



**İSTANBUL AYDIN ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ**  
İSTANBUL AYDIN UNIVERSITY  
JOURNAL OF FINE ARTS FACULTY

**Yıl 6 Sayı 12 - Aralık 2020**  
Year 6 Number 12 - December 2020

**Sahibi/Proprietor**

Doç. Dr. Mustafa Aydın

**Yazı İşleri Müdürü/Editor-in-Chief**

Zeynep Akyar

**Editör/Editor**

Prof. M. Reşat Başar

**Yayın Kurulu/Editorial Board**

Doç.Dr. M. Melih Korukçu  
Dr. Öğr. Üyesi Sinem Budun Gülas  
Dr. Öğr. Üyesi Sündüz Haşar  
Öğr. Gör. M.Batuhan Çankır  
Arş.Gör. Süeda Şatır Toruk

**Yayın Koordinatörü**

Arş. Gör. Süeda Şatır Toruk

ISSN : 2149-3960

**Dil/Language**

Türkçe - İngilizce  
Turkish - English

**İdari Koordinatör/Administrative****Coordinator**

Tamer Bayrak

**Kapak Tasarım/Cover Design**

Doç. Fuat Akdenizli

**Grafik Tasarım/Graphic Design**

Gözde KILIÇ

**Türkçe Redaksiyonu/Turkish Redaction**

Süheyla Ağan

**İngilizce Redaksiyonu/English Redaction**

Neslihan Iskender

**Yayın Periyodu/Publication Period**

Published twice a year - Yılda iki kez  
yayınlanır  
June - December / Haziran - Aralık

**Yazışma Adresi/Correspondence Address**

Florya Yerleşkesi Beşyol Mah.

İnönü Cad. No: 38 Sefaköy

34295 Küçükçekmece/İstanbul, Türkiye

**Tel:** 444 1 428 - **Faks:** 0 212 425 57 97

**web:** www.aydin.edu.tr

**E-mail** aydinsanat@aydin.edu.tr

**Baskı/Printed by**

Şan Ofset Matbaacılık

**Adres:** Hamidiye Mah. Anadolu Cad. No:50

Kağıthane - İstanbul

**Tel:** 0(212) 289 24 24

**Faks:** 0(212) 289 07 87

## KÜNYE - IDENTITY

**İçerik ve Kapsam:** Plastik Sanatlar, Uygulamalı Sanatlar, Görüntü Sanatları, Sahne Sanatları, Müzik

**Content and Scope:** Plastic Arts, Applied Arts, Visual Arts, Performing Arts, Music

**Amaç:** Sanat alanında yapılan araştırma, inceleme ve proje çalışmalarının sonuçlarını paylaşmak; sanat alanında akademik çalışma yapan öğretim elemanı, araştırmacı ve sanatçılara yayın olanağı sunmak; sanat ve tasarıma ait, sosyolojik, felsefi, teknik ve eğitim sorunlarının tartışılmasına zemin oluşturmak.

**Purpose:** To share results of research, analysis and project work/design study in the arts; to provide the opportunity to publish for academic teaching staff who work in the arts field, researchers and artists; to provide a basis for the discussion of issues relating to art and design, and sociological, philosophical and technical problems of arts education.

**Hedef Kitle:** Sanat alanında çalışan akademisyenler, sanat eğitimcileri, uygulamacılar, ilgili sanat kamuoyu, sanat ve tasarım öğrencileri

**Target audience:** Academics working in the field of art, educators in art, practitioners, related public opinion in arts, art and design students

*Aydın Sanat Dergisi özgün bilimsel araştırmalar ile uygulama çalışmalarına yer veren ve bu niteliği ile hem araştırmacılara hem de uygulamadaki akademisyenlere seslenmeyi amaçlayan hakemli bir dergidir.*

*Aydın Sanat, Journal of Fine Arts Faculty is a double-blind peer-reviewed journal which provides a platform for publication of original scientific research and applied practice studies. Positioned as a vehicle for academics and practitioners to share field research, the journal aims to appeal to both researchers and academicians.*

## BİLİM KURULU - SCIENTIFIC BOARD

<b>Prof. Elvan Özkavruk Adanır,</b>	İzmir Ekonomi Üniversitesi	<b>Prof. Hamdi Ünal,</b>	Beykent Üniversitesi
<b>Prof. Dr. Hasan Akbulut,</b>	İstanbul Üniversitesi	<b>Prof. Dr. Aslıhan Ünlü,</b>	Dokuz Eylül Üniversitesi
<b>Prof. Şeniz Aksoy,</b>	Gazi Üniversitesi	<b>Prof. Dr. Selda Kulluk Yerdelen,</b>	Dokuz Eylül Üniversitesi
<b>Prof. Gürbüz Aktaş,</b>	Ege Üniversitesi	<b>Prof. Pelin Yıldız,</b>	Hacettepe Üniversitesi
<b>Prof. Uğurcan Akyüz,</b>	Yakın Doğu Üniversitesi	<b>Prof. Mehmet Yılmaz,</b>	Gazi Üniversitesi
<b>Prof. Dr. A. Pınar Aras,</b>	Atatürk Üniversitesi	<b>Prof. Dr. Selahattin Yıldız,</b>	Maltepe Üniversitesi
<b>Prof. Betül Atlı,</b>	Işık Üniversitesi	<b>Prof. Dr. Bayram Yüksel,</b>	İstanbul Aydın Üniversitesi
<b>Prof. Aydın Ayan,</b>	Mimar Sinan Üniversitesi	<b>Prof. Dr. Melis Oktuğ Zengin,</b>	Nişantaşı Üniversitesi
<b>Prof. Günay Aykaç Atalayer,</b>	İstanbul Aydın Üniversitesi	<b>Prof. Dr. Canan Atalay Aktuğ,</b>	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
<b>Prof. M. Reşat Başar,</b>	İstanbul Aydın Üniversitesi	<b>Doç. Fuat Akdenizli,</b>	Dokuz Eylül Üniversitesi
<b>Prof. Mehmet Birkiye,</b>	İstanbul Aydın Üniversitesi	<b>Doç. Dr. And Algül,</b>	İstanbul Aydın Üniversitesi
<b>Prof. Dr. Kamil Bostan,</b>	İstanbul Aydın Üniversitesi	<b>Doç. Arif Can Güngör,</b>	İstanbul Aydın Üniversitesi
<b>Prof. Dr. Şerife Cengiz,</b>	İstanbul Aydın Üniversitesi	<b>Doç. Lütfü Kaplanoğlu,</b>	Yıldız Teknik Üniversitesi
<b>Prof. Nihal Cömert,</b>	İstanbul Teknik Üniversitesi	<b>Doç. Dr. Berna Kurt Kemaloğlu,</b>	İstanbul Aydın Üniversitesi
<b>Prof. Sefa Çeliksap,</b>	İstanbul Aydın Üniversitesi	<b>Doç. Dr. M. Melih Korukçu,</b>	İstanbul Aydın Üniversitesi
<b>Prof. Hayri Esmer,</b>	Anadolu Üniversitesi	<b>Doç. Dr. Hakan Okay,</b>	Balıkesir Üniversitesi
<b>Prof. Veysel Günay,</b>	İstanbul Aydın Üniversitesi	<b>Doç. Dr. Vildan Tok Dereci,</b>	Marmara Üniversitesi
<b>Prof. Atilla İlkay,</b>	Gazi Üniversitesi	<b>Doç. Dr. Semra Gür Üstüner,</b>	Marmara Üniversitesi
<b>Prof. Dr. Özer Kanburoğlu,</b>	İstanbul Aydın Üniversitesi	<b>Doç. Dr. Asuman Aypek Arslan,</b>	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
<b>Prof. İsmail Kaya,</b>	Maltepe Üniversitesi	<b>Dr. Öğr. Üyesi Ruhcan Akil,</b>	İstanbul Gedik Üniversitesi
<b>Prof. Nesrin Önlü,</b>	Dokuz Eylül Üniversitesi	<b>Dr. Öğr. Üyesi H. Esra Çizmeci,</b>	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
<b>Prof. Dr. Hatice Öz Pektaş,</b>	Üsküdar Üniversitesi	<b>Dr. Öğr. Üyesi Neşe Grançer,</b>	Kocaeli Üniversitesi
<b>Prof. Yakup Öztuna,</b>	Dokuz Eylül Üniversitesi	<b>Dr. Öğr. Üyesi Ali Sait Liman,</b>	Uludağ Üniversitesi
<b>Prof. Hasip Pektaş,</b>	Üsküdar Üniversitesi	<b>Dr. Öğr. Üyesi Naci Madanoğlu,</b>	Okan Üniversitesi
<b>Prof. Gülay Sağlam,</b>	Dokuz Eylül Üniversitesi	<b>Dr. Öğr. Üyesi Güven Çatak,</b>	Bahçeşehir Üniversitesi
<b>Prof. Mümtaz Sağlam,</b>	Dokuz Eylül Üniversitesi	<b>Dr. Öğr. Üyesi Vedat Özyazgan,</b>	İstanbul Aydın Üniversitesi
<b>Prof. Dr. Çetin Sarıkartal,</b>	Kadir Has Üniversitesi	<b>Dr. Öğr. Üyesi Fırat Arapoğlu,</b>	Altınbaş Üniversitesi
<b>Prof. Zekiye Sarıkartal,</b>	Mardin Artuklu Üniversitesi	<b>Dr. Öğr. Üyesi Selin Süar Oral,</b>	İstanbul Aydın Üniversitesi
<b>Prof. Dr. Hasan Saygın,</b>	İstanbul Aydın Üniversitesi	<b>Dr. Öğr. Üyesi Gözde Sunal Kızıl,</b>	İstanbul Ticaret Üniversitesi
<b>Prof. Rifat Şahiner,</b>	Yıldız Teknik Üniversitesi	<b>Dr. Öğr. Üyesi Güneş Oktay,</b>	İstanbul Aydın Üniversitesi
<b>Prof. Dr. Biret Tavman,</b>	Marmara Üniversitesi	<b>Dr. Öğr. Üyesi İrmak Bayburtlu,</b>	Ticaret Üniversitesi
<b>Prof. Tansel Türkdoğan,</b>	Gazi Üniversitesi	<b>Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Fıçıoğlu,</b>	Mimar Sinan Üniversitesi
<b>Prof. Dr. Gönül Üçele,</b>	İstanbul Aydın Üniversitesi		

# AYDIN SANAT

Yıl 6 Sayı 12 - Aralık 2020 - Year 6 Number 12 - December 2020

<b>Soyut Seramik Sanatının Problemleri: Sergileme ve Alımlama</b> <i>Problems of Abstract Ceramic Art: Exhibition and Reception Problems</i> <b>Şule KURAN, Lütfü KAPLANOĞLU.....</b>	<i>Araştırma Makalesi</i> <b>87</b>
<b>Sürdürülebilir Moda Üretiminde Tasarımcının Rolü</b> <i>Role of Designer in Sustainable Fashion Production</i> <b>Tülay ATEŞ, Ayçin ASMA, Biğkem SÜEL.....</b>	<i>Derleme Makalesi</i> <b>99</b>
<b>Giyisi Tasarımında Drapenin Rolü: Madame Alix Gres Örneği</b> <i>The Role of Drape in Clothes Design: The Example of Madame Alix</i> <b>Sevim AYDINÇ BÖLAT.....</b>	<i>Araştırma Makalesi</i> <b>113</b>
<b>Deadpan Estetikte Topografyanın Şeyleştirilmesi: Andreas Gursky</b> <i>Reification of Topography in Deadpan Aesthetics: Andreas Gursky</i> <b>Onur TATAR.....</b>	<i>Araştırma Makalesi</i> <b>123</b>
<b>Geleneksel Baskı Tekniklerinin Günümüz Grafik Tasarımındaki Yeri</b> <i>The Place of Traditional Printing Techniques in Today's Graphic Design</i> <b>Fuat AKDENİZLİ, Engin DOĞAN, Ümay YÖRÜGEN DUYGU.....</b>	<i>Sanat ve Edebiyat Makalesi</i> <b>139</b>
<b>Jean Delville'in Resimlerinde Ezoterik Sembollerin Kullanımı</b> <i>Usage of Esoteric Symbols in Jean Delville's Paintings</i> <b>Orhan ERKAL.....</b>	<i>Araştırma Makalesi</i> <b>151</b>
<b>Mimari Çevrenin Kamuya Açık Alanlarındaki Kentsel Heykellerin Konumlandırma İlkeleri</b> <i>The Location Principles of the Urban Sculpture in the Open Public Spaces of the Architectural Environment</i> <b>Ferit YAZICI.....</b>	<i>Çeviri Makalesi</i> <b>167</b>
<b>Anarşizmin Estetiği</b> <i>The Aesthetics of Anarchism</i> <b>Sena KORKMAZ.....</b>	<i>Sanat ve Edebiyat Makalesi</i> <b>175</b>
<b>Aydın Sanat'a Katkılar / Contributions to Aydın Sanat</b> <i>Nihal BOLKOL ile "Dün-Bugün"</i> <b>Sinem BUDUN GÜLAS.....</b>	<i>Söyleşi</i> <b>189</b>

## AYDIN SANAT

**Yıl 6 Sayı 12 - Aralık 2020 - Year 6 Number 12 - December 2020**

Genel DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015

Aydın Sanat Cilt 6 Sayı 12 DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/2020.612

### DOI NUMARALARI - DOI NUMBERS

**Soyut Seramik Sanatının Problemleri: Sergileme ve Alımlama**  
*Problems of Abstract Ceramic Art: Exhibition and Reception Problems*  
**Şule KURAN, Lütfü KAPLANOĞLU**  
10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat\_v06i12001

**Sürdürülebilir Moda Üretiminde Tasarımcının Rolü**  
*Role of Designer in Sustainable Fashion Production*  
**Tülay ATEŞ, Ayçin ASMA, Biğkem SÜEL**  
10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat\_v06i12002

**Giyisi Tasarımında Drapenin Rolü: Madame Alix Gres Örneği**  
*The Role of Drape in Clothes Design: The Example of Madame Alix*  
**Sevim AYDINÇ BÖLAT**  
10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat\_v06i12003

**Deadpan Estetikte Topografyanın Şeyleştirilmesi: Andreas Gursky**  
*Reification of Topography in Deadpan Aesthetics: Andreas Gursky*  
**Onur TATAR**  
10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat\_v06i12004

**Geleneksel Baskı Tekniklerinin Günümüz Grafik Tasarımındaki Yeri**  
*The Place of Traditional Printing Techniques in Today's Graphic Design*  
**Fuat AKDENİZLİ, Engin DOĞAN, Ümay YÖRÜGEN DUYGU**  
10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat\_v06i12005

**Jean Delville'in Resimlerinde Ezoterik Sembollerin Kullanımı**  
*Usage of Esoteric Symbols in Jean Delville's Paintings*  
**Orhan ERKAL**  
10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat\_v06i12006

**Mimari Çevrenin Kamuya Açık Alanlarındaki Kentsel Heykellerin Konumlandırma İlkeleri**  
*The Location Principles of the Urban Sculpture in the Open Public Spaces of the Architectural Environment*  
**Ferit YAZICI**  
10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat\_v06i12007

**Anarşizmin Estetiği**  
*The Aesthetics of Anarchism*  
**Sena KORKMAZ**  
10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat\_v06i12008

**Aydın Sanat'a Katkılar / Contributions to Aydın Sanat**  
*Nihal BOLKOL ile "Dün-Bugün" (Söyleşi)*  
**Sinem BUDUN GÜLAS**



## **Editörden;**

Aydın Sanat, on ikinci sayısına ulaştı. Dergimiz; 2015'ten beri sürdürdüğü yayın hayatının 2020'nin son sayısı olan on ikinci sayısında da zengin içeriğini korumaya çalıştı. Toplam sekiz makalenin yer aldığı bu sayıda Aydın Sanat'a Katkılar bölümünde ise Nihal Bolko'la "Dün-Bugün" isimli söyleşiye yer verildi.

