halil YOLERİ (Dekan Dean)

**GENEL YAYIN YÖNETMENİ EDITOR-IN-CHIEF**

Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

**YARDIMCI EDITÖRLER VICE EDITORS**

Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi KORUR

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

**YAYIN KURULU EDITORIAL BOARD**

Prof. Nesrin ÖNLÜ

Prof. Dr. H. Yakup ÖZTUNA

Doç. Dr. Özlenen ERDEM İŞMAL

Doç. Dr. Aslıhan ÜNLÜ

Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

Yrd. Doç. Dr. Özlem BELKIS

Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi KORUR

Yrd. Doç. Dr. Işık ÖZDAL

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

Yrd. Doç. Dr. Dilek TUNALI

Dr. Yalçın MERGEN

**SORUMLU MÜDÜR MANAGING DIRECTOR**

Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN

**YAYIN SEKRETERİ EDITORIAL SECRETARY**

Uzm. Sergül BULUT

**TÜRKÇE-İNGİLİZCE DÜZELTİ TURKISH-ENGLISH REDACTION**

Yrd. Doç. Dr. A. Feyzi KORUR

Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

**GRAFİK TASARIM VE BAŞKI SORUMLUSU GRAPHIC DESIGN & PRINTING**

Öğr. Gör. Emre DUYGU

**KAPAK TASARIMI COVER DESIGN**

Öğr. Gör. Emre DUYGU

**GRAFİK UYGULAMA GRAPHIC APPLICATION**

Seda GÜLER

**Yönetim Merkezi Management Centre**

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Dokuz Eylül Üniversitesi

Güzel Sanatlar Fakültesi

Güldeste Sok. No:4

Balçova 35320 – İZMİR

Tel: (0232) 412 90 08

Faks: (0232) 239 05 94

E-posta: yedi.dergisi@gmail.com

**Basım Yeri Place of Publication**

Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası *Dokuz Eylul University Press*

DEÜ Sağlık Yerleşkesi

Mithatpaşa Cd. No: 1606

Balçova 35340 – İZMİR

Tel: (0232) 412 33 40

Faks: (0232) 412 33 39

**Basım Tarihi Date of Publication**

??????

**Yayın Türü Type of Publication**

6 aylık, yerel, süreli *Biannually, national, periodical*

**Baskı Adedi Print Run**

500

**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**

**GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ YAYINIDIR**

PUBLICATION OF DOKUZ EYLUL UNIVERSITY

FACULTY OF FINE ARTS

**DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD**

Elvan ÖZKAVRUK ADANIR, Prof.

Oğuz ADANIR, Prof. Dr.

F. Dilek ALPAN, Prof.

Uğurcan AKYÜZ, Prof. Dr.

Günay ATALAYER, Prof. Dr.

M. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL, Prof.

Ali M. BAYRAKTAROĞLU, Doç. Dr.

Süleyman A. BELEN, Prof.

Kaan CANDURAN, Doç.

Semih ÇELENK, Prof. Dr.

Çiğdem A. ÇİNİ, Doç.

Bekir DENİZ, Prof. Dr.

Lale DİLBAŞ, Prof. Dr.

Sıtkı M. ERİNÇ, Prof. Dr.

Ayhan EROL, Prof. Dr.

R. Hakan ERTEP, Doç. Dr.

Beliz GÜÇBİLMEZ, Doç. Dr.

V. Doğan GÜNAY, Prof. Dr.

Veysel GÜNAY, Prof.

A. Şefik GÜNGÖR, Prof. Dr.

Binnur GÜRLER, Prof. Dr.

Recep KARADAĞ, Prof. Dr.

Songül KARAHASANOĞLU, Prof.

Müjgan B. KARATOSUN, Doç. Dr.

Bedri KARAYAĞMURLAR, Prof.

Fırat KUTLUK, Prof. Dr.

Zafer ÖZDEN, Prof. Dr.

Fakıye ÖZSOYSAL, Doç. Dr.

M. Sacit PEKAK, Prof. Dr.

Mümtaz SAĞLAM, Prof.

Fikri SALMAN, Doç. Dr.

N. Kemal SARIKAVAK, Doç.

Yüksel ŞAHİN, Doç.

Nurhan TEKEREK, Prof. Dr.

Murat TUNCAY, Prof. Dr.

Ayşe UYGUR, Prof. Dr.

Ayşe ÜSTÜN, Prof. Dr.

Ertan YILMAZ, Prof. Dr.

(İzmir Ekonomi Üniversitesi)

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

(Hacettepe Üniversitesi)

(Marmara Üniversitesi)

(Başkent Üniversitesi)

(Süleyman Demirel Üniversitesi)

(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

(Erciyes Üniversitesi)

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

(Marmara Üniversitesi)

(Akdeniz Üniversitesi)

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

(Doğuş Üniversitesi)

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

(Yaşar Üniversitesi)

(Ankara Üniversitesi)

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

(Beykent Üniversitesi)

(Yaşar Üniversitesi)

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

(Marmara Üniversitesi)

(İstanbul Teknik Üniversitesi)

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

(Ege Üniversitesi)

(İstanbul Üniversitesi)

(Hacettepe Üniversitesi)

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

(Atatürk Üniversitesi)

(Hacettepe Üniversitesi)

(Akdeniz Üniversitesi)

(Uludağ Üniversitesi)

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

(Marmara Üniversitesi)

(Sakarya Üniversitesi)

(Dokuz Eylül Üniversitesi)

**yedi**, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri ilgili çevrelere duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

**yedi** ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda yayımlanan kitaplara ait değerlendirme yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

**yedi**'ye gönderilen her yazı, önce Yayın Kurulu tarafından dergi yayın ilkeleri ve yazım kurallarına uygunluk bakımından incelenir ve uygun bulunursa değerlendirilmek üzere ilgili alandaki uzmanlıklarına göre seçilen iki hakeme gönderilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Dergide yayımlanan yazılarda ileri sürülen tüm görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir.

**yedi** is a refereed journal published in accordance with the international standards with the purpose of announcing scientific articles on art. **yedi** is published twice a year, in Winter/January and Summer/July.

While **yedi**, mainly publishes articles on issues in the fields related to *Fine Arts*, it also accepts articles that deal with social and cultural issues around art, from such fields as *Sociology, Art History, Folklore, Philosophy, Archeology and Museology, Literary Studies, Linguistics, Architecture and Design, Educational Sciences, Communication Science, and Anthropology*. In addition, *book, exhibition and project reviews and translations from original articles* considered to make significant contribution to the field are in the scope of the journal.

Manuscripts submitted to **yedi** are first evaluated by the Editorial Board with regard to their compliance with the publishing principles of the journal, and those found acceptable for publication are forwarded to two referees, chosen according to their expertise in the respective field. The names of the referees are kept confidential and their reports are kept for five years. All the views presented in the articles are the sole responsibility of the authors.

## İNDEKS BİLGİLERİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**

- **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**);
- **EBSCO** Humanities International Complete (**HIC**) veritabanı tarafından dizinlenmektedir.

## INDEX INFORMATIONS

**Yedi: Journal of Art, Design and Science** is indexed in

- **TUBITAK-ULAKBIM** Social Sciences and Humanities Database (**SBVT**);
- **EBSCO** Humanities International Complete (**HIC**).



**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**  
**Yedi: Journal of Art, Design and Science**

(ISSN 1307-9840)

**YAZ SUMMER 2012 • SAYI ISSUE 8**

## **İÇİNDEKİLER CONTENTS**

---

**Sunuş** vii  
*Preface*

**Editörden** ix-x  
*From the Editor*

### **MAKALELER ARTICLES**

**Ahmet Gökhan BIÇER**  
İdeolojiler Sonrası Dünya: Mark Ravenhill'in 'Some Explicit Polaroids' Adlı Oyununda Küreselleşmenin Politikası 1-10  
*Post-Ideological World: Politics of Globalisation in Mark Ravenhill's 'Some Explicit Polaroids'*

**Arzu UYSAL**  
İrfan Önürmen Resimlerinde Örtülü Gerçekler 11-15  
*Covered Realities in İrfan Önürmen's Paintings*

**Meral PER**  
Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış 17-26  
*A Historical Review of Color Theories*

**Aysun ALTUNÖZ YONUK**  
Mimarinin Efendi ve Köleleri: Gargoyle Heykeller 27-37  
*Lords and Slaves of Architecture: Gargoyle Sculptures*

**Ezgi HAKAN VERDU MARTINEZ**  
Günümüz Seramik Sanatında Geliştirilen Yeni Uygulamalar ile İndirekt Transfer Baskı Tekniği: Çıkartma 39-47  
*Decal: Indirect Transfer Printing Technique and its Advanced Applications in Contemporary Ceramic Art*

**Yayın İlkeleri** 49-55



## SUNUŞ

---

Değerli okurlar,

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin yayın organı YEDİ'nin, sekizinci sayısını sizlere sunmaktan mutluluk duyuyorum.

İçinde birbirinden değerli bilimsel ve sanatsal yazıların yer aldığı dergimiz bu sayıdan itibaren yeni tasarımıyla karşınızda. Yedinci sayı ile başladığımız dergimizin yapılandırma süreci, kurulların yeniden oluşturulması ile devam ediyor. Yapılan en önemli değişikliklerden biri de dergimizin YEDİ olan adına, kapsamını ve içeriğini daha anlaşılır kılacağını düşündüğümüz 'Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi' tanımını eklemek oldu. Ayrıca, bugüne kadar yalnızca basılı olarak yayımlanan YEDİ'nin, sürekli ve daha geniş bir kitle tarafından ulaşılabilir olması için en kısa sürede E-dergi olarak yayımlanmasını planladığımızı duyurmaktan da mutluluk duyuyorum.

Dergimizin bugüne dek kesintisiz yayınlanmasındaki en önemli etkenlerden biri kuşkusuz Rektörümüz sayın Prof. Dr. Mehmet Füzün ve yönetiminin bilimle birlikte sanata verdiği destektir. Buradan aldığımız enerji ile her sayısını titizlikle hazırladığımız YEDİ'nin ülkemizin ihtiyacı olan seçkin akademik dergilerinden biri olmasını hedefliyoruz.

Dergimizin bugünlere gelmesinde büyük emeği olan Prof. Nesrin Önlü'ye, Yrd.Doç.Dr. Faik Kartelli'ye ve Yrd.Doç.Dr. Özlem Belkıs'a teşekkürlerimi sunuyorum, bundan böyle Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi adı ile yayımlanacak dergimizin yeni editörü ve Genel Yayın Yönetmeni sayın Doç.Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin'e görevinde başarılar diliyorum.

Dergimizin yayım sürecinde katkı sağlayan değerli yazar ve hakemlere, Yayın Kurulu'nun değerli üyelerine, derginin yeni tasarımını gerçekleştiren Öğr.Gör. Emre Duygu'ya ve yeni yayın sekreterimiz Uzm. Sergül Bulut'a da fakültem adına teşekkürlerimi sunuyorum.

Sanatı ve sanatsal nesneyi konu edinen tüm disiplinlere açık olan Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'nde yayınlanmak üzere makalelerinizi beklediğimizi bildirirken, 2013'ün ilk sayısında buluşmak ümidiyle..

Prof. Halil YOLERİ

Dekan





Değerli okurlar,

Yayın hayatına 2007 Temmuz'unda başlayan **yedi**'nin yeni editörü ve genel yayın yönetmeni olarak karşınızda olmaktan mutluluk duyuyorum. **yedi**'nin bugünlere gelmesinde büyük emeği olan eski editörümüz Yrd. Doç. Dr. Özlem Belkis'tan teslim alarak Ocak ayından bu yana yürüttüğüm bu görevde geçen yedi aylık süreçte, dergimizin yeniden yapılandırılmasına yönelik çalışmalara öncelik verdim. Bu yapısal değişikliğin ardında yatan en önemli nedenler ise, **yedi**'nin bilimsel niteliğinin ve kapsamının arttırılması, kesintisiz ve kalıcı bir yayıncılık sistemine kavuşturulmasıydı.

Bu süre içinde, **yedi**'nin yönetim ve kurullarından tasarımına varıncaya kadar birçok değişiklik yapıldı. Bununla birlikte en önemli değişikliklerden biri, kuşkusuz **yedi**'nin adlandırılmasında oldu. Bugüne kadar yalnızca **yedi** adıyla yayımlanan dergimiz, kapsamını ve içeriğini daha iyi yansıtmayı amacıyla bundan böyle **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi** (*Yedi: Journal of Art, Design and Science*) adıyla adlandırılacaktır. Yayın Kurulu'nun yeniden düzenlenmesinin yanısıra editör ve yardımcı editörlerin yer aldığı Editörler Kurulu oluşturularak hem makale yayım sürecinin hem de dergi yönetiminin daha sağlıklı ve sistimli bir biçimde yürütülmesi sağlandı. Ayrıca eski hakem kurulu yeniden gözden geçirilerek Danışma Kurulu'na dönüştürüldü. Bununla birlikte, hakemlerin yalnızca danışma kurulu üyelerinden oluşmadığını, yayın kurulu ya da danışma kurulu üyelerinin önerisi sonucunda, makalenin içeriği ile ilişkili çalışmalar yapan birçok ismin de hakemlik yaptığını/yapabileceğini belirtmeliyim. Yapılan bu değişiklikte birlikte, kör hakemlik sisteminin daha sağlıklı işletilmesi için, bundan böyle ilgili sayıda kimlerin hakemlik yaptığı belirtilmeyecek, bununla birlikte hakemlik yapanlara –değerlendirdikleri makale yayınlanmasa bile– ilgili sayı ile birlikte onaylı bir teşekkür yazısı gönderilecektir.

Yukarıda açıkladığım değişikliklerde elbet de fakülte dekanımız Prof. Halil Yoleri'nin desteğinin yanısıra, dergi Editörler Kurulu ve Yayın Kurulu'nda görev alan fakültemizin değerli öğretim elemanlarının herbirinin büyük payı var. Dergi adından, yayın politikalarının ve ilkelerinin belirlenmesine kadar tüm değişikliklerdeki değerli katkıları nedeniyle hepsine ayrı ayrı teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca, dergimizin yeni tasarımını gerçekleştiren Öğr. Gör. Emre Duygu'ya, grafik uygulamasında görev alan Seda Güler'e ve Yayın Sekreterimiz Uzm. Sergül Bulut'a da teşekkür ederim.

Yeni tasarımı ile beğeneceğinizi umduğumuz **yedi**'nin elinizde tuttuğunuz 8. sayısında beş makale yer alıyor. İlk yazıda Ahmet Gökhan Biçer, Çağdaş İngiliz tiyatrosunun genç yazarlarından biri olan Mark Ravenhill'in *Some Explicit Polaroids* (Açık Saçık Birkaç Polaroid) başlıklı oyununun odağına yerleşen küreselleşme, ideolojiler sonrası dünya, tüketim toplumu gibi olguları irdeliyor. İkinci yazıda Arzu Uysal, Ressam İrfan Önürmen'in 'tül' malzemesini kullanarak ürettiği yapıtlarını çözümlyerek sanatçının 'tül'ü merkeze alarak sorguladığı ve eleştirdiği toplumsal ve kültürel değişimi/başkalaşımı tartışıyor. Meral Per tarafından kaleme alınmış olan ve resim, grafik, tekstil, seramik vb. birçok sanatsal ve endüstriyel alanın odağında yer alan 'renk' olgusunun ele alındığı üçüncü yazı, renk kuramlarını tarihsel bir perspektifle ele alıyor. Bu sayının ilgi çekici yazılarından biri de Aysun Altunöz Yonuk'un dördüncü sıradaki makalesi. Mimari işlevlerinin yanısıra birer sanat nesnesi de olan Gargoyle heykelleri konu edinen makale, gizemli yönleriyle dikkatleri üzerine çeken gargoylelerin sosyo-kültürel anlamlarına odaklanıyor. Bu sayının Ezgi Hakan Verdu Martinez tarafından kaleme alınmış son makalesi, birçok alanda kullanılan ve *Decal* olarak da adlandırılan indirekt baskı tekniği 'Çıkartma'nın seramik alanındaki uygulamalarını ele alıyor.

Yayımlanmak üzere **yedi**'nin gönderilen yazılar, öncelikle yayın kurulu tarafından değerlendirilmekte, uygun bulunan yazılar hakemlere gönderilmekte, gelen hakem raporlarıyla birlikte yayın kurulunda

görülmekte, olumlu rapor alanlar yayın sırasına konmaktadır. Bu süreçte bir makale yazar, editörler, yayın kurulu üyeleri ve hakemler arasında birkaç kez gidip gelebilmektedir. Bu aşamada yazarların, editörlerin ve hakemlerin önerileri doğrultusunda, yazılarını olgunlaştırmalarını ve hatalarından arındırmalarını beklediğimiz, kendileri dışında başkalarının da emek ve zaman harcadıklarının bilinmesini isterim. Yazarlarımızın çoğunun bu süreçte işbirliği içinde olduğunu belirtmeliyim. Ancak, yayımlanma aşamasına geldiği düşünülen yazılarda hala pekçok ekşiğin bulunması, dil ve anlatım bozuklukları ya da kopukluklarla karşılaşılması yazıların sonraki sayılara bırakılmasına neden olmaktadır. Bu nedenle, **yedi**'ye gönderilen yazıların yayın ilkelerimizde belirtilen kurallara uygun biçimde hazırlandıktan sonra sunulması gerekmektedir.

Güzel sanatların yanısıra, sosyal ve beşeri bilimlerin diğer birçok alanından sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen yazılara da yer verilen **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne makalelerinizle katkıda bulunmanız dileğiyle...

Saygılarımla,

Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN  
Genel Yayın Yönetmeni / Editor-in-Chief

## D Ü Z E L T M E

Yedi'nin KIŞ/OCAK 2012, 7. sayısında yayımlanan Ozan Atalan'ın "Ready-made Kavramı, Günümüz Sanatına ve Sanatçısına Etkisi" başlıklı makalesinin sayfa 23 sütun 2'deki "**Bu yazıda, Batı sanat dünyasının sahip olduğu plastik değerlere ve formalist dile böylesine yetkin...**" cümlesi, dizgiden kaynaklanan teknik bir hata neticesinde eksik basılmıştır. Cümlelerin aslı "**Bu yazıda, Batı sanat dünyasının sahip olduğu plastik değerlere ve formalist dile böylesine yetkin bir karşı çıkışın nedenleri ve sonuçları incelenecektir.**" olup düzeltilir, özür dileriz. Ayrıca, sözkonusu eksiklik ilgili sayının pdf versiyonunda da giderilmiştir.

Genel Yayın Yönetmeni

# İdeolojiler Sonrası Dünya: Mark Ravenhill'in 'Some Explicit Polaroids' Adlı Oyununda Küreselleşmenin Politigi

Ahmet Gökhan BİÇER\*

Sonsuz başlangıçlar, bitmez sonlar. Ve birçoğumuz  
pazarın büyük gelgitleriyle ve rüzgârlarıyla savrulduk.  
(Ravenhill, 2001:293)

## Özet

Mark Ravenhill 1990 sonrası İngiliz tiyatrosunun en üretken yazarlarından biridir. Yazar, son onbeş yıl içinde öncü sayılabilecek oyunlar yazmıştır. Ravenhill'in ulusal ve uluslararası düzeyde elde ettiği şöhret, küresel olaylara olan ilgisiyle açıklanabilir. En heyecan uyandırıcı oyunlarından biri olan 'Some Explicit Polaroids' (Açık Saçık Birkaç Polaroid), küreselleşmeyi yansıtan aynalar galerisi gibidir. Oyunda Ravenhill, sadece tüketim kültürü ile çağdaş tüketim toplumunu taşlamakla kalmaz, aynı zamanda, itaat kültürüne dayalı bu tür toplumlarda, insanlığın kurtuluş yollarının nasıl değiştiğini tartışmaya açar. Bu makale, Ravenhill'in 'Some Explicit Polaroids' oyunu ile küreselleşmeye olan itirazını araştırmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** *Çağdaş İngiliz Tiyatrosu, Küreselleşme, Mark Ravenhill, Some Explicit Polaroids, Tüketim Toplumu.*

## Post-Ideological World: Politics of Globalisation in Mark Ravenhill's 'Some Explicit Polaroids'

### Abstract

Mark Ravenhill is one of the most prolific playwrights of English theatre in the 1990s. Over the last fifteen years he has created pioneering works. His national and international reputation is strongly predetermined by global factors. His one of the most thrilling plays 'Some Explicit Polaroids' (1999) is as a gallery of mirrors which reflects globalisation. In the play, Ravenhill not only satirises consumerist culture and contemporary consumer society but also argues the changes for survival of humanity within these societies based on obedience. This paper explores Ravenhill's foray into globalisation with 'Some Explicit Polaroids'.

**Keywords:** *Contemporary English Theatre, Globalisation, Mark Ravenhill, Some Explicit Polaroids, Consumerism.*

## Giriş

Çağdaş İngiliz tiyatrosunun genç yazarlarından biri olan Mark Ravenhill, sanat yaşamı boyunca oyunlarındaki özenli kurgularıyla, bu kurgularla ilgili yaptığı açıklamalarıyla, aralarında İstanbul da olmak üzere, dünyanın, çeşitli kentlerinde verdiği söyleşileriyle, tiyatro sanatıyla ilgili *The Guardian*'daki köşesinde kaleme aldığı eleştirileriyle ve bu dünyayı yansıtmak için kullandığı anlatım yöntemleriyle İngiltere'de çağdaş tiyatronun gelişimine yön vermiş bir sanatçı olarak incelenmeye değerdir. Oyunlarının çoğunda savaş ve barış, özgürlük, demokrasi ve totalitarizm, şiddet ve (eş)cinsellik, ideolojiler ötesi dünya ve tüketim toplumunun iç yüzü, küreselleşme ve kozmopolitizm (dünya vatandaşlığı) gibi olguları kaotik bir dünyada yaşadığımız düşüncesiyle ele alan Ravenhill, bütün yaşamı kapsadığı iddia edilen büyük anlatıların güvenilmezliğini anlatmaya çalışır. Bunda, hiç kuşkusuz, özel anlamda İngiltere'nin Margaret Thatcher döneminde yaşadığı toplumsal değişim, genel anlamda ise 1989'da yıkılan Berlin Duvarı ile ideolojilerin sonunun ilan edilmesi ve çok kutuplu dünyanın, yerini tek kutuplu dünyaya bırakması yatmaktadır.

Bu çalışmada, İstanbul'da bulunan Tiyatro Sıfırnoktaik'de de sahnelenen, Ravenhill'in *Some Explicit Polaroids* (Açık Saçık Birkaç Polaroid) adlı oyununun odağına yerleşen küreselleşme, ideolojiler sonrası dünya, tüketim toplumu gibi olgular, yazarın düşünceleri ve bu düşüncelerin metne yansıtılışı bağlamında irdelenecektir.

## Mark Ravenhill

Tiyatroyu bir yaşam biçimi olarak gören Mark Ravenhill, İngiliz yazın dünyasının en dertli, en çetrefilli ve en aykırı yazarlarından biridir. Ravenhill, sert üslubuyla şekillenen çarpıcı metinleriyle adından övgüyle söz ettirip sahnelere damgasını vurarak 1995 sonrası tiyatrodaki bir fenomen ve ekol haline gelmiştir. Oyunları sahnelenmeye başladığından bugüne değin sürekli olarak yazın dünyasının gündeminde kalıp beğenisini kazanarak dikkat çeken ve geniş kitleleri etkileyen yazar, 7 Haziran 1966 tarihinde İngiltere West Sussex'de dünyaya gelir. 1987'de Bristol Üniversitesi'nde İngiliz Edebiyatı ve Drama Bölümü'nü bitiren Mark Ravenhill'in tiyatroya ilgisi daha küçük yaşlarda başlar. Kültürlü bir ailenin oğlu olarak huzurlu bir çocukluk dönemi

geçirse de varlıklı olmadıklarından tiyatroya gidecek yeterli paraları olmaz. Bu nedenle tiyatronun nasıl bir şey olduğunu bilmeden, kardeşi ile birlikte kendi aralarında tiyatroya benzer çocuksu birşeyler yapmaya çalışırlar ve dört ile sekiz yaşları arasını bu tür oyunlarla geçirirler. Ravenhill, ilk başlarda oyuncu olmaya niyetlenir ama büyük bir aktör olamayacağını görünce bu işten vazgeçer. Üniversite yıllarının ardından Londra'da bulunan Soho Poly Tiyatrosu'nda idari asistanlık ve yönetmenlik, okullarda drama öğretmenliği gibi çeşitli işlerde çalıştıktan sonra oyun yazarı olmaya karar verir (Sierz, 2005:2). Ravenhill'in oyun yazarı olarak yaşamını sürdürmek istemesinin altında, erkek arkadaşının AIDS'den ölmesi ile henüz üç yaşında olan James Bulger adındaki çocuğun kaçırılarak işkence edildikten sonra on yaşlarındaki iki çocuk tarafından öldürülmesi olayı yatar. Yazar, dünya basınına malzeme olan bu acımasız cinayetle ilgili kaleme aldığı "A Tear in the Fabric: the James Bulger Murder and New Theatre Writing in the Nineties" başlıklı makalesinde bu etkiyi açıkça ortaya koyar:

Nasıl olur da daha önceden James Bulger cinayetine kadar hiç oyun yazmamış kişilerden biri olduğumu fark edemem? Beni oyun yazmaya iten neden Burger cinayetidir? Bu cinayetten beri yazmaktayım. Şimdi bu o kadar açık ki, her nedense yaklaşık on yıldır hiç dikkatimi çekmemiş. (Ravenhill, 2004: 308)

Mark Ravenhill, ilk oyununu onüç yaşında yazmış olsa da profesyonel anlamda yazılığa ilk adımını 1993'te kaleme aldığı, Old Red Lion Tiyatrosu'nda sahnelenen *Close to You* ile atar. Ancak, parlamento üyesi bir eşcinselin yaşamını konu aldığı komedi türündeki bu oyunu pek rağbet görmez. Ravenhill, bu başarısız girişimin ardından 1990'lı yılların ortalarında kaleme aldığı ve oldukça sansasyon yaratan oyunları ile çağdaş tiyatrodaki radikal yeni bir ses ve yeni bir soluk olarak ilan edilir. Öncü, dinamik, sert, cesur ve kışkırtıcı gibi nitelendirmelerle adı yan yana gelen Ravenhill, 26 Eylül 1996'da Royal Court Tiyatrosu'nda, Sarah Kane'in *Blasted*'ından sadece bir yıl sonra sahnelenen ve oldukça çarpıcı bir başlığa sahip olan, bu nedenle de gazetelelerde ve billboardlarda sansürlenmiş *Shopping and F\*\*\*ing* (Alışveriş ve S\*kiş) ile tiyatro perdelerini sallar. Bu tarihten sonra da tiyatro sanatının İngiltere'deki yaşayan ustaları ve dönemin en itibarlı genç yazarları arasındaki yerini alır. *Shopping and*

F\*\*\*ing'in ardından, *Faust is Dead* (1997), *Sleeping Around* (1998), *Handbag* (1998), *Some Explicit Polaroids* (1999), *Mother Clap's Molly House* (2000), *Totally Over You* (2003), *Education* (2004), *Citizenship* (2005), *Product* (2005), *The Cut* (2006), *Pool-No Water* (2006), *Ravenhill for Breakfast* (2007), *Scenes from Family Life* (2007), *Shoot/Get Treasure/ Repeat* (2008), *Over There* (2009), *The Experiment* (2009), *Ten Plagues* (2011) gibi bugüne değin kaleme aldığı yirmi civarındaki oyunuyla gerek ulusal gerekse uluslararası şöhrete kavuşarak hem İngiliz hem de dünya tiyatro eleştirmenlerince beğeniyle alkışlanır.

### İdeolojiler Sonrası Dünya, Küreselleşmenin Politigi ve Some Explicit Polaroids

1999'da Out of Joint tarafından Max Stafford-Clark yönetmenliğinde sahnelenen *Some Explicit Polaroids*, kıskırtıcı yeni metinler anlayışıyla yazılan oyunların en mükemmel örneklerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Ama bir farkla: 1990 sonrasında yazılan oyunlar genellikle politik olmayan konuları ele alırken *Some Explicit Polaroids* gırtlığına kadar politikaya gömülüdür. Oyunun başarısı da içeriğinde yer alan ve küresel ölçekte irdelenen bu politik yoğunluktan kaynaklanır. Sahip olmak ya da olmamak işte bütün oyun, bu yeni yaşam formu üzerinden ilerlemektedir. Hem özdeşleşmenin hem de yabancılaşmanın metni olan *Some Explicit Polaroids*, yazarının belirlemesiyle bir tür çağdaş tüketim toplumu ironisi, kapitalizme ciddi bir itiraz, bir anlamda da onunla dalga geçiştir. Oyun yazarının ilk görevinin yaşamı göstermek olduğuna inanan Ravenhill'in amacı, tiyatronun ilgi alanını bireysel, siyasal ve toplumsal sorunları kapsayacak biçimde derinleştirmek; bu sorunlara dönük saptamalarını geniş izleyici kitlesine yaymak ve bu yolla sorunların çözümünü için tartışma ortamı sağlamaktır. *Some Explicit Polaroids*'de Ravenhill, küreselleşen dünyanın korkuluklarla çevrili yaşama alanlarında bireylerin dış dünyada edindikleri deneyimlerle yoğrulmuş toplumsal yaşantı ile böyle bir dünyada yaşama tutunmaya çalışan bireylerin iç dünyalarını ele alır; dış dünya ile iç yaşantı arasındaki etkileşimi önceler ve tüketim toplumunun nesneleştirdiği insanların bireysel dünyaları öne çıkarır.