Soyut seramik sanatının sergileme ve alımlamasına yönelik durum değerlendirmelerini içeren **Şule Kuran** ve **Lütfü Kaplanoğlu**'na ait "**Soyut Seramik Sanatının Problemleri: Sergileme ve Alımlama**" başlıklı makale ile on ikinci sayıya başlıyoruz. İkinci makale ise, "**Sürdürülebilir Moda Üretiminde Tasarımcının Rolü**" başlıklı, moda üretiminde sürdürülebilirliğin sağlanması için tasarımcıların sorumluluklarına değinen, **Tülay Ateş**, **Ayçin Asma** ve **Biğkem Süel'e** ait bir makale. Aydın Sanat'ın bu sayısındaki üçüncü makalesi **Sevim Aydınç Bölat'a** ait "**Giyisi Tasarımında Drapenin Rolü: Madame Alix Gres Örneği**" isimli makale. Bu makalede drape tekniğini tasarımlarının merkezine koyan, sanatını sadeliği ile teknik karmaşıklığında gizleyen Madame Alix Gres tasarımları inceleniyor. Dördüncü sırada ise Marksist teori içinde kuramsallaştırılan şeyleşme kavramı perspektifinden ve betimsel analiz yönteminden faydalanarak hazırlanan "**Deadpan Estetikte Topografyanın Şeyleştirilmesi: Andreas Gursky**" başlıklı, **Onur Tatar** tarafından yazılan makale yer alıyor. Beşinci makale olarak, günümüz sayısal teknolojilerinin yaratıcılık anlamında alana ve tasarımcıya katkıları olup olmadığını değerlendiren "**Geleneksel Baskı Tekniklerinin Günümüz Grafik Tasarımındaki Yeri**" başlıklı **Fuat Akdenizli**, **Engin Doğan** ve **Ümay Yörügen Duygu**'nun makalesi dergimizde yerini alıyor. Altıncı makale olarak ülkemizde Jean Delville üzerine derinlemesine çalışmalar yapmak isteyen araştırmacılara yol gösterici olması hedeflenen "**Jean Delville'in Resimlerinde Ezoterik Sembollerin Kullanımı**" başlıklı **Orhan Erkal'a** ait makale yer alıyor. "**Mimari Çevrenin Kamuya Açık Alanlarındaki Kentsel Heykellerin Konumlandırma İlkeleri**" başlıklı çeviri makale yedinci makale olarak Aydın Sanat'a katkıda bulunuyor. Yazarı **A. F. İbragimova**'nın Rusça makalesinden **Ferit Yazıcı**'nın çevirdiği bu makalede; mimari çevrenin kamuya açık alanlarındaki kentsel heykellerin, kent düzenlemesindeki karakteristik ilkeleri ortaya konulmaya çalışılıyor. Aydın Sanat'ın bu son sayısındaki sekizinci makalemiz ise **Sena Korkmaz**'ın "**Anarşizmin Estetiği**" adlı, Marksist kültür eleştirmeni Slavoj Zizek'in analizlerinin "Sapığın İdeoloji Rehberi" filmi üzerinden ele alınarak derlendiği makalesi.

Dergimizin her sayısında serbest bir alan olarak yer alan "**Aydın Sanat'a Katkılar**" bölümünde, Nihal Bolko'un çocukluk hayatından başlayarak tüm eğitim ve kariyer sürecini içeren Sinem Budun Gülas'ın röportajını gerçekleştirdiği gelecek kuşaklara yön göstereceğini düşündüğümüz **Nihal Bolko**'la "**Dün-Bugün**" isimli söyleşi Aydın Sanat Dergisi için alternatif okumalar ve yorumlar olarak sunuluyor.

Aydın Sanatın önceki sayılarında olduğu gibi bu sayısında da özveriyle çalışan, başta Dr. Öğr. Üyesi Sinem Budun Gülas olmak üzere, Arş. Gör. Süeda Şatır Toruk'a ve Öğr. Gör. Mesut Batuhan Çankır'a teşekkür ederim. Dergimize kaliteli yazılarıyla katkıda bulunan tüm yazarlarımıza, hakemlik görevlerini layıkıyla yürüten tüm hakemlerimize ve kendisiyle yapılan söyleşiyle Aydın Sanat'a farklı bir soluk getiren Öğr. Gör. Nihal Bolko'la şükranlarımı sunarım.

**Prof. M. Reşat BAŞAR**  
Editör





# Soyut Seramik Sanatının Problemleri: Sergileme ve Alımlama<sup>1</sup>

Şule KURAN<sup>2</sup>, Lütfü KAPLANOĞLU<sup>3</sup>

## öz

Bu çalışmanın amacı, soyut seramik sanatının problemleri: sergileme ve alımlamasına yönelik durum değerlendirmeleri yapmak, duruma etken unsurların neler olduğunu ortaya koymaktır. Bu amaçla, veriler katılımcılardan nitel veri toplama tekniklerinden olan görüşme tekniğiyle yarı yapılandırılmış görüşme formu aracılığıyla toplanmıştır. 8 kişilik bir akademisyen ve 10 kişilik seramik bölümü lisansüstü öğrenciyle yürütülen bu çalışmada katılımcılara, İstanbul'daki bazı sanat galerileri ve sergi salonlarının, soyut seramik eserlerin sergilenmesi için uygun mekânlar olup olmadığı sorulmuştur. Elde edilen veriler betimsel analiz yöntemi ile çözümlenmiştir. Katılımcılar görüş belirtirken mekân sorunlarının yanı sıra soyut seramik sanatının izleyici tarafından anlaşılamadığı sorununa değinmişlerdir. Bu bağlamda konuya açıklık kazandırmak için katılımcılardan eserdeki soyutlamaların izleyicide oluşturduğu olumsuz etki sorunların neler olduğunu açıklamaları istenmiş ve elde edilen verilerle soyutluk kavramına açıklık getirilmiştir. Sanatçıların deneyim olgusu, yapım aşamasından sergilenme aşamasına kadar tüm yaşantıları hem rasyonel hem de duygusal olarak ele alınmıştır. Sonuç olarak olması gerekenle mevcut durum arasındaki farklar bulunmaya çalışılmış ve bu bağlamda İstanbul'daki uygun galerilerden örnekler verilmiştir. Çalışmada sanatçıların, sanat galerilerine yönelik yaşamış oldukları sergileme sorunlarının olduğu, eserlerin soyutluk boyutunun izleyici tarafından anlaşılamadığı görülmüş, sorunlara çözüm olarak birtakım öneriler getirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Seramik, Soyut Seramik Sanatı, Galerilerde Seramik

---

<sup>1</sup>Geliş Tarihi: 3 Kasım 2020 - Kabul Tarihi: 25 Kasım 2020

<sup>2</sup>Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, sulekuran@gmail.com, Orcid No: 0000-0002-5388-0908

<sup>3</sup>Doç. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Bileşik Sanatlar Bölümü, lkapanoglu@gmail.com, Orcid No: 0000-0002-7094-8302  
DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat\_v06i12001

## **Problems of Abstract Ceramic Art: Exhibition and Reception Problems**

### **ABSTRACT**

The aim of this study was to make status evaluations about the non-widespread of abstract ceramic art, and to reveal the factors affecting the situation. For this purpose, the data were collected from the participants through the semi-structured interview form using the interview technique, which is one of the qualitative data collection techniques. In this study, which was conducted with an 8-person academician and a 10-person ceramics graduate student, the participants were asked whether there are suitable art galleries and exhibition halls in Istanbul for the display of abstract ceramic works. The data obtained were analyzed with the descriptive analysis method. Participants mentioned the problems of space, as well as the problems of abstract ceramic art that could not be understood by the audience. In this context, in order to clarify the subject, the participants were asked to explain what the negative effects created by the abstractions on the audience and the concept of abstraction was clarified with the data obtained. The phenomenon of experience of the artists has been handled both rationally and emotionally, from the production stage to the exhibition stage. As a result, differences were tried to be found between what should be and the current situation and, in this context, examples were given from suitable galleries in Istanbul. In the study, it was seen that the artists had problems in displaying art galleries and the abstraction dimension of the works could not be understood by the audience, and some suggestions were made as a solution to the problems.

**Keywords:** *Ceramic, Abstract Ceramic Art, Ceramic in Exhibitions*

## 1. Giriş

Günlük ihtiyaçları karşılama nesnelere modern sanatın önemli bir sanat dili haline gelme sürecine binlerce yıllık geçmişe sahip seramik sanatı, diğer sanat dalları gibi modernleşme anlamında aynı süreçleri yaşamıştır. Nasıl ki resim sanatı klasik tuval resmi kimliğinden sıyrılmış, heykel sanatı figürün direkt yansıttığı klasik çizgiden çıkmışsa, seramik sanatı da arkaik, klasik zamanlardan endüstrinin gelişimiyle üzerinde çok fazla türde çalışma yapılabilecek bir alana dönüşmüştür. Resimsel her türlü tekniğin; ışık-gölge, renk, kompozisyon gibi sanatın elemanlarını kullanabilen, bunlara ek olarak heykel sanatı gibi sanatçının duygularını üç boyutlu olarak yansıtabileceği bir alan olmasına rağmen sanatsal etkinliklerde seramik sanatı çok fazla yer almadığından hareketle bu araştırmaya başlanmıştır. Bu çalışmanın yapılmak istenmesinin bir diğer nedeni de seramiğin yapımının zor olması, sınırlılıkları, sorunları bağlamında yeterli derecede üzerine gidilmemiş olmasıdır. Özellikle sergilenme aşamasında karşılaşılan güçlüklerin araştırıldığı, çalışmaların yetersiz olduğu literatür taraması sonucunda görülmüştür. Çalışmada katılımcılara, soyut seramik sanatının ne olduğu, soyut seramik sanatının anlatım sorunu olup olmadığı sorulmuş, verilen cevapların soyut seramik sanatının yaygınlaşmasına engel bir durum oluşturup oluşturmadığı araştırılmıştır. Görüşme tekniğinin tercih nedeni, sergiyi yapan kişilerle direkt olarak irtibatın sağlanmak istenmesidir. Bu yöntemle sanatçıların karşılaştıkları sorunlara birinci elden ulaşılmıştır.

## 2. Materyal ve Metot

### 2.1 Çalışma Grubu

Bu araştırma, İstanbul'daki bazı üniversitelerin seramik bölümündeki akademisyen ve lisansüstü öğrencileriyle yürütülmüştür. Marmara Üniversitesinden 3 akademisyen 5 lisansüstü öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinden 3 akademisyen 2 lisansüstü öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesinden 2 akademisyen 3 lisansüstü öğrenci olmak üzere toplam 18 kişinin katılımıyla gerçekleştirilmiştir. Çalışmada katılımcılara seramik sanatının çeşitli

zorluk alanlarına ve sergileme problemlerine dair açık uçlu sorular yöneltilmiş ve katılımcılardan konuyla ilgili cevaplar istenmiştir. Araştırmanın İstanbul'da yapılmasının nedeni, eserlerin sergilenmesine yönelik çok fazla sayıda ve çeşitlilikte sanat galerisinin olmasıdır. Bu bağlamda farklı galerilerin, sergi mekânlarının da karşılaştırılması amaçlanmıştır.

Araştırmanın katılımcılarının belirlenmesinde araştırmaya hız ve pratiklik kazandırması amacıyla amaçlı örnekleme yöntemlerinden kolay ulaşılabilir durum örnekleme kullanılmıştır. Kolay ulaşılabilir durum örnekleme tekniğinde, araştırmacı, yakın olan ve erişilmesi kolay olan bir durumu seçer (Yıldırım ve Şimşek 2011). Kolaylıkla ulaşılabilen bireyler araştırmanın çalışma grubunu oluşturur (Fraenkel, Wallen ve Hyun 2012: 99).

### 2.2. Verilerin Toplanması

Veri toplamak amacıyla yarı yapılandırılmış görüşme formu uygulanmıştır. Görüşme formunun birinci bölümünde soyut seramik sanatının sınırlılıklarına yönelik açık uçlu sorulara, ikinci bölümünde ise görüşmecilere eserin izleyiciye doğru şekilde iletilmesine yönelik kavramsal algı sürecine dair açık uçlu sorulara yer verilmiştir. Elde edilen veriler daha sonra tablo haline getirilmiştir. Görüşmecilerin formu doldurma süreleri ortalama 10-15 dakika sürmüştür ve cevaplar yazılı olarak alınmıştır.