Mark Ravenhill tiyatrosu, felaketin kıyısında olan pop kültürü, ahlaki belirsizlik, insancıl değerlerin çöküşü ve

paranın yozlaştırıcı etkisi üzerine odaklanır. Yazar, bir yandan yirmibirinci yüzyıl yazınında çığır açan ahlakçı oyunlarıyla tiyatro dünyasına damgasını vururken bir yandan da çevresindeki mutsuzluğa tutsak bireylerden oluşan tüketim dünyasını düzeltmeye çalışır. *Some Explicit Polaroids* tam da bu hedefe dönük bir metindir. Kapitalist uygarlığa ironik bir saldırı, tüketici bireye, tüketimin kölesi olmuş ruhsuz topluma dönük acımasız ve alaycı bir eleştiri olarak da okunabilecek metin, attığı oklarla ve düşündürücü göndermelerle izleyenlerin kendileriyle hesaplaşmasını amaçlar gibidir. *Shopping and Fucking*'de olduğu gibi *Some Explicit Polaroids*'de de bütün yaşamı kapsadığı söylenen büyük anlatılara sırtını dönen Ravenhill, küçük ve bireysel öyküleri kucaklar. Anlattığı küçük öykülerden olan bu oyunda yazarın mikropolitik olana ilgisi açıktır. Caridad Svich'in (2011: 421) de vurguladığı gibi, Ravenhill mahvolmuş bir dünya bilinci ile yazmaktadır: mahvolmuş ama yok olmamış. Bu düzeydeki acımasız umut anlayışı (umuda karşı) oyunlarının ayırıcı özelliğidir.

Ravenhill tiyatrosunda bireyler yaşama tutunamazlar. Kolayca alınıp satılabilen, kiralanabilen ve tüketimi yapılabilen birer meta gibidirler. Bu nedenle onun tiyatrosu, tüketim merkezli yaşamı dayatan kapitalist sistemin çalışma yöntemlerini ortaya çıkarmak ve bu sistemin ürünü olduğunu düşündüğü, insan doğasına ters yoz yaşantı biçimlerini daha insancıl şekle dönüştürmek için vardır. *Some Explicit Polaroids*'de, ileri kapitalist sistemin ürünü olan yeni toplumsal formasyonun izlerini sürerek insanların günlük yaşamlarının metalaşması sorununa eğilen Ravenhill, tüketim toplumunu körükleyen bu yeni kültürel anlayıştaki insan sorunu üzerine odaklanmaktadır. Yazdığı metinde gözüpük ve yürekli olduğu gözlenen yazar, döneminin ve ülkesinin kapitalist toplumsal düzenini eleştirir. Yapısal olarak karamsar ya da siyaset tutkunu biri olmasa da yaşadığı gerçeklere bağlı kalma tutkusu onda gerçek ile umut arasında, başarılması oldukça güç olsa da, bir denge kurma itkisi yaratmıştır. Ravenhill, varılan noktayı insanlık açısından bir trajedi olarak görmektedir. Bu nedenle oyunlarında söylem olarak umut ile umutsuzluk arasında bir denge kurmayı deneyerek bir değişiklik üretmeyeceğini bilse de, bireyler için kurtuluş yollarını varolan düzene başkaldırı olarak açıklamaktadır.

*Some Explicit Polaroids*'deki Ravenhill karakterleri tüketim kültürünün birer parçasıdır. Yazarın asıl amacı, karşı olduğu küreselleşmenin araçlarını ve boyutlarını sahnelemektir. Dan Rebellato'nun da vurguladığı gibi, "küreselleşme Ravenhill'in temasıdır ve Ravenhill, nasıl oldu da esnaf milletinden müşteriye dönüştüğümüzün izlerini sürmekle meşguldür" (2001: ix-xx). İngiltere'nin yaşadığı bu başkalaşımında hiç kuşkusuz Margaret Thatcher'ın derin izleri vardır. Özelleştirmelerin hızlandığı, ekonominin bütün kalemlerinin ticari birer yarışa dönüştürüldüğü, bir anlamda Viktorya dönemi özentsinin yaşandığı, kapitalizmin mutasyona uğrayarak Thatcher eliyle başka bir boyuta taşındığı İngiltere'de üretim sistemleri değişmiş, ideolojik ve maddi araçların ötesine konularak tek bir ideolojiye, tüketim toplumu ideolojisine yoğunlaşmıştır. Böyle bir dünyada, çok emek harcamak değil az emek harcayarak çok para kazanmak yükselen değer haline gelmiştir. Thatcher'ın uzun süren yönetimi altında gençliğini yaşayan yazar, ne yazık ki kendisini de bu sürecin bir parçası olarak görmektedir. Bu gerçek onun, "ağır ağır 1990'lı yılların sonlarına doğru yaşamımızın büyük bölümünü şekillendiren baskın bir gücün varlığıyla tanışım: küreselleşme. Gerçekte, suçluluk duyarak, benim de aynı küreselleşmenin bir temsilcisi olduğumu fark ettim (Ravenhill, 2009:xiii); "küreselleşmeyle, ya da daha dürüst bir tanımlamayla Amerikanlaşma ilgili birşeyler yazmak istiyorum" (Ravenhill, 2003) ve "küreselleşmenin birçok türüne karşıyım. Ama kosmopolitanizmin tutkulu bir savunucusuyum (Ravenhill, 2009: xiv) sözleriyle açıklık kazanmaktadır.

İngiltere'de 1979 yılında yapılan ve muhafazakârların ülke genelinde ezici bir çoğunlukla kazandığı seçimde Margater Thatcher, Büyük Britanya'nın ilk kadın başbakanı olarak iktidara gelir. Mark Ravenhill'de bu yıllarda onüç yaşında bir öğrencidir. Bu nedenle yazarın kişisel yönden gelişimini sağlamaya çalıştığı dönemde toplumu şekillendiren sadece muhafazakârlardır. 1980'ler İngiltere'de ve İngiliz toplumunda büyük değişimlerin ve dönüşümlerin yaşandığı zaman kesitidir. Dünya genelinde yaşanan sosyalizm ile kapitalizm çatışmasından yoğun olarak etkilenen ve tavrını Thatcher döneminde kapitalizmden yana koyan ülke, bu yolda köktenci adımlar atmakta ve tüketim toplumu olma yolunda ilerlemektedir. Ekonomik gerçekçilik sloganı kulla-

nılarak devletin ekonomideki rolünün en aza indirildiği, İngiliz toplumunun birçok alanda dayanak noktası olan toplumcu yapılanmanın ortadan kaldırıldığı, serbest pazar ekonomisinin tam anlamıyla uygulandığı, enflasyonun, faizlerin ve vergilerin yükseltildiği, özelleştirmelerin hızlandırıldığı, sendikaların gücünün kırıldığı, tiyatroların ödeneklerinin kesildiği ve insan yaşantısının toplumsallıktan bireyselliğe indirgenerek tüketimle sınırlandırıldığı bir yaşam biçimine pek de yumuşak olmayan bir geçiştir bu (Peacock, 1999:1).

1989'da Berlin Duvarı'nın çökmesiyle sonlanan soğuk savaş dönemi ise ideolojik ayrımları ortadan kaldırmış ve Amerika'nın güdümünde yürütülen tek kutuplu ileri kapitalist dünyaya geçiş sağlanmıştır. İnsan yaşamının bütün alanlarını egemenliği altına alan bu süreç, inanılması güç teknolojik olanakları da kullanarak, bilişim teknolojileri eşliğinde kültürlerin buharlaştığı ya da harmanlandığı küresel bir belirsizlik, bulanıklık, kültür karmaşası yaratmıştır. Bu tarihsel kesitte ileri kapitalizm uluslararası işlev kazanmış, bütün gezegen tekelleştirilerek insanlar tüketici kitlesine dönüştürülmüş ve ahlaki değerler sulandırılarak maddesel kültürün öne açılmıştır. Siyasal ve toplumsal sorunları, küreselleşme ve para hırsı açısından yorumlayıp İngiltere'nin durumunun beter olduğundan bahseden Mark Ravenhill, çocukluğunda ve gençliğinde tanık olup derinden etkilendiği bu nedenle de oyunlarının temel eylemine yerleştirdiği bu inanılmaz değişimi Enric Monforte'yle yaptığı söyleşide şöyle özetlemektedir:

Üniversitede öğrenci olduğum yıllarda Britanya'da her yönden büyük değişimler yaşanıyordu. Ülke, karma ekonomiye sahip bir toplum olmaktan ve politik açıdan çağdışı bir uzlaşım olan devlet kapitalizminden, serbest pazar ekonomisine doğru yol alıyordu. Avrupa'da bu değişimi en saldırganca ve çabucak gerçekleştiren ilk ülkeydi. Ülkenin bütün sistemi değiştirdi ve bunun herkes üzerinde büyük etkileri oldu. (Monforte, 2007: 95)

Böyle bir toplumsal zeminin parçası olarak kaleme alınan *Some Explicit Polaroids*, 1999 Londra'sında geçer. Oyunun başkarakteri Nick, eski bir sosyalist eylemcidir. Nick, soğuk savaşın hüküm sürdüğü yıllarda, bir işadamını kaçırp onu darp etmekten ceza alır. Cezasını çekip

hapishaneden çıktığında ise bir zamanlar yaşadığı kenti, ülkeyi ve eski yol arkadaşlarını tanıyamayacaktır. Çünkü, gençliğini verdiği idealleri ve ülkesi, tüketim kültürünün birer parçası olmuştur.

Nick'in hapse atıldığı 1984 yılı Margaret Thatcher'ın ikinci kez iktidar koltuğuna oturduğu yıldır. Nick hapisteyken Thatcher'ın onbir yıllık iktidarı sonlanmış ama iktidara yine Muhafazakârlar gelmiştir. İngiltere, John Major yönetiminde yedi yıl kalmış ve Thatcher dönemi böylece bütünlümlü. Nick hapisten çıktığında ise iktidarda 1997'de yapılan seçimlerde Muhafazakârlara karşı üstünlük sağlayan Tony Blair liderliğindeki İşçi Partisi vardır. Nick'in karşısında bulunduğu dünya bu nedenle oldukça farklıdır. Oyun da onsekiz yıl Muhafazakârların yönetiminde kalan İngiltere'nin yaşadığı inanılması güç değişime ve İşçi Partisi'nin iktidarına odaklanır.

Ravenhill tiyatrosunda dünya hızlı ve olumsuz bir değişime uğramıştır. Eski güzel alışkanlıkların yerini daha çok para kazanma hırsı almıştır. Doğup büyüdüğü ülkesinin bu değişimler yüzünden gözünün önünde can çekişmesi yazarı üzmedir. Bu nedenle Ravenhill'in metinlerinde, melankolik atmosferi soluyan kentsoylu tüketici kitlenin katastrofik gerçekliği vardır. İnsanlığa böylesine aykırı bir düzeni seyretmeye katlanamayan Ravenhill, varolmak ile yok olmak arasında debelenen toplumun gerçeğini eğirip bükmeden, oranlarını değiştirmeden ama önemli olan ayrıntıları cim-bızlayarak açığa çıkarır.

*Some Explicit Polaroids*, küreselleşmenin başbelasına dönüştüğü böylesi bir dünyanın Ravenhill tiyatrosundaki izdüşümüdür. Bu bağlamda oyun, Mark Ravenhill'in yaşadığı çağa egemen olan tüketim kavramına ne denli ters düşüğünü kanıtlamaktadır. Yirmibirinci yüzyıl İngiltere'sinin kaotik ortamını ustalıkla betimleyen metin, hayat alanlarının Amerikanlaşmasına dönük tepkiyi yansıtan oniki perde-lik öfke dolu bir toplumsal kaos öyküsüdür. Çağdaş Londra'nın politik ortamında geçen oyun, 1984'te cinayete teşebbüs içerikli tıklan ve onbeş yılın ardından salıverilen Nick'in karşısında bulunduğu başkalaşmış postmodern dünyayı anlatan; izleyicilere büyük resmi kuşak çatışması, eski politik söylemler ve yeni dünya düzeni bağlamında göstermeye çalışan küçük bir öyküdür. Hapishaneye düşmeden

önceki alıştığı dünyadan oldukça farklı ve tanınamayacak bir atmosferde soluk almak zorunda kalan Nick'in, aşırı bireycilik ve vahşi kapitalizm karşısında yaşadığı çelişkiler, iç bula-nıklığı, kafa karmaşası ve eski arkadaşlarının geçirdiği başkalaşım dolayımında yaşadığı mücadele gözler önündedir.

Ravenhill'in, *Some Explicit Polaroids*'de provokatif biçimde ele alıp tartıştığı konulardan biri de kuşak çatışmasıdır. Yazar oyunda, Thatcher öncesi 'politik' ve Thatcher sonrası 'apolitik' kuşağın üzerinden, genç ve yaşlı nesil arasındaki çatışma bağlamında sunulan birkaç polaroid ile 1989'da Berlin Duvarı'nın çöküşüyle birlikte ideolojik ayrımların tarihin çöplüğüne atılarak, almak ve satmak eksenli tüketim toplumunun ve tüketen insanın alkışlandığı toplumsal biçimlenimin açık saçık bir resmini sunar. "Geçmişin savlarının başkalaşmış, belirsiz ve bölünmüş bugün ile yer değiştirdiği" (Wade, 2008: 288) oyunun başlığı da bu felsefe gizlidir. "Açık saçık birkaç polaroid" betimlemesi, "anında sevindiren ama kısa ömürlü olan resimleriyle, doksanların pop kültürü için kullanılan güçlü bir eğretileme" (Sierz, 2009: 182) işlevi görmekte ve tam anlamıyla dönemin ruhunu yansıtmaktadır.

Eski bir sosyalist olan Nick, Jonathan adındaki bir iş adamını kaçırap işkence ederek soymaktan hapishaneyi boylamıştır. Hapishaneden çıktığında ise ilk işi eski ortağı Helen'i bulmak ve onunla eski günlere dönüp yeni bir dünya kurmaktır. Ama köprünün altından çok sular akmış, İngiltere ile birlikte insanlar da hızla değişmiş, yıllar ideolojik söylemleri küllendirdiği gibi kişilikleri de silip süpürmüştür. Bu nedenle Nick, Helen'le ilk karşılaşmasında büyük düş kırıklığı yaşayacak, karşısında eski bir sosyalist eylemciyi değil, İşçi Partisi'nin belediye meclisi üyesi ve milletvekili olmayı uman dört dörtlük bir kapitalisti bulacaktır.

Ülkülerin maddeden daha çok önemsendiği bir dönemin adamı olan Nick'in, Helen'i bulabilmek için başvurduğu ilk yol ona karşısında bulunduğu tüketim toplumunun yükselen yeni değerlerini hemen hissettirir. Çünkü Helen'le görüşebilmek için kullanmaya çalıştığı telefon kulübesi artık parayla değil sadece kredi kartıyla çalışmaktadır. Bu eğretilemenin ardından Nick'e, küresel ölçekte etkili olan postmodern tüketim toplumunda yaşadığını anımsatan diğer olay ise Helen'in evine giderken yolda gördüğü uyuşturucu



hap satan çocuktur. Nick çocuğa, "bu yaşta uyuşturucu satmamalısın" dediğinde aldığı, "peki PlayStation'ı nasıl alacağım" (Ravenhill, 2001: 231, 232) yanıtı bu bağlamda oldukça düşündürücüdür. Nick, hapse atılmadan önce toplumsal yaşamı kavuran keskin ideolojik sınırlar, yerini, tüketim için tüketim felsefesine ve cinsellik ile alışveriş eksenli tatmin olmak anlayışının hüküm sürdüğü pop kültüre bırakmıştır. Ravenhill'in ilk dönem oyunlarındaki gençler de genellikle bu gerçeği somutlaştıran "azmanlaşmış, yalnızca kendi parasal, toplumsal ve cinsel isteklerini tatmin etmekle ilgilenen" (Svich, 2003: 86) kişiler durumundadır. Ravenhill'e göre, birbirleriyle anlamlı ilişkileri olmayan ve çevreleriyle olan ilişkilerinin de tüketim mallarıyla sınırlı kaldığı bu çocuksu gençler, hiçbir zaman tam bir yetişkin olamayacaktır. Hep birilerine gereksinim duyacak, hırslı, yaralanmış, örselenmiş kalacak ve çevrelerindeki dünyayla yalnızca kısa süreli ilişkiler kurabilecektir. Çünkü "tüketimcilik, geç kapitalizm- ya da adını ne koyarsanız koyun- 'biz' bilincine yükselen bir yetişkinliğe ulaşmanın zor olduğu, ben ifadesiyle şekillenen bir çocukluk yaratmıştır" (Ravenhill, 2004: 31) Tüketim toplumunun ideolojisini ve mekanizmalarını çözmeye çalışan ve "içinde yaşadığımız bu yeni dünyanın gerçeğini yakalamak" (Ravenhill, 2003) düşüncesinde olan Ravenhill, daha oyunun başında Nick'i bu dünyanın yeni atmosferiyle yüzleştirerek postmodern tüketim toplumunun yükselen yoz değerlerini sahneler ve sorgular. Karşıtlıklar evreninde ve tüketim toplumunda varolmanın şifrelerini çözemeyen Nick, Helen'le yaptığı görüşmede ondan kendisine rehberlik yapmasını talep eder. Durum da tam bu noktada çatallaşır. Bir konsey üyesi olarak, tüketim toplumunun tanımlayıcı yapıları konumundaki alışveriş merkezlerine insanların otobüslerle nasıl taşınabileceği, onların nasıl ölçüsüzce tüketim yapabileceği üzerine kafa yoran ve eski günlerin geçip gittiğini gören ama bugünlere nasıl gelindiğini anlayamayan Helen, bu talebi süreli özetleyen şu çarpıcı sözlerle reddeder: "Yavaş yavaş ne yapabilirsen yapacaksın ve büyük resmi görmeyecek, genelleme yapacaksın" (Ravenhill, 2001: 236). Büyük anlatıların geçerliliğini yitirdiğini, ideolojilerin bittiğini, bunun yerine dünya genelinde tek ideolojinin tüketim ekonomisi olduğunu, gerçeğin bu ideolojinin aygıtlarıyla üretildiğini ve küçük dünyalara ait küçük öykülerle yetinmek gerektiğini hisseti-

ren bu sözler; gerçekte, yeni dünya düzeninin büyük anlatısı olarak küreselleşmenin de yok olmaya tutsak olduğunu imler gibidir. Bu nedenle *Shopping and Fucking*'de olduğu gibi *Some Explicit Polaroids*'deki "Ravenhill karakterleri, hiçbir şeyin bir anlam taşımayacağı, gerçeğin yalandan daha değerli olamayacağı, asla büyük resim üzerine düşünmememiz gerektiği noktasında ısrar ederek bu postmodern klişeleri ezbere okur" (Rebellato, 2001:xv).

Mark Ravenhill, oyunları ile ilgili yorumlar yapan eleştirmenlerin, özellikle de gazetecilerin şok edici kanlı sahnelere ve şiddete odaklandığını, bunun da, metinlerini eksik okumak olduğunu belirtir. Öte yandan kimi eleştirmenlerin de oyunlarının merkezine konumlandığı büyük tasarımı olan 'küreselleşen kapitalizm' eleştirisini gördüğünü vurgular. Bu durumdan kaynaklanan hoşnutluğunu ifade eden Ravenhill, gerçek amacının bireylerde önemsizlik duygusu uyandıran, ruhsuz, içi boş çağdaş küresel kapitalizmi sorgulamak ve izleyicileri şu an hangi koşullarda yaşadıkları noktasında eleştirel düşünmeye davet etmek olduğunu belirtir (Ravenhill, 2006: 132).

*Some Explicit Polaroids* ile bu davetine izleyicilerden katılım bekleyen Ravenhill, her şeyin tüketim boyutunda anlam kazandığı, tüketim için tüketim felsefesinin aşılandığı ileri kapitalizmin boyunduruğunda kalarak felakete sürüklenen bir toplumun kaçınılmaz düşüşünü ortaya koymaktadır. *Homo sapiens*'den *Homo consumericus*'a, yani 'düşünen insan'dan 'tüketen insan'a doğru bir hareket gösteren bu düşüş, oyunun temel eylemini oluşturur. Bu bağlamda, Patrick Pavis'in de vurguladığı gibi, *Some Explicit Polaroids*:

Bir dönemi bütünüyle, güç ilişkileriyle ve kazanan kaybeden kamplarıyla birlikte ayrı ayrı açıklamaktadır... Ender rastlanacak ölçüde, günümüzde pek duyulamayacak biçimde oyun, dünyayı açıklama girişiminde bulunarak, bireysel ve politik motivasyon arasındaki bağıntıyı aydınlatmaya çalışmaktadır. (2004: 6)

Tüketim kültürünün ondan beklediği yaşama biçimini reddeden ve kendi varoluşsal sorunlarının sarmalında acılar çekmeye başlayan Nick, Helen'le eski günlere dönemeyeceğini anlar. Helen'in bu tutumu onu, yalnızlığın başlangıcında çevresiyle ve iç dünyasıyla bir hesaplaşmaya iter. Yükselen değerlerini anlamaya çalıştığı kentin sokaklarında yürürken

striptizci Nadia ile tanışır ve oyunun adına uygun biçimde onunla kısa süreli bir ilişki yaşar. Nadia, Aids hastalığına yakalanan uyuşturucu bağımlısı Tim'le yaşarken, Tim de kiralık Rus asıllı erkek sevgilisi Victor ile birlikte. Bu gençlerin çapraşık ilişkilerinin, kayıp ve karmaşık yaşam biçimlerinin altında yalnızca eğlenmek ve yaptıkları her şeyden haz almak istenci yatmaktadır. Öyle ki erkek arkadaşı Nadia'ya saldırdığında bile o, bu durumu olumlu yanlarıyla düşünmek zorunda olduğuna inanır ve Nick'in ısrarlarına karşın ona öfke bile beslemez. Oysa Ravenhill'e göre "öfke, insan olmanın çok gerekli bir parçası"dır (Sierz, 2009: 184). Kuşak çatışmasının bireylerin düşün ve yaşam dünyalarında oluşturduğu farklılığa işaret eden bu olayla Ravenhill, büyük resmi unutmaya çalışan 'öfkeli eski kuşak' ile büyük resmin ne olduğunu bile bilmeyen 'hazcı yeni kuşak' arasındaki karşıtlığı vurguluyor gibidir.

Ravenhill tiyatrosunun özelliklerinden biri de metni bir tür sözcük cephaneliğine dönüştürmeyip, sözü hiç dolandırmadan, doğrudan izleyicilere hitap edecek biçimde oluşturulan duru diyaloglar üzerine kurulu olmasıdır. "Gerçekçi biçimle yazılan *Some Explicit Polaroids*, iletilerini dobra dobra sarfedilen diyaloglarla" izleyicilere sunar (Kritzer, 2008: 44). Ravenhill, ham gerçekliğe yönelik oldukça açık konuşmalara yer verdiği metninde düşüncelerini ikili karakterler kullanarak ifade eder. Kuşak çatışmasını, yaşlı karakterler Helen, Nick ve Jonathan ile genç karakterler Victor, Nadia ve Tim üzerinden tartışmaya açan yazar, bu karakter yapısını politik olan ile apolitik olanı ayırtmak için kurgular. Enric Monforte ile yaptığı söyleşide Ravenhill'in de vurguladığı gibi:

*Some Explicit Polaroids*, yaşlı karakterler Helen ve Nick'i tanımladığı kadar genç karakterleri de tanımlar. Helen ile Nick tarihi, politikayı anımsarlar; her ikisini de yaşadıkları için hala onlardan kırıntılar taşırlar. Genç karakterler kadar onlar da çevrelerindeki dünyayı yorumladıklarından oyun, bünyesinde bununla ilgili postmodern bir doku barındırır. Helen'in, Nick'in ve Jonathan'ın varlığı, tarih ya da kültür politikası algısı olmayan genç karakterler Victor, Nadia ve Tim için oldukça farklı bir duygudur. Bu da demektir ki oyunda birbirinden farklı iki diyalog vardır. (2007: 93)

İleri kapitalizmin söylemiyle, küreselleşen dünyanın merkez kentlerinde tüketim kültürünün mabetleri olarak inşa edilen alışveriş merkezleri gerçekte çok uluslu şirketlerin gücüne güç katmaktadır. İnternet, televizyon, gazete ve radyo gibi kitle iletişim araçlarıyla pompalanan evrensel tüketim kültürü sonucunda, geçmişinden kopuk, sönük karakterli, yersiz yurtsuz, tutunamayan apolitik bireyler, sisteme uyum sağlamanın ve tüketim üzerinden kimlik üretmenin yolu olarak marka ürünleri satın almayı görmektedir. Mark Ravenhill'in *Some Explicit Polaroids*'de resmini çizdiği dünyanın sorunlarından biri de budur. Tarihi, ideolojileri, büyük anlatıları unutmak gerektiğini vurgulayan, geçmişe inanan, köksüz, yuva nedir bilmeyen ve 'mutlu dünya' kavramına sırtını dönen Victor ile Nick arasında geçen konuşmalar yeni dünya düzeninin işleyiş sisteminden kesitler sunar:

**Victor** - Hepsini unut. Geçmişte kaldı. Yok oldu. Dünyanın herhangi bir yerinde olabilirsin. Dünya o kadar büyük değil biliyor musun? Aynı müzik var, aynı hamburgerler, aynı insanlar. Dünyanın her yerinde. Sürekli hareket edebilirsin ve yine de aynı yerde olabilirsin.

**Nick** - Ben artık durmak istiyorum. Dünyayı boşver. Sevdiğim birine bakmak, bir yuva istiyorum.

**Victor** - Ne ki yuva? Artık hiçbirşey sabit değil. 'Burası yuva' diyemezsin. (Ravenhill, 2001: 303)

Wade'e göre, "Ravenhill'in oyunları, geçici duygularla ve kara mizahla birlikte postmodern, ideolojiler sonrası dünyadaki etik değerleri arar" (2008:284). Michael Billington'un da vurguladığı gibi Ravenhill tiyatrosu, "dinsiz ve ideolojisiz bir dünya algısı oluşturmaya çabalayan düşüncürlüğü içindeki Thatcher sonrası kuşağın duygu durumunu ve dilini yakalamıştır" (2007: 359). Ravenhill'in tiyatro evrenindeki insanlar, parçalanmış ve çelişkili ruh durumu içindedir. Tüketim kültürünün bağımlıları olarak varoluşsal bunalımı yaşarlar. Oyundaki gençler herhangi bir ideolojik duruşa ya da inanca sahip değillerdir. Zaten ne öyle bir kültürleri ve düşünsel birikimleri ne de dertleri vardır. Tek amaçları bireysel düzeyde günü yaşamak ve haz almaktır. Yeni dünya düzeninde ortaya çıkan anafordadaki çelişkileri, hızla değişen ülkedeki kültürel kargaşayı oyun metninin dört bir yanına yayan Ravenhill, ideolojiler sonrası kuşağın bu duru-

munu, özvarlığını yeniden kurmak isteyen oyunun genç karakteri Victor'un sosyalizme duyduğu tepkiyle ve ideolojik söylemlerden nefret eden sözleriyle sahneye aktarır:

Her şey parçalanıyor. Binalar çirkin ve yıkılıyor. Dükkanlar çirkin, boş. Çirkin insanlar kurallara uyuyor ve bunlar kendilerini hiç kimsenin dinlemediğini düşündüklerinde dalga geçip şikâyet ediyor. Senin bildiklerin sürekli çürüyor ama her zaman işler daha iyi duruma geliyor. Her şey olabildiğince iyi durumda. İnsanlar tarihi atlatmak için yürüyüşte. Bu yalanı. Bu aldanışı. Bu ilerlemeyi. Büyük bir yalanı. (Ravenhill, 2001: 270-271)

Mark Ravenhill için yazma edimi, tüketim olgusu bütün değerlerin üstünde yer alıp insani ilişkiler tükendiğinde, insanlar metalaştığında insanın ve insanlığın sonunun ne olacağı sorunsalı üzerine odaklanmaktadır. Bir tür 'postmodern kakafoni' oluşturan bu sorunsal çerçevesinde yazar, soyut ve kopuk yaşamlarıyla bireylerin hem büyük resmin hem de gündelik yaşamın içinde nasıl görüldüğünü betimlemeye çalışırken, dünyanın acımasızlığına ve tükenebilir olduğuna dair düşüncesini geçmiş-bugün karşıtlığı kurarak bütün çıplaklığıyla gözler önüne sermeyi tercih etmektedir. Bu yolla bilinçaltını ters yüz eden Ravenhill *Some Explicit Polaroids*'de, ileri kapitalizmin bütün dünya merkezlerine dayattığı tüketim toplumunun ürettiği sorunlar karşısında kozmopolitizmin ve daha insancıl, daha etik bir toplumsal düzenin yeniden olanaklı olup olamayacağı üzerine umutsuz ama bu umutsuzluğa biraz da mesafeli sorular sorar:

**Jonathan** - Bence hepimiz savaşı kaybettik. Son birkaç yıl benim için daha rahat olabilirdi. Her şeyin böylesine kolay çözülmesi kendimi suçlu hissettiriyor. Aslında insanların gelebildiği en yakın nokta, hoşlanmasan da paradır, kapitalizmdir. Ve hiç kuşkusuz, başka türlü projeler düzenleyebilir, her şey daha iyi olsun diye çalışıp plan yapabiliydik. Ama sonuçta gerçekten yapmak istediğimizle ilgili yeterince hassas, esnek olan tek şey piyasa ekonomisi oldu.

**Nick** - Daha iyisi yok muydu?

**Jonathan** - Belki bin yıl sonra ama şimdilik...

**Nick** - Sahip olduğumuzun en iyisi bu. (Ravenhill, 2001: 311)

Hayatın korkunç bir seferberlik haline dönüştüğü günümüz dünyasında yaşanan çatışmaların arkasında ekonomik nedenleri gören, toplumdan yana taraf olan ve bir yaşam tarzı olarak bireyciliğe itiraz eden Mark Ravenhill, ileri kapitalist toplumun geldiği noktayı çözümlerken ahlakçı bir yol izler ve özgürlük, demokrasi, eşitlik, daha insancıl bir yaşam gibi olguların bütün dünya insanları için geçerli bir yaşam biçimi olmasını düşler. Bu değişime yol açacak kısıtlıların yakılabilmesi için de izleyicilerde toplumsal bilinç uyandırmayı yeğler. Bunun için de onları bunaltmadan duygunun yok edildiği, Berlin Duvarı'nın yıkılışının ardından her şeyin yeni örülen tüketim duvarlarıyla çevrelediği ruhsuz ve kaotik dünyanın küçük sorun kırıntılarıyla izleyicileri etkilemeye çalışır. Amaç, hiç kuşkusuz, zamanın ruhunu çözümlmek, çağın büyük resmini göstermek, "öldüğünden bile şüphelendiğimiz büyük anlatı için özlem duymamız" (Ravenhill, 2008: 5) gerekliliğini sorgulatmak ve gündeliğin vasatlığında debelenen bireyin kendiyi yüzleşmesini sağlamaktır.

Oyunun oldukça kısa olan son perdesi Ravenhill'in bu amaçlarına hizmet eder görünümüdür. Helen ve Nick arasındaki konuşmalara sahne olan bu perde Helen'in evinde geçer. Helen, Nick'i evine kabul etmiştir. Hapishaneden çıktıktan sonra yaşama tutunmaya çalışan ama bu uğurda gerek kişiliğinden gerekse ideallerinden ödün vermeyen ama çevresindeki yeni dünyanın kendisinde umutsuzluk oluşturduğu Nick, kişilik başkalaşımına uğrayan Helen'i yeniden kazanmayı başarmış gibidir. Helen ise yaşadığı değişimden hoşnut değildir ve eski ile yeni değerler arasında gelgitler yaşamaktadır. İçinde biriktirdiği hoşnutsuzluktan ve suçluluk duygusundan Nick'i eski öfkeli günlerine döndürerek kurtulacağını düşünen Helen'in bu çabası, Ravenhill tarafından geleceğe dönük küçük bir umut kıvılcımı ya da umutsuz bir iyimserlik olarak sunulmaktadır:

**Helen** - Bunların hepsi hataydı. Her şeyi değiştirmek, her şeyi yıkmak istiyorum.

**Nick** - Gerçekten böyle mi düşünüyorsun?

**Helen** - Bazen. Yalnızca uyandıktan sonra bir anlığına. Sonra hayır diyorum. Günü yaşa. Yapabildiğini yap.

**Nick** - Bu olgun insan tavrı.

**Helen** - Evet. Bu olgun insan tavrı.

**Nick** - Yaşlandık değil mi?

**Helen** - Kahretsin ki yaşlandık. Ama sen... Öfkeli olmanı istiyorum.

**Nick** - Artık olamam.

**Helen** - Artık hiç kimse olamaz. Bunu özledim.

**Nick** - Senin hafızan olamam.

**Helen** - Seni eskiden olduğun gibi biri yapmak istiyorum.

**Nick** - Bu zor olacak gibi görünüyor.

**Helen** - Olsun, bunun için çok çabalayacağım.

**Nick** - Sadece dene.

*Öpmek için ona yaklaşıyor*

**Helen** - İslandım.

**Nick** - Ben de.

*Öpüşürler. (Ravenhill, 2001: 314)*

### Sonuç

İleri kapitalizme, küresel politikalara sataşmakla meşhur olan ve kendi kuşağının yaşayan en etkili oyun yazarları arasında yer alan, sahneye aktardığı küçük resimler üzerinden büyük resmi oluşturarak hem silahlı hem de silahsız savaşlara tanıklık eden dünyanın bugünkü keşmekeş durumunu ortaya çıkaran Ravenhill, çağına egemen olan tüketim kültürünün maddeselliğini tinsel aforizmalarla selamlar. Ravenhill, 'Queer kuramı'ndan varoluşa, yaşama anlam vermeye girişen büyük anlatılardan siyasal sistemlere ve teolojiye değin genişleyen ilgi alanını şiddet, maddesel kültür, tüketimci anlayış ve dünya vatandaşlığı gibi sorun alanlarıyla yoğurarak tamamen kuşkucu, umutsuz bir iyimserlikle ancak tutarlı ve ilkeli biçimde ele alır. Yazar, Thatcher sonrası tiyatrodaki önemli bir kavşak noktası olan *Some Explicit Polaroids* ile sorunlaştırmayı sürdürdüğü 'tüketim olgusu' dayatmasını ve dünyanın yeni bir ütopyaya duyduğu ivedi gereksinmeyi seslendirmektedir. Bu bağlamda tarihin, tek kutuplu dünya düzeni sapağında, insanları tekdüze bir yaşama biçimiyle yapayalnız bıraktığı kaotik ortamda şekillenen Ravenhill tiyatrosu, meydan okuyucu tespitleriyle tiyatro sahnelerinde büyük bir açılım olarak değerlendirilebilir.

Ravenhill tiyatrosunun özünde, dünyası silahlı ya da

silahsız çatışmalarla dolu modern insanın kozmosdaki ve günümüz toplumundaki çaresiz durumunu seslendirmek, insanın iç dünyasını keşfetmek, çağdaş kültürü çözümlenmek, günümüzün trajik yaşam deneyimlerini açığa çıkarmak gibi zorlu uğraşlar vardır. Herkesi kucaklamaya çalıştığı gözlenen yazar; yanılısamlardan uzak, sezgili, gerçekçi anlatımı ve dürüst gözlemleriyle, çağdaş tüketim toplumunun bastırılmış iç yüzünü görmeye zorlayan yapıtlar üretir. Bu bağlamda çağdaş kapitalist toplumlarda insanlığın durumunu, varolmanın dramını kültürel kodlarıyla ve derin bir zaman bilinciyle birlikte anlatır. İlerlemeci bir tarih anlayışının, dünyanın adil olduğu, kapitalizmin insanlara eşitlik ve özgürlük sunduğu düşüncesinin reddedildiği; inanca, aklâ, ahlaka olan güvenin yitirildiği, karşıtların çatışmasına dayalı siyasal kodlama biçimlerinin ufalandığı bir dönemin karakteristik özelliklerinin yaşlı ve genç karakterler aracılığıyla sunulduğu *Some Explicit Polaroids*'de bu kavramlar yerlerini parçalanma, süreksizlik, bulanıklık, yersiz yurtsuzluk, köksüzleşme, mekanikleşme, yabancılaşma, iletişimsizlik ve öznenin ölümü gibi karşı ütöpik olgulara bırakır. İnsanları ontolojik belirsizliğe sürükleyen bu kavramların düşünsel arkaplanında ise yazara göre, *Some Explicit Polaroids*'in kurgusallığının sığınağını oluşturduğu 'ideolojiler sonrası dünya' ile küresel kapitalizm ve tüketim kültürü yatar. Ravenhill'in oyununda göze çarpan bu karşıtlık, bir taraftan dünyanın mahvoluşuna dair distopik aforizmalardan, diğer taraftan da umutsuz bir iyimserlikle insanlık için yeni bir ütopya oluşturma çağrısından meydana gelir. Bu bağlamda tüketim kültürü, sonu gelmeyen ekonomik ilerleme ve kayıp cennet açmazları Ravenhill tiyatrosunun çatışmasını oluşturabilecek niteliktedir.

### KAYNAKÇA

- Billington, Michael (2007). *State of the Nation: British Theatre since 1945*, London: Faber and Faber.
- Kritzer, Amelia Howe (2008). *Political Theatre in Post-Thatcher Britain*, New York: Palgrave Macmillan.
- Monforte, Enric (2007). "Mark Ravenhill", in *British Theatre of the 1990s. Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*, Edited by Mireia Aragay-Hildegart Klein-Enric Monforte and Pilar Zozoya, New York: Palgrave Macmillan, s: 91-104.

- Pavis, Patrice (2004). "Ravenhill and Durringer, or the *Entente Cordiale* misunderstood", *Contemporary Theatre Review*, 14 (2): 4-16.
- Peacock, D. Keith (1999). *Thatcher's Theatre: British Theatre and drama in the Eighties*, Westport: Greenwood Press.
- Ravenhill, Mark (2001). *Mark Ravenhill Plays I: Shopping and F\*\*\*ing, Faust is Dead, Handbag, Some Explicit Polaroids*, London: Methuen.
- \_\_\_\_\_ (2003). "A Touch of Evil", *Guardian*, 22 March.
- \_\_\_\_\_ (2004). "A Tear In the Fabric: the James Bulger Murder and New Theatre Writing In the Nineties", *New Theatre Quarterly*, 20 (4): 305-314.
- \_\_\_\_\_ (2006). "Me, my iBook, and writing in America", *Contemporary Theatre Review*, 16 (1): 131-138.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Shoot/Get Treasure/Repeat: An Epic Cycle of Short Plays*, London: Methuen Drama.
- \_\_\_\_\_ (2009). "Foreword", in Dan Rebellato, *Theatre and Globalisation*, London: Palgrave Macmillan, s: ix-xiv.
- Rebellato, Dan (1996). "Commentary", in *Mark Ravenhill Shopping and F\*\*\*ing*, London: Methuen, s: xii-xliii.
- \_\_\_\_\_ (2001). "Introduction", in *Mark Ravenhill Plays I: Shopping and F\*\*\*ing, Faust is Dead, Handbag, Some Explicit Polaroids*, London: Methuen, s: ix-xx.
- Sierz, Aleks (2005). "Mark Ravenhill", *British and Irish Dramatists Since World War II: Fourth Series*, ed. John Bull, *Dictionary of Literary Biography* Vol. 310, Detroit: Gale, From *Literature Resource Center*, s: 1-8.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Suratına Tiyatro: Britanya'da In-Yer-Face Tiyatrosu*, çev: Selin Girit, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.
- Svich, Caridad (2003). "Commerce and Morality in the Theatre of Mark Ravenhill", *Contemporary Theatre Review*, 13 (1): 81-95.
- \_\_\_\_\_ (2009). *Theatre and Globalisation*, London: Palgrave Macmillan.
- \_\_\_\_\_ (2011). "Mark Ravenhill", in *The Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights*, ed. Martin Middeke-Peter Paul Schnierer and Aleks Sierz, London: Methuen Drama, s: 403-424.
- Wade, Leslie A. (2008). "Postmodern Ethics in Mark Ravenhill's *Some Explicit Polaroids*", in *Drama and the Postmodern: Assessing the Limits of Metatheatre*, ed. Daniel K. Jernigan, Amherst NY: Cambria Press, s: 283-305.

# İrfan Önürmen Resimlerinde Ör'tül'ü Gerçekler

Arzu UYSAL\*

## Özet

Medyadan seçilmiş görüntüler üzerinde düşünce sınırlarını zorlayan yaklaşımıyla İrfan Önürmen gerçekliği gizemli hale getirmekte ve seçilen tül malzemesi ile ironik-eleştirel bir boyuta taşımaktadır. Bu makalede medya imgesi ve gerçeklik ilişkisi, gerçekliğin ötelenmesi gibi konular, "Hangi medya görüntüleri hangi amaçla tül malzemesinin arkasına gizlenmiştir?", "Gizlenen şeyler gerçeklikleri yansıtıyor mu, yoksa zaten çarpıtılmış gerçekler sıra dışı bir imgenin arkasında gizlenmeye, bir kat daha örtülü kılınmaya mı çalışılıyor?" gibi sanatçının eserlerine ilişkin sorularla tartışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** İrfan Önürmen, Tül, Gerçeklik, Televizyon, Medya, Görsel Kültür.

## Covered Realities in İrfan Önürmen's Paintings

### Abstract

With his approach pushing the limits of thinking on the selected media images, and with his use of tulle, İrfan Önürmen mystifies reality and carries expression to an ironic-critical dimension. In this article, the issues of the relationship between media and reality, and the deferment of reality will be discussed through such questions asked of the artist's works as "Which media images have been hidden behind the material tulle, and for what purpose?", "Does what is hidden reflect reality? Or are the already-distorted-realities tried to be covered, to be doubly hidden, behind an extraordinary image?"

**Keywords:** İrfan Önürmen, Tulle, Reality, Television, Media, Visual Culture.

## Giriş

Günümüz sanatına farklı bir soluk getiren İrfan Önürmen, yapıtlarında kültürel ve toplumsal değişimi-başkalaşımı eleştirel boyutta sorgulamakta ve bu değişim-başkalaşımı yapıtlarının teknik boyutuyla daha çarpıcı kılmaktadır. Sanatçının gündelik yaşam görüntülerini kurcalayan, arala-



Resim 1. İrfan Önürmen, *Tül Kompozisyonlar II* serisinden, 2008, Tül Üzerine Karışık Teknik, 185x210x15 cm.

yıp görmeyi sağlayan yapıtları, toplumda meydana gelen parçalanmaları toplama girişimi gibidir. Yapıtlarındaki içerik (medya-şiddet, politika gibi) yapılanmasıyla toplumsal olana yaptığı eleştiri ve ifade özellikleri bakımından toplumcu-gerçekçi bir sanatçı olarak nitelendirilebilir. Ayrıca, Önürmen'in -malzemeye sıra dışı ve özgün yaklaşımıyla gelenekseli aşan, öteleyen- çalışmalarıyla izleyiciyi şaşırtan bir sanatçı olduğu düşünülmektedir.

Sanatçı, yukarıdaki çalışmasında (Resim 1) olduğu gibi tuvaler üzerinde tül, kot pantolon parçaları, danteller, gömlek yakaları gibi farklı malzemeler kullanarak ya da tül-leri tabakalar halinde kat kat uygulayıp, her kata boya resimler yaparak farklı bir dil geliştirmiştir. Bununla birlikte, yalnızca tuval üzerine yaptığı çalışmalarla değil, aynı zamanda haber, sanat, magazin, köşe yazıları gibi olgulardan hareketle gazete kâğıtlarını kesip biçerek kullanan, onları heykellere dönüştürerek arşivleyen bir sanatçıdır. Bu makalede, sanatçının özellikle tül malzemesini kullanarak gerçekleştirdiği yapıtları güncel olana, medyaya yaptığı eleştiriler üzerinden çözümlenecektir.

## Çözümleme

Sanatçının yapıtlarında, yüzeyde üst üste, farklı boyut ve yönlerde kullanılan tül malzemesi, izleyeni sarsıcı boyuttadır. Resimlerde ilk dikkati çeken şey ise, bu çok katmanlılığın yarattığı devinim ve derinlik duygusudur. Önürmen yarı kapaticılık, geçirgenlik ve derinliği göstermek gibi özelliklerinden dolayı tülü seçtiğini belirtmektedir. Kat kat birbiri üzerine gelen tüllerle görüntüler arasına mesafe koyan sanatçı, malzemenin yarı kapaticılığından da yararlanarak derinliği daha çarpıcı kılmaktadır. Resim 2'de birbiriyle ilişkisiz gibi görünen figürler, kimi zaman boya ile kapatılarak ya da seçili görüntüler açığa çıkarılarak, kimi zaman da görüntüyü çarpıcı kılmak için kesilerek başka bir görüntüyle aynı düzlemde bir araya getirilmiştir.

Bir örümcek ağı gibi tuvaleri saran, üst üste örülen tüller ve yapılan eklemeler, daha önce de belirtildiği gibi sanki toplumsal yapıda meydana gelen çatlakları kapatma girişimi gibidir. Resimlerde kullanılan malzemenin sunum biçimi, odağı malzemeye kaydırmakta bu yüzden çatlaklar arasından sızan görüntüleri göz her seferinde farklı açılardan yakalamaktadır. Çok katmanlı yüzeyden izleyene ulaşan görüntülere, saklı düzenden dış dünyaya sızan yapay gerçeklik göndermeleri de denilebilir. Başka bir deyişle de, dış dünya gerçeğinden süzülen, dönüştürülen medya gerçekliklerinin (aşlında defolu gerçeklikler de denilebilecek yapaylığın) bir de tülle maskelenmesi, *perdelenmesi* eylemi-



Resim 2. İrfan Önürmen, *Pentül II* serisinden, 2009, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 47x65 cm.



Resim 3. İrfan Önürmen, *Dayak*, Tül Kompozisyonlar I serisinden, 2002, Tül Üzerine Karışık Teknik, 150x200 cm.

dir. Aynı medyanın da yaptığı gibi; acı, tuhaf, coşkulu ya da şiddeti içeren görüntülerin masumlaştırılarak sunumu dik-kate değerdir. Resim 3'te medyadan seçilmiş şiddet anının yine tül malzemesi ile sorgulandığı görülmektedir. Medyada her gün karşılaşılan bu tür imgelerin sınırsız sayıda dolaşımının yarattığı sıradanlaştırma, içeriğinin boşaltılma girişimi, bu resimde bir de tül malzemesinin ardına gizlenerek etkisi, acısı bir kat daha perdelenerek masumlaştırılmıştır.

*Tül* şeffaf, yumuşak ve masumdur. Bulunduğu ortamı sıklaştırır ama geride bıraktığı görüntüleri dikizleme imkânı da tanıyarak medyanın yaptığı gibi izleyeni olaya dâhil etmeyerek, sadece pasifleştirir. İzleyici medyayı dikizle-mekte, *tüller* ardından sunulan, sıklaştırılan görüntüleri içselleştirmektedir ve çoğu kez bir tür uyuşma hali ile yorum yapmadan verilen her şeyi almaktadır. Önürmen'in resimlerinde kullandığı, aslında bir ev-dekorasyon malzemesi olan *tül*, medya gerçekliklerini masumluğu ile kapata-rak sistemin de bunu yaptığı iddiasıyla karşımızdadır. Etrafı saran görüntüler o kadar da masum mudur? Seçtiği görüntü-lerle toplumsal sorunları irdelemenin yanı sıra boya resminin de hakkını vererek derinlik, kompozisyon, denge, hareket gibi temel öğeleri de sorunlaştıran sanatçı, izleyiciye etkileyici çalışmalar sunmaktadır. Bu bağlamda, İrfan Önürmen'in resimlerinde yüzey boyamalar, katmanlar hayata eleştirel bir gözle bakışı sağlamakta, çarpık görüntülerin sarmaladığı dış dünyaya bir de bu gözle bakmaya zorlamaktadır.

Önürmen'in kimi resimlerinde siyah, beyaz ve grilerle resimsel imgeleri hem görünür kıldığı hem de yok ettiği, silikleştirdiği görülmektedir. Katmanlar halinde kurgulanan imge yığını zıtlıkların dengesi ile karşımıza çıkmaktadır. Örneğe, Resim 4'te yer alan figürler arasındaki mesafe, ard arda yerleştirmenin yarattığı derinlik etkisi bu denge ile kurulmuş görünmektedir.

Sanat eleştirmeni ve çevirmen Ahu Antmen (2006), *Bugün, bu dünya ve resim...* başlıklı köşesinde kaleme aldığı yazısında Önürmen'i "son dönem Türk resminin en özgün sanatçılarından biri..." olarak nitelendirir ve sanatçının resimleri için şu yorumu yapar;

Yaşanmış anların birikiminden yola çıkan sanatçı, bir yandan da imgeyi silsileler halinde tüketen çağımız görsel kültürünün alışkanlıklarına eleştirel bir mesafe-den bakabilmemize olanak tanıyor... Gerçekle kurgu iç içe. Televizyonun sersemletici akışını çağrıştıran bu parçalı imgeler bombardımanı, her şeyin silikleştiği, kendi olmaktan çıktığı, gerçekten kurguya kurgudan gerçeğe dönüştüğü, grileştiği bir alana göndermede bulunuyor.



Resim 4. İrfan Önürmen, *Pentül II* serisinden, 2009, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 47x60 cm.

Sanatçının yapıtlarındaki bu imge yığını içinde hangisi-nin gerçek olduğu sorusu merak uyandırıyor. Sanatçı, top-lumda var olanı tüm çıplaklığıyla sergilerken, bir yandan da örüntüler yumağı içerisinde onları silikleştirir. Burnett'a göre, ekrandan sızan birçok farklı öğeden oluşan imgeler,



televizyonu çok boyutlu bir haritaya dönüştürmüştür (Burnett, 2007:32). Televizyonun yarattığı bu farklı öğelerin yan yana, iç içe geçmesiyle oluşan çok boyutlu etki Önürmen'in resimlerinde de görülmektedir. Resimlerdeki bu boyutluluk; örneğe (Resim 5) üst üste yer alan asker, silah, savaş uçağı imgeleri, tül ile kaplanarak örtülü düzene, soyutlanan gerçeklik gibi kavramlara, eleştirel ya da tepkisel göndermeler olarak nitelendirilebilir.

Nasıl ki medya savaş, ölüm ya da terör eylemleri ve görüntülerini basit bir yaşam deneyimi gibi odalara sızdırmaktaysa, Önürmen'de evlerin içerisine sızan bu görüntüleri olduğu gibi medyanın yaşattığı etkiyle sunmaktadır; perdeleyerek, fark ettirmeden ya da etkisizleştirerek... Kevin Robins, Körfez savaşı sırasında medya aracılığıyla dayatılan görüntüler karşısında bireyin ruh halini şöyle özetler; "Gerçek dünyayla, savaşı dinlemenin, hissetmenin ve tepki vermenin gerçekliğiyle bağlantılarımız kopmuştu. İmaja çok fazla gömülmüş olduğumuz için ahlaki olarak kilitlenmiş ve nötrleşmiştik" (1999:116). Ekranda sadece görüntülerden ibaret imgelerin amaçsız araç konumunda dolaşımı ve yaratılan yapay düzlemle bilme ediminin fakirleştiği söylenebilir. İnsan varlığını dışlaştıran kurmaca bir düzendir bu. Önürmen'in de resimlerinde medya görüntüleri üzerinde tül ile yapılan, insanı dışarıdaki konumuna getiren kurmaca düzen gibi. Sanatçı ve sanat eleştirmeni Emre Zeytinoğlu'nun (2007) da deyimiyle, Önürmen'in resimlerinde insan medyanın da işlevi ile *içeriksiz bir malzemeye* dönüşmüştür. "Toplum katmanları arasında süregelen çeliş-



Resim 5. İrfan Önürmen, *Suçu Seyretmek* serisinden, 2007, Tuval Üzerine Karşık Teknik

kiler ve çelişkilerin yaşanması sırasında açılan derin yaralar, eğer olayların önem derecesini 'tek-tipe indirgeyen medya bakışı ile gizleniyorsa; insanlar da bu sıklıklar arasında içeriksiz birer nesne haline geliyorlar" (Zeytinoğlu, 2007). Oysa insanların medya için düşüncesi *bütün dünyaya açılan bir pencere* oluşudur. Bu olumlu düşüncenin aksine, uyuşmuş bedenlerin yaptığı, doğru ya da yanlış, gerçek ya da kurgu, sunulan tüm imgeleri pasif bir şekilde tüketmektir. Tüketim kültürü, sunulan her şeyi sorgusuz alımlamayı, içselleştirmeyi ve daha sonra fırlatıp atmaya hedefler.

Televizyon, sunduklarını eyleme dönüştürme fırsatı vermediği gibi bireyi daha önce de değinildiği gibi pasifleştirmektedir. Çok büyük kitleleri ekran karşısına taşıyan futbol maçları, pasif katılımın en iyi örneklerinden biri olarak düşünülebilir. Önürmen, *Futbol* (Resim 6) adlı yapıtında medyada sıkça yer alan bu imgeyi tuvale rastgele taşımamış görünüyor. "Medyanın kamusal alanına dahil edildiğiniz ekolojik yapıda istenilen davranış, gözlem, pasif katılım ve bir çeşit röntgenciliktir. Bundan böyle, enformasyonun elde edilmesi; insanların, olayların ve yerlerin gözlenmesi anlamına geliyor" (Sartori, 2004: 9). Birçok etkenin oluşturduğu yapay düzlem, insanları yalnızlaştırarak dikizleme ortamı yaratmıştır. Önürmen, pasif, dikizleyen beden, ekran göndermeleri ve buradan hareketle oluşan *Zapping, Tül Kompozisyonlar I-II, Pentül I-II* gibi serilerinde tülü kullanmasının çıkış kaynağının figür resmi olduğunu vurgulamaktadır.

Televizyon gibi diğer medya araçları da gerçeği saptırabilir, *-miş gibi* sunabilir. Küçük bir ekrandan dış dünyaya açılan, olayları yakınlaştıran, bunu yaparken de gerçekleri kimi zaman örten, öteleyen televizyon, Önürmen'in resimlerinde de yine aynı etkiyle sınırlı yüzeyden sınırsız bir dünyaya açılımı sağlamaktadır. Ama bir kat daha örtülerek... Kullanılan tül malzemesi görüntüleri masumlaştırmakta, gerçekleri bir kat daha örtülü kılmaktadır. Günlük yaşam, savaş, şiddet gibi konulardan hareketle, medyanın ürettiği imgeler ve bu imgelerin yarattığı (izleyen pasifleştirdiği, silikleştirdiği) dikizleme anının, sıradışı bir malzeme ve derinlikli, çok katmanlı bir yüzeyle bu kadar etkili sunumu, Antmen'in (2006) İrfan Önürmen'in "Türk resminin en özgün sanatçılarından biri olduğu" düşüncesini destekler görünmektedir.



Resim 6. İrfan Önürmen, *Futbol*,  
Tül Üzerine Karışık Teknik, 2002, 175x200 cm.

### Sonuç

İrfan Önürmen'in resimlerinde kültüre ait göstergelerin sıra dışı dizgesi, zaman olgusunu vurgulayarak insan figürünü temele alan bir arşiv sunmaktadır. Ancak bu arşivi algılamak, tülleri aralamak, ardında gizleneni öne çıkarmak bakışların tekelindedir. Önürmen'in resimlerinde görsel kültürün yarattığı imge dünyası (imge çöplüğü), tülün yarı saydam, geçirgen özelliği ile örtülüdür. *Tül*, resimlerde kimi zaman gerçek anlamından kayar, medyanın yarattığı belli, belirsiz, dikizlemeye izin veren görüntülerden hareketle *yapay*, *defolu*, *-miş gibi* gerçekliklere dönüşür (şiddet, tuhaf an imgeleri, günlük yaşam izlerini taşıyan imgeler gibi). Döngü biçiminde, aynı yüzeyde, üst üste gelen katmanlarda kurgulanan gerçeklikler, yüzeyde oluşturulan geçmişten-günümüze imge birikimi ile resimler tül aracılığıyla şu an'a ve hatta geleceğe meydan okur, toplumsal olgulara kimi zaman ironik, kimi zaman da eleştirel bir bakış sunar.

### KAYNAKÇA

Antmen, Ahu, (2006). "Bugün, Bu Dünya ve Resim", *İrfan Önürmen'in resimlerinde 'hayat' bütün hızı, şiddeti ve paramparçalılığıyla, bütün gürültüsüyle, acısı ve neşesiyle...* Radikal Gazetesi Kültür Sanat Sayfası.

<http://www.radikal.com.tr/Default.aspx?aType=HaberYazdir&ArticleID=767943> (23.05.2011).

Burnett, Ron (2007). *İmgeler Nasıl Düşünür?*, çev: Güçsal Pusar, İstanbul: Metis Yayınları.

Robins, Kevin (1999). *İmaj-Görmenin Kültür ve Politikası*, çev: Nurçay Türkoğlu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sartori, Giovanni (2004). *Görmenin İktidarı*, çev: Gül Batuş ve Bahar Ulukan, İstanbul: Karakutu Yayınları.

Zeytinoglu, Emre, "İrfan Önürmen Sanal Müzede",

<http://haber.mynet.com/detay/magazin/irfan-onurmen-sanal-muzede/334067> (28.05.2011).