Bu bağlamda görüşmecilere:

- Seramik sanatı, duyu ve düşüncelerinizi aktarmanıza yardımcı bir alan mıdır?
  - Galerilerde, eserin sergileme aşamasındaki teknik sorunlarla ilgili, galeri sahipleri tarafından çözüm üretiliyor mu?
  - Sergi salonları ve galeriler genel olarak çalışmalar için uygun sergileme imkânları sunuyor mu?
  - Sergi mekânlarına örnek verecek olursanız özellikle İstanbul'da sergilemeye yönelik uygun galeriler olduğunu düşünüyor musunuz? Bunlar hangi galerilerdir?
  - Seramik sanatının yapımında, teknolojik zorlukların olduğunu düşünüyor musunuz?
  - Eserlerin nakliyesinde firma bulmakta zorluk yaşıyor musunuz?
- soruları sorulmuştur.

### 2.3. Verilerin Analizi

Görüşmecilerin açık uçlu sorulara verdiği cevaplar incelenmiştir. Sorular nitel olarak değerlendirilmiş ve betimsel analiz yapılmıştır. Bu çalışmada kullanılan her bir soru bir kategori olarak ele alınmıştır. Kodlama yapılırken görüşmecilerin özgün ifadeleri temel alınmıştır. Katılımcıların görüşleri olumlu veya olumsuz olarak frekanslandırılmış ayrıca yarı yapılandırılmış açık uçlu sorulara verdikleri cevapların bazıları doğrudan alıntı olarak çalışmada belirtilmiştir. Bir diğer deyişle verilen cevaplar öncelikle olumlu ve olumsuz cevaplar olarak gruplanmış ve tablo halinde sunulmuştur. Sonrasında katılımcıların adı geçen durumlara ilişkin açıklamaları sunulmuştur. Görüşmecilere ait bilgiler görüşmeci numarası ile verilmiştir. "Görüşmeci- 2", "G-2" şeklinde ifade edilmiştir.

Kabul edilebilir bir güvenilirlik düzeyi sağlanmadan elde edilen ölçümler anlamsızdır (Neuendorf 2002: 12). Nitel araştırmada güvenilir sonuçlar elde etmek için farklı kişilerin aynı metne dayalı yaptığı kodlamaların ve temaların tutarlı olması gerekir ve sınıflandırma işleminin birden fazla kişi tarafından yapılması araştırmının güvenilirliğinin değerlendirilmesine

olanak sağlar (Weber 1990). Bu bağlamda, iç güvenilirliğin sağlanması amacıyla Miles ve Huberman (1994) tarafından önerilen formül (güvenirlik = görüş birliği/görüş birliği + görüş ayrılığı) kullanılarak araştırmacılar arasındaki uyum oranı 0.73 olarak bulunmuştur. Miles ve Huberman'a (1994) göre araştırmacılar arasındaki uyum oranı %70 ve üzeri olduğunda çalışmanın güvenilirliği kabul edilebilir düzeye ulaşmış olmaktadır. Böylece araştırmının iç güvenilirliği sağlanmıştır diyebiliriz (Yıldırım ve Şimşek 2011). Daha sonra aynı kodlara ilişkin ifadelerin frekansları alınarak bu frekansların yanıtlayıcı sayısı içerisindeki yüzdesi hesaplanmıştır. Araştırmanın dış geçerliliğinin sağlanması için ifadeler ilk elden okuyucuya sunulmuş, araştırmacının kendi görüş ve düşüncesinin karıştırılmamasına özen gösterilmiştir. Yine araştırmayı daha sağlıklı bir şekilde yürütebilmek için araştırma sonuçları ve yorumlar katılımcılarla paylaşılmış ve katılımcıların onayları alınmıştır. İç güvenilirliği artırmak için kodlar ile temaların son halinin oluşturulmasında uzman görüşüne başvurulmuştur. İleride benzer bir araştırmanın yapılabilmesi veya dış güvenilirliğini sağlamak amacıyla tüm kodlar, ham veriler, notlar ve çıkarımlar saklanmıştır.

Tablo 1: Görüşmede katılımcılara yöneltilen soruların değerlendirilmesi

Katılımcılara Sorulan Sorular	Olumlu	Olumsuz
Seramik sanatı, duygu ve düşüncelerinizi aktarmanıza yardımcı bir alan mıdır?	16 (%89)	2 (%11)
Galerilerde, eserin sergileme aşamasındaki teknik sorunlarla ilgili, galeri sahipleri tarafından çözüm üretiliyor mu?	5 (%28)	13(%72)
Sergi salonları ve galeriler genel olarak çalışmalar için uygun sergileme imkânları sunuyor mu?	5 (%28)	13 (%72)
Sergi mekânlarına örnek verecek olursanız özellikle İstanbul'da sergilemeye yönelik uygun galeriler olduğunu düşünüyor musunuz? Bunlar hangi galerilerdir?	12 (%67)	6 (%33)
Seramik sanatının yapımında, teknolojik zorlukların olduğunu düşünüyor musunuz?	12 (%67)	6 (%33)
Eserlerin nakliyesinde firma bulmakta zorluk yaşıyor musunuz?	8 (%44)	10(%56)

### 3. Bulgular

Yapılan araştırmada, sanatçıların eserlerini yapım aşamasından sergileme aşamasına kadar birçok zorluk yaşadıklarını ve bunların seramiğin sanatsal faaliyetlerde ön plana çıkmasında engel oluşturduğu bilgisine ulaşılmıştır.

Tablo 1'e göre sanatçıların en çok yaşadıkları sorun %72 oranıyla, sergi salonları ve galerilerin genel olarak eserler için uygun sergileme imkânları sunmuyor olmasıdır. Özellikle galerilerin küçülmesine bağlı olarak seramik eserlerin her açıdan rahatlıkla izleyicinin seyrine olanak tanınamaması önemli bir eksikliklerdir. Seramik eser sadece duvara asılarak sergilenmemektedir. Bu eserler aynı zamanda üç boyutlu form olarak da etrafında 360 derece dönebileceğiniz, doğru ışığı doğru yerden alabileceğiniz mekânlar ister. Sanatı oluşturan tüm parçaların arasında ilk gününden günümüze değeri azalmayan, değişmeyen ve baskınlığı hafiflemeyen tek öge mekândır. "Bugün geldiğimiz noktada, önce sanatı değil, mekânı gördüğümüz açıktır. (O'Doherty, 2019)

Eser-mekân ilişkisindeki diğer bir sorun ise mekânın kurgusu, dokusu gibi fiziksel özellikleriyle yapılan çalışmaların uyumlu olmamasıdır. Bu sorun, serginin tasarım aşamasında mekânla ilişkinin hesaplanmaması sonucunda ortaya çıkar. Seramik sanatı sanatsal bir ürün olmasının yanında dekoratif bir ürün olarak algılanmaktadır. Seramiğin mekânla bütünleşmesi, mekânla olan bağı, uyumu önem kazanmaktadır. Bu anlamda galerilerin birçoğu, mekânın sanat eserini ön plana çıkarması yönüyle esere uygun şartları taşımamaktadır. Bu yüzden sanatçılar, eserlerini ön plana çıkarabilmek için daha minimalist ve sade renkli mekânları tercih etmektedirler. "Beyaz küp anlayışında galerilerde sergi hazırlamak teknik açıdan birçok kolaylığa sahiptir: yapılan çalışma net bir geometriye sahip, beyaz ve nötr mekânda rahatça görülebilir, başka öğelerin varlığıyla bölünmez, üzerindeki biriciklik etkisi azalmaz. Bu mekânlarda sergilenen her çalışma, mekâna uyum sağlar fakat mekânda herhangi bir geçmişe, varlık izine rastlanmadığı için yapay bir aidiyete sahip olur. Bir bakıma "orada olmak için sanki önce ölmüş olmak gerekir" (O'Doherty,

2019). Bunun yanı sıra eserin öyküsüne uygun mekânların tercih edilmesi oldukça önem kazanmaktadır.

Sergilerde sergilenecek olan eserlerin tek başına bir anlamı olmadığı, mekânın da oldukça önemli olduğu unutulmamalıdır. Çünkü bir sergide sergilenen eserin, aktarılan fikrin, izleyici tarafından nasıl algılandığı da oldukça önemlidir. "Mekânla ilgili sorunlar, genellikle çalışmaların sergileme mekânı düşünülmeden üretilmesi ve sonradan herhangi bir mekâna yerleştirilmesiyle ortaya çıkar. Bunun yanında sergi mekânının anlamı, içeriği ve tarihi de yapılan çalışmaların anlamı için değerli noktalar"dır" (Kurşuncu, A. 2019).

Galerilerde seramik eserleri sergilemenin yanında, enstalasyon tarzda çalışmalar yapmak etkili bir sunum şekli olmaktadır. Seramik eserleri, mekânın öyküsüne uygun çalışmalarla bütünleştirmek oldukça önemlidir. Bir sergide sadece üretilen nesnenin tek başına anlamı ve form-teknik becerileri yeterli değildir. Sergilenen mekânın rengi, ışığı, mimari kurgusu, dokusu ve boyutları da sergilenen nesnenin -aktarılan fikrin- izleyici tarafından algılanması üzerinde etkilidir. Bunun yanında sergi mekânının anlamı, içeriği ve tarihi de yapılan çalışmaların anlamı için değerli noktalar"dır.

"Çoğu zaman nitelik yerine nicelik öne çıkmakta, sanatçıların kendi yaptıkları üretime verdikleri değer sebebiyle ve bir mekânda algılanabilecek miktardan çok daha fazla sayıda çalışma sergilenmektedir. Bu, hem izleyicilerin birbirinden bağımsız çalışmaları rahat ve net algılamasına hem de mekân içinde dolaşımına engeldir." (G.12) Sergilerde dolu alanlar ve boş alanlar arasında denge kurulmalıdır.

Yine Tablo 1'e göre "Galerilerde, eserin sergileme aşamasındaki teknik sorunlarla ilgili, galeri sahipleri tarafından çözüm üretiliyor mu?" sorusuna %72 oranında olumsuz olarak cevap verilmiştir. Sergi salonlarında eseri duvara monte ederken yaşanan sıkıntılardan tutunda üzerinde sergileyeceğiniz kaidelerin eserle uyuşmamasına varıncaya kadar pek çok sorunun olduğu görüşmeciler tarafından ifade edilmiştir. "Seramik, hem teknik bilgi ve

ustalık hem de malzemenin sanatçıya sağladığı imkânlar doğrultusunda, kişisel ifade biçimlerini ve özgünlüğünü yansıtmaya olanağı sağlar. Ancak seramik sanatı, malzemenin yapısı, çeşitliliği ve zenginliğine karşılık günümüzde sergileme konusunda, mekân kullanımı ve yardımcı malzemelerin seçimiyle ilgili çeşitli sorunlar ve engellerle karşılaşmaktadır.” (Kuşuncu, A. 2019).

“Üç boyutlu çalışmaları sergilerken durum heykeldeki kriterlerden çok da farklı değildir. İzleyiciye her açıdan seyredilebilir olanağı sağlamalı, eserler birbirinin etkisini gölgelemeyecek mesafede ve sırada olmalı. Duvarda sergilenmesi gereken seramik pano ve rölyeflerin sergisi için önceden bir hazırlık yapmak gerekli asma aparatlarınızı önceden temin etmeniz gerekmektedir. Birçok galerici bu konuyla ilgilenmez o sanatçının önceden planlaması gereken bir konudur” (G.13).

Sergilemede yaşanan teknik bazı zorlukları seramik sergilerini zorlaştırdığı bir gerçek ancak uygun mekânlarda, sergilerde yer almayan eserlerin çok çabuk unutulduğu da yadsınmaz bir gerçektir. Seramik sanatının gerek toplumla daha fazla buluşabilmesi, her daim göz önünde bulunabilmesi, kalıcı hale gelebilmesi için sergi salonlarından ziyade iç ve dış mekânlarda duvar panosu ya da üç boyutlu form olarak sabitlenmesi koşuluyla sergilenmesi daha doğru olacaktır. Bunun dışında mutlaka bir sergi olacaksa kişisel bazda değil de toplu karma sergiler olarak daha büyük mekânlarda büyük organizasyonlar daha faydalı olacağı görüşmeciler tarafından ifade edilmiştir. İç ve dış mekânların duvarlarına yapılacak seramik panolar çok ciddi emek ve ustalık gerektirir. Ancak bu durum son zamanlarda teknolojinin getirdiği olanaklarla kolaylıkla aşılabilmektedir.

Eskiden, eserin sergilenme aşamasındaki teknik bazı zorlukların, bugün teknolojinin hızla ilerlemesi sayesinde çok daha kolay aşılmasına olanak sağlanmaktadır. Örneğin hem koruma hem de estetik amaçla, bir süsleme ve bezeme gereğinden yola çıkarak bir mimari yapının dış cephesini dijital baskılarla çok rahat bir şekilde seramik karolarla istenen ebatlarda el emeğine ihtiyaç duymadan kaplanabilmektedir (G.8).

Tablo 1'deki araştırma sonucuna bakıldığında görüşmecilere yöneltilen “Sergi mekânlarına örnek verecek olursanız özellikle İstanbul'da bulunan galerilerin, eserlerin sergilenmesi için uygun mekânlar olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna %67 oranında olumlu cevaplar verilmiştir. Görüşmeciler, sergi salonları, galeriler ve kamusal alanların yanı sıra açık alanlardaki geniş duvarların, seramik eserlerin sergilenmesi açısından, özellikle İstanbul'da birçok olanakların olduğunu ifade ettiler.