### Görsel Kaynaklar

Resim 1. "İrfan Önürmen, *Tül Kompozisyonlar II* serisinden, 2008, Tül Üzerine Karışık Teknik",

[http://irfanonurmen.com/tr/works\\_det.php?ID=04](http://irfanonurmen.com/tr/works_det.php?ID=04)

Resim 2. "İrfan Önürmen, *Pentül II* serisinden, 2009, Tuval Üzerine Karışık Teknik",

[http://irfanonurmen.com/tr/works\\_det.php?ID=04](http://irfanonurmen.com/tr/works_det.php?ID=04)

Resim 3. "İrfan Önürmen, *Dayak, Tül Kompozisyonlar I* serisinden, 2002, Tül Üzerine Karışık Teknik",

[http://irfanonurmen.com/tr/works\\_det.php?ID=10](http://irfanonurmen.com/tr/works_det.php?ID=10)

Resim 4. "İrfan Önürmen, *Pentül II* serisinden, 2009, Tuval Üzerine Karışık Teknik",

[http://www.piartworks.com/turkish/sanatcilar\\_det2.php?recordID=İrfan ONURMEN&galeriID=Pentül 2](http://www.piartworks.com/turkish/sanatcilar_det2.php?recordID=İrfan%20ONURMEN&galeriID=Pentül%202)

Resim 5. "İrfan Önürmen, *Suçtu Seyretmek* serisinden, 2007, Tuval Üzerine Karışık Teknik",

[http://irfanonurmen.com/tr/works\\_det.php?ID=04](http://irfanonurmen.com/tr/works_det.php?ID=04)

Resim 6. "İrfan Önürmen, *Futbol*, Tül Üzerine Karışık Teknik, 2002",

[http://irfanonurmen.com/tr/works\\_det.php?ID=10](http://irfanonurmen.com/tr/works_det.php?ID=10)



# Renk Teorilerine Tarihsel Bir Bakış\*

Meral PER\*\*

## Özet

Tarih boyunca uygarlıklar, renk teorilerini etraflarındaki dünyayı tanımlamak ve renkleri nasıl gördüğümüzü anlamak için geliştirmişlerdir. Ancak, ilk kez Aristoteles'in fikirleri renk teorisyenleri arasında daha çok dikkati çekmiş ve kendisinden sonraki teorileri de etkilemiştir. Renk biliminin asıl temelleri, 17. yüzyılda Isaac Newton'un cam prizma deneyleriyle atılmıştır. 18. yüzyılda J. C. Le Blon, Moses Harris ve Johann Heinrich Lambert'in; 19. yüzyılda Johann Wolfgang von Goethe, Philipp Otto Runge, Johannes Itten, Michel-Eugene Chevreul, Ogden Rood, Thomas Young, Herman von Helmholtz ve James Clerk Maxwell'in; 20. yüzyılda ise Edwald Hering, Edwin H. Land, Manfred Richter, Albert Munsell, Wilhelm Ostwald ve Josef Albers'in renk teorileri hakkındaki çalışmaları sanat akımları ve ressamların renk kullanımları üzerinde önemli farklılıklar yaratmıştır. Bunun yanında, bu çalışmalar, fotoğraf, grafik, tekstil, seramik gibi renkle ilişkili birçok sanatsal ve endüstriyel alanı da derinden etkilemiştir.

'Belgesel tarama' yönteminin kullanıldığı bu makale, renk teorilerinin başlangıçtan günümüze kadarki süreçte nasıl geliştiği sorusunu yanıtlamayı amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Renk, Renk Teorileri, Renk Bilimi, Renk Sistemleri, Renk Teorisyenleri.

## A Historical Review of Color Theories

### Abstract

Throughout history, civilisations have developed color theories to define the world around them and to understand how we see the colors. However, for the first time, Aristoteles's ideas had been more remarkable among color theorists and those ideas had influenced the latter theories. The actual foundations of color sciences were first based on glass prism experiments by Isaac Newton in 17th century. Various surveys on color theories by J. C. Le Blon, Moses Harris ve Johann Heinrich Lambert in 18th century; by Johann Wolfgang von Goethe, Philipp Otto Runge, Johannes Itten, Michel-Eugene Chevreul, Ogden Rood, Thomas Young, Herman von Helmholtz ve James Clerk Maxwell in 19th century and by Edwald Hering, Edwin H. Land, Manfred Richter, Albert Munsell, Wilhelm Ostwald, Josef Albers in 20th century, have created significant differences on artistic trends and on artists' usage of colors. Furthermore, these surveys have deeply influenced artistic and industrial fields such as photography, graphics, textiles and ceramics, that are related to color. This article, in which the method of documental review is used, aims to answer the question of how color theories have evolved during the historical course.

**Key Words:** Color, Color Theories, Color Science, Color Systems, Color Theorists.

\*Bu makale, Dr. Meral PER'in Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Resim-İş Öğretmenliği Anabilim Dalında yapılan "Resim-İş Öğretmenliği Öğrencilerinin Resimlerinde Tercih Ettikleri Renkler ile Kişilik Yapılan Arasındaki İlişkinin İncelenmesi" başlıklı (2010) doktora tezinden özetlenmiştir.

\*\*Arş. Gör. Dr. Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Resim-İş Eğitimi Anabilim Dalı. E-posta: meral\_per@yahoo.com.

## Giriş

Sözen ve Tanyeli (1992:29)'ye göre renk, ışığın kendi öz yapısına ve nesnelere üzerindeki yayılımına bağlı olarak göz üzerinde yaptığı etkidir. Bununla birlikte renk, herkes için aynı anlama gelmez. Bir sanatçı için "pigment", bir psikolog için "zihinde ortaya çıkan algı"; bir fizyolog için "radyant enerjinin bir özelliği"; caddede yürüyen bir insan için ise "bir objenin veya ışık kaynağının niteliği"dir. Renk olgusu günümüzde, sanat dışında fizik, kimya, psikoloji ve fizyoloji gibi bilim dallarının da inceleme alanına girer. Sözgelimi ressamlar renkleri eserlerini oluşturmada bir araç olarak kullanırlarken psikologlar renklerin insan davranışlarına yönelik etkilerini saptamaya çalışırlar. Fakat, daha en başta belirtilmesi gereken en önemli şey, ışık olmadan rengin görülemeyeceğidir (Danger, 1987; Kanat, 2003:184).

İster doğal, isterse yapay olsun renk, ışığın bir sonucudur. Çünkü, objelerin kendi başlarına renkleri yoktur. Bir nesnenin rengini algılamamız, çeşitli etkenlerle sağlanmaktadır. Gerçekte, tüm renkler ışığa bağlıdır ve hiçbir obje gerçekte renge sahip değildir. Bir nesnenin renkli görünmesi, ışığın rengine veya o nesneyi aydınlatan beyaz ışığın bileşimindeki renkli ışıkların yüzeyden aynı oranda yansımalarına bağlıdır. Renk olarak algıladığımız, ışık ışınlarının yansımalarıdır (Karavit, 2006:13-14; Öztuna, 2007).

Rengi görme, fizyolojinin halen karmaşık ve az anlaşılabilir bir alanıdır. Renklerin nasıl görüldüğü ile ilgili iki temel teori bulunmaktadır. Young ve Von Helmholtz tarafından geliştirilen 'üç renk (trikromatik) teorisine göre "görme, ışığın farklı seviyelerinin gözdeki konileri uyarmalarının bir sonucu" olarak meydana gelir. Hering'in 'süreç teorisine göre ise "görme, ışığın seviyelerindeki değişimlere bağlı olarak gözün retina tabakasındaki kimyasal bir maddenin yapılına bağlı" olarak gerçekleşmektedir (Holtzschue, 2009:31).

## Renk Teorileri

Tarihte renk teorileri üzerine ilk çalışmalar erken Yunan, Arap psikolog ve fizyologları tarafından, etraflarındaki dünyayı tanımlamak ve renkleri nasıl gördüğümüzü anlamak için yapılmıştır. Renkle ilgili teorilere, ayrıca, Hinduizmin kutsal kitaplarında da rastlanmaktadır. Ancak, Aristoteles'in fikirleri, renk araştırmacıları arasında daha çok dikkati çekmiş ve çalışmaları Rönesans boyunca incelenmiştir.

Aristoteles'e göre, renklerin tüm varyasyonları ışığın ve karanlığın karışımının bir sonucudur. Örneğin kırmızı, karanlığın ateş ışığı ya da güneş ışığı ile karışımının bir sonucudur. Aristoteles'ten yüzyıllar sonra bile renk teorileri onun teorisine göre açıklanmıştır (Zelanski & Fisher, 1994:46). Aristoteles'in yanısıra Pythagoras, Platon, Plinius gibi düşünürler de rengin doğası üzerine tartışmış ve temel renklerin toprak, ateş, hava, su gibi temel öğelerin biçimleri olduğunu ileri sürmüşlerdir. Özellikle Platon ve Aristoteles'in teorileri geniş kapsamlı etki ve sonuçlar doğurmuştur.

Rönesans'ta Leonardo da Vinci (1452-1519) aynı görüşü savunarak, sarının toprağa, yeşilin suya, mavinin havaya, kırmızının ateşe ve siyahın karanlığa ait olduğunu yazmıştır (Eczacıbaşı, 1997:1545). Leonardo da Vinci, kendisinden önceki renk teorisyenlerinin aksine siyah ve beyazı da renk olarak kabul etmiş ve bunlara sarı, yeşil, mavi, kırmızı gibi temel renklerin arasında yer vermiştir. Da Vinci ayrıca, her rengin karşıt renginin yanında daha yoğun ve belirgin görüldüğünü açıklayan 'eşzamanlı kontrastlık' da gözlemlemiştir (Zelanski & Fisher, 1994:46).

Mitolojik resimleriyle bilinen Peter Paul Rubens (1577-1640), renk üzerine görüşlerini bir seri defterler halinde kaleme almıştır. Ayrıca Rubens, 1636 yılında "Işık ve Renk Üzerine" (De Lumine et Colore) başlıklı bilimsel bir inceleme yazmıştır. Rubens'in her iki çalışması da günümüze ulaşmamıştır (Kuehni,1997). Bununla birlikte, Rubens'in çalışmaları ve renklerin karıştırılmasıyla elde edilen imkânların sistematik bir biçimde araştırılıp tartışmaya açılması, Barok sanatındaki renk teorisinin bilimsel bir kimliğe bürünmesine yardımcı olmuştur (Ergüven, 1992:111).

Erken Barok dönemde, İtalyan yazar ve aynı zamanda ressam olan Matteo Zaccolin'in renk perspektifi üzerine 1618 ve 1622 yılları arasında kaleme aldığı dört ciltlik bilimsel çalışması ayrıca önem taşımaktadır. *De Colori, Prospettiva del Colore, Prospettiva lineale* ve *Della Descrittione dell'Ombre prodotte da corpi opachi rettilinei* başlıklarını taşıyan bu çalışmaların tek örneği bugün Floransa'daki Laurentian Kütüphanesi'nde bulunmaktadır (Bell, 1993:91).

Ortaçağ ve Rönesans boyunca antik sanattan esinle-

nen renk kullanımında dört temel renk yer almaktadır. Bunlar açıklık derecesine göre beyaz, sarı, kırmızı ve maviye çalan siyah olarak sıralanır. Ancak, bu sıralamayı aşip teori ile uygulamada ortaya çıkan sonuçlar arasında bir denge sağlama çabası, 17. yüzyıldan itibaren gündemdeki yerini almaya başlamıştır.

### Onyedinci ve Onsekizinci Yüzyıl Renk Teorileri

17. yüzyılda İngiliz fizikçi Isaac Newton (1642-1727), tamamen karanlık bir odaya kapanıp içeriye küçük bir delikten tek güneş ışınına eşdeğer ince bir ışık demeti sızmasını sağlamıştır. Sonra da bu ışığı üçgen biçimli cam bir prizmadan geçirerek gökkuşağında olduğu gibi yedi rengi beyaz bir perdeye yansıtmıştır. Newton, beyaz perde üzerine yansıyan bu renklere 'güneş tayfi' (spektrum) adını vermiştir. Güneş tayfindaki renkler, kırılma açılarına göre kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert (çivit mavisi) ve mor olarak sıralanmışlardır (Parramon, 1994:12).

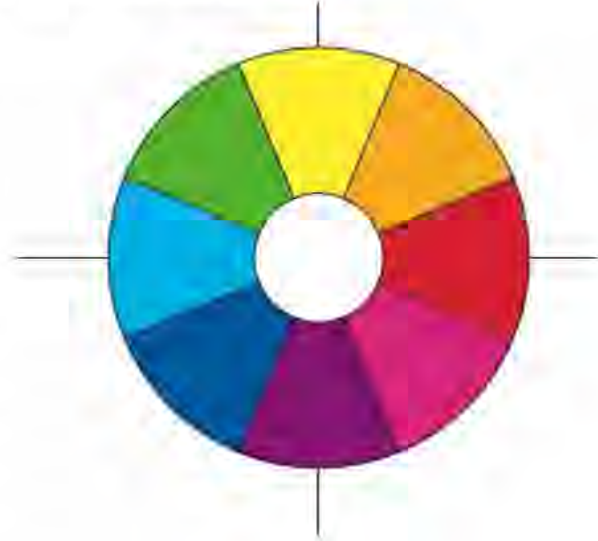


Resim 1. Newton deneyi.

Newton, cam prizma kullanarak renk biliminin temellerini attığı deneyleriyle, her rengin farklı bir hızda cam prizmadan geçerken değişik dalga uzunluğuna sahip olduğunu görmüştür. En uzun dalga uzunluğuna sahip olan kırmızı, daha kısa dalga boyuna sahip mordan daha hızlı bir şekilde camdan içeri girmektedir. Ayrıca Newton, ışıkta tüm renkleri karıştırarak, beyaz ışığı elde etmiştir. İlk renk diyagramı da yine Newton tarafından tüm spektral ve mor renklerin, beyaz merkezde olacak şekilde bir çember üzerine yerleştirilmesiyle geliştirilmiştir (Malacara, 2002:3-4; Öztuna, 2007).

Prizmadan geçen her rengin kendine has dalga boyu vardır. Bunlardan en uzun dalga boyuna (700nm) sahip olan kırmızı görülemeyen kızılötesi ışınlardandır. Mor ise en kısa dalga boyuna (410nm) sahip görülemeyen X-ray ışınların-

dandır. Tayf aslında 180 renk tonuna ayrılmakta, ancak göz basitçe bunları mor, mavi, yeşil, sarı, turuncu ve kırmızı olarak görmektedir (Danger, 1987).



Resim 2. Newton'ın renk çemberi.

| Renk    | Etki Alanı  | Dalga boyu |
|---------|-------------|------------|
| Kırmızı | 760-620 nm. | 700 nm.    |
| Turuncu | 620-590 nm. | 630 nm.    |
| Sarı    | 590-570 nm. | 590 nm.    |
| Yeşil   | 570-490 nm. | 520 nm.    |
| Mavi    | 490-450 nm. | 470 nm.    |
| Mor     | 450-380 nm. | 410 nm.    |

Newton, rengin doğası üzerine bulgularını Londra'da açıklamış; 1704 yılında ise "Optik" (*Optics*) adındaki kitabı yayınlamıştır. Newton teorisi sonraki yüzyıl boyunca destekçileri ve karşıtları tarafından tartışılmıştır (Kuehni, 1997).

Newton'ın deneyinden sonra renk teorilerine ilk önemli katkı, Edme Mariotte'nin (1620-1684) uygun bir kombinasyon için üç rengin yeterli olduğu iddiası ile gelmiştir. 1731'de J. C. Le Blon (1667-1741); kırmızı, sarı ve mavi renk pigmentlerinin temel renkler olduğu ve tüm renk tonlarının bu renklerin karışımlarıyla üretilebileceği teorisini ortaya atmıştır. İngiliz gravürücü Moses Harris (1731-1785), Le Blon'un bu teorisini genişletmiş ve 1766'da yayınladığı "Renklerin Doğal Sistemi" (*The Natural System of Colour*) adlı kitabında ayrıntılı bir renk

çemberi sunmuştur. Çemberin merkezinde temel renkler olarak adlandırdığı üç renk pigmenti (kırmızı, mavi ve sarı) bulunmaktadır. Bu renklerden ikincil ya da bileşik renkler olan turuncu, mor ve yeşil türemektedir (Zelanski & Fisher, 1994:48).



Resim 3. Moses Harris'in renk çemberi.

Fizikçi ve aynı zamanda matematikçi olan Johann Heinrich Lambert (1728-1777) en üstte beyazın yer aldığı bir renk piramidi geliştirmiştir. Lambert'in sistemi çıkarımsal renk karışımlarının sistemidir. Bu sistemde tabanı üçgen olan kırmızı, sarı ve mavi temelli bir piramit ele alınmıştır. Üçgenin ortasında ise siyah yer almaktadır (Shevell, 2003).



Resim 4. Lambert'in renk piramidi.

### Ondokuzuncu Yüzyıl Renk Teorileri

Ünlü Alman yazar Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), 1810 yılında, en önemli eseri olarak tanımladığı "Renk Teorisi" (*Zur Farbenlehre*) başlıklı kitabını tamamlamıştır. Bu kitapta Goethe, kendi renk teorisini Newton renk teorisine karşılaştırarak tartışmakta ve antik çağlardan kendi çağına kadar olan renk teorileri tarihine yer vermektedir (Friedmann, 2003:22).



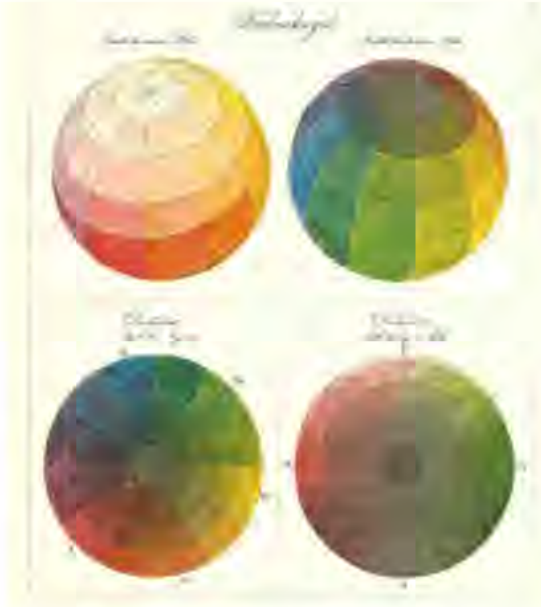
Resim 5. Goethe'nin renk çemberi.

1810 yılında, Goethe'nin, kitabını yayınladığı yıl Philipp Otto Runge (1777-1810) tüm renk, ton, pastel ve gölgelerin bir arada düzenli bir biçimde yer aldığı ilk renk küresini tasarlamıştır. Runge, siyah ve beyazın yanı sıra temel renkler olan mavi, kırmızı ve sarıyla da ilgilenmiştir. Çağının diğer renk teorisyenleri gibi renklerin karışım oranları üzerinde durmamış, renk armonisini yakalamayı amaçlamıştır (Eczacıbaşı, 1997; Friedmann, 2003:22).

Üç temel renk teorisi 18. yüzyılda yaygın olarak kabul edilmiş, birçok bilim adamı, sanatçı ve düşünür tarafından tartışılmıştır. Bunlardan ressam Otto Runge ve Goethe ise yalnızca mavi ve sarı temel renkler olarak kabul etmişlerdir.

Runge'tan 150 yıl sonra Alman renk uzmanı Johannes Itten (1888-1967) da benzer bir model tasarlamıştır. Itten, tüm küreyi on iki noktalı yıldız şeklinde ve beyaz, merkezin en üstünde yer alacak şekilde göstermiştir (Zelanski & Fisher, 1994:51).

Itten, renk uyumlarını geometri gibi açıklayan daha erken bir geleneğe uzanmış ve rengin kombinasyonları üzerine formüller üretmiştir. Daha katı renk sistemlerinden ve



Resim 6. Runge'un renk çemberi.

bilimsellikten ayrılan, sadece algıya dayalı, rengin yedi kontrastlığı teorisini kurmuştur. Itten, bu temel çalışmaları, "renk sanatı" olarak adlandırmıştır.



Resim 7. Johannes Itten'in yıldız biçimli renk çemberi.

Fransız kimyager Michel-Eugene Chevreul (1786-1889), 1839'da "Renklerin Armoni ve Kontrastlık İlkeleri" (*The Principles of Harmony and Contrast of Colors*) adlı kitabını yayınlamıştır. Chevreul, renklerin kendi tamamlayıcılarının yanında daha yoğun göründüklerini gözlemlemiştir. Örneğin, yeşil renk kırmızı renkle yan yana yerleştirildiğinde daha yeşil görünmektedir. Chevreul, kendi teorisini 'eşzamanlı kontrast kanunu' olarak adlandırmıştır. Ayrıca, hassas bir şekilde derecelendirilmiş iki boyutlu bir renk çemberi

geliştirmiştir. Bu çalışmada kırmızı, sarı ve mavi temel renkler; turuncu, mor ve yeşil ise ara renkler olarak gösterilmiştir. Chevreul'un teorisi Empresyonistler ve Postempresyonistler gibi zamanın ressamı tarafından büyük ilgi görmesine rağmen, çok azı renk armonileri konusunda onun izinden gitmiştir. Claude Monet (1840-1926) bu teoriyi reddederken, Camille Pissarro (1830-1903) teorisinin entelektüel temelli olmadığını öne sürmüştür. Fransız ressam Georges Seurat (1859-1891) ise, Neo Empresyonizmin gelişmesinden önce, Chevreul'un teorisi üzerinde çalışmıştır. Puantilizm olarak da bilinen bu akımda çeşitli renklerin küçük noktalar halinde boyanması sistemi görülmektedir. Beyin, yan yana gelen renkleri otomatik olarak karışım halinde algılamaktadır. Seurat'ın resimleri binlerce renk noktalarından oluşmaktadır. Temel olarak Seurat, Chevreul'un teorisini resimlerine yansıtmayı amaçlamıştır. Ayrıca Seurat, Chevreul'un teorisi ile birlikte onun varisi Ogden Rood'un teorisini de benimsemiştir (Friedmann, 2003:23; Zelanski & Fisher, 1994:52).



Resim 8. Georges Seurat, *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası*, 1884-1886, 207.6x308 cm, Art Institute, Chicago.

Chevreul'un teorisi Neo-Empresyonizm'in yanında, Empresyonizm ve Orfik Kübizm'i de etkilemiştir.

Amerikan sanatçı ve bilim adamı Ogden Rood (1831-1902), rengin optiği üzerine sadece insanlarda var olan bir algı olarak tanımladığı geniş kapsamlı bir araştırma gerçekleştirmiştir. Rood, renk farklılıklarını belirleyen üç temel değişken belirlemiştir. Bunlar, doygunluk, değer ve tonudur. Rood, yan yana konumlanan renklerin göz tarafından karışık algılandığını gözlemlemiş ve 1879'da yazdığı "Modern Renk



Bilgisi" (*Modern Chromatics*) adlı kitabında bu konudaki gözlemlerini açıklamıştır. Rood, birbirlerinin kontrastı olan renklerin hangileri olduğunu bilmelerinin sanatçılar için önemli olduğunu düşünmüştür. Rood'un teorisi özellikle optik karışım tekniğini benimseyen puantalistler başta olmak üzere zamanın sanatçıları arasında büyük etki yapmıştır (Zelanski & Fisher, 1994:52-53).



Resim 9. Rood'un renk çemberi.

1802'de İngiliz Doktor Thomas Young (1773-1829) ise ışığın dalga teorisini ortaya koymuş, kırmızı, sarı ve mavi renklerinin temel renkler olduğunu varsayarak 'trikromatik (üç renkli) renk teorisi'ni geliştirmiştir (Malacara, 2002:5).

Ayrıca Young, Newton'ın yaptığı deneyin tersini gerçekleştirmiştir. Newton ışığı tayf renklerine ayırırken Young ise ışığı yeniden oluşturmuştur. Tayf renklerinin ışını bir perdede birbiri üzerine düşürerek beyaz ışığı elde etmiştir. Bunlar, doğal ışığın özelliklerini taşıyan ışık ışınlarıdır. Bu nedenle de, iki ışık birbirine eklendiğinde daha parlak, daha ışıklı açık bir ışık rengi ortaya çıkmaktadır. Örneğin, yeşil ışıkla kırmızı ışık birbirine karıştırıldığında, onlardan daha ışıklı bir renk olan sarı ışık rengi elde edilmektedir. Üç rengin birbirleriyle karışmasıyla da beyaz renk, yani ışığın kendisi yeniden oluşmaktadır (Parramon, 1994:12-13).

Young'tan yaklaşık elli yıl sonra fiziğin ses konusunu geliştiren Alman fizikçi Hermann von Helmholtz (1821-1894), Young'ın görüşlerini araştırmalarla temellendirerek üzerine başka ayrıntılar eklemek suretiyle yeniden ele almış

ve geliştirmiştir. İki fizikçinin ayrı ayrı ortaya koydukları renk teorilerinin bileşik şekline, 'Young-Helmoltz teorisi' denilmektedir. Bu teoriye göre, her renk göz tarafından üç ayrı renk siniriyle algılanmaktadır. Bu sinir kategorilerinden birincisi, kırmızı rengin yaptığı uzun ışık dalgalarının etkisidir. İkinci kategori ise orta dalgaların etki hareketini yaptığı yeşildir. Mavi-mor ise üçüncü kategoride kısa dalgaların etki hareketidir. Böylelikle her sinir takımı üç temel rengin (kırmızı, sarı, mavi) titreşiminden etkilenmiş olmaktadır. Helmholtz, ilk defa boya renkleriyle ışık renklerinin arasındaki karışım farklarını ispat etmiştir. Ayrıca, sinir sisteminin titreşimini üç kategoriye ayırarak renklerin çeşitli hareketlerini eğrilerle belirtmiştir (Çağlarca, 1993:15).

Helmholtz'un çalışmasıyla eş zamanlı olarak, 1861'de James Clerk Maxwell (1831-1879) renk algısı üzerine çalışmış ve bir deneyim gerçekleştirmiştir. Üç siyah-beyaz fotoğrafın önüne üç farklı renkli filtreyi yerleştirerek aynı ekrana yansıtmıştır. Daha sonra siyah-beyaz fotografik emülsiyonun eşit olarak üç renk kullanımına hassasiyeti olduğunu varsaymıştır. Ne yazık ki bu varsayım gerçeklerden oldukça uzak bulunmuştur. David Brewster (1781-1868) ise kırmızı, sarı ve maviden ibaret üç esas ışık rengi bulunduğunu ve bunların birbirleriyle karışımlarından diğer ışık renklerinin oluşturulabileceğini savunmuştur. Bu renklerin karışımlarla elde edilemeyen ana renkler olduğunu ileri sürmüştür.

### Yirminci Yüzyıl Renk Teorileri

Edwald Hering (1834-1918), üç temel zıt renk çifti olduğunu öne sürmüştür. Ayrıca mavimsi sarı veya sarımsı mavi olmadığını gözlemleyerek sarı ve mavinin karşıt renkler olduğuna karar vermiştir. Aynı şekilde, Hering'e göre kırmızı ve yeşil de zıt renklerdir. Hering, bu dört rengin -kırmızı, sarı, yeşil ve mavi- temel renkler olduğunu açıklayan bir teori ortaya koymuş, beyinde sarı-mavi ışık ve kırmızı-yeşil ışık için algılayıcılar olduğunu varsaymıştır. Ayrıca beyaz ve siyah için de başka bir sınıflandırıcı olduğunu varsaymıştır. Hering'in teorisi, 1970'lerde Edwin H. Land (1909-1991), 'Retineks teorisi'ni geliştirdiği zaman yeniden önem kazanmıştır. 1988'de Frederick E. Ives (1856-1937), Maxwell'in deneyini tekrarlamış ve bu deneyde modern renk fotoğrafının önünü açacak temel prensipler kurmuştur. 1890'da ise Arthur P. König (1856-1901) kendisinden önceki araştırmacıların hipotezlerinden hareketle gözde kırmızı, yeşil ve mavi için üç renk alıcısı olduğunu varsaymıştır (Kuehni, 1997; Malacara, 2002:5).

Chevreul ve Helmholtz gibi tanınmış modern fizikçilerin teorileri, empresyonist sanatçılar üzerinde önemli etkiler oluşturmuş ve resimlerine belirgin bir şekilde yansımıştır. Empresyonist resimlerde gördüğümüz doğa, alışıldık doğa değil, optik ve renk yasalarına göre resmedilmiş doğadır. Örneğin Monet'in, *Monaco Kıyısı* resminde, sarı rengin hakim olduğu bir doğanın içerisinde bulunan tepeler, sıradan kalıplara göre gri ya da koyu kahverengi olması gerekirken, Monet bunları sarının tamamlayıcı rengi olarak gördüğü maviye boyamıştır. Burada Monet, resmini Hering teorisinin sarı-mavi karşıtlığına göre yapmıştır. Aslında bu karşıtlığın doğrusunun, bilimsel renk sistemine en yakın olan Munsell sistemindeki sarı-mor karşıtlığı olduğu bilinmektedir. Empresyonistler, nesnelere gibi gölgelerini de alışılmadık biçimde renkli göstererek geleneksel görme mantığını yıkmışlardır (Karavit, 2006:105,106)



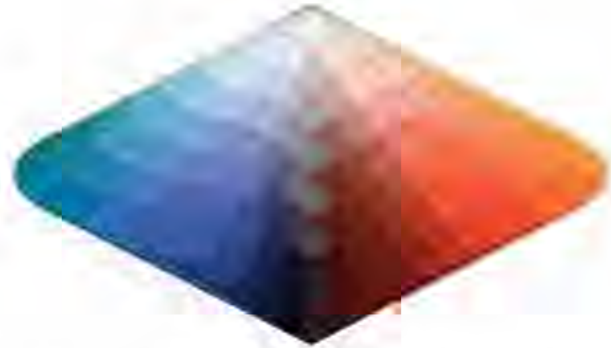
Resim 10. Claude Monet, *Monaco Kıyısı*, 1884, 75x94 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam.

20. yüzyılın başlarında Manfred Richter, renklerin üç temel özelliği olduğunu öne sürmüştür. Richter'e göre bir renk şu özellikleriyle ayırt edilmektedir:

- Tonluluğu: Kırmızı, mavi, yeşil, vb.
- Seçkinliği: Sarı bir renk, genellikle bir kırmızı renkten ve bir mor renkten her zaman daha açıktır.
- Doygunluğu: Biri herhangi bir renkte diğeri gri renkte olan boyalar, farklı oranlarda karıştırıldığında aynı seçkinlikte, ancak farklı doygunlukta ürünler elde edile-

cektir. Doymunluk arttıkça grinin oranı zayıflayacaktır (Genç Larousse, 1993:3426).

Renk sistemleri arasında Amerikan sanatçı ve renk uzmanı Albert Munsell (1858-1918) ve Nobel ödüllü Alman fizikçi Wilhelm Ostwald'ın (1853-1932) sistemleri, İkinci Dünya Savaşı öncesinde en yaygın olanlardır. Ostwald'ın 'Renk Sistemi', 1916 yılında, "Renk Sözlüğü" adıyla yayınlanmıştır. Bu sistem, çift renk konisinin grafik modeline siyah ve beyazın ilave edildiği ve 24 adet renk tonundan oluşan renk dairesine/çemberine dayanmaktadır. Disiplinli ve bilimsel bir çalışmanın sonucu olan bu sistem, Edwald Hering'in, insan gözünün gördüğü her rengin, belli yüzdelerde olmak üzere, renkli tonlara eklenen siyah ve beyazdan oluştuğunu ve bu unsurların ölçülebildiği yönündeki anlayışını temel almıştır. Söz konusu 24 renk, rakam ve harflerle isimlendirilmiştir. Ostwald'ın renk sistemi, dünyanın büyük bir kısmında kabul edilmiştir. Ancak İkinci Dünya Savaşı sonrasında bu sistem bir takım avantajlara sahip olsa da özellikle renk dairesindeki renkler arasında eşit mesafeler bulunmadığı için daha fazla geliştirilememiştir. Ayrıca bazı sanatçılar Ostwald'ın modelini fazla bilimsel olduğu yönünde eleştirmişlerdir. Buna rağmen bu sistem Bauhaus'un teknolojiyle sanatı birleştiren girişimleri gibi rasyonel sanat uygulamaları için elverişli bulunmuştur (Kanat, 2003:186; Zelanski & Fisher, 1994:56).



Resim 11. Ostwald'ın renk sistemi.

1898 yılında Munsell, renkleri nitelendirmek ve renkler arasındaki ilişkiyi rasyonel bir yolla göstermek amacıyla 'Munsell Renk Sistemi'ni geliştirmiştir. Bunun ardından 1929 yılında Baltimore'da fizikçiler, ressamlar ve psikologlarla bir arada çalışarak, kapsamlı bir renk sistemi oluşturmuştur. ABD'de, bütün ilgililer için anlaşılabilir olan bir renk kodek-

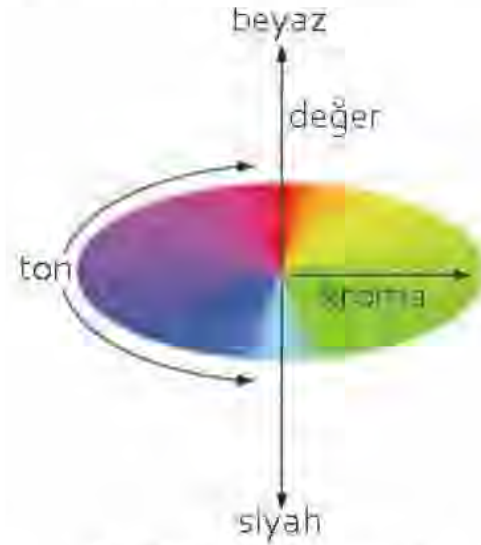
sinin kabul edilmesi için sarf edilen çabalar sonucunda "Ulusal Renk Cemiyeti" kurulmuştur. Bu cemiyet, renkleri sanayi, sanat ve bilimde kullanarak, ilaç, kimyasallar, resim ve tekstil boya ları, kumaş, seramik ve birçok başka endüstriyel ürün imal edenlerin forumu haline gelmiştir. Pratiğe dökülebilirlik açısından ve denetlenebilen renk tonlarının sayısı bakımından, Munsell sistemi, Ostwald sistemine göre bir adım öndedir. Munsell'in renk kitabında, iki cilt içinde kırk adet kartela (renk ve renk tonlarını gösteren katalog) ve 900'den fazla renk örneği mevcuttur. Bu sistem ABD'de, renklerin tanımlanması bakımından, bütün sistemler arasında en yaygın olanıdır. Harflerle tanımlanan 10 adet ana renk tonunun her biri, bu sistemin renk dairesinde on tane kademeye sahiptir. Böylece yüz adet renk tonu oluşur ve bunlar daireyi tamamlar. Değer (renk değeri), rengin, beyaz, gri ya da siyaha kıyasla, açıklık derecesini belirtir. Siyah ve beyaza ait on adet değere, 1'den 9'a kadar numara verilmiştir (Kanat, 2003:186-188).



Resim 12. Munsell'in renk diyagramı.

Munsell'e göre rengin karakterini ortaya koyan üç boyutu vardır. Bunlar; 'ton', 'değer' ve 'kroma'dır. Munsell bu özelliklerin her biri için görsel adımlarla sayısal ölçekler yayınlamıştır. Munsell'in üç boyutlu renk şemasında, tonlar bir daire içine kırmızıdan sarıya, yeşile, maviye, mora ve tekrar kırmızıya kadar değişerek yerleştirilmiştir. Renk şemasına göz gezdirildiğinde, renk tonlarının birinden diğerine

karışım halinde olduğu görülmektedir. Bir rengin ton değeri o rengin aydınlık, açık-koyu olması ile ilgilidir. Ton sözcüğü rengi değil iki renk arasındaki değer farkını ifade etmektedir. Buna göre 'ton' sözcüğü açık mavi ile koyu mavi arasında değer farkıdır. Ton değeri bir rengin ışıklılık derecesidir. Yani bir rengin açıklık ve koyuluk derecesi ton ile ifade edilmektedir. Munsell kırmızı, sarı, yeşil, mavi, mor gibi beş esas renk üzerinde renk çemberi meydana getirmiş ve bu çemberi yirmi eşit mesafeye ayırmıştır. İki rengin arası sarı-kırmızı, sarı-yeşil, mavi-yeşil ve mavi-mor'dur. Bu renklerin araları da on kısma bölünmüştür. Değer, dikey düzlemde en alttaki siyahtan en üstteki beyaza kadar değişmektedir. Kroma ise nötr merkezden dış kenardaki maksimum doygunluğa sürekli değişmektedir. Munsell renk şemasındaki her renk, Munsell simgelerinde tanımlanmıştır (Çağlarca, 1993:18-19; Friedmann, 2003:35).



Resim 13. Munsell'in renk sistemi.

Munsell'in yöntemi, renk tonlarının düzenli gelişimini, değerini (açık-koyu) ve doygunluğunu kullanan klasik renk düzeni geleneğini takip etmektedir. Munsell renk sistemi, tüm dünyada kabul edilmiş bir sistemdir (Friedmann, 2003:35).

Ostwald ve Munsell'in sistemleri, yaygın olarak kullanılıyor olmalarına rağmen, her iki sistemin de pigment boya özlerinin karışımına değil, ışığa dayanıyor olmaları eleştirilere sebep olmuştur. Bu iki sistemin eksikliğini gidermek için, Amerika Renk Araştırma Enstitüsü, özel pigment birim-

lerinin özlerinin karışımına dayanan, bir renk sistemi kullanmaktadır. Sistem, üç adet dengeli temel renk ve siyah beyaz üzerine kurulmuştur. Bunlar, 1296 çeşitli renk tonunun görülebildiği bir zincirde yer almaktadırlar. Bu parçalanma sonuza kadar devam ettirilebilmektedir (Kanat, 2003:188-189).

20. yüzyılın ilk dönemlerinde renk çalışmaları, geniş ve oldukça kapsamlı bir çalışma alanı haline gelmiştir. Josef Albers (1888-1976), 1930'ların başında Nazi Almanyası'ndan kaçarak kendi öğretim yöntemlerini Yale Üniversitesi'ne taşımış ve Amerika'da renk armonisi konusunda en etkili isim olmuştur. 1963'te yayınlanan "Renklerin Etkileşimi" (*Interaction of Colors*) başlıklı kitabı doğrudan eğitsel bir amaç taşımaktadır (Holtzschue, 2009:91).

Albers'e göre, eşzamanlı kontrast, rengin saydamlık ve mekân etkisi gibi temel yanılsamaların tümü, rengin plastik ifadesinde son derece önemlidir. Albers, özellikle mekân etkisi üzerinde durur; çünkü iki rengin karışımı olan bir rengin her iki renkle bir araya geldiği yerlerde, yumuşatıcı ve keskinleştirici etkilerle yakınlık ve uzaklık izlenimi oluşturduğu düşüncesini savunur (Albers, 1975).

### Sonuç

Bu makalede ayrıntılandırıldığı gibi, renk üzerine yapılan araştırmaların tarih boyunca devam ettiği renklerin oluşuma ve tanımlanmasına yönelik birçok teori geliştirildiği görülmektedir. Bununla birlikte geliştirilen renk teorileri, yalnızca sanat akımları ve ressamların renk kullanımları üzerinde önemli farklılıklar yaratmamış, fotoğraf, grafik, tekstil, seramik gibi renklerle ilişkili birçok sanatsal ve endüstriyel alanı da etkilemiştir. Dolayısıyla, renk teorileri üzerine Türkçe yayınlanmış belgesel tarama niteliğinde bir araştırma bulunmaması nedeniyle kaleme alınan bu makalenin, renkle ilişkili alanlara katkıda bulunacağı umulmakla birlikte, renk teorilerinin her birinin özel olarak daha ayrıntılı bir şekilde incelenmesi gerektiğinin de altı çizilmelidir.

### KAYNAKÇA

- Albers, J. (1975). *Interaction of Color*, New Haven and London: Yale University Press.
- Bell, J. C. (1993). "Zaccolini's Theory of Color Perspective", *The Art Bulletin*, 75(1):91-112.

- Çağlarca, S. (1993). *Renk ve Armoni Kuralları*, 5. Baskı. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Danger, E. P. (1987). *The Colour Handbook*, England: Gower Technical Press.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (1997), 3. Cilt, İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Ergüven, M. (1992). *Yorumla Doğru*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Friedmann, R. S. (2003). *Mystery of Color*, Naples, Florida: L&M Publications.
- Genç Larousse, *Larousse des Jeunes* (1993). 11. cilt, İstanbul: Gerçek Yayıncılık.
- Holtzschue, L. (2009). *Rengi Anlamak*, çev: F. Akdenizli, İzmir: Duvar Yayınları.
- Kanat, A. (2003). *Renk ve Duyu Psikolojisi*, İzmir: İlyas Yayınevi.
- Karavit, C. (2006). *Işık-Gölge*, İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Kuehni, R. J. (1997). *Color: An Introduction to Practice and Principles*, USA: A. Wiley Interscience Publication.
- Malacara, D. (2002). *Color Vision and Colorimetry: Theory and Applications*, Second Edition. USA: The International Society for Optical Engineering.
- Öztuna, Y. (2007). *Görsel İletişimde Temel Tasarım*, İstanbul: Yorum Sanat Yayınevi.
- Parramon, J. M. (1994). *Resimde Renk ve Uygulanışı*, çev: E. Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Shevell, S. K. (2003). *The Science of Color*, North Yorkshire: J&L Composition.
- Sözen, M., Tanyeli, U. (1992). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Zelanski, P., Fisher, M. P. (1994). *Color*, London: Callman and King LTD.

### Görsel Kaynaklar

Resim 1. "Newton Deneyi";

<http://www.diycalculator.com/sp-cvvision.shtml>

Resim 2. "Newton'ın Renk Çemberi";

<http://www.britannica.com/EBchecked/media/1063/One-form-of-Newtons-colour-circle>

Resim 3. "Moses Harls'ın Renk Çemberi";

[http://www.gutenberg-e.org/cgi-bin/dkv/gutenberg/slides-how\\_low.cgi?pn=28](http://www.gutenberg-e.org/cgi-bin/dkv/gutenberg/slides-how_low.cgi?pn=28)

Resim 4. "Lambert'in Renk Piramidi";

<http://irtel.uni-mannheim.de/colsys/Lambert.html>

Resim 5. "Goethe'nin Renk Çemberi",

<http://en.wikipedia.org/wiki/File:GoetheFarbkreis.jpg>

Resim 6. "Runge'un Renk Çemberi",

[http://greg.org/archive/2007/08/08/philipp\\_otto\\_runges\\_farbenkugel.html](http://greg.org/archive/2007/08/08/philipp_otto_runges_farbenkugel.html)

Resim 7. "Johannes Itten'in Yıldız Biçimli Renk Çemberi",

<http://academics.triton.edu/faculty/fheitzman/color.html>

Resim 8. "Georges Seurat, *Grande Jatte Adası'nda Bir Pazar Öğleden Sonrası*" 1884-1886, 207.6x308 cm, Art Institute, Chicago.

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Georges\\_Seurat\\_031.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Georges_Seurat_031.jpg)

Resim 9. "Rood'un Renk Çemberi",

<http://wanderingmoonpr.wordpress.com/2008/10/20/the-colour-wheel/>

Resim 10. "Claude Monet, *Monaco Kıyısı*", 1884, 75x94 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam,

<http://www.wikipaintings.org/en/claude-monet/the-corniche-of-monaco>

Resim 11. "Ostwald'in Renk Sistemi",

[http://www.daicolor.co.jp/english/color\\_e/color\\_e01.html](http://www.daicolor.co.jp/english/color_e/color_e01.html)

Resim 12. "Munsell'in Renk Diyagramı",

<http://www.lgl.net.au/munsellcolorgrading.php>

Resim 13. "Munsell'in Renk Sistemi",

<http://www.specialchem4coatings.com/tc/color-handbook/index.aspx?id=munsell>

# Mimarinin Efendi ve Köleleri: Gargoyle Heykeller\*

Aysun ALTUNÖZ YONUĞ\*\*

## Özet

Orta Çağ Avrupa'sının yontuları ve Gargoylelerinin sembolik anlamları hakkında, yazılanlar ışığında sınırlı bilgilere sahibiz. Ancak, sanatla ilgilenenler bir heykeli okuyabilir ve gördüklerini yorumlayabilir, en azından heykellerin hikâyelerini kendi ağzından dinleyerek anlayabilir. Betimleme aşamasından sonra çözümlenmeye ve hakkında yargıya varılmaya dek giden bu süreçte, heykel de diğer sanat objeleri gibi okunmuş olur. Okunmayı, tüm ürpertici sessizliği ile köşelerde, balkon altlarında, sütun diplerinde saklanarak bekleyen Gargoyle heykeller, yapıları yağmur sularının yanısıra kötü ruhlardan da korumaktadır. Bu çalışmada, gargoylelerin mimari işlevleri üzerinde durulurken, diğer taraftan da birer sanat objesi olan bu mistik varlıkların sosyo-kültürel durumları irdelenerek çözümlenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** *Gargoyle, Grotesk, Heykel, Mimari, Gotik.*

## Lords and Slaves of Architecture: Gargoyle Sculptures

### Abstract

Within the scope of written sources, we have limited information about the medieval European sculptures and symbolic meaning of Gargoyles. However, anyone who is interested in art can read a sculpture and make comments about what they see in it; at least they can understand their stories by listening to them in their own words. In this process leading to a phase of analysis and judgement that comes after making descriptions, sculpture would also be read just like other art objects. The gargoyle sculptures, which are waiting to be read as they hide themselves at the corners of lower balconies and at the feet of columns with all their creepy silence, protect the architecture from rain and evil spirits. In this paper, while putting emphasis on their architectural functions, gargoyles will as well be examined and analyzed from the aspect of their socio-cultural context as mystical art objects

**Keywords:** *Gargoyle, Grotesque, Sculpture, Architecture, Gothic.*

\*"Mimarî'nin Efendi ve Köleleri: Gargoyle Heykeller" başlıklı bu makale, 2011 yılında gerçekleştirilen Uluslararası Sanat/Tasarım ve Estetik Sempozyumunda bildiri olarak sunulmak üzere hazırlanmış, özet olarak kabul edilmele birlikte sunulmamıştır.

\*\*Yrd. Doç. Dr., Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, Ankara.  
E-posta: aysun.altunozyonug@gmail.com

## Giriş

Mekânla birebir ilişki kuran, boşluk ile var olan ve üç boyutlu özelliğinden dolayı nesnel olarak kavranabilen, günümüzde ise alışlagelen nitel ve nicel sınırlarını aşan heykel, Gotik dönemde plastik değeri kadar mistik tavrıyla da dikkat çekmiştir. Aynı dönem içinde, mimaride işlevsel özellikleriyle önemli bir yer alan gargoyle heykeller de nitelikleri ile sosyal ve kültürel yaşantıyı etkilemiştir. Öyle ki, İncil’de yer alan öğretilerin tiyatral anlatımı gibi görünen Grotesk üslupla süslenmiş gargoyle heykeller, kilisenin insanlar üzerindeki etkisini açıkça vurgulayan estetik objeler olarak varlıklarını korumaktadır. Plastik birer anlatı aracı olan bu gargoyle heykeller, betimleme, çözümlenme, yorumlama ve yargı süreci sonunda tıpkı bir metin gibi okunabilmektedir. Bu noktada, okuma sürecine etki eden göstergeler iyi değerlendirilmeli, birincil anlamlarının ardında yatan gizil anlamlar da değerlendirilmelidir.



Resim 1. Santa Croce Bazilikası, 'Ejderha', güney cephe (Lecce) Floransa, İtalya.

Bu bilgiler ışığında, gargoyle heykellerin (Res.1) sosyal ve kültürel etkileri, Aziz Romanus’un<sup>1</sup> Seine kıyılarında yaşayan halkı canavarın elinden kurtarması ve bir haç yardımı ile yakaladığı canavarın kafasını kilisenin duvarına ibret olarak asmasıyla sonuçlanan masalda<sup>2</sup> verilen mesajda açıkça görülmektedir. Bu masal sonunda, hayatta kendimizden güçlü insanların olacağı, ancak bunlar güçlerini kötüyeye kullandıkları takdirde sığınacağımız yerin, Kilise ve İsa’nın öğretileri olduğu ve bu yolun huzura giden yol olduğu gibi çeşitli çıkarımlar elde etmek olasıdır. Ancak masalda, gerçekte varlıkları tartışılır şeytansı ve mistik/gizemli görüntülerin nesnel gerçekliklerinin ötesinde, birer tinsel varlık olarak, güçlerinin vurgulanmış olması dikkate alınmalıdır. Bu güç, alt edilemez bir güçtür. Çünkü bilinmeyen ve tanımlanamaz olanın gücü de bilinmezdir ve bu anlamda bilinmezden korkulur.

Bu bağlamda, kötülüğün efendisi ve kötünün kölesi olan bu mistik varlıklar, sembolik anlamları, diğer bir deyişle göstergeleri dikkate alındığında ne efendi ne de köle olabilmenin çelişkisi içinde okura mesaj vermektedir. Bu mesajın içinde ise görünenin ötesinde saklı gizil bir anlam mevcuttur.

## İncil ve İblis

İncil’de iyiliğin sembolü Mikail ile kötülüğün sembolü İblis’in (Şeytan) gökyüzünde birbirleriyle olan savaşlarında, İblis ve müttefiklerinin karşısında tarafsız kalmakta ısrar eden meleklerin, cennetten kovulmalarından söz edilir.<sup>3</sup> Bu ayetten, dünyaya ölümlü olarak indirilen meleklerin, yeryüzünde var oldukları süre boyunca doğru yolu bulamamaları durumunda, sonsuza dek lanetlenecekleri sonucu çıkarılmaktadır. İncil’de sözü edilen bu savaşta İblis, ejderha ile betimlenmektedir. “Gökte savaş oldu. Mikail’le melekleri ejderhayla savaştılar. Ejderha kendi melekleriyle birlikte karşı koydu, ama gücü yetmedi. Bu yüzden gökteki yerlerini yitirdiler” (İncil,12/7-8). Bu meleklerin ve İblis’in cennetten kovulmalarının nedeni ise; insanları kutsal kitabın ve Mesih’in öğretilerinden uzaklaştırmaları olarak gösterilir. Öyle ki, İncil’de bu konudan şöyle söz edilir:

Büyük Ejderha ya da İblis denen, bütün dünyayı saptıran o eski yılan, melekleriyle birlikte yeryüzüne atıldı. Bundan sonra gökte yüksek bir sesin şöyle dediği duyuldu: “Tanrımızın kurtarıcısı, gücü, egemenliği ve

Mesih'in yetkisi şimdi gerçekleşti çünkü kardeşlerimizin suçlayıcısı, onları Tanrımızın önünde gece gündüz suçlayan aşağı atıldı. (İncil,12/7-10)

Öfkelerine yenik düşen ejderha görünümlü iblisler yeryüzüne indirilmeleriyle beraber kötülöklere devam etmekte, insanöglunu yanlış yola sevk etmekte ve İsa'ya olan bağıllıklarında ısrar eden ölümlüleri cezalandırmaktadır. Bu durum İncil (12/12)'de şöyle konu edilmiştir; "Bunun için, ey gökler ve göklerde yaşayanlar, sevinin. Yer ve deniz, vay halinize. Çünkü İblis, zamanının az olduğunu bilerek büyük bir öfkeyle üzerinize indi"

İncil'de sözü geçen cennetten kovulan melekler, yani ejderha iblisler, yeryüzüne indirilerek Tanrı tarafından cezalandırılmışlardır. Onların kutsal kitaba ve Mesih'e olan kayıtsız tutumları cennetten kovulmalarının önemli nedenidir. Ne melek ne de insan görünümündeki iblisler, korkunç biçimleri ile diğerlerinden ayrılırlar. Çatalkuyruklu, yedi başlı, on boynuzlu örkütücü görüntüleriyle bu iblisler (Res.2) Orta Çağ betimlemelerinde diğer fantastik yaratıklara oranla çoğunlukta kullanılmıştır. Bunun önemli nedenini dönemin, dolayısıyla kilisenin feodal yapısında bulmak olasıdır. Öyle ki, Orta Çağ uygarlığı, "dinin ve kilisenin derin damgasını taşımakta... iktidardaki sınıf, Hıristiyan Kilisesini kendi ideolojik kalesi yapmakta... Katolik kilisesi yapılarına varıncaya değin, feodalitenin hiyerarşisini yinelemektedir" (Zubritski vd., 1980: 218).

### Etimolojik Olarak Gargoyle ve Çözümlemesi



Resim 2. Jean Bondol, 'Meleklerin Ejderha ile Düellosu' 1377-78.

Gotik mimarının önemli yapı öğelerinden olan gargoyle için, pek çok dilde farklı biçimlerde etimolojik çözümlenmeler yapılmıştır. Benton, *gargoyle* kelimesini şu şekilde yorumlar;

İtalyanca *gronda sporgende* 'homurtu' anlamına gelen 'çıkıntılı oluk' Almanca'da *wasserspeier* olarak tanımlanırken, Hollanda'da *waterspuwer* kelimesiyle su pintisi ya da suyu kusan anlamında kullanılmıştır. Bunlardan farklı olarak İspanyolca'da *gargola* Latince'de *gargula* olarak literatüre geçen ve Türkçe'de 'boğaz' kelimesiyle tanımlanabilen gargoyleler, Fransızca'da *gargariser* yazımıyla 'gargara' anlamında dilimizde karşılık bulmaktadır. Bu dönemde, Grotesk ya da mitolojik yaratıklar olarak betimlenen gargoyleler, İtalyanca kökenli *babunio*'dan türetilmiş baboon anlamında kullanılan Habeş maymunu ile şebeği işaret etmektedir. İtalyan edebiyatında *La Grottesca* ve *grottesco* olarak adı geçen bu fantastik formların grotesk betimlemeleri nitelikleme amacıyla kullanıldığı bilinmektedir. (Benton, 1997: 8-10)

İşlevsel olarak ele alındığında gargoyleler, özenle hazırlanmış, ayrıntılarla süslü yağmur olukları, bir başka deyişle çörtlenlerdir. Diğer taraftan, birer su oluğu olarak tasarlanan gargoyleler, çatılarda biriken yağmur sularını akaçayarak dış cephede oluşabilecek erozyonu da önlemektedir. Başlangıçta seramik ve ahşap malzemeler ile yapılan mimari yapı elemanı çörtlenler, plastik değerlerle desteklenerek birer dekoratif öğeye dönüştürülmüştür. Birçok uygarlık bu su oluklarını kendi mimarilerinde farklı biçimleme ve anlatımlarla kullanmıştır. Benton (1997:11), "Antik Mısır'da olduğu gibi hayvan biçimli taş (kireç taşı ya da mermer) çörtlen yontuların antik Yunan mimarisinde ve Etrüsk Uygarlığı'nda da kullanıldığını" vurgulamaktadır.

Groteskler, Gotiğin belirgin özellikleri arasında göze çarpan mimari süs elemanlarıdır. Kayser (1963:19)'e göre Gotik mimarının önemli plastik öğeleri olan groteskler, oyuk, mağara, yontu anlamına gelen *cave*'i işaret eder ve dekoratif biçimleri adlandırmak için türetilmiştir. Bilindiği üzere bir anlatım biçimi olarak grotesk, sıra dışı özellikleriyle varlıkların yeniden betimlenmesini içermektedir. Gotik mimari dahilinde birer mimari ve mimari plastik öğe olan gargoyleler de işlevselliklerinin yanı sıra grotesk özellikler



gösterirler. Bu mimari dekoratif öğeler, çoğunlukla kilise ve katedrallerde görüldüğü gibi, sivil mimarilerin dış cephelelerinde de yer almaktadır (Res.3).



Resim 3. Catania Üniversitesi, Felsefe Bölümü, batı cephesi, Sicilya, İtalya.

Genel anlamda "Suyu drenaj etmeye yarayan, kendine has plastik değerleri olan, dekoratif süs unsuru Gargoyleler" (Rush, 2007:19), aynı zamanda İncil'de yazan kutsal öğretilerin yansıması olan görsel imgelerdir. Birer anagojik (*anagogical*) yorum olarak kabul edilebilen bu imgeler, doğa yasalarını ihlal eden fantastik kurgular biçiminde betimlenmiştir. Bu noktada akla şu soru gelir; gargoyleler kişinin (yontucunun) bilinçaltında yatan korkularının dışavurumu mudur? Eğer gargoyleler alegorik betimlemeler/anlatımlar, diğer bir deyişle kutsal metinlerin tinsel yorumları ise bilinçaltında yatan korkuların ve bundan kaynaklı kurguların paradoksal durumu dikkat çekicidir. Baker (2009:102) "tiksinti ve hayranlığın paradoksal duygular yarattığı"ndan söz eder. Bu duygusal eşleştirme şaşırtıcı olmamalıdır, çünkü merhamet ve nefret insanlığının ayrılmaz bir parçasıdır. İncil'de konu edilen cennet savaşları irdelenecek olursa, Mikail ile İblis'in kişide bıraktığı duygular arasında bir karşıtlıktan söz edilebilir.

O halde, birbirine aykırı iki düşünce; tiksinti ve hayranlığı nesnelleştiren, aynı zamanda Grotesk üslubun en belirgin özelliklerinden birisi olan Gargoyleler, Yahudi ve Hıristiyan öğretilerinde adı geçen Cennet Savaşları'nda taraf olmayı reddeden ve cennetten kovulan meleklerin, nefret edilen ama hayranlıkla izlenen birer göstergesi olarak nitelendirilmelidir.

### Mimarînin Bekçileri: Gargoyle Heykelleri

Avrupa'da X.-XI. yüzyıllar arasında Romanesk dönemde beraber heykel, görünümünde ruhani bir değişim sergiler. Bu dönemde ikonografi, heykelin kurtarıcısı görevini üstlenmiştir. Fichner (1995:318)'e göre ikonografi; "inanıp kiliseye katılanları, mahşer gününün dehşet verici görüntüleri ile Mesih'in hayatından kesitler ya da vahiy ile ilgili konularla bilgilendirmektedir". Bakire Meryem bu noktada önemli görevler üstlenir. Çoğu katedrallerdeki heykeller de ona adanmıştır.

Gotik heykeller, katedral taç kapılarındaki dekoratif öğelerin, hareket bütünlüğünü ve özgürlüğünü sınırlamaktadır. Notre Dame Katedrali (Res.4) gibi birçok Gotik mimarinin alınlık ve kemerlerinin her bir santimetre karesi baş döndürücü motiflerle işlenmiştir. Yine aynı yıllar arasında yapılan Chartres Katedrali heykelleri de (Res.5) zarif ve ustaca çeşitlilik verilmiş duruşları ile dikkati çeker. (Gozzoli, 1982:10)

Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere, Gotik mimaride binanın ağırlığı kemerlere ve fil payelere aktarılarak yapının tamamında kabartma, heykel gibi plastik elemanların yoğunlukta kullanılmasına olanak sağlanmıştır. Genel anlamda Orta Çağ sanatının özelde ise Gotik mimarinin



Resim 4. Notre Dame Kilisesi, batı cephesi, Paris, Fransa.

diğer bir özelliği de “simgesel bir anlatım biçimine sahip olmasıdır, yani kullandığı simgelerle aslında sergilediği biçimin içinde, özünde gizli olan başka bir konunun algılanmasını sağlayan bir anlatıdır. Gerçekte, bir katedraldeki süslemeler, yaratılmış evrenin tüm yaratıklarını temsil etmektedir” (Çınar, 2006:44).