Görüşmeciler bu bağlamda, seramik sanatçılarının en çok tercih ettiği sergi salonlarından birinin Anatolia Keramik Galerisi olduğunu belirttiler. Marmara Güzel Sanatlar Üniversitesi mezunu olan galeri işletmecisi Sibel Düzel birçok anlamda seramik sanatçılarına sergilenme aşamasında büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Mekânın geniş olması, ışıklandırmanın seramiğin üzerindeki doku ve hareketliliği ortaya çıkarmasındaki ince ayarlanmasıyla, sergi mekânı olarak, seramik sanatçılarının tercih ettikleri galerilerden biridir. (G.14)

Ayrıca sanatçılar, mekânın geometrisi ve dokusu gibi somut, mekânın anlamı ve tarihi gibi soyut değerleriyle birlikte tasarlayarak, daha doğru ve etkili sergiler oluşturabilirler. Seramik çalışmalarının mekânla ilişkisinde, hem yoğunluk/hacim ve mekânın fiziksel yapısı hem de mekânın anlamı açısından bakmak gereklidir. Her çalışmanın ve serginin kendi içinde bir anlamı olduğu gibi ilişki kurduğu mekânın da anlamı vardır. Hangi coğrafyada olduğu, tarihçesi, daha önce açılan sergiler, mekânın önceki işlevleri gibi noktalar, mekânın anlamını ve yeni açılacak sergiyi değiştirir. Serginin, mekânla ilgili tüm bu bilgilerle beraber düşünüldüğünde nasıl bir bütün oluşturduğu, kendi içindeki anlamı destekleyen ya da eksilten bir noktadır.

“Özellikle Pera Sanat Galerisi gibi bir galeri de seramik sanatçısının sergi açıp maddi anlamda kazanca geçmesi çok zor olmaktadır. Galeri sahipleri eserlerin satılmaması durumunda sanatçının eserlerinin bir kısmını almak zorunda kalıyor. Bunlar da belli bir miktarın üzerinde olmazsa galeriler kar edemiyor. Bu durum seramik sanatçıların galerilerde sergi açmasını

zorlaştıran durumlardır. Doğru insanlarla, doğru zaman ve mekânlarda, doğru projelerin içinde yer almak çok önemli. Yaptığınız eser ancak o zaman hak ettiği yeri buluyor. Örneğin, Apel Sanat Galerisi gerek mekânsal olarak seramiğin yapısına uygun olarak kurgulanmış olması, duvarlarındaki tuğla dokusu gerekse galericinin çok açık fikirli olması, size seramik sergisinde oldukça güzel olanaklar sağlıyor.” (G.14).

Galericilerde bu bağlamda kendilerine en uygun konseptte birlikte çalışma ruhuna uygun ekipteki sanatçıları tercih etmekte. Küratörler bunu yaparken bazen sadece maddi gelir için değil aynı zamanda olmak istediği sanat konumuna, idealine ulaşmak için bunu yapar. Kızıl Toprak Galerisi de seramik sanatçılarının en çok tercih ettiği mekânlar arasındadır. Ülkemizde ki galerilerin yanı sıra Japonya’da da bu iş için planlanmış çok önemli merkezler var ama buralara o eserlerinizi götürürken mekânın büyüklüğüne, sınırlılıklarına göre çalışma sayınızı ya da bir çalışmadaki seramik birimlerinizi artırabilir, azaltabilirsiniz. Buna da dikkat etmek gerekir. “İki Maymun Sanat Galerisi gibi bazı galerilerde ise mekânın çok dar olması sanat eserini kenara itmeye ve böylece eseri her açıdan görülmesini zorlaştırmaya sebep olmaktadır.” (G.3)

Bunlar gibi birçok sebepten, seramik sanatçıları sergi mekânı olarak genellikle üniversitelerin sergi salonlarını, yarışmalar sonucu oluşturulmuş karma sergileri tercih etmektedirler. Bir de Fine Art gibi siteler üzerinden eserlerini toplu buluşturmaya çalışmaktadırlar. 1997’den beri özellikle internet aracılığı ile çok daha fazla kitlelere ulaşmakla kalmayıp aynı zamanda bu siteler aracılığı ile eserlerinin satışını yapabilmektedirler.

Bir diğer sorun ise özellikle seramiğin ham maddesinin kırılır bir malzeme olması nedeniyle galericiler tarafından seramik eserlerin pek tercih edilmemesidir. “Malzemenin hassaslığı sanat galerilerinin bu malzemeye karşı hassasiyetini artırmaktadır. Teknolojik boyutu itibariyle kalıp sistemlerindeki pratiklik sürekli zenginleşe de üretimin uzun süreli olması nedeniyle telafisi zordur. Bu sebeple sanat galerileri için bu risk zor alınır.” (G.1)

Katılımcıların sorulara verdikleri cevaplardan, sanatçıların sanat galerilerine yönelik yaşamış oldukları sergileme sorunlarının olduğu, eserlerin sergilenme aşamasında kırılma durumlarının olduğu, eserlerin taşınması esnasında sorun yaşadıkları, soyut seramik eserlerin sergilenmesini, yaygınlaşmasını zorlaştırdığı sonucuna varmak mümkündür.

Bu araştırmada eserin kavramsal olarak izleyiciye doğru biçimde aktarılabilmesinin önündeki engellerin neler olduğu katılımcılara ek olarak soruldu. Katılımcıların açıklamalarındaki düşünceleri ortak temalar altında birleştirilmiş ve sonuç olarak, yüzde ve frekans değerleri Tablo 2’de verilmiştir.

Tablo 2’ye göre; görüşmecilerin en sık bahsettikleri konu %55 oranında soyut seramik sanatının mesaj ve anlatım sorunudur. Bunu takiben yine bu konuya yakın bir başlık olan seramiğin soyut kavramsal sanat olarak doğru biçimde ifade edilemiyor olmasıdır. Konunun daha iyi anlaşılması için bu başlıklar tablodaki sıraya göre ele alınmış, bu başlıklarla ifade edilmeye çalışılmış, başlıklar ile ilgili bilgiler verilmiştir.

Tablo 2. Eserin izleyicide oluşturduğu etki

Ortak Temalar	Frekans
Seramiğin Soyut/Soyutlama Boyutu	4 (%22)
Seramik Sanatında Biçim Form İlişkisi	1 (%6)
Seramiğin Sanatsal Bir Malzeme Haline Gelme Süreci	2 (%11)
Soyut Seramik Sanatının Mesajı ve Anlatım Sorunu	10 (%55)
Soyut Seramik Çalışmalarda Sanatçının Bilinci, Duyguları ve Sürprizler	1 (%6)

“Seramik sanatına daima doğadaki nesnelere izler aranarak bakılması, onun bir nesneye benzetilmeye çalışılması önemli bir sorun olabilmektedir.” (G.7)

“Taklit ya da Mimesis, tarih boyunca sanatın ya da mimarlığın değerlendirilmesinde önemli bir kavram olmuştur. İnsan hiçbir şeyi yoktan var etmediğine ve kendisinden önce yapılanlardan tümüyle soyutlayamadığına göre ‘taklit’in varlığını kabul etmek durumundadır. Bu durumda toplumun hafızasına ve bilinçaltında insanların zihnine de yerleşen şeyler, insanın tasarımlarını etkiliyor, yaratıcılığını yönlendiriyor.” (Yürekli F., Yürekli H. 2004, s.129) Doğa’da detaylara girip öz’e ulaşma çabaları biçim içerik ilişkisi ya da parça bütün ilişkisinde soyutlama / soyut aşamasına ulaşmada önemli bir adım olarak kabul edilmektedir. Maddenin en küçük parçacığı atomun, maddesel bütünün özü olması itibarıyla parça bütünün ilişkisi olarak kıymeti vardır. Bu kıymetlendirmeyi maddenin ruhu olan atom olarak detay / soyut bağlamında değerlendirmekle çözülecek bakış açılarıyla soyutun sırrını çözme / algılama problemlerinin problematik yersizliğini ortaya koyar

Soyutlama, bir biçim ya da bir kavramın bilgi içeriğini azaltma veya indirgeme göstergesidir. Soyutlamanın sözlük anlamına baktığımızda ise, bir grup nesnenin ortak özünü yalıtmayı ya da birden fazla nesnenin ortak bağlantısını açıklamayı içeren zihinsel süreç olarak açıklanmaktadır.

Sanat tarihçisi J. N. Erzen soyut ve soyutlama kavramları hakkındaki fikirlerini şöyle açıklar: “Soyut sanat, ‘Abstre sanat’ olarak da bilinir. Renk, çizgi, kütle, ton gibi çeşitli biçim öğelerinin bilinen nesnelere benzemeyecek biçimde kullanımı sonucu ortaya çıkan geometrik ya da amorf imgelerle oluşturulan düzenlemelerdir. ‘Non-objektif’ (nesnel olmayan) ve ‘nonfigüratif’ (içeriksiz) sözcükleriyle de tanımlanan soyut sanat bütünüyle düş ürünü olabileceği gibi doğadaki bir nesnenin biçiminin giderek genelleştirilmesi ve artırılmasıyla da elde edilebilir. Bu durumda ortaya çıkan imge asıl nesneyi çağırıştırabileceği için soyut yerine ‘soyutlama’ terimini kullanmak daha yerinde olur” (Erzen, 2008: 1432).

Soyut üretimler yapan sanatçıların birçoğu anlatımlarında görsel dünyanın renk, biçim, çizgi ve mekân gibi niteliklerini insan zihninin en dolaysız belirtileri olarak, nesnenin maddi ve çağrışımsal varlığından bağımsız olarak sunmuş ve böylece evrensel bir tinselliği ortaya koymak amacı gütmüşlerdir. Buna karşın soyut sanatın her zaman nesnel varlığın ötesinde bir arayıştan kaynaklandığı da söylenemez.

Tunalı, çağdaş sanat kuramcısı Marcel Brion’ın, soyut sanat deyimini açıklayan yorumuna göre yaptığı alıntıda, “Salt soyut sanat, kendine özgü doğa dışı bir salt biçimler dünyasıdır.” cümlesi ile bitirmiştir (Tunalı, 1996). Dolayısıyla doğal nesnelere bağıni koparmayan, onlardan yola çıkarak şematize biçimlere giden sanatçıların yapıtlarını ‘soyut’ değil, ‘soyutlama’ olarak tanımlayabiliriz. Soyut sanatı somut sanattan bağımsız algılanması özenenin maddeye bakış açısıyla ilgilidir. İnsan biyolojisinde minik bir DNA kişinin varlığını tanımlamak için kullanılır. Bu tanımlamada insanın görselliğine bakılmaz. Çünkü DNA’nın varlığı o insanın niteliklerini tanımlar. Bu bağlamda ele alınacak bir bakış açısında sanatçı ve sanat alımlayıcısının algısı devreye girer. Parçaya bütünün özü olarak bakmak, o parçanın DNA’sı bağlamında algısını da değiştirecektir. Önemli olan eserlerin ruhu ve estetik niteliğidir. İster işlevsel, ister salt estetik obje olarak yaratılmış olsun, bir sanat nesnesi biçim içerik ilişkisinin anlam bütünlüğünün algılanması çerçevesinde kabul edilir durumlarına göre alımlayıcılarda karşılık bulmaktadır.

“Picasso, Matisse ve Miro seramiğin geleneksel işlevci ve dekoratif üretim mantığını dışlayarak, seramik malzemenin bireysel, estetik, biçimsel ve düşünsel yorumları ortaya koymada, sanatçıya sağladığı ifade imkânlarını görmüş ortaya koydukları Modern Seramik Sanatı örnekleriyle de seramiğin bu ayrıcalıklarını göstermişlerdir. Bu tür uygulamalarla seramik, görsel-plastik sanat olarak modern boyutuyla biçimlenerek yeni anlatım diline kavuşur, seramik artık sanatsal bir ifade aracı olur” (Uludağ, 2001: 45-47). Bu ifade biçiminin anlamı özündeki niteliğinde ya sır olarak ya da nadide değer görerek alımlayıcılarda kabullenilme durumunu yaşarlar.



Oluşumu milyonlarca yıl süren kilden yapılan seramiklerin düşünsel ve duygusal bir içerik taşıması, sanatsal bir ifade biçimine dönüşmesiyle seramik sanatı, zamanla birçok sanatçının vazgeçemediği plastik sanatlardan biri haline gelmiştir. Seramik sanatçısı, seramiği bu aşamaya getirinceye kadar birçok zorlu süreçlerden geçmiştir. Bu bağlamda, seramik sanatçısının, kili şekillendirmedeki ustalığıyla beraber aynı zamanda onun teknolojisine ve sınırlılıklarına hâkim olması gerekmektedir. “Seramik sanatı, onu yaratan sanatçıdan tutunda eserin izleyicisine varıncaya kadar, o eserin hangi aşamalardan geçtiğini, onun nasıl üretildiğinin bilinmesi eserin değeri açısından önemlidir.” (G. 6) Elle şekillendirme ya da sanat teknolojisiyle elde edilen eserin niteliği o eserin düşünsel estetik nitelikleri bağlamında maddesel nitelikleri itibarıyla de farklı kabullenmelerle karşılaşılır. Eserin niteliğinin sanatçı, sanat eseri ve sanat alımlayıcısı eksenindeki algısal boyutu, onu irdeleyenlerin maddesel ve ruhsal durumlarındaki kavrama niteliğini ortaya koyar.

“İzleyici bir esere baktığında aynı zamanda işlevsel olarak ne işe yarayacağını sorgulayarak bakıyor.” (G.5)

Birçok toplumda ihtiyacı karşılama amacıyla ortaya çıkmış ve yaygınlaşmış olan seramiğin kap kacak üretimi, çok fazla değişikliğe uğramadan günümüze kadar çömlekçilik olarak gelmiştir. Seramiğin bu şekilde kendini yenilemeden sürekli aynı şekilde ve formda üretilmesi, bir kısır döngü olarak algılanabilir, ancak bu durum seramiğin teknik ve estetik olarak sürekli geliştirilmesini sağlamıştır.

“Seramik Sanatının başlangıcında ve sonraki gelişmelerinde, esas olan temel yapısı, kapsadığı kullanıma açık iç boşluğu ile işgal ettiği dış boşluk arasında yer alan balçık kilinin sanatkârane şekillendirilmesiyle vücut bulmasıdır” (Galatalı, 1985: 93) Seramiğin işlevsellikten sıyrılarak sanatsal bir ürüne dönüşmesi onun estetik niteliğine bağlıdır. Bir formun sanatsal niteliği, onun hangi ruhsal ve estetik kaygılarla yaratıldığı ile ilgilidir. Endüstrinin olanakları ile malzeme niteliklerinin değişmesi; seramik sanatçıları için endüstriyel üretim şeklini zenginleştirirken, sanatçıların ifade olanaklarını artırmıştır.

Figüratif ya da nonfigüratif üretimlerin niteliği, estetik kaygılarla biçim, form ve içerik ilişkisinde dönem, coğrafya, eğitim, algı biçimlerinde değişikliklere neden olsa da endüstrinin gelişimiyle form ebatlarında çeşitlilik olanakları artmış ve duygusal, duygusal olarak daha fazla hitap edebilecek olanaklara sahip olmuştur. Açık ya da kapalı form olarak seramikler boyut niteliğindeki derinlik, en ve boy olarak endüstriye sanatsal, endüstriyel ya da sanatsal üretim biçimleriyle amaçlar kapsamında değişmektedir. “Seramik formu (biçimi) değerli kılan ve sanat eseri sınıfına sokan da üzerinde estetik değer taşıması ve sanatçının üslubuna ilişkin değerler barındırmasıdır. Çağdaş seramik sanatında biçim, fonksiyona gönderme yapan ancak fonksiyonel olmayan birimdir. Seramik eser güzeli arayan, güzele ilişkin değerleri üzerinde taşıyan biçimdir” (Çizer, Er, 2013: 77). Özellikle çağdaş seramik sanatında biçim sanatçının üslubuyla yakından ilişkilidir. Seramik form yaratıcılığındaki sınırlar ya da sınırsızlıklar üretim biçimlerini etkilerken, problem veya çözüm noktası olarak sanatçının belleğindeki imgelerin dışavurumu ve bu dışavurumun sanat alımlayıcısında karşılık bulması için önemlidir.

Kilin sanatkârane bir şekilde vücut bulabilmesi için onun bir şekle veya biçime ihtiyacı vardır. Ancak bu biçim özellik olarak sadece dış görünüm olarak algılanmamalıdır. Sözlükte biçimin anlamı, “şekil, parçaların düzeni, dış görünüşü” olarak tanımlanıyor. (Cantürk, 1992:39). Oysa duyguların estetik olarak biçim, gösteri, söz haline gelmesi şeklinde oluşan sanat, sanatçıdan eserine aktarılan ve sanat alımlayıcısına aktarılabilen bir duygu durumunun yolculuğudur. Bu serüvende biçim, içerik, duygu ve estetikle tamamlandığında anlamını bulur.

“Modern çağdaş seramik sanatı genel anlamda işlevsel seramik sanatıyla karıştırılmaktadır” (G.3) Plastik sanat olarak modern boyutuyla biçimlenirken yeni anlatım diline kavuşur ve seramik artık sanatsal bir ifade aracı olur. Bugün seramik sanatı çağın koşullarıyla ve düşünce yapısıyla yeniden biçimlenmekte ve plastik sanatlar içinde kendi kimliğini oluşturmakta ve kazanmaktadır. Seramiği yapanın niteliğine göre;

bir usta yapmışsa zanaat, bir sanatçı yaratmışsa sanattır. Seramik bazen bunlardan birisi, bazen de hepsi olabilir.

“İşlevsel ve endüstriyel seramik sanatının karşısında Modern Seramik Sanatının en belirleyici ve ayrılan niteliği, geleneksel işlevi dışlaması ya da dışlama çabası içinde olmasıdır. Ortaya çıkışına başka bir ifadeyle, ilk örneklerine bakıldığında bu yönelimi ilk olarak resim ve heykel sanatçılarının gerçekleştirdiği dikkat çekici ve düşündürücüdür” (Çevik, 2014: 85).

Seramiğin artık günlük kullanım eşyası ya da tapınma malzemesi gibi hayata tutunma çabası olarak görülmesinden sıyrılarak, sanatın disiplinleri açısından değerlendirilmesi belirli bir süreç izlemiştir. Seramiği özgün biçimde sanatsal bir ifade aracı olarak kullanan seramik sanatçıları, toprağı sanatın gerçek bir malzemesi olarak ona değer katarak, oldukça önemli gelişmeler sağlamışlardır.

“Yüzyıllar boyunca insanoğlunun günlük yaşantısı içinde yer alan seramik çok yakın bir geçmişe kadar zanaat yönüyle kendine bir yaşam alanı bulmuş ve varlığını sürdürmüştür. Tuval resminin yeniden sorgulandığı, heykel sanatının biçim değiştirdiği ve yeni sanat yapılanmalarının olduğu günümüz modern sanatında, seramik sanatı kendine özgü üretim olanakları ve anlatım dili ile görsel sanatlar içinde özel bir konumda bulunmaktadır. Bu nedenle günümüz Modern Seramik Sanatı, sanatçıların yetkinliğine bağlı olarak birden fazla sanat disiplinini kendi bünyesinde birleştirerek onların ortak bir amaç doğrultusunda hizmet etmelerini sağlamış ve günümüz görsel sanat disiplinleri arasında multi-disipliner bir sanat dalı olarak varlık kazanmıştır” (Şahbaz, 2006: 3).“Diğer sanat dallarında olduğu gibi soyut seramik eserler izleyicide, sanatçının ne anlatmaya çalıştığının anlaşılmasını sorununa neden olabiliyor.” (G.6)

Soyut seramik formun, izleyiciye aktaracağı bir mesajı olmalıdır. Bu mesaj veya mesajlar, sanatçının düşünce ve duygularını soyut olarak izleyiciye yansıtır. Bu soyut mesaj; sadece toplumun bir sorunu, yarısı hakkında uyarıda bulunmak, izleyiciyi dürtmek, belli bir problemi

ortaya koymak anlamında değildir. Eğer soyut bir yapıt bu tür mesajlar taşıyorsa, sanat eserinden çok, kendi yorumunu üzerinde taşıyan, izleyiciye bu yorumu aktaran bir eğitim aracı halini alabilir ve düşünsel üretim sürekliliğini sağlamak için geriye pek bir şey bırakmayabilirler.

Soyut seramik formun taşınması gereken mesaj; soyut kavramlardır. Soyut kavramlar, duygu ve düşünceler de kullanılarak izleyiciye aktarılabilir için seramiğe yüklenmelidir. Örneğin, çevre korumayla ilgili olarak, pet şişelerin kullanılmaması gerektiği mesajını veren bir seramik yapıt, sadece eğitim ve uyarı aracı niteliğinde kalabilir. Oysa sevgi, hüznün, yaşam ve ölüm gibi birçok soyut kavramlar ve soyutlanarak kullanılan somut kavramlar, soyut seramik sanatı için zengin kaynakları oluşturmaktadır. Bu kaynaklardan yararlanılırsa, soyut seramik form, düşünsel, duygusal soyut mesajlar taşıyabilir. Yapılabilecek tüm yorumlar ve özümsemeler de tamamen izleyiciye ait olur ki, bu da sanat yapıtının tüketim sürecini sonsuz kılar. Seramik sanatçısı Filiz Özgüven Galatalı, “...soyutlamaların arkasında üretilen düşünceler olması gerekli. Zaten bir düşünce ürünü olan seramiği, hiçbir düşünsel içeriği olmayan bir formdan bir bakışta ayırmak mümkün. Düşünsel bir içeriğin ise her zaman bir mesajı vardır” demektedir (Galatalı, 1986).

Sanatçı bu konudaki düşüncelerini şu sözleriyle de açıklıyor. “Soyut niteliği ile seramik, soyut görsel plastiğin gerçeğidir ve kavramları kendi bedeninin doğasından kaynaklanmaktadır” (Galatalı, 1986)

Turgay Gönenç’in bu konuyla ilgili yorumları da şöyledir: “Bir sanat yapıtının, içeriğini tutarlı kılan, o yapıtın iç mantığıdır. Eğer bu iç mantığı görmezlikten gelerek, düz mantığın kuralları ile çözümlenmeye girişirsek anlamsız, uyumsuzuza kendi isteğimizle varacağız demektir.” (Gönenç, 1989)

Sanat yapıtının etkili olabilmesi, sanatçının duygularını ve düşüncelerini soyut olarak içermesiyle mümkündür. Bu soyut içerik, artistik oyunlarla çarpıcı bir görünüme sokulmaya çalışıldıkça etkisini kaybedebilir. İzleyici,

artistik oyunlarla çarpıcı hale getirilmiş mesajı hemen algılar ve yapıtı bir anda tüketir. Sonuç olarak izleyici yapıttan uzaklaşarak daha zor tüketebileceği başka yapıtlar aramaya başlayabilir. Bunun için artistik oyunlara ve süslemelere girilmemesi gerekir.“Sanatçı eserini oluştururken teknik olarak bazen istemsiz olarak, malzemenin kaynaklı birtakım olumsuz sonuçlarla karşılaşabiliyor.” (G.11)

Çamurun, öylesine biçimlendirilip bırakılması ve birkaç yerine çarpıcı (artistik) özellikler eklenmesi ile ortaya çıkan uydurma yaratılar soyut değildir. Özellikle soyut anlatımlarda sanatçı daha bilinçli ve duyarlı olmak zorundadır. Çünkü soyut anlatım birçok tehlikeye daha yakındır. Bu tehlikelerden en sık karşılaşılanı, sanatçının anlatmak istediklerini ne kadar uğraşırsa uğraşsın yaratısına verememesidir. Bunun nedeni bilinçli bir çalışmanın olmayışıdır. Soyut görsel dilin oluşabilmesi için, sanatçı, birikimlerini, duygularını, düşüncelerini, coşkusunu sorgulamalı, kendini yeniden ve sürekli üretebilmelidir. Anlatmak istediklerini izleyiciye hissettirebilmek için kendini duygularını bilinçle kullanarak yapıtına yüklemeli, yaratısına egemen olabilmelidir.

“Seramik sanatında, sanatçı yapıtına, oluşumunun her aşamasında egemen olsa da sonuçta bazı sürprizlerle karşılaşabilir. Bu sürprizler, anlatımı bozar veya güçlendirir. Sanatçı, bilinci sayesinde karşılaştığı sürprizleri kabullenir veya dışlar, bu yeti kendindedir. Böylece ortaya çıkan sürprizleri de iradesi altına almış olur. Sanatçı, sürpriz sonuçları yaratısında kullanır. Hatta bir adım daha ileri giderek, yaratısına sürpriz sonuçlar kazandırabilecek her türlü olanaktan yararlanmaya çalışır. Bu arayışlar, sanatçının gelişmesini ve kendini üretmesini sağlar.” (G.13)

#### 4. Sonuç

Seramik eserlerin sergilenmesinde yaşanan sorunlara bakıldığında Tablo 1'e göre sergi mekânlarının eser için uygun olmaması sorunu, %72 oranıyla ilk sırada yer alır. Bu problem sergi mekânlarından biri olan galerilerin dar olması, seramik eserlerle dokusal uyumun olmaması ve renk tonu olarak eser ile mekânın

uyum içerisinde olmaması durumudur. Seramik çalışmalarının sergilenmesinde en uygun mekânların açık renkli, minimalist düzeye indirgenmiş “Beyaz Küp” anlayışında olmasının daha uygun olduğu sonucu ortaya çıkmaktadır. Böylece mekân, eserin önüne geçmemiş olur. Günümüzde çoğu galeriler “beyaz küp” anlayışında mekânlardır. Aynı zamanda, tuğla dokulu tarihi mekânlar da seramiğin yapısına ve dokusuna uygun olduğu için seramik sanatçıları tarafından tercih edilmektedir. Bir diğer sorun ise, ne yazık ki ülkemizde sanat eserlerinin değer bulması, sanat politikalarından sanat eğitimine, sanatçıdan sanat alımlayıcılarına kadar istenilen düzeyde olmaması sorunudur. Özel galerilerin satış problemlerinin oluşu nedeniyle henüz oturtulmamış üç boyutlu eser sergileme yöntemlerinde bir tercihe zorlanmalarına neden olmaktadır. Dolayısıyla tarihsel sürecin tüm katmanlarında var olan Anadolu geleneğindeki kil kaynaklı eserlerin sergilenmesinin önündeki engel olarak görülmesi gereken negatif ayrımcılık sadece galerilerin tutumu değildir.

Seramik sanatını sergileme aşamasındaki teknik sorunlar, çoğu zaman seramik sanatçıları için bir problem oluşturmaktadır. Eserlerin sergi mekânlarına ulaştırılmasında kırılma problemi gibi risklerden dolayı nakliye firması bulmada zorluklar olsa da bu durum aşılabilir bir problemdir. Sergilemedeki bir diğer teknik sorun ise sergilemeye yardımcı bazı aparat ve ekipmanların eserle uyumlu olmamasıdır. Ayrıca farklı farklı sergilerde, aynı malzemenin kullanımından kaynaklanan, her serginin birbirine benzemesi sorunu ortaya çıkmaktadır. Bu sorunlar tüm serginin ilk anıdan itibaren, üretilen seramiklerle beraber yardımcı malzemelerin de tasarlanması yöntemiyle çözümlenebilir.

Soyut seramik sanatının problemleri, sergileme ve alımlanmasına yönelik durum değerlendirmelerinde ulaşılan bir diğer durum ise soyut/soyutlama kavramının biçimin gölgesinde kalması ve tam olarak anlaşılabilmesi durumudur. Bunun çözümüne yönelik ise hem sanatçıların hem de izleyicinin doğru bir biçimde yönlendirilmesi gerekmektedir.

Anadolu Medeniyetlerinden günümüze kalan ve özellikle Ankara Medeniyetler Müzesi'ndeki eserlerin varlığında bu soyut / soyutlama durumunun günümüzde halen bir problem olarak görülmektedir ve çözümlenmelidir. Seramik sanatında geçmişten gelen gelenek ve örneklerin yeniden değerlendirilmesi; bu alana yönelik politikaların gözden geçirilmesiyle sanat, sanatçı ve sanat alımlayıcı ekseninde duyarlılığın oluşturulmasıyla giderilmesi mümkün olacaktır.