Resim 5. Chartres Katedrali, güney cephesi, orta taç kapı heykelleri, Fransa.

Gotik mimarinin alegorik öğeleri, plastik değerleriyle ele alınmadan önce spritüel anlamları üzerinde durmakta yarar vardır. Orta Çağ mimari geleneğinde, koruyucu melek tasvirlerinin yanı sıra gargoyle ve kimera (*chimera*) olarak adlandırılan, mitolojik ve manevi güce sahip doğaüstü yaratıkların betimlemeleri dikkat çekmektedir. Kötü güçleri korkutan aslan gövdeli, (keçi ve aslan) iki başlı, iri pençeli kimeralar farklı bir yaklaşımla insanları, İblis'in yaptıkları ve yapabilecekleri hakkında uyarmaktadır. Kutsal kitabın 13. bölümü 2. ayetinde İblis'le işbirliği yapan ve onun gücünü bilen yaratıktan şöyle söz edilir: "...ve gördüğüm canavar parsa benziyordu ve ayakları ayı ayakları gibiydi ve ağzı aslanagibi gibiydi" (İncil, 13: 2). Tıpkı kimeralar gibi gargoyleler de kilise ve katedrallerin, sivil ve resmi binaların dış cephelerinde olan biteni izlemekte, yarı insan yarı hayvan görünümleriyle İblis'in göstergesi olarak insanları kötü ruhlara karşı uyar-

maktadırlar. Tanrı'nın merhametini ve gücünü simgeleyen meleklerden farklı olan, koruyucu birer tılsım örneği bu yaratıklar, maneviyatlarıyla İblis'in birer göstergesidir.

Aziz ve meleklerle yan yana betimlenen bu garip, Orta Çağ fantezi yaratıklarını Hartman (1966:124) "eğlenceli surat ifadeleri" ile betimlemektedir. Her ne kadar alaycı bir tavır sergileseler de umursamaz, sıra dışı görüntüleri ve güvensiz, istikrarsız tavırlarıyla, katedrallerin en tepesinde uzaklara bakan kimera ve gargoyleleri anlaşılmaz ve acayip kılan, her an eyleme dönüşecek durağanlıklarına tezat, çılgılık atarcasına açılmış geniş ağızlarıdır. Gerçekte birer çörten görevi gören bu mistik yaratıkların ağızları cennetten kovuluşun bir isyanı ya da İblis'in korkutucu sesinin göstergesi olarak ele alınabilir. Yaratılan bu metafor/egretileme dahilinde kimera ve gargoyleler Gotik mimarinin dinamik dikey devrimine inatla, yatay kompozisyonlarıyla adeta geometrik bir denge kurmaya çalışırlar. Genelde çatılarda ve balkonlarda biriken yağmur sularını yapıdan çok uzağa akıtmaktır asıl amaç ancak, özde fantastik bu kurgular cennetten kovulan İblis'in göstergeleri diğer bir deyişle köleleri olarak kabul edilir ise bu tiyatral anlatıların bir sahne olarak mimarinin tümünde betimlendiği kanısına varılacaktır. O halde, Katedrallerin cenneti, kimera ve gargoylelerin ise Mikail ile savaşı ve cennetten atılan İblis ve melekleri işaret ettiği söylenebilir. Her ne kadar biçimleri itibarıyla nesnel dünyanın yansımalarından görüntüler içerseler de temelinde teolojik olarak İncil'e dayanan bir otoriteye duyulan saygı vurgulanmaktadır.

### İnsan Biçiminde Gargoyle

Farklı dönemlerde ve farklı uygarlıklarda gargoyleler, çeşitli biçimlerde yontulmuştur. Bununla beraber, hayvan biçimli gargoylelere oranla insan biçimli gargoylelerin sayısı da oldukça azdır. Daha çok komik suratlı, açık ağızlı insan biçimindeki bu betimlemeler, ağlamak ya da gülmek, dalga geçmek ya da acı çekmek arasında bir duygulanım sergilemektedir. Bu betimlemeler kutsal kitapta yazan öğretilerin ya da kötü ruhların bıkın habercileri olarak, adeta paganizmin izlerini taşırcasına katedrallerin tepesinde yerlerini almaktadır. Ancak, bunların çoğu 'İblis' örneğinde (Res. 6) görüldüğü gibi komik ve heyecanlı bir yüz ifadesine sahiplerdir. Komik olmaktan çok tuhaf görünen bu betimlemelere ek olarak, sıra dışı iki örnek de Autun Katedrali ve Freiburg Manastır'ında yer alan heykeller (Res.7-8) ile verilebilir.

Hatırlanacağı üzere, Orta Çağ sanatında kiliseye ilişkin çoğu betimlemeler belli normlar çerçevesinde ele alınmıştır. Bunlar, İncil'in öğretileri doğrultusunda insanlara, Tanrı'nın büyüklüğü karşısında kendi acizliklerini ve



Resim 6. Aziz John Kilisesi, 'İblis' (Benton, 1997:49)

günahkârlıklarını her an duyumsatan Orta Çağ'ın etik ve teolojik temelleri üzerine kurulu tasvirlerdir. Bu bağlamda Benton (1997:50)'un da değindiği gibi "çıplaklık, kompozisyonlara kısmen dahil edilmiş, anatomik ve ahlak kurallarına özen gösterilmişken" Freiburg Manastırı ve Autun katedralindeki farklı biçim ve içeriğe sahip gargoyle figürlerde, dönemin geleneksel etik değerlerine aykırı bir durum gözlenmektedir. Öyle ki, bu örneklerde Benton (1997:50)'un "utanmaz, şaşırtıcı bir şekilde müstehcen ve terbiye sınırlarını aşan" betimlemesiyle gargoylelerin, Orta Çağ Skolastik felsefesinin ve teolojinin etik değerlerinden farklı bir tavrı sergiledikleri sonucuna ulaşılmaktadır.

Ortak özellik olarak suyun drenajını sağlayan, Freiburg Manastırı ve Autun Katedrali'ndeki bu insan biçimli gargoyleler biçimsel ve işlevsel olarak diğer gargoylelerle benzerlik gösterebilir de, insanı şaşırtan bir kompozisyona bürünmüştür. Cennetten kovulan meleklerin birer göstergesi konumundaki bu iki insan biçimli gargoyle, Tanrı'nın yansı-



Resim 7. Autun Katedrali, 'Dışkılayan Figür' (Benton, 1997:62)

ması olan maddi dünya ve ona değer verenlerle adeta dalga geçmektedir. Bu sonuçtan destekle, bedenlerini arsızca katedrallerin duvarlarından dışarı uzatan bu gargoyleler maddi dünyanın tanrısal gerçeklik karşısındaki acizliğini vurgulamaktadır.



Resim 8. Freiburg Manastırı, 'Dışkılayan Figür' (Benton, 1997:63).

Autun katedralinde görülen gargoyle'nin (Res.7) erkek figürü olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Yüzündeki ifade ise ne yaptığını bilen bir kişiye aittir. Freiburg manastırındaki gargoyle'nin (Res.8) cinsiyeti ise tam belirgin değildir. Ancak, dalgalı saçlarının diğerine oranla daha uzun olması kadını simgelediğini düşündürmektedir. Diğer bir açıdan katedrallerin isimlerinden yola çıkarak Aziz anlamına gelen ve erkek kimliğiyle simgelenen 'Saint' Autun (Saint Lazare) Katedrali'ndeki gargoyle'nin erkek, Freiburg (Our Lady) Manastırı'ndaki gargoyle'nin ise sevilen kadın Meryem anlamında kullanılan Lady kelimesinden dolayı kadın figürü olduğu sonucuna ulaşılır. Bu duruma mistik açıdan bakıldı-

ğında tıpkı itaatsizliklerinden dolayı cennetten kovulan İblis ve melekleri gibi, Adem ve Havva akla gelecektir. Katedrallerin cephelerinde yer alan kadın ve erkek biçimli bu gargoyleler ile Adem ve Havva arasında bir ilişki kurulacaktır. Bu bağlamda bu sıra dışı kompozisyonlarıyla katedrallerin dış cephelerinde yer alan bu insan biçimli gargoylelerin yasak elmayı yiyerek cennetten kovulan Adem ile Havva'yı nitelediği söylenebilir.



Resim 9. Santa Maria Katedrali, 'Gargoyle' güney cephe (Benton, 1997:67).

Diğer bir örnek ise Milano'da yer alan Santa Maria Katedrali'nin (Res.9) cephesinde varlığını sürdüren insan biçimli diğer yontulardır. Sözü geçen örnekler bilinen birçok gargoyleden farklılık göstermektedir. Bu yarı giyinik figürler ilk bakışta kilisenin azizlerini anımsatmakla beraber, sırtlarında taşıdıkları garip yaratık biçimleriyle Herkül'ü akla getirmektedir. Üzerlerindeki giysiler dikkate alındığında figürler, İsa ve dolayısıyla ilahi bir güçle ilişkilendirilebilmektedir. O halde, birer aziz görünümündeki bu figürler, sırtlarında taşıdıkları yaratıklarla katedralleri kötülüklerden korumaktadır. İmgesel olan bu görevlerinin yanı sıra figürler, ağzı açık ve bir oluk görevi gören gargoylelerin taşıyıcı unsurları olmuştur.

Sonuç olarak, insan biçimindeki gargoyleler her ne kadar korkutucu görünseler de özünde eğlenceli yaratıklardır. Aslında birer çörtten olan bu gargoyleler yağmurlu günlerde çıkardıkları seslerle insanları uyarmaktadır. Bu uyarı gerçeklikte oluklardan dökülen yağmur sularına karşı olsa da mistik olarak ele alındığında ulaşılan yargı değişmekte-

dir. Diğer bir taraftan gargoyleler, birer felaket tellalı edasıyla insanların içinde buldukları durumla adeta dalga geçmektedirler.

### Hayvan Biçiminde Gargoyle

Korkunç ve canavarı betimlemelerin 18. yüzyılda deformasyon olarak algılanması rahatsızlık vermektedir ve bundan dolayı eleştirmenler, bedenün güzel olmayan yanlarını saklamadan, hatta çarpıtarak tüm gerçekliğiyle gözler önüne seren ejderha, yaratık ve canavarlara karşı muhaliftirler. Buna karşılık olarak Hugo bu canavarlık öyküsünü, "sadece estetik birer değerler dizisi değil, aynı zamanda bir düşünce biçimi haline getirmiştir" (Camille, 2009:74).

Sanatçılar, doğada var olan keçi, kuş, maymun ve estetik bir değer biçtiği aslana olan bağlılıklarını gargoylelerde açıkça ortaya koymuştur. Gerçeğine uygun olarak yapılan bu yontularda bu hayvanların tüm özellikleri gargoyle biçiminde özetlenmiştir. Bunlardan bazıları alay eder gibi gülümserken bir kısmı da çılgın atarcasına ağızlarını açmış biçimde betimlenmiştir. Bilindiği üzere, doğal ortamlarında hayvanlar, kükremek, ulumak ve kur yapmak için ağızlarını açmaktadırlar, ancak, gargoylelerin açık ağızları onlara işlevsellik kazandırmaktadır (Res.10). Bu görüntüsel göstergeler dikkate alındığında fonksiyonelliğin önem kazanmasının yanı sıra, simge olarak gargoyleler, gerçek ile hayal ara-



Resim 10. Parish Kilisesi, 'Gargoyle' (Benton, 1997:63)

sında kalan özneye bir başka önemli noktayı, gerçekliğin diğer bir anlamını işaret etmektedir. Baker (2009:102)'ın da değindiği gibi "belki de insanoğlunun bilinçaltında yatan korkularını temsil eden gargoyeler paganizmin izlerini taşımaktadır".

Görünenin ardındaki gerçekliği anlamak için ise göstergelerin okunabilmesi gereğini vurgulayan güzel bir örnek de Francois Joseph Aime De Lemud'un 'Quasimodo' illüstrasyonlarıdır (Res.11). Lemud'un bu örneğinde yaşanan ikilemde ise, kompozisyonda yer alan grotesklerle bir tutku ve bu tutkunun gizemi pekiştirilerek vurgulanmaktadır.



Resim 11. Francois Joseph Aime De Lemud, 'Esmeralda'yı kaçıran Quasimodo', 1844.

Semboller yorumlandığında, resimlemede yer alan mitolojik yaratıklar ve sergiledikleri ruh halleri konunun/anlatının gizemine katkı sağlamaktadır. Öyle ki kimeralar, arka planda oynanan kadın erkek rollerine kayıtsız kalmışlardır. Anlatı daha dikkatle incelendiğinde, Hugo'nun Çingene kızı kaçıran Quasimodo'sunu anlatan romanını hatırlamamak olanaksızdır. Ruhunu bedeninden ayrılmış bir kadın, insan-hayvan biçimli çirkin bir yaratığın elleri üzerinde kendinden geçmiş kaçırılıyor. Bu sahneye seyirci kalan, balkonun korkuluğundan aşağı bakan keçi görünümündeki mitolojik yaratıklar, Camille (2009:81)'in de vurguladığı gibi "boynuzlarıyla İblis'i, toynak-

ları ile cinselliği simgelemektedir". Ancak, avare avare katedralin tepesinden aşağı bakan yaratıkların, kundaklama olayına kayıtsız kaldıkları gözlenmektedir. Bu durum onları eylemin bekçileri kılarken, diğer taraftan olaya karşı olan kayıtsızlıkları onların homoseksüel olabileceklerini akla getirmektedir. Bununla beraber adam kaçırma olayına gözcülük eden bu yaratıkların hüznü, durağan betimlemeleri, konusu edilen aşkın ızdırabını gözler önüne sermektedir.

Kendinden geçmiş kadını kaçıran, ürpertici adam Notre-Dame'in kamburudur. Bu betimlemede hissedilen melankoli hali gargoyelerle benzerlikler gösteren bir özel-



Resim 12. Pablo Picasso, 'Uyuyan Kadını Okşayan Minotauros' 1933.

liktir. Melankolik özellik, yalnız kalan ve toplumdan uzak, ilişki kuramayan insanların genel davranış biçiminde gözlenir. Hayvan görünümündeki mitolojik yaratıkları ilginç kılan farklı bir özellik de bu melankolik tavırlarıdır. Bundan dolayıdır ki cinsiyeti belirsiz, hermafrodit kimlikleriyle bu gargoyeler kompozisyonda yer alan olaya ilgisiz görünmektedir.

Kimeralar, ağızlarından su drenej etmeyen groteskler olarak bilinmektedir. İşlevsel olmayan kimeraların mitleştirilmeye de gereksinimleri yoktur. Hayvana benzeyen kimeralar aslında insani duygularla donatılmıştır. Unutulmamalıdır ki; alegori ve metafor yaratmak için kullandığı boğa biçimi aslında Picasso'nun kendisidir (Res.12) ve yarı insan yarı boğa görünümündeki metaforunda kimera, erkektir ve bir o kadar da şehvetlidir. Sürrealistlerin Minotauros'u sevmelerindeki bir neden de bu karmaşasından kaynaklıdır. O halde bu fantastik

formları, Drozdek (2008:10)'in de sözünü ettiği gibi “sanatçının içsel durumunun dışavurumu olarak kabul edilebilen ve üzerinde fikir birliğine varılamayan görünüşler olarak değil, estetik duyarlılığı işaret eden metafiziksel gerçekliğin yansıması” birer sanatsal ileti aracı olduğu vurgulanmalıdır.

### Grotesk Olarak Gargoyle

Grotesk betimlemede deformasyon hiçbir zaman yeterli olamamıştır. Bir gargoylenin aynı zamanda grotesk olduğunu vurgulayabilmek için pek çok değişkenin olması gerekmektedir. Grotesk gargoyeler, mimari süs unsuru olarak da dış cephede yer alırlar (Res.13). Mimarının estetik ve işlevsel birer parçaları olarak grotesk gargoyeler aynı zamanda belli bir duygu ve düşüncüyü vurgulayan abartılı formlardır. Sullivan (1996:60), Grotesk formların, “deforme edilmiş acayip ya da fantastik bir biçimde çirkin olan tuhaf ve egzotik biçimlerle nitelenebilirliğinden ve tıpkı bezeme gibi insan-hayvan figürlerinin geleneksel tasarım biçimleriyle oluşturduğu muhteşem kombinasyon” ile karakterize edilebilirliğinden söz eder. Bundan destekle, tüm bu komik görünümlü fantastik bileşenlerin, deforme edilmiş meyve, çiçek ve yaprak tasvirleri ile iç içe olduğu söylenebilir.

Grotesk üslubun birbirine aykırı iki yeni artistik betimleme ilkesi, trajedi ve komedir. Kayser (1963:57)'e göre Grotesk, “bir taraftan komik ve saçma, diğer taraftan biçimsiz ve ürpertici”dir. Aslında Orta Çağ tragedyası korku duygusunu içerir, çünkü canavarlaşacak kadar korkunç, saçmalanacak kadar komik olan olgular trajediyi yansıtmaktadır.



Resim 13. 'Grotesk', Catania Üniversitesi, batı cephesi, Sicilya, İtalya.



Resim 14. Alexandre-Marie Colin, 'Üç Cadı/Macbeth'.

Orta Çağ grotesk tiyatrosu sihirbazları, akrobatları, ozanları, kuklacı ve aktörleri bünyesinde barındırmaktadır. Önceleri kilisenin ideolojisine yardım etmekte olan Tiyatro, daha sonra komedi ve mizah içeriğinin dozunu arttırmış ve ele alınan konuların içerikleri, yasakların sınırlarını aşmıştır. Bunun sonucu olarak cennetten kovulan İblis ve melekleri gibi kiliseden uzaklaştırılan tiyatro, sokak gösterileriyle oyunlarını sergilemeye devam etmiştir. Bu süreçte, tıpkı gargoyeler gibi utanmaz, kontrol edilemeyen konular, oyuncular tarafından her yerde arsızca oynanmıştır.

Benzeyen benzetilen ilkesinden destekle, mimari yapı tiyatro sahnesi ile gargoyeler ise oyuncularla ilişkilendirilmektedir. Bu alegorik anlatımda gargoyeler ve oyuncular komik ve saçma görünen hareket ve biçimleriyle aslında kendi trajedilerini dile getirmektedir. Machbeth'in cadılarını (Res.14) anımsatan, kendi aralarında dedikodu yapan, alaycı komedyenlere benzeyen bu gargoyeler, kendilerine ayrılmış mekânlarında görevlerini sessizce sürdürmektedirler.

### Sonuç

Mimaride birer yapı ve süs unsuru olarak kullanılan gargoyeler, insan, hayvan ve grotesk biçimlerde ele alınmıştır. Aralarında birçok fark bulunan bu üç kategoride incelenen gargoyelerin bir kısmı su olukları olarak işlevsel alanlarını belirlerken diğer bir kısmı da bezeme ögesi olarak kullanılmıştır. Ancak, konu dahilinde ele alınan tüm gargoyeler “grotesk” olarak adlandırılmıştır. Bunlar, abartılı, deformasyona uğratılmış, biçimleri bozuk, çirkin, komik, ürkütücü, korkutucu, mitolojik, alaycı ya da soytarı görünümlü fantas-

tik yaratıklardır. Birer bekçi edasıyla, aldırılmaz tutumları ve fırtına öncesi sessizlikleriyle gargoyle heykeller, insanlarla ve hırslarıyla dalga geçmesine trajik ve komik olan mahkumiyetliklerini yapıların cephelerinde sürdürmektedirler. Tüm çelişkili tutumlarının yanı sıra, ne efendi ne köle olabilmenin eşliğinde olan bu heykeller, mistik kimlikleriyle bir yanılğının içinde var olmaktadır.

Estetik değerler bütünü olan bu mimari öğelerin çözümlenmesi için gargoylelerin okuyucuya/izleyiciye sunduğu göstergelerin ardında duran gizil anlamlar bütünü açığa çıkarılmalıdır. Ancak, bu anlatı biçiminin çözümlenmesi aşamasında biçimle kurulması gereken empati de göz ardı edilmemelidir. Bu süreçte mimari ile bir bütün olan gargoyle heykellerin plastik bir öğe olmasının yanı sıra sosyo-kültürel alanın oluşmasındaki etkin rolü vurgulanmalıdır. Öyle ki, tiyatral bir dille izleyici ile buluşan alegorik tavırlarıyla özünde, gerçek hayattan alıntılarla mesaj veren gargoyle heykeller, plastik dilin güçlü göstergeleri olarak sanat tarihinde yerini almıştır.

Sonuç olarak, Gargoyle ve Kimera adlarıyla nitelendirilen Orta Çağ sanatının gizil ve fantastik kahramanları, tanrısal gücün imgesini cisimleştiren simgeler bütünü olarak kabul edilmelidir. Bu bağlamda, gerçeğe hayal arasında özdeşlik kuran bu plastik öğeler, mimariye estetik değer katmakla beraber, varlığını metafizik boyutunda tinsel bir kimlik de kazandırmaktadır. İşlevsellikleri temel alındığında mimarının kölesi olan bu gargoyle heykeller mistik yapıyla da İblis'e kulluk etmektedir. Öyle ki, heybetli duruşları ve kendinden emin tavırlarıyla adeta mimarının efendisi gibi görünen gargoyle heykeller, birer anlatım ve kullanım aracı olmanın ötesine geçememiştir.

#### Son Notlar

<sup>1</sup> Aziz Romanus, Roueni'de yaşayan ve doğum tarihi bilinmeyen bir psikoposdur (<http://www.newadvent.org/cathen/13163a.htm>).

<sup>2</sup> Evvel zaman içinde Paris yakınlarında Seine nehri kıyılarında bir mağarada *La Gargouille* adında bir canavar yaşamış. Uzun boynu, şahin bakışı ve ışık hızıyla uçuşmasını sağlayan yarasa kanatlarıyla (res.1) bu canavar, ağzıyla alev püskürterek Selne'deki tüm gemileri yakıp yıkıp, mürettebatını öldürmüştü. Kasaba halkı, korku ve nefret uyandıran bu duruma bir son vermek ve canavarı yatıştırmak için her gün

iki güvercini kurban etmeye başlamış. Canavar, kötülükten vazgeçmek için kuşların yerine bakire kızların kendisine kurban edilmesini istemiş. Ancak bu koşulda yaptıklarından vazgeçeceğini söylemiş. Bunun üzerine Aziz Romanus canavarı alt etmeye karar vermiş. Kasabalı, canavarın yakalanması ve hak ettiği cezayı alması için İsa Mesih'in öğretilerini izleme ve vaftiz olma konusunda Romanus'a söz vermiş. Romanus haçın yardımıyla yakaladığı canavarın boynuna zincir geçirmiş. Öfkesinden deliye dönen ejder, ağzından çıkan alevlerle küle dönmüş. Canavarın başı İblis'in ve ölümün simgesi olarak kilisenin duvarına asılmış. Böylece Mesih İsa ve öğretileri, tüm kötülüklerin korkulu rüyası olmuş ve insanlar, kilisenin ve Kutsal Kitabın aydınlattığı yoldan şaşmamaya söz vermişler (Williams, 2005:12).

<sup>3</sup> Gökte olağanüstü bir belirti, güneşe sarınmış bir kadın görüldü. Ay ayaklarının altındaydı, başında on iki yıldızdan oluşan bir taç vardı. Kadın gebeydi. Doğum sancıları içinde kıvrılıyor, feryat ediyordu. Ardından gökte başka bir belirti görüldü: Yedi başlı, on boynuzlu, kızıl renkli büyük bir ejderhaydı bu. Yedi başında yedi taç vardı. Kuyruğuyla gökteki yıldızların üçte birini sürükleyip yeryüzüne attı. Sonra doğum yapmak üzere olan kadının önünde durdu; kadın doğurur doğuramaz ejderha çocuğu yutacaktı. Kadın bir oğul, bütün ulusları demir çomakla güdecek bir erkek çocuk doğurdu. Çocuk hemen alınıp Tanrı'ya, Tanrı'nın tahtına götürüldü. Kadınsa çöle kaçtı. Orada bin iki yüz altmış gün beslenmesi için Tanrı tarafından hazırlanmış bir yeri vardı. Gökte savaş oldu. Mikail'le melekleri ejderhayla savaştılar. Ejderha kendi melekleriyle birlikte karşı koydu, ama gücü yetmedi. Bu yüzden gökteki yerlerini yitirdiler. Büyük ejderha –İblis ya da Şeytan denen, bütün dünyayı saptıran o eski yılan– melekleriyle birlikte yeryüzüne atıldı. Bundan sonra gökte yüksek bir sesin şöyle dediğini duydum: "Tanrımız'ın kurtarışı, gücü, egemenliği ve Mesih'in yetkisi şimdi gerçekleşti. Çünkü kardeşlerimizin suçlayıcısı, Onları Tanrımız'ın önünde gece gündüz suçlayan aşağı atıldı. Kardeşlerimiz Kuzu'nun kaniyle ve ettikleri tanıklık bildiriyle onu yendiler. Ölümü göze alacak kadar vazgeçmişlerdi can sevgisinden. Bunun için, ey gökler ve orada yaşayanlar, sevinin! Vay halinize, yer ve deniz! Çünkü İblis zamanının az olduğunu bilerek büyük bir öfkeyle üzerinize indi." Ejderha yeryüzüne atıldığını görünce, erkek çocuğu doğuran kadını kovalamaya başladı. Yılanın önünden çöle, üç buçuk yıl besleneceği yere uçup kaçabilmesi için kadına büyük kartal kanatları verildi. Yılan ağzından, kadını selle süpürüp götürmek için onun ardından ırmak gibi su akıttı. Ama yeryüzü, ağzını açıp ejderhanın ağzından akıttığı ırmağı yutarak kadına yardım etti. Bunun üzerine ejderha kadına öfkelenildi. Kadının soyundan geriye kalanlarla, Tanrı'nın buyruklarını yerine getirip İsa'ya tanıklıklarını sürdürenlerle savaşmaya gitti. Denizin kıyısında dikilip durdu. (<http://incil.info/kitap/Vahly/12>) (15.04.2012).

**KAYNAKÇA**

Baker, R. Alyce (2009). *The Presence, Roles And Functions of the Grotesque in Toni Morrison's Novels*, Doktora Tezi, Pensilvanya: Indiana Üniversitesi.

Benton, J. Rebold (1997). *Holy Terrors*, NY: Abbeville Press.

Camille, Michael (2009). *The Gargoyles of Notre Dame*, London: The University of Chicago Press.

Çınar, Güneş (2006). *Heykel ve Mitoloji*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Drozdek, Justyna (2008). *Life And Chimera: Framing Modernism in Poland*, Doktora Tezi, USA: Case Western Reserve University.

Fichner-Rathus, Lois (1995). *Understanding Art*, New Jersey: Prentice Hall.

Gozzoli, M. Christina (1982). *Gotik Sanatını Tanıyalım*, çev. Solmaz Tunç, İstanbul: Anka Ofset Basımevi.

Hartman, Gertrude (1966). *Medieval Days and Ways*, New York, USA: The Macmillan Company.

İncil. <http://incil.info/kitap/Vahiy/12> (18-04-2012).

Kayser, Wolfgang (1963). *The Grotesque in Art and Literature*, çev. Ulrich Weinsten Bloomington: Indiana University Press.

Rush, Jenabeth (2007). *Trinity College Chapel: The Essence of Gothic Revival Architecture*, Hartford: Art History Thesis Paper.

<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/summary?doi=10.1.1.89.8473> (18-04-2012).

Sullivan, W. Henry (1996). "A story of Cervantes's Don Quixote, Part II", *Grotesque Purgatory*, USA: Pennsylvania State University Press.

Williams, David (2005). "Gargoyles – A Chip of the Old Block". *The Gargoyle*, 5(1):12.

Zubritski, Mitropolski, Kerov, (1980). *İlkel Topluluk, Köleci Toplum, Feodal Toplum: Kapitalist-Öncesi Biçimler*, 8. baskı, çev. Sevim Belli, Ankara: Sol yayınları.

**Görsel Kaynaklar**

*Resim 1.* Santa Croce bazilikası, *Ejderha*, güney cephesi (Lecce) Floransa, İtalya.

[http://www.trekearth.com/gallery/Europe/Italy/Apulia/Lecce/Santa\\_Croce/photo1197910.htm](http://www.trekearth.com/gallery/Europe/Italy/Apulia/Lecce/Santa_Croce/photo1197910.htm) (Erişim Tarihi: 16-04-2012)

*Resim 2.* Jean Bondol, *Meleklerin Ejderha ile Düellosu*,

<http://muvtor.btk.ppke.hu/etalon2/2345.jpg> (Erişim Tarihi: 16-04-2012)

*Resim 3.* Catania Üniversitesi, Felsefe Bölümü batı cephesi, Sicilya,

İtalya. (Makale yazarının arşivinden)

*Resim 4.* Notre Dame, batı cephesi, Paris, Fransa.