#### KAYNAKÇA

Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E. , Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2011). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Pegem Akademi, 8. Baskı.

Cantürk, F. (1992). *Plastik Sanatlarda Temel Sorunlar*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, No: 695.

Çelik, İ. U. (2015). Ülkemizde Seramik Sanat Politikası ve Sergilenme Sürecinde Galerilere Bakan Yönüyle Zorlukları Röportaj: 27.11.2015.

Çevik, N. (2014). Çağdaş Türk Seramik Sanatında Kabuk Değiştirme Süreci. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 2014, Cilt 7, Sayı 13.

Çizer, S. ve Er, C. (2013). Seramik sanatında İşlevsel Simge Biçim Kavramı, *Akdeniz Sanat Dergisi*. Cilt 6, Sayı 12.

Erzen, J. N. (2008). Soyut Sanat. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul: Yem Yayınları, Cilt 3: 1432.

Fraenkel, J. R., Wallen, N. E. & Hyun, H. H. (2012). *How To Design And Evaluate Research In Education* (8th ed.). New York: McGraw-Hill.

Galatalı, A. (1985). *Türkiye'de Sanatın Bugünü Ve Yarını*. Ankara: Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

S:93.

Galatalı, F. Ö. (1986). "Seramik Kili Bir Malzeme Değil Bir Dosttur." *Sanat Çevresi*, 90, 13.

Gönenç, T. (1989). *Zamanın Sularında (Tarihsiz Günlükler)*, Sanat Çevresi Aylık Sanat Dergisi Kültür ve Sanat Yayınları - 2, İstanbul.

Kurşuncu, Ayşe (2019). Seramik Sanatında Sergileme Sorunları. *YEDİ: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Kış 2019 (21).

Miles, M. B. & Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: An expand esource book* (2nd ed.). London: Sage.

Neuendorf, K. A. (2002). *The content analysis guide book*. ThousandOaks, CA: Sage.

O'doherty, Brian, *Beyaz Küpün İçinde*, Çeviri: Ahu Antmen, Sel Yayıncılık, 2019.

Özden Y. ve Turan, S. (2014). *Eğitim Bilimine Giriş*. Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Şahbaz, H. (2006). Modern Seramik Sanatında Minimalizm. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.

Tunalı, İ. (1996). *Felsefenin Işığında Modern Resim*, Remzi Kitabevi. 5. Basım. İstanbul.

Uludağ, K. (Nisan-Mayıs 2001) *Seramik Malzeme, Teknik, Zanaat, Sanat mı?*. İstanbul: Türk Seramik Derneği Yayınları, Sayı 14.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri* (8. Baskı). Ankara: Seçkin.

Weber, R. P. (1990). *Basic content analisis* (2nd ed.). Newbury Park, CA: Sage. Pedagojik Formasyon Sertifika Öğrencilerinin Pedagojik Formasyon Eğitimine İlişkin Görüşleri, 152.

# Sürdürülebilir Moda Üretiminde Tasarımcının Rolü<sup>1</sup>

Tülay ATEŞ<sup>2</sup>, Ayçin ASMA<sup>3</sup>, Biğkem SÜEL<sup>4</sup>

## ÖZ

Moda uzun süre içerisinde değişmiş ve gelişmiştir. Ancak ‘moda’, Sanayi Devrimi’nden sonra ‘hızlı moda’ olarak anılmaya başlamasıyla, beraberinde pek çok sorun getirmiştir. Hızlı moda, tüketime bağlı olarak yaşamını sürdüren bir üretim döngüsüdür. Ancak bu sürekli tüketim, ağır çalışma şartları ve kaynak tüketimi gibi sebepler, hem dünya hem de insanlar üzerinde sorunlara sebep olmuştur. Hızlı modanın sebep olduğu bu sorunların çözülmesi gerektiğinden ‘sürdürülebilir moda’ kavramı önemli bir hal almıştır. Sürdürülebilir moda, ortaya çıkan sorunlara yönelik çözümleri sunan bir üretim yöntemidir. Bu çalışmada modanın, hızlı moda doğru evrilen tarihsel süreci araştırılmış, hızlı moda ve hızlı modanın sebep olduğu sorunlar incelenmiştir. Sürdürülebilir modanın önemsendiği konulara değinilmiştir. Hızlı modada ve sürdürülebilir modada tasarımcının rollerinin etkileri ve bu rollerin sürdürülebilirlik açısından önemine yönelik literatür taraması yapılmıştır. Sonuç olarak da sürdürülebilir modada tasarımcının, sürdürülebilirliğin sağlanması için neleri göz önünde bulundurması gerektiğine değinilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Hızlı Moda, Sürdürülebilir Moda, Sürdürülebilirlik, Tasarımcı Roller

## Role of Designer in Sustainable Fashion Production

### ABSTRACT

Fashion has changed and developed over a long time. But ‘fashion’ brought many problems with it, as it began to be called ‘fast fashion’ after the Industrial Revolution. Fast fashion is a production cycle that lives on depending on consumption. But reasons such as constant consumption, heavy working conditions, and resource consumption have caused problems both for the world and on people. “Sustainable fashion” has become important because the problems caused by fast fashion need to be solved. Sustainable fashion is a production method that offers solutions to emerging problems. In this study, the historical process of fashion evolving towards fast fashion was examined and the problems caused by fast fashion and fast fashion were examined. Sustainable fashion matters are addressed. A literature review has been conducted on the effects of designer roles in fast fashion and sustainable fashion and the importance of these roles in terms of sustainability. As a result, in sustainable fashion, the designer mentioned what to consider in order to ensure sustainability in fashion.

**Keywords:** Fast Fashion, Sustainable Fashion, Sustainability, Designer Roles

<sup>1</sup>Geliş Tarihi: 4 Kasım 2020 - Kabul Tarihi: 25 Kasım 2020

<sup>2</sup>Istanbul Aydın Üniversitesi, Görsel Sanatlar YL Öğrencisi, tulayates@stu.aydin.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0886-6891>

<sup>3</sup>Akın Tekstil AŞ, ÜR-GE Sorumlusu, aycin.asma@akintekstil.com.tr, <https://orcid.org/0000-0002-1601-9561>

<sup>4</sup>Akın Tekstil AŞ, Tasarım Sorumlusu, bigkem.suel@akintekstil.com.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5688-9182>  
DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat\_v06i12002

## **Giriş**

Giyinmek, daha eski zamanlardan beri var olan evrensel bir olguyken moda kavramı daha yakın bir zamanda türemiştir. Sanayileşmeyle beraber öncesinde elit olarak görülen moda, hızlı ve seri bir şekilde üretilebilecek hale gelmiştir. Moda ürünler zamanla daha uyguna ve hızlı üretilmeye başlayınca da tüketiciler bu ürünlere daha rahat ulaşmaya başlamış, 'hızlı moda' kültürü oluşmuştur. Hızlı modanın oluşum süreci tarihsel birçok olay ve olguya dayanmaktadır. Moda, sürdürülebilirlik çerçevesinde ele alınana dek uzun bir süreç geçmiştir. Hızlı modadan, sürdürülebilir modağa geçişte yaşanan olaylar ve olgular incelenmeli ve anlaşılmalıdır. Giysilerin, moda kavramı gibi bir kavram önem kazanmadan önce belirli amaçlara hizmet etmek amacı ile üretildiği varsayılır. Ancak giyim tarihine bakıldığında, giysiler her ne kadar bir amaca yönelik üretiliyor gibi görünseler de daha çok statü farkını ya da meslek gruplarını belirginleştirmek amacıyla kullanıldığı görülmektedir.

Giysilerin, tarihte uygarlıkların gelişim süreçlerinden etkilendiği bilinmektedir. Dilek Himam, Türkler gibi göçebe toplumlarda, göç sırasında at sürme gibi eylemler açısından, kıyafetlerin fonksiyonellik gerektirdiğinden dolayı pantolonun, göçebe toplumlarda Avrupa'dan daha önce kullanıldığını belirtmiştir (2013: 95). Giysiler, insanların kişisel zevklerini ve kültürlerini yansıtsalar da tarihsel süreçte baskın gelen kültürlerin etkisi altında kalmıştır. Bu gibi göçebe toplumlar göç ettikleri yerlere kendi kıyafet kültürlerini de taşıdıklarından, o bölgelerdeki giyim kültürünü de etki altında bırakmışlardır. *Moda kelimesinin kökenine bakıldığında, ilk defa 4.yüzyılda Latince, ilk etek, gömlek, pantolon gibi giyim eşyalarının Doğu'dan gelen insanlarla Avrupa'ya yayılmasıyla kullanılmaya başlandığı düşünülmektedir* (Vassiliev, 2004: 23). Giysilerin, tarihte o zamanın ihtiyaçlarına ve zevklerine göre değiştiği bilinmektedir. Göç gibi olaylarda, giysi dikim teknikleri bilgileri toplumlar arası aktararak değişimler geçirmiştir. Giyim bilgisi ve teknikleri aktarımı keşifler veya savaşlarda da karşımıza çıkmaktadır. Daha sonra bu bilgiler işlenip, değiştirilerek uygarlıkların

kültür veya giyenin kişisel zevklerine göre düzenlenip kullanılmıştır. *Batılı giysi tarihi yazımında bir grup yazar, modanın başlangıç tarihi olarak Haçlı Seferlerine işaret eder. Ünlü giysi tarihçisi James Laver, Yakın Doğu'ya açılan kapılar olarak Haçlı Seferleriyle birlikte askerlerin hem oryantal malzemeleri hem de giysilerin kalıp ve üretim bilgilerini getirdiklerini söyler* (Himam, 2013: 97). Doğudan getirilen kumaşların işçiliği ve motifleri oldukça beğeni kazanmış ve daha sonra ticari ilişkilerde kumaşlar büyük roller oynamıştır. (Himam, 2013: 107). Özellikle soyluların kendilerini halktan ayırıp, kendilerini daha üstün göstermek, imtiyazlı olduklarını vurgulamak istemişler ve hareketlerini kısıtlayacak abartılı ve gösterişli kıyafetler kullanmışlardır. (Pektaş, 2018). *18.yüzyıla kadar Avrupa modasında saraylar arasında sınıf modası hüküm sürmüştür* (Pektaş, 2008: 3). Bu kıyafetlerin dikiminden terziler ve onların eğittikleri çıraqlar sorumludur. Bu dönemde henüz bir tasarımcı kimliği ortaya çıkmamıştır.

Sanayi Devrimi ile öncelikle erkeklerin kıyafetlerinde sadeleşmeye gidilmiştir, bu dönemde kadın erkek kıyafetleri birbirinden belirgin şekilde farklılaşmıştır. Çünkü erkekler iş hayatında daha aktif roller almaktaydı. *1846'da Amerika'da, Elias Howe kullanılabilir nitelikteki ilk dikiş makinasını icat etmiştir* (Dölen, 1992: 35) *ve dikiş makinası hem evlerde hem de sanayide geniş bir uygulama alanı bulmuştur* (Dölen, 1992: 342). Dikiş makineleriyle büyük miktarlarda üretim yapılabilir hale gelmiştir, bu makinayla bir terziden daha fazla üretim yapılabilmiştir (Dölen, 1992: 340-348). Endüstrileşmeyle dikiş makinasının icadı, iplik ve kumaşların üretiminin fabrikalaşmasıyla, farklı dikiş teknikleri denenmiş, öncelikle polis, işçi, asker gibi kıyafetlerle üretim denemeleri yapılmıştır. Avrupalı erkeğin kıyafetlerindeki süsler, fırfırlar, danteller gibi feminen öğeler kaldırılmış, *Sanayi Devrimi ile Avrupa ve Amerika şehirlerine göç artarak şehirlerde yeni bir toplumsal sınıf olarak ortaya çıkmıştır. Daha önce tarımsal üretimde çalışan bu yeni sınıf düşük gelirlerine rağmen şehirlerde statü elde edebilmek için giyim harcamalarına önem vermişlerdir* (Pektaş, 2008:4). Dikiş

makinasının icadı ile terzi atölyelerinde artış yaşandığı ancak günümüzdeki anlamıyla hazır giyim üretim atölyelerine henüz uzak bir kavram olduğu söylenebilir. Ulaşım araçlarının gelişmesiyle kadınların sosyal hayata katılımları artmış kıyafetler de bu doğrultuda değişmiştir. Diğer ülkelere seyahat etme imkânı oluşunca da kadınların, bu araçlara kabarık kıyafetlerle binmeleri zorlaşmış ve bu nedenle onların da etek çapları daraltılmıştır.

I. Dünya Savaşı döneminde erkekler savaşa gittikleri için kadınların fabrikalarda, hastanelerde vb. alanlarda çalışmaları ihtiyacı artmıştır (Pektaş: 2008). Kadınların etek boyları kısalmış, saçları kesilmiş, korseler artık

kullanılmamaya başlanmıştır. Amerika'da naylon çorapların kullanımı, naylonun farklı alanlarda (çadır yapımı, paraşüt vb.) değerlendirilmesi amacıyla bir süreliğine yasaklanmıştır (Akbulut, ty: 2). Demir çubuklar ile vücut şeklini dönemin modasına uygun hale sokan korseler kullanımdan kaldırılmış, hatta kadınlar çocuklarına un çuvallarından kıyafetler yapmak zorunda kalmıştır. Bu durumdan haberdar olan bazı fabrikalar un çuvallarını çiçek desenli üretmeye başlamıştır (Gott, 2019). 1940'larda Avrupa'da olduğu gibi Türkiye'de de ekonomik sorunlar yaşanmıştı ve diğer ülkelerde olduğu gibi pek çok tüketim ürünüde kısıtlamalara ve tasarrufa gidilmiştir (Dağlı, 2018: 57).

*1950'lerden başlayarak tüm gezegen birbirine taban tabana zıt iki kampa bölünmüştür. Batıda daha büyük, daha kaliteli, daha göz kamaştırıcı tüketim mallarıyla piyasayı kaplayan ve süratle gelişen kapitalizm hüküm sürüyordu, doğuda*



Resim 1. Sanayi Devrimi sonrası kıyafet örneği, 1886, Amerika (The Metropolitan Museum of Art, New York, NY)



Resim 2. Un çuvallarından yapılmış bir elbise, 1944-1945, Yunanistan (United States Holocaust

*ise komünizm hâkimdi. Öte yandan batılı ülkeler daha önce görülmemiş bir bolluk dönemi yaşıyorlardı (Pektaş, 2008: 5). Bu dönemde Batıda yaşayan insanlar ev, araba, televizyon, kıyafet gibi tüketim mallarına ulaşmakta daha rahattı ve yeni bir tüketim kültürü oluşmaktaydı. Savaş sonrası kadınlar iş hayatından kopmaya başlamış ve yeniden ince belli kadın figürü de modaya hâkim olmaya başlamıştı. Evlere radyo, televizyon gibi iletişim araçlarının girmesiyle, Hollywood filmleri gibi mecralar ile moda ve tüketim özendirilmiştir. Kadınlardaki ince belli figürü yaratmak için korseler, kabarık etekler yeniden hayatlarına girmeye başlamıştır (Fogg, 2014: 314). 1970'lerde, ekonomik buhrandan sonra, artık kapitalizm egemen olmaya başlamış ve tüketim iyice özendirilmiştir. Bir ürün satın almanın mutluluk vereceği algısı yaratılmıştır. Hızlı moda da artık hayatımıza girmeye başlamış, özel dikim ürünlerin yerini belirli standart ölçülere sahip, toplu üretim kıyafetler almaya başlamıştır. Hızlı moda lüks ürünlerin taklidi ve karşı akımlarla beraber yaygınlaşmış ve moda ürünlerin ucuza tüketilmesi imkânı doğmuştur.*

### **Hızlı Moda ve Moda Tasarımcısının Rolü**

1960'ların sonlarında ortaya çıkan yeni hazır giyim, insanlara, özellikle savaş sonrası hızlanmaya başlayan hayatın içinde, gençler için "haute couture" modaya alternatif sunmuş ve modaya uygun kıyafetlere hızlı ulaşılabilme imkânı yaratmıştır. Uzun bir süreç olan "haute couture" üretiminde provalarla ilerlenmekteydi, yeni sosyal hayat ve iş hayatı için fazla resmî ve hızlanmaya başlayan hayat için fonksiyonel ve hızlı bir üretim yöntemi değildi. Bu nedenle fonksiyonellik arayışı ağır basmaya başladı. Fonksiyonel kıyafetlerin satış alanları büyük mağazalar ya da "haute couture" diken yerler değil de yeni kavram olan butiklerde karşımıza çıkmaktaydı. 1944 tarihinde İngiltere'de çıkarılan ve "Uşak Yasası" olarak da bilinen eğitim yasası, işçi sınıfı ailelerinin çocuklarının da daha fazla ve yüksek eğitim alma olanaklarını arttırmıştı. Bu yasanın sonucunda çok sayıda genç grafik tasarım, moda ve tekstil tasarımı, ürün tasarımı ve mimarlık gibi alanlarda eğitim almıştı. Bu gençler mezun olduktan sonra

*yaşadıkları iş bulma zorluğundan dolayı, kendi tasarımlarını satabilecekleri ve yaratıcılıklarını konuşturabilecekleri bir perakende mekânı açmaları gerektiğine karar vermişlerdi (Fogg, 2014: 354-355). Butikler, genç kesimin kendini daha rahat ifade edebileceği alanlar olmuştu. Tabi bu butikler de en başlarda sınırlı sayıda maddi imkânları olan kişinin almaya gidebileceği, Londra'da satışlara başlamıştı. Daha sonraları halkın da ulaşabileceği ucuz ve moda kıyafetler satan butikler yayılmaya başlamıştı (Fogg, 2014: 355-356).*

Bu yeni çıkan butik kültürü, henüz bildiğimiz anlamda hızlı moda kavramının tam karşılığı değildi. Lüks moda markalarının ürünlerinin kopyalanıp satıldığı bu mağazalar özel dikim terzi ürünlerinden daha çok tercih edilmeye başlamıştır. Müzik ve sinema sektörleriyle tüketim özendirilmiştir. Bu sektörlerdeki aktörlerin, müzisyenlerin giyim ve tüketim alışkanlıkları, tüketici kesimin tüketim alışkanlıklarını da etkilemiştir. Hızlı tüketim kültürüne tepki olarak, Hippi akımı ortaya çıkmış ve tüketimde yavaşlama, geleneksele dönüş, doğal olanı tercih etme ve doğaya dönüşün özendirilmesi amaçlanmıştır. Ayrıca Punk alt kültürü de kendin yap (DIY) yöntemleriyle kendi estetik anlayışını ortaya koymuştu. Moda kimlik belirten, kişisel ifade aracı haline gelen bir yöntem olarak kullanılmıştır (Fogg, 2014: 354-387).

*Tüketim alışkanlıklarında yaşanan, köklü değişimlerle birlikte; giyim ve giysi aksesuarları pazarının gün geçtikçe daha dinamik, tahmin edilemez ve uçucu hale gelmesi, daha fazla perakendecinin hızlı moda sistemine benzer şekilde sezon içinde sıkça mağazalarına son moda ürünler çekme noktasında üzerinde büyük baskılar hissetmesine neden olmuş ve sonuç olarak, hızlı moda kavramı tüketiciler arasında oldukça popüler hale gelmiştir (Aktan, 2013:2). Hızlı moda kavramı beraberinde pek çok iş kolu da getirmiştir. Önceleri butiklerde başlayan hızlı moda, fabrikalaşma ve teknolojiyle hız kazanmıştır. Seri üretimin artmasıyla markalaşma ihtiyacı da doğmuştur. Markaların tanıtımı için reklam, pazarlama, dağıtım, tanıtım gibi*



yöntemler önem kazanmıştır. Bunlarla beraber tasarımcı da önem kazanmış, geleneksel terzi anlayışının dışına çıkmıştır.

Günümüzdeki anlamıyla, hızlı modanın yıldızı haline gelmiş tasarımcı kimliği 14. yüzyıldan itibaren önem kazanmaya, terzi kimliğinden daha ön plana çıkan bir kimlik olagelmıştır. *Kawamura, tasarımcılar tarihinin gösterdiğine göre 14. yüzyıla kadar kıyafetleri tasarlayanların prestij sahibi olmadıklarını, bu nedenle de isimlerinin duyurulmadığından bahsetmiştir* (Kawamura, 2005: 107). Sanayileşme, ticaret vb. unsurların gelişimiyle zenginleşen insanlar üst konumlara yaklaşmaya başlamıştır. Sınıflar arasındaki ayrımların azalmasıyla moda toplumun ulaşabileceği şekilde esnemiş, kolay ulaşabilir hale gelmeye başlamıştır ve giyim endüstrisinde de 'moda yaratıcısı' ihtiyacı ortaya çıkmıştır. Giyim üreticisi ve terziiler arasından ya da farklı alanlardan 'tüketici için modayı üreten kişiler' yani 'tasarımcılar' ön plana çıkmaya başlamıştır. Hızlı modada, tasarımcılar, belli hedef kitlelere yönelik araştırmalar ışığında koleksiyonlar oluşturuyordu. Bu alanda sosyoloji, psikoloji gibi meslek dallarından da faydalanılıyordu. Tüketici profilleri inceleniyor, yaş, meslek, statü, stil gibi belirlemeler yapılıyor ve tüketiciler sınıflandırılıyor, tasarımcılar da bu araştırmalardan faydalanarak koleksiyonlar oluşturuyorlardı. Herhangi bir tarz, büyük oranda tüketici tarafından beğeni kazanırsa bu ürünler de moda olarak anılmaya başlanıyordu. Moda endüstrisinde tüketimin hızlanmasını sağlamak için moda olanı daha hızlı eskitmek gibi bir yöntem geliştirilmiştir. Tasarımcılar önceleri yıllık olarak belirlenen, sonraları aylık hatta o ay içindeki özel güne yönelik tasarımlar için, moda trendlerini diğer rakiplerinden önce tahmin etmek zorunda kalmışlardır. Bu döngü de tüketiciyi her daim, daha yeni olanı elde etme arzusuyla, sürekli satın almaya yönlendirmiştir. Tasarımcılar ağırlıklı olarak Avrupa modasında öne çıkan moda eğilimlerini takip etmeli ve bu eğilimlere yönelik koleksiyonlar oluşturmalıydı (Kawamura, 2005).

Tüketiciler her seferinde daha farklı ve diğerinden üstün olma isteğiyle yeni olana yönelmiş, bu

da modayı hızlandırmıştır. *Tüketicilerin hep daha yeni olanı daha hızlı elde etme arzularını doyurabilmek için moda eğilimleri öyle hızlı değişir hale gelmiştir ki, bunun sonucunda birbirleriyle yarışan firmalar sayesinde ürün fiyatları da gereğinden fazla düşmüştür. Bu konuda çoğu firma da mümkün olduğu kadar hızlı ve ucuz üretim yapma yolunu seçmiştir* (Türkmen, 2012: 59). Önceleri daha uzun aralarla (yılda iki kez gibi) koleksiyon üretilirken, hızlı modayla koleksiyonların üretim süresi mümkün olduğunca kısa tutulmaya çalışılmıştır. Sürekli değişen moda nedeniyle tüketiciler de ürünleri tek kullanımlık ürün gibi algılamış ve kullan-at / beşikten - mezara mantığı ile hareket etmişlerdir. Firmalar ve tasarımcılar da sürekli 'yeni' bir moda yaratma arayışı içerisinde olmuşlardır.

#### **Hızlı Modanın Sebep Olduğu Sorunlar**

Moda üretimi o kadar seri ve çabuk değişir hale gelmiştir ki tüketici bu durumu normalleştirmiş, ucuz ve moda giysi almanın getirdiği olumsuzlukların üzerinde düşünmemiştir (Türkmen, 2012: 59). Tekstil ve giyim ürünlerinin ucuzlamasıyla insanlar 'eskiyenı tamir etmek' gibi sürdürülebilir ve ürünün kullanım ömrünü uzatabilecek bir işlem yerine, yeni ürün almayı tercih etmişlerdir. Ürünlerin ucuza temin edilmesi ürünlerin kullanım ömrünü kısaltmış ve atık haline gelme sürecini de hızlandırmıştır. *80'lerin sonunda, hazır giyimın yaygınlaşması, ucuzlamasıyla, alışkanlıklar değişmeye başladı. Öncelikle büyük kentlerde, gündelik ihtiyaçlarımızı yaparak karşılama, giysilerin evde dikilmesi, nesnelere tamir edilmesi gibi alışkanlıklar, gündelik eylemler terk edilmeye başlandı* (Ovacık, 2019: 58). Ürünlerin ucuza satılabilmesi için de ürünlerin, üretim fiyatını düşürmek için farklı çözümler denemiştir. Bunun için işçilerin ucuza çalıştırılabileceği ülkelere üretimler kaydırılmıştır. O bölgelerdeki çalışma koşulları kötüleşmiş, insanların açlık sınırında yaşamalarına sebep olunmuş, uzun mesai saatleri ve düşük ücret politikaları uygulanmış, işçi güvenliği tehlikeye atılmıştır. Ürünler Bangladeş, Hindistan, Vietnam gibi ülkelerde son derece düşük ücretlere çalıştırılan işçiler tarafından üretilmektedir. Bu işçilerin arasında

çocuk işçilerin de olduğu ve çalışma koşullarının korkunç derecede kötü olduğu bilinmektedir. Hızlı modanın ekonomik, çevresel ve kültürel zararları artık günümüzdeki yeni araştırma ve yeni üretim yöntemleri arayışı açısından önem arz etmektedir.

“Gerçek Bedel (The True Cost-Andrew Morgan, 2015)” belgeselinde hızlı modanın istismar ettiği insanlar üzerindeki etkiler ele alınmıştır. Bu belgeselde gerçek hayatta hızlı moda sektöründe çalışan insanların neler yaşadığı, daha hızlı üretim uğruna nelerin göz ardı edildiği anlatılmıştır. Ürünlerin mağazalardaki fiyatların düşmesine rağmen üretimdeki maliyetlerin düşmediğinden bahsedilmiştir, her hafta yeni bir ürünün piyasaya çıktığı anlatılmıştır. Ürünler o kadar ucuza satın alınır hale gelmiştir ki tüketici ürünleri ucuza satın aldığı için hiç düşünmeden onu atık haline getirmiştir. Bu ürünleri üreten global markalar, üretim için daha düşük maaşlı çalışanların olduğu, ucuz üretim yaptırabileceği ülkelerdeki fabrikaları tercih etmişlerdir. Hatta markalar fabrikanın daha ucuza üretemeyeceğini belirttiği zaman o fabrika ile olan ilişkisini kesip daha ucuza üretecek bir fabrikaya taşımışlardır. Bu belgeselde masraftan kaçınmak isteyen markaların, yöneticilerinin güvenlik önlemlerini ucuz üretim yaptırmak uğruna görmezden gelmesi sonucunda, 2013’te, Bangladeş’teki

‘Rana Plaza’nın çökmesinden dolayı binlerce insanın öldüğü bir olay ile modanın gerçek yüzünün ortaya çıktığından bahsedilmiştir.