<http://tripwov.tripadvisor.com/slideshow-photo/west-facade-of-notre-dame-by-travelpod-member-kstubbbs97-paris-france.html?sid=13934882&fid=tp-17> (Erişim Tarihi: 16-04-2012)

*Resim 5.* Chartres Katedrali, güney cephesi, orta taç kapı heykelleri, Fransa.

<http://www.art-history-images.com/photo?id=9038> (Erişim Tarihi: 16-04-2012)

*Resim 6.* Aziz John Kilisesi, İblis, (Benton, 1997:49).

*Resim 7.* Aurtun Katedrali, *Dışkılayan Figür*, (Benton, 1997:62).

*Resim 8.* Freiburg Manastırı, *Dışkılayan Figür*, (Benton, 1997:63).

*Resim 9.* Santa Maria Katedrali, *Gargoyle*, (Benton, 1997:67).

*Resim 10.* Parish Kilisesi, *Gargoyle*, (Benton, 1997:63).

*Resim 11.* Francois Joseph Aime De Lemud, *Esmeralda'yı kaçıran Quasimodo*.

<http://www.thehunchblog.com/wp-content/uploads/2011/06/quasirescues.jpg> (Erişim Tarihi: 16-04-2012)

*Resim 12.* Pablo Picasso, *Uyuyan Kadını Okşayan Minotaoros*, 1933.

<http://ozgurvedemetdemet.blogspot.com/2008/11/uyuyan-kadnlarresimler-ve-fotoraflar.html> (Erişim Tarihi: 16-04-2012)

*Resim 13.* *Grotesk*, Catania Üniversitesi, Felsefe Bölümü batı cephesi, Sicilya, İtalya, (Makale yazarının arşivinden)

*Resim 14.* Alexandre-Marie Colin, *Üç Cadı / Macbeth*.

[http://english.emory.edu/classes/Shakespeare\\_Illustrated/Colin.Witches.html](http://english.emory.edu/classes/Shakespeare_Illustrated/Colin.Witches.html) (Erişim Tarihi: 16-04-2012)





# Günümüz Seramik Sanatında Geliştirilen Yeni Uygulamaları ile İndirekt Transfer Baskı Tekniği: Çıkartma

Ezgi HAKAN VERDU MARTINEZ\*

## Özet

Transfer baskı, farklı yüzeylere uygulanabilmesi nedeniyle sanatsal ifadelerde yaratıcı fikirler üretilmesine olanak sağlayan, oldukça heyecan verici bir yöntemdir. Bu yöntem çeşitli uygulama teknikleriyle seramik alanında da yaygın olarak kullanılmaktadır. Seramikte uygulanan transfer baskı tekniklerinden biri de, 'indirekt transfer tekniği' olarak anılan 'çıkartma' ya da bir diğer adıyla 'dekal'dır. Seramik endüstrisinin yanı sıra çağdaş seramik sanatında da kullanılan çıkartma, bir dekor tekniği olarak, düz olmayan yüzeye uygulanabilir olması nedeniyle tercih edilmektedir. Çıkartma, sağlık koşulları açısından zararsız su bazlı malzemelerin geliştirilmesi ve bilgisayar destekli dijital uygulamaların bu alana uyarlanması ile günümüzde çok farklı şekillerde kullanılmaktadır. Bu makalede, çıkartma tekniğinin tarih içinde gelişimi, günümüz seramik sanatçılarının bu alanda yaptıkları araştırmalar ve günümüzde geliştirdikleri yeni tekniklere yer verdikleri çalışmalarının uygulama aşamaları incelenmekte ve aralarındaki uygulama farklılıkları açıklanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Çıkartma, Dekal, İndirekt Baskı, Seramik, Transfer Baskı.

## Decal: Indirect Transfer Printing Technique and its Advanced Applications in Contemporary Ceramic Art

### Abstract

Transfer printing, which enables artists to produce creative ideas, is quite exciting method as it can be applied on various surfaces. With diverse range of its application techniques, this method is widely used in the field of ceramics. One of the transfer printing techniques that is applied on ceramics is the water slide transfer which is called "indirect transfer technique", or in other words "decal". The water slide transfer technique, which is used in ceramic industry and in contemporary ceramic art as well, is preferred because it is applicable on uneven surfaces. Today, water slide transfer technique is applied in a variety of different ways by means of wholesome and advanced water-based materials, and with the help of adapting digital sources to this field. This paper examines the development of water slide transfer technique throughout its history; the advanced techniques and researches conducted by contemporary ceramic artists and intends to explain the phases of their diverse practices.

**Keywords:** Water Slide Transfer, Decal, Indirect Printing, Ceramics, Transfer Printing.

## Giriş

Günümüzde çok farklı tekniklerle uygulamalarına rastladığımız transfer baskının ilk ortaya çıkışı antik çağlara kadar uzanmaktadır. Sümerler döneminde (M.Ö. 4000'ler) Mezopotamya'da kullanılan silindirik mühürler ilk baskı uygulaması olarak bilinmektedir (Wandless, 2006:8). Daha sonra, deneysel olarak basit şablon teknikleriyle yüzeylere desen aktarmayı geliştiren insanoğlu, üzerine iz bırakmaya elverişli olması nedeniyle, toprağı da baskı yapmak için malzeme olarak kullanmıştır. Başlangıçta, ilkel tekniklerle uygulandığı bilinen transfer baskı, günümüz koşullarında yeni teknolojiler sayesinde oldukça çeşitlenmiştir. Baskı resim yöntemlerindeki gelişmelere paralel olarak seramik alanında uygulanan baskı teknikleri de gelişim göstermiştir. Zaman içinde bu teknikler, teknolojik yenilikler ve makinalaşma ile birlikte sistemli hale gelmiştir.

Seramik alanında kullanılan ve seramik üzerinde yazılar, desenler, motifler, dokular aktarmaya olanak sağlayan baskı teknikleri bugün çok çeşitlidir. Bu tekniklerin bazılarında hazırlanan desen yüzeye 'direkt' basılırken, bazılarında 'indirekt' olarak aktarılmaktadır. Desenin yüzeye başka bir yüzeyden kopyalanmadan tek aşamada transfer edildiği direkt baskı tekniklerinin başında 'elek baskı' olarak da adlandırılan 'serigrafi' gelmektedir. Özellikle, grafik, ve tekstil alanlarında yaygın olarak kullanılan bu teknikte hazırlanan elekler, deseni yüzeye direkt boyayla aktarmak için kullanılmaktadır.

Litografi, lazer baskı, fotokopi, astar ile baskı ve bu makalenin odağını oluşturan 'çıkartma' ise indirekt baskı teknikleridir. Bu tekniklerde desen çeşitli yöntemlerle aracı bir yüzey üzerine basıldıktan sonra seramik yüzeye geçirilmektedir. Şöyle ki, bir başka yüzeye boya ile işlenen desen ikinci aşamada seramik yüzeye aktarılmaktadır.

Bu makalede, çıkartma tekniğinin tarihsel gelişimi, günümüz seramik sanatçılarının bu alanda yaptıkları araştırmalar ve geliştirdikleri yeni tekniklere yer verdikleri çalışmalarının uygulama aşamaları incelenmekte ve aralarındaki farklılıklar açıklanmaktadır.

## Çıkartma: Tanım ve Tarihsel Gelişim

Seramikte kullanılan başlıca indirekt transfer baskı tekniği olan 'çıkartma', literatürde 'dekal' (*decal*) olarak da adlandırılmaktadır. Dekal terimi Fransızca'da iz ya da kopya anlamın-

da *decalquer* sözcüğünden gelmektedir. İngilizce'de *waterslide transfer* olarak da anılan bu teknik, çıkartma kâğıdı üzerine basılan görüntünün seramik yüzeye aktarılmasında kullanılır (Petrie, 2011:9). Türkçe literatürde, "sulu çıkartma" olarak da adlandırıldığı bilinmektedir (Karabey, 2010:94).

Günümüz seramik endüstrisinde 'çıkartma', özellikle sofraya eşyalarının dekorlanmasında kullanılmaktadır ve tüm dünyada çıkartma deseni denilince akla öncelikle yemek takımları gelmektedir. Uygulama biçimi teknolojinin elverdiği ölçüde makinalaşmış olan bu teknikte, çıkartmanın hazırlanmasından yüzeye transfer edilmesine kadar makinaların devreye girdiği ileri teknoloji kullanımı çeşitli firmalarda görülmektedir. Çıkartma tekniğinin bugünkü temelleri, çok eski yüzey transfer yöntemlerine dayanmaktadır. Seramik yüzeylere dekor transfer yöntemi, ilk defa 18. yy.da metal gravür uygulaması ile ortaya çıkmış, daha sonra kopya kâğıdı, mühür gibi çeşitli tekniklerle geliştirilmiştir. Bu tekniklerden yola çıkılarak 'elek baskı' tekniği icat edilirken, çıkartma tekniği de elek baskı ile uygulanan bir indirekt baskı tekniği olarak geliştirilmiştir.



Resim 1. Heini Riitahuhta, Arabia Runo Yemek Takımı.

Bu uygulama seramik endüstrisinde ilk defa İngiliz firma Johnson Matthey tarafından 1954-55 yıllarında kullanılmıştır. Firma, sırt üstü transfer yöntemini, bugünkü çıkartma tekniğine ve günümüzde dijital transfer uygulamalarında kullanılan prensibe en yakın *waterslide covercoat* çıkartma kâğıdıyla uygulamıştır. Bu uygulama tekniği özellikle sofraya eşyası dekorlarında kullanılmak üzere Avrupa'dan dünyaya yayılmıştır. Örneğin, Heini Riitahuhta'nın Arabia firması için tasarladığı *Runo* sofraya eşyalarının (Resim 1) üzerin-

de görülen ve Finlandiya'da dört mevsimi çağırıştıran desenler, çıkartma tekniği sayesinde farklı tabaklara farklı desenler halinde uygulanmış ve böylece aynı temada desen çeşitliliği yaratılmıştır.

Günümüzde de bu alanda başta Çin olmak üzere tüm dünyada kullanılan çıkartma tekniği, başlangıçta her renk için ayrı kalıp hazırlanarak serigrafi yöntemi ile uygulanırken artık bilgisayar destekli kullanımların gelişmesi ile lazer yazıcılar aracılığıyla renk ayırımına ihtiyaç duyulmadan da yapılabilmektedir. Wales Üniversitesi Cardiff Enstitüsü Araştırma biriminde Royal Doulton firması ile IO Araştırma ve RM bilgisayar firmalarının sponsorluğunda Dr. Cathy Treadaway, sofraya eşyasına desen transferi konusunda ve daha sonra da karo tasarımlarını geliştirmek için yazılımlardan faydalanma noktasında öncü olmuştur (Petrie, 2011:22-23).

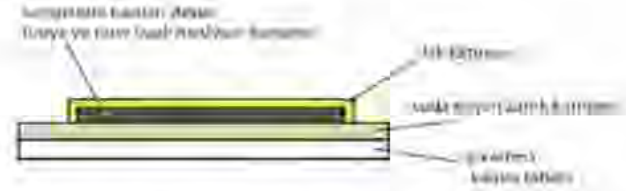
Çıkartma uygulamasında, desenin çıkartma kağıdından transfer katmanıyla birlikte ayrışması için ıslatılması gerekmektedir. Bu aşamada, suya atılan çıkartma kağıdındaki boyaların suda çözünmemesi için baskı sırasında boya uygulanırken, tiner bazlı medyum ile hazırlanması gerekmektedir. Bu tür zehirli malzemelerin kullanımının tercih edilmesi, bugüne kadar atölye koşullarında sağlık ve güvenlik tehdidi konularını gündeme getirmiştir. Çıkartma tekniğinin uzun yıllardan beri sanayide aynı şekilde uygulanması, 1990'larda araştırmacıları su bazlı malzemelerin bu alanda kullanımı hakkında araştırmalara itmiş, University of West England'da öğretim üyesi David Fortune tarafından 1989 yılında başlatılmış bir proje ile sonuçlanmıştır. Bu kapsamda açılan Bristol Baskı Araştırmaları Merkezi, serigrafide tiner ve tiner bazlı medyum kullanımı yerine su bazlı boyalar, kurumayı geciktirici akrilik, su bazlı medyum kullanımına geçilmesine ve UWET transfer kağıdının üretilmesine olanak sağlamıştır. Zehirsiz malzemelerin kullanımıyla ilgili olarak yeni öneriler geliştirilirken, ürünler için patentler alınmıştır. Bu yaklaşım, çeşitli seminer ve *workshop*larla yaygınlaştırılmış ve güvenli atölyeler oluşturulmasına öncülük etmiştir. Böylece, başta Avrupa olmak üzere çeşitli okullarda serigrafi atölyeleri ve sanatçı stüdyolarında bu malzemelerin kullanımı teşvik edilerek tanıtılmaya başlanmıştır. Bu, seramik endüstrisi ve konu ile ilgili eğitim veren kurumlarda irdelenmesi gereken önemli bir konudur. Günümüzdeki uygulamalara bakıldığında bu durum dikkate

alınarak yapılacak araştırmaların gerekliliği bir kez daha doğrulanmaktadır (Fortune, 2006:10).

### Çıkartma Tekniğinin Uygulama Aşamaları

Çıkartma, uygulama sürecinde serigrafi ya da dijital baskı yöntemi ile hazırlanan desenin çıkartma kağıdına transfer edilmesi, daha sonra da bu kağıttan seramik yüzeye aktarılması yoluyla uygulanan bir tekniktir. Bu tekniğin 'indirekt baskı' olarak adlandırılması iki aşamalı aktarma işleminden ileri gelmektedir.

Çıkartma kağıdı, kesitine bakıldığında en alttaki emici bir kağıt üzerinde suda çözülebilen zatk katmanı bulunan bir aracı malzemedir. Su bazlı ve tiner bazlı olmak üzere iki türü bulunmaktadır. Tiner bazlı çıkartma uygulamalarında, özel üretilmiş çıkartma kağıdı (Şekil 1) üzerine serigrafi tekniği ile desen tiner bazlı boyalarla basıldıktan sonra oda sıcaklığında kurumaya bırakılır. Kuruyan desenin yüzeye aktarılması için üzerine çıkartma kağıdından ayrışmasını sağlayacak lak (*covercoat*) yine elek aracılığıyla basılarak ya da ince bir tabaka halinde yüzeye püskürtülerek uygulanır.

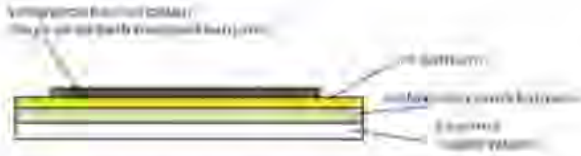


Şekil 1. Tiner Bazlı Çıkartma Uygulaması İçin Çıkartma Kağıdı.

Bu tür uygulamalarda boyanın baskı sırasında uzun süre kurumaması, baskıyı kolaylaştıran bir avantaj olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat, boyanın baskıdan sonra kuruması ve üzerine 'lak'ın (*covercoat*) basılması için beklenen süre uzun olduğundan, uygulama süresi de uzamaktadır. Çalışma tamamlandığında malzemelerin üzerindeki boyanın temizlenmesi için tiner kullanılması gerekmektedir. Kullanılan medyum da tiner bazlı olduğundan uygulama sırasında havalandırma koşullarına dikkat edilmelidir. İyi bir havalandırma teçhizatının olması, ortamda zehirli maddelerin solunmasını engelleyecektir. Bu uygulama türünde lak,

sonradan istenilen kalınlıkta basılabildiğinden, katman esnek yapıda uygulamayı kolaylaştırmakta, böylece yüzeylerde daha pürüzsüz sonuçlar elde edilebilmektedir.

Su bazlı çıkartma uygulamasında ise çıkartma kâğıdının yapısı (Şekil 2) farklıdır. Emici kâğıt üzerinde suda çözünen zambak katmanı ve onun da üzerinde ince bir lak katmanı bulunmaktadır. Elek baskı tekniğinde ise desen basılmadan önce bu katman hazır bulunduğundan desen basıldıktan sonra üzerine tekrar bir lak baskı gerektirmemektedir. Bu kâğıt U-WET adlı patentli çıkartma kâğıdıdır. Bu katman, deseni transfer sırasında seramik yüzeye aktarmayı sağlayan taşıyıcı bir ara yüzey olmaktadır. Bu tür uygulamada lak yüzeyi esnekliği az olmasına rağmen fırında tamamen yanarak temiz bir desen oluşmasına olanak sağlamaktadır (Petrie, 2011:15-16).



Şekil 2. Su Bazlı Çıkartma Uygulaması İçin Çıkartma Kâğıdı.

Uygulama sırasında boyanın çabuk kuruması ve üzerine lak atma gerekliliği olmaması, bu uygulamanın basıldığı gün içinde seramik yüzeye aktarılabilmesini sağlamaktadır. Bu, sürecin daha kısa sürede tamamlanmasını sağlayan bir avantaj olarak görülse de, boyanın çabuk kuruması aynı zamanda baskı sırasında zorluk yaratan bir dezavantajdır. Bu durum, eleğin tıkanmasına yol açtığı için sık sık silinmesini gerektirmektedir. Öte yandan elek kalıbı, baskıdan sonra tiner yerine su ile temizlenebilmektedir. Bu da zehirsiz malzeme kullanımı yönünden sağlıklı koşullar sağlamaktadır. Lak yüzeyi çok esnek bir yapıya sahip olmadığından yuvarlak ve girift yüzeylerde çatlaklar oluşabildiği gibi transfer sırasında da güçlük yaratabilmektedir.

Her iki uygulama türünde de desen kâğıda serigrafî ya da lazer baskı tekniğiyle basılabilmektedir. Desenin serigrafî yöntemiyle basılması için gerekli olan mürekkep hazırlanırken su bazlı uygulamalar için *precover-coated* kâğıt kul-

lanıldığında sır, medyum cilası (*glaze medium gloss*), sırüstü toz boyalar, akrilik geciktirici ile karıştırılarak uygulama yapılmaktadır. Lakin sonradan basıldığı uygulamalarda ise tiner bazlı medyum kullanılmaktadır. Bu da suda transfer kâğıdını ayırma sırasında boyaların çözünmesini engellemek içindir (Sevim, 2007:139). Tiner kullanımının sağlık açısından zararlı olması, su bazlı çıkartma yönteminin uygulamada bir takım dezavantajları olmasına rağmen tercih edilmesine neden olmaktadır.

### Çıkartmanın Çağdaş Seramik Sanatına Katkıları ve Yeni Yaratıcı Yönelimler

Endüstride seri üretime olanak sağlayan bir dekor yöntemi olarak çıkartma, aynı zamanda sanatsal çalışmalarda da çeşitlilik ve çoğaltmaya olanak verdiği için avantaj sağlamaktadır. *Decalcomania* olarak da adlandırılan (ARTtalk, 2004) çıkartma tekniği, özellikle fotoğraflık etkilerde görüldüğü gibi, elle yapılan fırça uygulamalarına göre daha net ve lekese sonuçlar elde edilmesini ve uygulamanın direkt olarak çıkartma kâğıdına hatasız bir biçimde basılmasını sağlaması bakımından zaman kaybını önleyen bir uygulamadır. Böylece, eserlerinde çıkartma tekniğini kullanan birçok çağdaş sanatçı, vermek istedikleri mesaj ve etkileri güçlendirebilmektedir.

Kevin Petrie, su bazlı çıkartma uygulama türünü University of the West of England'da doktora çalışmasını yaptığı sırada, David Fortune'ın projesinde yer alarak deneyimlemiş ve daha sonra tüm çalışmalarını seramik yüzeylerde transfer baskı teknikleri üzerine yapmış, bu alanda uzmanlaşarak yazılar yayınlamıştır. Bu yayınlardaki yaklaşımı, çıkartma tekniğinde aynı desenin serbest olarak parçalan-



Resim 2. Kevin Petrie, 1997, çap 25 cm Su Bazlı Çıkartma Tekniği.

ması ve tabakalar biraraya geldiğinde yeni bir desen oluşturması ile sofraya eşyalarının günümüzde seri üretim yöntemleri ile kullanımına dair özgünlük sunan bir öneriyeye dönüşmektedir.

1960-70'lerde çağdaş seramik uygulamalarının da popüler bir dekor yöntemi haline gelen çıkartma tekniği, endüstride elek baskı tekniğiyle seri dekor uygulamalarında yaygınlaşırken, seramikçiler tarafından da kolaj malzemesi olarak tercih edilmeye başlanmıştır. Bu tekniği, özgün şekilde tüm çalışmalarında kullanan ve farklılıklarla gelişmesini sağlayan sanatçıların isimleri de bu teknikle özdeşleşmiştir. Konu ile ilgili çalışan sanatçılardan örnek verecek olursak, sanatsal çalışmalardaki çıkartma tekniğine ilk kez Howard Kottler'in eserlerinde rastlanmaktadır.



Resim 3. Howard Kottler, Benzerleri, 1972, Porselen Üzerine Çıkartma.

Paul Scott, seramik yüzeylerde baskı tekniklerinin uzmanı ve çıkartmayı birçok uygulamasında kullanan bir çağdaş seramik sanatçısı olarak seramik ve baskı alanındaki



Resim 4. Paul Scott, 1997, Bone China Üzerine Sırıçı Çıkartma Uygulaması.

araştırmaları ile bilinirken, özellikle de beyaz sırlı bünyeler içinde mavi çıkartma desenleriyle ön plana çıkmaktadır.

Çıkartma tekniği basit yazıcıların kullanıldığı transfer baskılarla tek renk çalışılabildiği gibi, çok renkli fotoğrafik imgelerden de oluşabilmektedir. Çıkartma tekniği ile üretilen bu tür imgeler elde edildiği yonteme bağlı olarak politik, şiirsel, anlatımcı ya da dekoratif etki çeşitliliği sağlamaktadır.

2010'da Santa Fe'de Maggie Beyeler'in küratörlüğünde açılan *Decalcomania* sergisi bu çeşitliliği bir arada sunan ve bu tekniğin uzmanlarının geliştirdiği farklı etkileri bir araya getiren önemli bir sergi olmuştur. Sergide yer alan eserlerde çıkartmanın sanatsal bir yaklaşımla nasıl farklı şekillerde ve tekniklerle üretilip uygulanabileceği açıkça görülmektedir. Bazı sanatçılar üç boyutlu formlarında (Resim 5) çıkartmayı yüzeylerde doku ve desen olarak değerlendirirken, bazı sanatçıların tabak gibi dekoru (Resim 6) ön plana çıkaracak formlar üzerinde resimsel bir dille ele aldığı görülmektedir.



Resim 5. Lesley Baker, Form Üzerinde Çıkartma Dekor Uygulaması.



Resim 6. Robert Dawson, Tabak Üzerinde Kobalt Mavi Perspektif Tabak Deseni, Çıkartma Tekniği

Seramik sanatçısı Robert Dawson geleneksel *wedgwood* tabaklarındaki desenleri kullanarak sırüstü çıkartma yöntemiyle yorumlamaktadır. Bu yorumlarda genellikle optik illüzyonu perspektifle yakalarken, bazılarında çeşitli kesitleri büyüteçle büyütülmüş gibi kullanmaktadır.

Sonradan çeşitli müdahalelerin de mümkün olduğu 'çıkartma', kolaj mantığında yeniden birleşimler yapıldıktan sonra karışık tekniklerle yeni kompozisyonlar oluşturmaya da elverişlidir. Hazırlanan desenler yüzeylere aktarılmadan önce, çıkartma kâğıtları üzerinden kompozisyon oluşturmak üzere yeniden kesilip parçalara bölünerek değerlendirilebilir. Böylece desenler yüzeylere kolaj etkisinde parçalı olarak da transfer edilebilmektedir. Bu yöntem, sanatsal

yaklaşımların yanı sıra sofraya eşyaları gibi günlük hayatımızın parçası olan işlevsel formlarda bile özgün bir estetik sunmaktadır. Bunun için renk ayrımı yapılarak her renk için ayrı baskı gerçekleştirilmektedir (Quinn, 2007:64).



Resim 7. Charlotte Hodes, Elden Kesilmiş Çıkartmalarla Dekorlanmış 14 Parça Yemek Takımı.



Resim 8. Zehra Çobanlı, Altın Yıldız Çıkartma Uygulaması.

Çıkartma tekniğinde kolaj yaklaşımının kullanım eşyaları dışında artistik seramik formlarda da etkili biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bu tekniği özgün biçimde kullanan seramik sanatçıları arasında bulunan Zehra Çobanlı'nın çalışmalarında kullandığı geleneksel çini desenlerinin renk ve biçim olarak orijinalliğini koruduğu dikkat çekmektedir. Sanatçı, farklı biçimlerde kesilen çıkartma desenlerinin yeniden bir araya getirilmesiyle yeni öneriler sunmaktadır.

Sibel Sevim'in formları üzerinde vazgeçilmez dekor



Resim 9. Sibel Sevim, Stoneware, Piramit formlar üzerinde Çok Renkli Çıkartma Uygulaması.

unsuru olan çıkartma, elek baskı tekniğiyle üzerine lak basılarak uygulanırken, altın yaldız kullanımı diğer renklerle uyumlu bir şekilde özgünleşmektedir. Geleneksel motifleri renk ve biçim önerileriyle çağdaş bir sunuma çeviren sanatçı, "Seramik Dekorları ve Uygulama Teknikleri" (2007) başlıklı kitabında desen hazırlığından baskı ve transferine kadarki tüm süreci ayrıntılı biçimde anlatmaktadır.

Sırıçlı ve sırüstü uygulamaların yanı sıra günümüzde yaş bünyelerde de çıkartma uygulamaları mümkündür. Tekniğin sınırlarını zorlayarak olanakları çoğaltan sanatçılar arasında yer alan Justin Rothshank, bu konuda yaptığı tüm uygulama ve yenilikleri Ceramics Art Daily tarafından hazırlanan video kayıtlarının bulunduğu *Ceramic Decals New Ideas and Techniques* adlı DVD'de paylaşmaktadır. Sırlı pişmiş yüzeyler dışında yaş bünye üzerine yaptığı uygulamalarda zoru başardığını belirten sanatçı, tuz pişirimi ile tamamladığı çalışmalarında derinlik etkisini yakalamaktadır. Sanatçı yaptığı uygulamalarda bilgisayarda hazırladığı desenlerini kartuşlu lazer yazıcıdan çıkartma kâğıdına çıktı olarak kullanmaktadır. Deri sertliğindeki yaş bünyeye bir seferde hızlıca yapıştırdığı jelatin tabakasını kaydırma yapmadan uyguladığını ve süngerle nemini aldığını vurgulamaktadır. Özellikle porselen bünyede lazer transfer çıkartma kullanan sanatçı, bisküvi pişirimden sonra odunlu fırında sırlı pişirim yaptığına dikkat çekmektedir.

Lazer baskı tekniği ile çıkartma, lazer yazıcıların bir grubunda toner içeriğinde bulunan mürekkeplerin demir içeriğine sahip olması ve bunun seramik yüzeylerde değerlendirilmesi fikrinden doğmuştur. Sadece lazer yazıcılarda uygulanabilen bu teknikte, çıkartma kâğıdı üzerine yazıcıda



Resim 10. Justin Rothshank, Sırlı Bünyede Pişmiş Çıkartma Uygulaması.



Resim 11. Justin Rothshank, Yaş Bünye Üzerinde Çıkartma Uygulaması.

basılan görüntü daha sonra sprey ya da elek yöntemiyle lak ile kaplanmaktadır. Eğer basılan kâğıt laklı çıkartma kâğıdı ise çıktı alındıktan sonra çıkartma yüzeye transfer etmek için hazır olmaktadır. Bu yöntemde kullanılan *lazertran* kâğıdı lazer yazıcı ya da fotokopi makinası mürekkepleriyle kullanılmak üzere üretilmiş özel bir üründür (<http://www.lazertran.com>). Bilinen klasik yöntemle sırlı yüzeylere uygulanabilen bu tür çıkartmalar 200 C'de pişirilebilmektedir.

Günümüzde dijital baskı yöntemleri özel emaye boyalar içeren lazer yazıcılar aracılığıyla yapılmaktadır. Cyan, magenta, sarı, siyah ve yan renklerin bileşimi ile basılan imgeler özellikle elek baskı ile elde edilemeyecek fotoğrafik imgeler için çok elverişlidir. Bunun için çalışan özel ticari firmalar bulunmaktadır. Photoshop, Illustrator, Indesign, Acrobat gibi programlarda hazırlanmış 300dpi çözünürlük-

te Tiff, Eps, Jpg. ya da Pdf. formatında kaydedilen belgeler firmaya gönderilerek hazırlanabilmektedir. Yazıcıdan çıkış alır gibi işleyen bu sistemde desen seramik boyaları ile çıkartma kâğıdına basıldıktan sonra, ikinci aşamada çıkartma kâğıdıyla lak katmanını üst üste ısı aracılığıyla lamine eden bir makina kullanılmaktadır (Petrie, 2011:101).



Resim 12. Alice Mara, Dijital Baskı.

Dijital olarak basılan çıkartma desenlerinde mürekkep kalınlığı ve yoğunluğu daha az tutulduğundan, daha açık ve solgun etkiler vermektedir. Serigrafide yapılan baskı daha doygun bir boya tabakası oluşturarak çıkartmanın seramik yüzey üzerindeki etkinisinin daha koyu ve kalın bir katmana dönüşmesini sağlamaktadır.



Resim 13. Scott Rench, Dijital Baskı.





Resim 14. Heini Riitahuhta, Arabiaranta, Helsinki, Dış Mekânda Çıkartma Uygulaması.

Scott Rench çıkartma tekniğini kullandığı çalışmalarında (Resim 13), bilgisayar programlarından faydalanarak oluşturduğu desenlerinde yine bilgisayar teknolojisini çağrıştıran arayüz ve ekran görüntüleri kullanmakta ve mesajlarını dijital görseller ile vurgulamaktadır.

Sanatçıların açık alan uygulamalarında bu teknik ile yaptıkları çalışmalara dair örnekler de bulunmaktadır. Heini Riitahuhta, Helsinki Arabiâ'daki açık alanda yerleştirilmiş olan eserini (Resim 14), sadece çıkartma tekniği ile çok çeşitli renkleri bir arada kullanarak üretmiştir.

Sosyal içerikli mesajlarını desteklemek için yazı ve imgeler içeren hazır ya da kendi oluşturduğu çıkartmaları kullanan Suzanne Wolfe'un çeşitli formlar üzerine farklı baskı tekniklerini de uyguladığı bilinmektedir. Sanatçı yüzey



Resim 15. Suzanne Wolfe, Çıkartma Tekniği.

tasarımlarını çok renkli desenlerini kaligrafik ve tipografik unsurlarla birleştirerek oluşturmaktadır. Sanatçı tüm çalışmalarını çıkartma ve diğer alternatif transfer baskı tekniklerini seramiğe uyarlayarak oluşturmaktadır. Bu alanda yaptığı araştırmaları konferanslar ve çalıştaylar aracılığıyla da paylaşmaktadır.

### Sonuç

Seramik alanında kaynağı tarih öncesi çağlara dayanan baskı transfer teknikleri arasında yer alan çıkartma, günümüzde yaygın olarak kullanılan bir dekor tekniğidir. Özellikle sofrâ eşyalarında vazgeçilmez bir dekor tekniği olarak endüstride geniş bir kullanım alanı olduğu görülen çıkartma, genellikle pişmiş yüzeylere uygulanırken, günümüzde yaş bünyeler üzerine de uygulanmaya başlandığı ve deneysel olarak farklı pişirim teknikleriyle sonuçlandırıldığı görülmektedir. Seramik sanatçılarının özgünlük arayışları, yenilikçi yüzey değerlendirmelerini beraberinde getirirken, çıkartma tekniğinin de bu yönde çok farklı biçimlerde uygulanmaya başlaması dikkat çekicidir. Çıkartmayı farklı şekillerde uygulayan öncü seramik sanatçıları bu teknik ile beraber anılırken dünya çapında da ün yapmıştır. Çeşitli workshoplar, kitaplar, makaleler ve videolarla kendi geliştirdikleri teknikleri diğer seramik sanatçıları ile paylaşırken, aynı zamanda bu tekniğin durmadan ilerleyen teknolojiye paralel olarak gelişimine de katkıda bulunmaktadırlar.

Çıkartma, diğer dekor tekniklerine oranla daha net sonuçlar elde edilmesini mümkün kıldığı için, görüntüde kayıp olmaksızın renkler ve desenlerin aktarılmasında serigrafîye oranla daha fazla tercih edilmektedir. Ayrıca seramik yüzeye göre kağıda baskı yapmak daha pratik olduğundan çıkartma kâğıdına baskı özellikle seramik dekorlarında yaygın olarak kullanılmaktadır.

Günümüzde, bilgisayar desteğinin de etkin şekilde kullanılması bu tekniğin sürecini kolaylaştırmakta ve kısaltmaktadır. Daha verimli ve çeşitli uygulama koşullarının geliştirilmiş olması da bu tekniğin daha yoğun kullanılmasına olanak sağlamaktadır. Her geçen gün yenilenmeye devam eden görüntü transfer teknikleri, bilgisayar yazılımları, seramik hammaddeleri, programlar, yazıcılar, çıkartma kâğıdındaki teknolojik gelişmelerle farklılaşmakta ve hız kazanmaktadır. Böylece sanatçıların heyecanla özgünleşti-

rebileceği bu kullanışlı teknikte, artık güvenli uygulama koşulları da geliştirilerek sağlık bakımından problemlere de çözümler üretilmiş olması, çıkartmanın seramik sanatında gittikçe daha çok tercih edilmesine neden olmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Fortune, Dave (2006). *The Art Teachers Guide to water based screen printing*, Daler Rowney, revised edition: London: Daler Rowney.
- Karabey, Burcu (2010). "Seramik Sanatında İmaj Transfer Teknikleri", *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat ve Tasarım Dergisi*, 5:91-104.
- Petrie, Kevin (2011). *Ceramic Transfer Printing*, London: A&C Black.
- Quinn, Antony (2007). *The Ceramics Design Course*, London: Thames and Hudson.
- Rothshank, Justin (2008). *Breaking the Rules Pushing the Limits with Decals*, Pottery Making Illustrated March/April: ABD.
- Scott, Paul (1994). *Ceramics and Print*, London: A&C Black.
- Sevim, Sibel (2007). *Seramik Dekorları ve Uygulama Teknikleri*, İstanbul: Yorum Sanat.
- Vecchio, Mark Del (2001). *Postmodern Ceramics*, London: Thames & Hudson.
- Wandless, Paul Andrew (2006) *Image Transfer on Clay*, NewYork: Lark Books.
- Wolfe, Suzanne (2007). "Image Transfer Techniques for Ceramics", *SERES -IV. Uluslararası Katılımlı Seramik, Cam, Emaye, Sır ve Boya Semineri*, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- İnternet Kaynakları**
- ARTtalk (2004). *Art Techniques: Decalomania*, 15 (2).  
<http://www.arttalk.com/archives/vol-15/artv1502-1.htm>
- Art in Arabianranta (2012). *Art Collaboration 2000-2011*, Helsinki 2012.  
[http://arts.aalto.fi/fi/services/arabianranta/art\\_in\\_arabianranta2.pdf](http://arts.aalto.fi/fi/services/arabianranta/art_in_arabianranta2.pdf) (21.02.2012).
- Rothshank Artworks*  
[http://www.rothshank.com/Justins\\_Art/Decal\\_Resources](http://www.rothshank.com/Justins_Art/Decal_Resources) (15.09. 2011).
- Lazertran Waterslide Decal Paper for inkjet printers*  
[http://www.lazertran.com/products/lazertran\\_products\\_inkjet.htm](http://www.lazertran.com/products/lazertran_products_inkjet.htm) (02.11.2011).
- International Museum of Print and Clay*  
<http://www.printandclay.net/printandclay/techniquesld.htm> (03.08.2011)

## *Ceramic Decals: New Ideas and Techniques*

<http://ceramicartsdaily.org/author/justin-rothshank/> (20.04.2012).

## *Decalomania*

[http://www.santafeclay.com/decal\\_2010.html](http://www.santafeclay.com/decal_2010.html) (09.05. 2012).

## *Runo: Parts and colours – Summer Ray*

[http://www.arabia.fi/web/Arabiawww.nsf/en/tableware\\_runo\\_parts\\_and\\_colours\\_summer\\_ray](http://www.arabia.fi/web/Arabiawww.nsf/en/tableware_runo_parts_and_colours_summer_ray) (01.12.2011).

## **Görsel Kaynaklar**

*Resim 1.* Heini Riitahuhta, Arabia Runo Yemek Takımı.

<http://www.finnishdesignshop.us/tableware-dinnerware-arabia-runo-runo-plate-summer-ray-p-4246.html> (28.11.2011)

*Resim 2.* Kevin Petrie, 1997, çap 25 cm, Su Bazlı Çıkartma Tekniği (Petrie, 2011:74).

*Resim 3.* Howard Kottler, Benzerleri, 1972, Porselen Üzerine Çıkartma (Wandless, 2006:11).

*Resim 4.* Paul Scott, 1997, Bone China Üzerine Sırıçi Çıkartma Uygulaması (Vecchio, 2001:113).

*Resim 5.* Lesley Baker, Form Üzerinde Çıkartma Dekor Uygulaması.  
<http://www.lesleybaker.com/#!portfolio/vstc1=3d/albump-hotos1=1>

*Resim 6.* Robert Dawson, Tabak Üzerinde Kobalt Mavi Perspektif Tabak Deseni, Çıkartma Tekniği (Quinn, 2007:121).

*Resim 7.* Charlotte Hodes, Elde Kesilmiş Çıkartmalarla Dekorlanmış 14 Parçalı Yemek Takımı (Petrie, 2011:42).

*Resim 8.* Zehra Çobanlı, Altın Yıldız Çıkartma Uygulaması, Sanatçının arşivinden

*Resim 9.* Sibel Sevim, Stoneware, Piramit Formlar Üzerinde Çok Renkli Çıkartma Uygulaması, Sanatçının arşivinden.

*Resim 10.* Justin Rothshank, Sırlı Bünyede Pişmiş Çıkartma Uygulaması Örneği

<http://64.33.35.14/justin-rothshank.htm>

*Resim 11.* Justin Rothshank, Yaş Bünye Üzerinde Çıkartma Uygulaması  
<http://64.33.35.14/justin-rothshank.htm>

*Resim 12.* Alice Mara, Dijital Baskı (Petrie, 2011:103).

*Resim 13.* Scott Rench, Dijital Baskı.

[http://www.santafeclay.com/past\\_shows.html](http://www.santafeclay.com/past_shows.html)

*Resim 14.* Heini Riitahuhta, Arabianranta, Helsinki, Dış Mekânda Çıkartma Uygulaması.

[http://arts.aalto.fi/fi/services/arabianranta/art\\_yards/riitahuhta\\_heini/](http://arts.aalto.fi/fi/services/arabianranta/art_yards/riitahuhta_heini/)

*Resim 15.* Suzanne Wolfe, Çıkartma Tekniği, Sanatçının Arşivinden.



## YAYIN İLKELERİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**, sanatı konu edinen bilimsel makaleleri duyurmak amacıyla uluslararası standartlarda yayımlanan hakemli bir dergidir. İlk sayısı Temmuz 2007'de yayımlanan **yedi**, Kış/Ocak ve Yaz/Temmuz olmak üzere yılda iki kez yayımlanmaktadır.

**yedi** ağırlıklı olarak *Güzel Sanatlar* ile ilişkili alanlardaki makaleleri yayımlamakla birlikte, *Sosyoloji, Sanat Tarihi, Halkbilim, Felsefe, Arkeoloji ve Müzecilik, Edebiyat Araştırmaları, Dil Bilimi, Mimarlık ve Tasarım, Eğitim Bilimleri, İletişim Bilimleri, Antropoloji* vb. Sosyal ve Beşeri Bilimlere ait alanlardan sanatı ve sanata ilişkin kültürel ve toplumsal problemleri konu edinen makalelere de yer verir. Ayrıca, ilgili alanlarda son 3 yıl içinde yayımlanmış *kitaplara ilişkin değerlendirme/tanıtım yazıları, sergi ve proje tanıtım yazıları* ve alanında katkısı olduğu düşünülen yabancı dilden *özgün makalelerin Türkçe çevirileri* de derginin yayın kapsamı içindedir.

Makalelerin **yedi**'de yayımlanabilmesi için, daha önce bir başka yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere kabul edilmiş olması gerekir. Bilimsel bir toplantıda sunulmuş ancak basılmamış bildirilerden üretilmiş makaleler, bu durum dipnotta açıkça belirtilmek koşuluyla kabul edilebilir. Çeviri makalelerin yayımlanabilmesi için çeviri metin ile birlikte özgün makalenin yazarından ya da hak sahibinden alınacak izin yazısının da gönderilmesi zorunludur.

Dergi, yayımlandığı tarihten itibaren bir ay içerisinde Yayın Kurulu tarafından belirlenen yurt içindeki kütüphanelere ve indeks kurumlarına gönderilir.

### İNDEKS BİLGİLERİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi** 6. Sayıdan (YAZ/TEMMUZ 2011) başlayarak **TÜBİTAK-ULAKBİM** Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (**SBVT**) ile **EBSCO** uluslararası veritabanı tarafından taranmaktadır.

### MAKALELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ VE YAYIN SÜRECİ

Yayın için gönderilen makalelerin değerlendirilmesinde akademik tarafsızlık ve bilimsel nitelik en önemli ölçütlerdir. **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi**'ne gönderilen tüm makaleler, önce Yayın Kurulu'nca dergi yayın ilkelerine uygunluk ve nitelik bakımından ön incelemeye tabi tutulur. Yayın kurulu, gönderilen bir makaleyi yayımlayıp yayımlamama, gerekli gördüğü durumlarda makale üzerinde düzeltmeler yapma hakkına sahiptir. Yapılan ön inceleme sonucunda yayına uygun bulunmayan makale değerlendirme sürecine alınmayarak yazarına bilgi verilir. Eksiklikleri varsa düzeltilmesi ve tekrar gönderilmesi için yazarına iade edilir. Yayına uygun bulunan makale, değerlendirilmek üzere ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemler, gönderilen makaleleri yöntem, içerik ve özgünlük açısından inceleyerek yayına uygun olup olmadığına karar verirler. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı, üçüncü bir hakeme gönderilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulunun eleştiri-

ri ve önerilerini dikkate almalıdırlar. Katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte itiraz etme hakkına sahiptirler. İki hakemden **yayımlanabilir raporu** alan makale Yayın Kurulu tarafından **uygun görülen bir sayıda** yayımlanmak üzere programa alınır ve yazarı bilgilendirilir. Hakemlerin isimleri gizli tutulur ve raporlar beş yıl süre ile saklanır. Makalenin yayımlanmasının ardından yazara makalenin yer aldığı sayıdan 3 adet gönderilir.

Yazarın isteği durumunda, "yayına kabul yazısı" yalnızca hakem değerlendirme sürecini olumlu biçimde tamamlamış ve Yayın Kurulunca "yayımı uygundur" kararı alınmış makaleler için verilir.

Değerlendirme sürecinden geçerek yayımlanması kabul edilen yazıların telif hakkı *Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'*ne devredilmiş sayılır. Bu nedenle yazılarla birlikte yayın haklarının **Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'**ne devredildiğine ilişkin bir sözleşmenin bulunduğu "makale sunum formu"nun da doldurulup gönderilmesi gerekmektedir.

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'**nde yayımlanan yazılardaki görüşlerin ve çevirilerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Yazı ve fotoğraflardan, kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir. Ancak, yayımlanan yazılar dergi yönetiminin yazılı izni olmaksızın başka bir yerde (basılı olarak ya da internet ortamında) yeniden yayımlanamaz. **yedi'**de yayımlanması kabul edilen tüm yazıların telif hakları Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne devredilmiş sayılır. Dergiye yazı gönderen tüm yazarlar bu ilkeleri kabul etmiş sayılır.

#### YAZIM DİLİ

**Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi'**nde yayımlanan yazıların yazım dili Türkiye Türkçesi veya İngilizce'dir.

#### YAZIM KURALLARI

Makalelerin, aşağıda belirtilen yazım kurallarına göre yazılmasına özen gösterilmelidir. Yapılan ön incelemede yazım kurallarına uymadığı tespit edilen makaleler düzeltilmesi için yazara iade edilir ve yayım programına alınmaz.

**1. Ana Başlık:** İçerikle uyumlu, onu en iyi ifade eden bir başlık olmalı, 16 punto ve **koyu** harflerle yazılmalıdır. Makalenin başlığı sözcüklerin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalı ve en fazla 10-12 sözcük arasında olmalıdır.

**2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i:** Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı ana başlık altında **koyu** harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i ilk sayfada yazar soyadı ile ilişkilendirilecek dipnotda (\*) simgesi ile belirtilmelidir.

**3. Özet:** Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe "özet" ve İngilizce "abstract" bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetleri altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 5, en çok 8 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (*keywords*) verilmelidir. Türkçe makalenin İngilizce başlığı olmalı ve *abstract'*ın üstünde gösterilmelidir.

**4. Ana Metin :** A4 sayfa boyutunda (29.7x21 cm.), MS Word programı, *Times New Roman* yazı karakteri ile, 12 punto ve 1.5 satır aralığıyla yazılmalıdır. Sayfa kenarlarında üst 3 cm., alt 3 cm., sol 3 cm., sağ 3 cm. boşluk bırakılmalı ve sayfalar numaralandırılmalıdır. Yazılar özet, *abstract*, şekil ve tablo yazıları da dahil 6.000 (altıbin) sözcüğü geçmemelidir. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, **koyu** değil eğik harflerle ya da tek tırnak içinde yazılmalıdır. Metinde tırnak işareti+eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

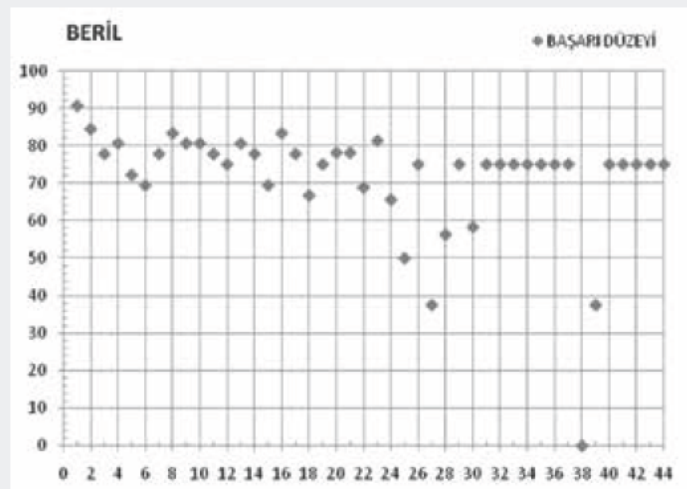
**5. Bölüm Başlıkları:** Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir ve gerektiği takdirde başlıklar numaralandırılabilir. Makaledeki tüm ara ve alt başlıklar 12 punto ile sözcüklerin yalnız ilk harfleri büyük, koyu karakterde yazılmalı; alt başlıkların sonunda iki nokta üst üste konulmamalı ve bir satır sonra devam edilmelidir.

**6. Tablolar ve Şekiller:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sırasayısı verilerek numaralandırılır. Tablo çiziminde dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Yatay çizgiler ise yalnızca tablo içindeki alt başlıkları birbirinden ayırmak için kullanılmalıdır. Tablo numarası üste, tam sola dayalı olarak dik (normal); tablo adı ise, her sözcüğün ilk harfi büyük olmak üzere eğik (italik) yazılmalıdır. Tablolar metin içinde bulunması gereken yerlerde olmalıdır.

**Tablo 1: Bergama'da ritüeller için kiralanılan çalgı/müziyen toplulukları**

|                                 | KDT TAKIMI   | ORGCU / KLAVYECİ  | DÖMREKÇİLER                     |
|---------------------------------|--|---|---------------------------------|
| <b>Müziksel Üretim Araçları</b> | Klarinet ( <i>Gırnato</i> )<br>Davul<br>Trompet (Boru)   | Org/Klavye<br>MD<br>CD çalar<br>Tayınabilir bilgisayar                              | Def /Tef<br>Darbuka/Dümbek      |
| <b>Etniklik</b>                 | Roman  | Roman - Roman<br>Ölmeyan  | Roman                           |
| <b>Cinsiyet</b>                 | Erkek  | Erkek(ağırıklı) ve Kadın  | Kadın                           |
| <b>İcra Biçimi</b>              | Çalgısal (ağırıklı) ve Sözel   | Çalgısal ve Sözel   | Yalnızca Sözel                  |
| <b>İcra Edilen Müzik Tipi</b>   | Canlı Müzik  | Canlı ve Kaydedilmiş Müzik  | Canlı Müzik                     |
| <b>Kültürel Temsil</b>          | Kırsal - Geleneksel  | Kentsel - Modern  | Kırsal - Geleneksel             |
| <b>Etkinlik Alanları</b>        | Düğün (Evlilik ve Sünnet);<br>Festival/Şenlik;<br>Asker Uğurlama;<br>Halk Danslarına Eşlik;<br>Dinlet/Konser;<br>'Disko' | Düğün (Evlilik ve sünnet ritüellerinin Nişan ve Kına Gecesi' aşamaları ile sınırlı) | Düğün: Evlilik ritüeli sınırlı. |

Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altına ortala şekilde yazılmalıdır. Şekil numarası eğik yazılmalı, nokta ile bitmeli, hemen ardından sadece ilk harf büyük olmak üzere şekil adı dik yazılmalıdır.



**Şekil 4.** Beril'in 44 tartım kalıbındaki başarı düzeyleri.

**7. Görseller:** Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300

pixel per inch kalitesinde) taranmalı, JPEG-formatında kaydedilmeli, ayrıca metin içinde kullanılan tüm görsel gereçler makaleye ek olarak JPEG formatıyla gönderilmelidir. İnternette indirilen görsellerin de 10 cm -300 dpi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmasında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi editörlüğü, teknik olarak problemlili ya da düşük kaliteli resim dosyalarını yeniden talep edebilir ya da makaleden tümüyle çıkartabilir. Kaynak olarak kullanılacak görüntülerin kalitesinden ve yayımlanıp yayımlanmamasından yazar(lar) sorumludur.

Resim ve fotoğraflar siyah beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Görsel numaraları ve adları görsellerin hemen altına ortalı şekilde yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (*Resim 1.*; *Şekil 1.*), nokta ile bitmeli, hemen yarından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Makalede yer verilen tüm görsellerin künye ve atıf bilgilerinin, KAYNAKÇA'nın sonuna **Görsel kaynaklar** başlığı altında verilmesi unutulmamalıdır.



*Resim 10.* Nikolai M. Suetin, 'Süprematist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgal ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Şekil, çizelge ve resimler istenirse aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirilebilirler. Yerleştirmede sorun yaşayan yazarlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler. Bu durumda makalede kullanılacak görseller makale akışına göre numaralandırılarak ayrı bir dosya olarak gönderilmelidir.

**8. Dipnot:** Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır.

**9. Alıntı ve Göndermeler:** Yazar ister doğrudan ister dolaylı olarak yapmış olsun, tüm alıntılara göndermede bulunmalıdır. Göndermeler için **asla dipnot kullanılmamalı**, tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalıdır. Beş satırdan az doğrudan alıntılar satır arasında, beş satırdan uzun alıntılar ise satırın solundan 1.5 cm. içeride, blok olarak ve 1,5 satır

aralığıyla yazılmalıdır. Satır arasındaki doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalı; beş satırdan uzun olup ayrı paragraf olarak gösterilen doğrudan alıntılar ise tırnak işareti kullanılmadan dik (normal) yazı karakteri ile verilmelidir. Her iki alıntıda da italik yazı karakteri **kullanılmamalıdır**.

#### *Gönderme ve alıntı gösterim biçimleri:*

Tek yazarlı çalışmanın geneline yapılan göndermelerde; (Tunalı, 1996).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde; (Yükselsin, 2010:15) .

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde; (Yükselsin ve Küçükebe, 2010:676).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda yalnızca ilk yazar soyadı ile; (McAdams vd., 1990:182) biçiminde gösterilmeli kaynakçada diğer yazarlarının ad soyad bilgileri de verilmelidir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Seydi:15)

Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır:

(Brittanica 8, 2010:189)

Metin içi alıntıda, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır:

Belkis (2010:59), bu konuda "....."nu belirtir.

İkinci kaynaktan aktarılarak yapılan alıntılar ise aşağıdaki örneklerdeki gibi yazılmalı ve kaynakçada asıl kaynak da belirtilmelidir:

Kaemmer (1993:9)'un da ifade ettiği gibi "....." (Yükselsin 2009: 453'den).

ya da;

"....." (Kaemmer 1993:9, Yükselsin 2009:453'den).

Kişisel görüşmeler, metin içinde soyadı ve tarih belirtilerek gösterilmeli, ayrıca kaynaklarda da belirtilmelidir.

"Gerekirse kaset alıp çalışıyoruz. Müşteriye karşı yok, yok" (Ürün 1997).

**10. Kaynakça:** Makalede gönderme yapılan tüm kaynaklar kaynakçada gösterilmek zorundadır. Gönderme yapılmayan kaynaklara asla yer verilmemelidir. Metnin sonunda, aşağıdaki örneklere göre gösterilmeli ve yazarların soyadına göre **abecesel/alfabetik** olarak sıralanmalı, ancak türlerine göre gruplandırılmadan yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir. Çevrimiçi (*online*) veritabanlarından indirilerek kullanılmış basılı kaynakların internet adresleri ve erişim tarihleri de gösterilmelidir.

#### *Kitaplar*

Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi*, çev: Hülya Uğur Tannöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özer, Yetkin (2002). *Müzik Etnografisi*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Saygun, A. Adnan (1936). *Türk Halk Musikisinde Pentatonizm*, İstanbul: Nümune Matbaası.

\_\_\_\_ (1937). *Rize Artvin ve Kars Havalisi Türkü, Saz ve Halk oyunları Hakkında Bazı Malûmat*, İstanbul: Nümune Matbaası.



\_\_\_\_\_ (1949a). "Le Recueil et la Notation de la Musique Folklorique", *Journal of the International Folk Music Council* (1):27-33.

\_\_\_\_\_ (1949b). "Halk Türkülerinin Derlenmesi", *Müzik Görüşleri* (1):3-4.

#### *Kitapçı Bölümler*

Bohman, Philip V. (2008). "Returning to the Ethnomusicological Past". *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. Gregory F. Barz – Timothy J. Cooley, USA: Oxford University Press, s:246-270.

#### *Makaleler*

McAdams, S., Winsberg, S., Donnadieu, S., De Soete, G., and Krimphoff, J. (1995). "Perceptual Scaling of Synthesized Musical Timbres: Common Dimensions, Specificities, and Latent Subject Classes", *Psychological Research* 58:177-192.

Nattiez, Jean-Jacques (1983). "Some Aspects of Inuit Vocal Games", *Ethnomusicology* 27(3):457-475.

#### *Tezler*

Küçükbebe, Murat (2008). *Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemanın Sonolojik Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

#### *Gazetede yayımlanan bir makale ya da haber*

Kurmcu, Erkan (2006). "Yapısal Değişimin Boyutları", *Hürriyet*, 16 Şubat, s. 8.

#### *İnternet kaynakları*

İnternette elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakçada erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının adresi (ana sayfa) değil, kaynağın/verinin doğrudan görüntülediği adres verilmelidir. Bu adres kaynaklarda künyeden bir satır alta gösterilmeli ve MS Word programının otomatik köprü eklemesi durumunda köprü kaldırılmalıdır.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (Erişim tarihi: 04.10.2011).

Umunç, Himmet (2007). "Spenser'in Beden Alegorileri", *Yazında ve Çeviride Beden*, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. Erişim tarihi: 04.10.2011

<http://www.idea.boun.edu.tr/LINKS/7.pdf>

#### *Kişisel görüşmeler*

Ürün, Kadir (1997). Cümbüş çalıcısı ve şarkıcı Kadir Ürün(dülcü) ile çalgıcı kahvesinde yapılan görüşme, Edirne: 15 Temmuz.

#### *Görsel Kaynaklar*

Makalede yer verilen tüm görsellerin listesi, Kaynakça'nın sonuna **Görsel kaynaklar** adıyla eklenecektir. Basılı kaynaklardan alınan görseller dışında internet kaynaklarından edinilen görsellerin adresleri yalnızca burada aşağıdaki gibi gösterilecektir.

*Resim 1.* Nikolai M. Suetin, 'Süprematist Kahve Takımı' (Rostovsky, 1990:139)

*Resim 2.* Claude Monet, "Monaco Kıyısı", 1884, 75x94 cm, Stedelijk Müzesi, Amsterdam.

<http://www.wikipaintings.org/en/claude-monet/the-corniche-of-monaco> (Erişim Tarihi: 04.12.2011).

### **YAZILARIN GÖNDERİLMESİ**

Yukarıda belirtilen ilkelere ve yazım kurallarına uygun olarak hazırlanmış yazılar, “makale sunum formu” ile birlikte e-posta yoluyla [yedi.dergisi@gmail.com](mailto:yedi.dergisi@gmail.com) adresine gönderilebilir.

Gönderilen yazılarda metin içinde kullanılan tüm görsel (resim, fotoğraf vb.) gereç ayrıca 7'inci maddede belirtilen resim kurallarına göre düzenlenerek JPEG formatıyla gönderilmelidir.

Çevirisi yapılmış makalelerin değerlendirmeye alınabilmesi için özgünlerinin ve makale sahibinden (asıl yazar ve/veya hak sahibi yayınevi) izin yazılarının da gönderilmesi zorunludur.

Ön inceleme ve hakem değerlendirmesi doğrultusunda geliştirilmek ve/veya düzeltilmek üzere yazarlarına geri gönderilen yazılar, gerekli düzeltmeler yapılarak en geç bir ay içinde tekrar dergiye ulaştırılır.

### **İletişim Bilgileri:**

#### **“YEDİ: SANAT, TASARIM ve BİLİM DERGİSİ” Yayın Sekreterliği**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Göldeste Sokak No:4, 35320 Balçova / İZMİR

Tel: (0-232) 412 90 08 Faks: (0-232) 412 33 39

**Web Sayfası:** <http://gsf.deu.edu.tr/index.php/yedi-dergisi> **e-posta:** [yedi.dergisi@gmail.com](mailto:yedi.dergisi@gmail.com)