Bu belgeselde ayrıca üretimde ihtiyaç duyulan hammaddelerin üretim koşulları ve bu aşamalarda kullanılan kimyasalların insan sağlığı ve çevre için ne kadar zararlı olduğundan da bahsedilmiştir. Rachel Carson, “Sessiz Bahar” kitabında ürünlerin hammadde üretimi sırasında kullanılan kimyasalların yıllar geçse de insan ve hayvan vücudundan tamamen atılmadığını ve diğer jenerasyonlara da üreme yoluyla geçtiğini anlatmıştır. *Dünya tarihinde ilk kez, her insan döllenme anından ölümüne kadar tehlikeli kimyasallarla temas etmektedir* (Carson, 2011: 15). Hammadde üretiminde veya süs amaçlı üretilen bitkilerin doğal ortamının uygun olmamasından dolayı, o bitkilere özel böcek türlerinde zaman zaman artışlar yaşanmıştır. Ve bu böceklerden, kurtulma amacı ile binlerce çeşit böcek ilaçları üretilmiş, bu tehlikeli kimyasallarla doğrudan temas eden insanlar ya kansere yakalanmış ya da ilaçla temas ettikten sonraki birkaç gün içerisinde ölmüşlerdir. Bu kimyasallar seçici değillerdir, temas halinde insan ve hayvanlara büyük zararlar vermişlerdir. Böcek ve zararlı bitki ilaçları yerine, o türün ya da bitkinin doğal ortamdaki düşmanlarının araştırılıp, bunların kimyasal ilaç yerine kullanılmasının



Resim 3. Rana Plaza, Gerçek Bedel Belgeseli, Morgan, A. (2015) (Ekran Görüntüsü - Belgeselden Alıntılanmıştır.)

daha etkili olduğu görülmüştür. Sonuç olarak kimyasal kullanılmayan organik hammadde üretiminin önemi artmıştır (Carson, 2011: 7-99). Hızlı moda, insanların kültürel üretim yöntemlerini, özgün ve etnik desenlerini, kumaşlarını ve giysilerini de olumsuz yönde etkilemiştir. İnsanlar farklı ülkelere tüccar, göçmen gibi statülerle yolculuk ettiklerinde ise hızlı moda kültürünü de berberlerinde taşıyarak, kendine has, özgün yerel giyimlerin değişmesinde etkili olmuştur. Afrika ve Hindistan gibi ülkelerin çok renkli ve özgün yerel kıyafetleri de yerini, Avrupalı hızlı moda bırakmış ve ucuz iş gücü olarak kullanılmışlardır. *Kawamura, kıyafetlerin evrensel ancak modanın batıya özgü modern bir kavram olduğunu aktarmıştır* (Kawamura, 2005: 53). Modern moda, toplum tarafından onaylanan bir olgu olmuş ve toplumlar bu moda için diğer insanlardan onay almak, üstün hissetme ve moda için uygun olduğunu hissettirmek için, batıdan gelen hızlı moda üretimi giysileri kullanmaya özen göstermişlerdir. Bu duruma örnek olarak, *Afrika, vücut süsleme ve giyim konularında zengin ve anlamlı bir tarihe sahiptir. Bu durumda*



Resim 4. Francesca Emmanuel, Shade Thomas-Fahm'ın Evinde, 1960, Nijerya (Fogg, 2014: 374)

*elbette, tıpkı batının yaptığı gibi, 1960'larda "çağdaş moda" kavramını sahiplenmişlerdir. Afrika'nın sayısız estetiği; tüccarlar, işgalciler ve göçmenlerin yerel zevkleri etkilemesi sonucu, yüzyıllar boyunca asimilasyona uğratmıştır* (Fogg, 2014: 370). Bu durumdan rahatsız olan devletler zaman zaman kültürel geçmişlerini korumak için önlemler almaya çalışmış, kültürel kıyafetlerin giyimini zorunlu tutmaya çalışmışlardır ancak Batı modasının daha fazla ön plana çıkmasından dolayı insanlar bu kanunları ve kurallarını esnetmenin yollarını bulmuşlardır. Hatta Afrika'daki kanunların ardından, özellikle genç kesimin ilgisini çeken Batı modası, yerel Afrika kıyafetleri ve Batı modasıyla kombinlenerek, yeni bir giyim kültürü oluşmuştur (Fogg, 2014: 370-375).

Bütün bu anlatılan olayların etkisiyle, kültürel öğelerin korunması, ekonomik adalet, yerel üretim yöntemlerinin korunması, kimyasal kullanımının azaltılması ve atıkların azaltılması gibi etkenlerin önem kazanmasıyla sürdürülebilirlik de önem kazanmıştır. 1960'larda ortaya çıkan Hippi modasıyla sürdürülebilirliğin başladığı söylenebilir (Fogg, 2014: 386). Tekstil ve giyim üretiminde, üretimden tüketime, tüketimden atığa ve atık haline geldikten sonra dahi neler olacağını göz önünde bulundurulması, günümüzde bir markadan özellikle beklenen önemli bir süreçtir.

#### **Sürdürülebilir Moda ve Moda Tasarımcısının Rolü**

Tüketimin artması sonucu, giysi ve tekstil atıklarının önü alınamaz bir duruma gelmiştir ve bugün bu sorunlar için çözümler aranmaktadır. Sanayileşmeyle insanların belirli saatlerde çalışması, zamanlarının çoğunu iş ve ev hayatı arasında geçirmesi nedeniyle, insanlar hayatlarında yeniliklere ihtiyaç duymuşlardır. Endüstrileşme ile artan üretim ve çeşitli tüketim ürünlerinin artması, insanların yenilik ihtiyaçlarını tüketerek tatmin etme çabalarına girişmesine sebep olması mümkündür. Hızlı moda da tüketiciye yeniyi vaat eder (Busch, 2017: 18). En gözde tüketim sektörü, moda sektörü olmuştur. Moda sektöründe ucuz ürünlerin üretimi, tüketimi arttırmış ve

ürünlerin ucuzlaması nedeniyle ürüne verilen değer de düşmüş ve ürünler daha çabuk atığa dönüştürülmüştür. Bu durum da hammadde ve kaynak tüketiminin hızlanmasına sebep olmuştur. Fogg (2014:486), Modanın Tüm Öyküsü kitabında, “bir moda markasının başarısının, ürünlerinin satış oranlarının yüksek olup olmadığıyla ölçüldüğünü söylemiştir. Ona göre tüketim mallarına karşı oluşan saplantı ‘hızlı moda’ sektörünün son derece hızlı bir şekilde büyümesini sağlamıştır.” demiştir. Ancak artık sadece ne kadar satış yaptığının değil, adil ücret dağılımı, çevreye duyarlı üretim, sürdürülebilir üretim yapıp yapmadığı da bir markanın başarılı sayılabilmesi için değerlendirilen kıstaslar içerisinde yer almıştır.



Resim 5. Reduce / Reuse / Recycle (<https://pbs.twimg.com/>)

Sürdürülebilirlik, Birleşmiş Milletler Çevre ve Kalkınma Komisyonu tarafından (1987) “Gelecek neslin ihtiyaçlarını karşılarken kullanacağı kaynakları tehlikeye atmadan bugünkü neslin ihtiyaçlarını karşılaması” olarak tanımlanmıştır. Sürdürülebilirlik, tarım, teknoloji ve diğer pek çok alanda olduğu gibi moda sektöründe de dikkat çekilmek istenen bir konu olmuştur. Sürdürülebilir moda ile tüketim hızının yavaşlatılması, ürünlerin yaşam döngülerinin ‘beşikten mezara’ değil de ‘beşikten beşiğe’ olacak şekilde düzenlenmesi hedeflenmektedir. Geçmişte, eğer bir ürün yıpranmış veya arızalanmış ise ürün onarılır veya parçaları değiştirilerek kullanılmaya devam edilirdi. Ürün eğer tamamen kullanılmaz hale gelmişse, ya başka bir amaca hizmet etmesi için kullanılır, ya da işe yarayabilecek parçaları başka ürünlerde veya farklı amaçlarda kullanılmak üzere üründen ayrılırdı (Özsoy & Madran,2015:74). Anadolu’da ve Türkiye’de tamirat, ikinci el, zanaat üretim

gibi yöntemler, hızlı moda popülaritesini korusa da hâlâ kullanılıyor (Ovacık, 2019: 58). Bu yöntemler ürünlerin yaşam döngüsünde ‘beşikten beşiğe’ kullanımına uygun bir örnektir. Modanın hedefinin yeniden düzenlenmesi, sürdürülebilir hale getirilmesiyle yine benzer bir döngüye girilmesi hedeflenmiştir. Bu yöntemlerle hem ürünler gelecek nesillere aktarılabilir, hem tüketim azaltılabilir hem de atık oranları düşürülebilir.

Sürdürülebilir moda içerisinde “Azaltım (Reduce)” - “Yeniden Kullanım (Reuse)” - “Geri Dönüşüm (Recycle)” gibi hedefler barındırmaktadır. *Azaltma (Reduce); üretilen atık miktarını azaltan nesnelere kullanımını tercih etmektir. Yeniden kullanım (Reuse); hâlâ kullanılma potansiyeline sahip nesnelere ya da nesneyi oluşturan parçaları tekrar kullanmaktır. Geri dönüşüm (Recycle) atıkların birer kaynak gibi kullanımınıdır* (UİB, 2017: 31). “Geri dönüşüm (Recycle)” günümüzde işletmelerde en çok kullanılan ve en bilinen yöntemlerden biri olmuştur. Öyle ki geri dönüştürülmüş elyaf, iplik ve kumaşların uluslararası ticarete anlaşmalarla belli kotalar dâhilinde kullanılması beklenmektedir. Geri dönüşüm ürünlerde %100’e varan oranlar hedeflenmektedir. Moda sektöründeki şirketlerin öncelikli sorumluluğu üretim, dağıtım, pazarlama alışkanlıklarını değiştirmek ve bunları sürdürülebilirlik stratejisi doğrultusunda uygulamaktır. Cheng (2019: 244), “Sürdürülebilir modanın gelişimi sektörde acil bir gereklilik olduğunu ve toplumda artan bir endişe olmasına rağmen, sektörde anlaşılır ve uygulanabilir bir planlamanın olmamasının aşılması gereken bir sorun olduğunu” belirtmiştir. Ancak şirketler daha sürdürülebilir tüketim modellerine katkıda bulunma fırsatına da sahipler. Bilinçli tüketim alışkanlıkları için uygulanan bir başka strateji ise kıyafet üretimi yaparken sertifika sisteminden yararlanmak ve doğaya duyarlı markalardan tüketim yapmaktır. (Green Strategy).

Sürdürülebilir bir ürün, hızlı moda ürünlerinden daha pahalı olabilir. Ancak sürdürülebilir bir ürün, hızlı moda ürünlerinden daha fonksiyonel ve çevreye duyarlı ürünler vaat etmiştir. Yerel üretim yöntemleriyle yapılırsa yerel pazara

destek olan, uzun vadeli kullanım imkânı sunan bir moda anlayışıyla sürdürülebilir üretim daha etik bir üretim anlayışıdır. Hızlı modanın ayrıca çocuk işçi çalıştırma, kötü çalışma koşulları, düşük ücret gibi insanları istismar eden bir karanlık arka planın olduğu görülmüştür. Sürdürülebilirliğin tam olarak uygulanabilmesi için bu koşulların da iyileştirilmesi gereklidir (Busch, 2017: 25-33). Vandana Shiva “Yeryüzü Demokrasisi” (2018: 17) kitabında, sürdürülebilirliğin tam anlamıyla sağlanabilmesi için insanların ve doğanın üzerindeki israfın azaltılması, üretimin yerelleştirilmesi, çevresel sınırları dikkate alan küresel ekonominin gerekli olduğundan bahsetmiştir. Hızlı moda sektöründe insanlar, özellikle üretim sektöründe zorlu şartlar altında, uzun saatler ve düşük ücretlere çalıştırılıyorlardı. Şirketlerin üretimi ucuzlaştırmak için yapabilecekleri ülkeleri istismar ettiğinden, çalışmanın önceki sayfalarında bahsedilmiştir. Bu gibi istismar edilen ülkelerde hızlı modanın görmezden geldiği ya da unutulmasına sebep olduğu yerel üretim yöntemleri de sürdürülebilirliğin önem verdiği konulardan biri olmuştur. Farklı ülkelerin, yüzyıllardır oluşturdukları farklı kültürel değerleri ve üretim teknikleri vardır. Özellikle yerel üretim yöntemleri, kültürel teknikler araştırılıp, bunların devamlılığının sağlanması ve gelecek nesillere aktarılması da sürdürülebilirlik açısından önemli bir yaklaşım olacaktır.

2017’de Hong Kong’da düzenlenen ‘Moda Zirvesi’nde, Genel Sekreter Matthew Cheung (2017), Özel idari bölge üyesi (SAR)’ne bağlı olan Hong Kong hükümetinin moda sektörünün sürdürülebilir gelişimine büyük önem verdiğini belirtmiştir. Ayrıca moda endüstrisinin sürdürülebilir gelişimini teşvik etmek için önlemlerin uygulanması konusunda tavsiyelerde bulunmak, rehberlik etmek ve koordine etmek için “AGF (Advisory Group of Implementation of Fashion Initiatives)” olarak adlandırdıkları bir ‘Danışma Grubu’nu kurduklarını belirtmiştir. Bu danışma grubunun, Hong Kong’un sürdürülebilir kalkınmasına destekte bulunabilecek moda girişimlerine destek olmasının en önemli odak noktası olduğu belirtilmiştir. Yerel üniversitelerdeki genç yetenekleri desteklemek, moda endüstrisi için yenilikçi çözümler

keşfetmelerini teşvik etmek amacıyla da “Fashion Future Challenge Award” isimli bir organizasyon düzenlediklerini duyurmuşlardır (Cheung, 2017). McKinsey ve Business of Fashion (BOF) ortaklığıyla “The State of Fashion 2021” isimli bir rapor hazırlanmıştır. Bu raporda sektörden röportajlar ve şirketlerin kullandığı sürdürülebilirlik yöntemlerine değinilmiştir. Raporda, döngüsellik ya da devamlılık olarak ta adlandırılan ‘sürdürülebilirliğin’, tasarım aşamasında ve tasarımcıların kreasyonlarında kullanacakları tekstil ürünleri ve malzemelerle başladığı söylenmiştir. Londra merkezli “Dai Wear” isimli şirket sürdürülebilir tasarım etliğini benimsemiştir. Bu şirket tasarımlarında geri dönüştürülmüş ya da geri dönüştürülebilir kumaşlar kullanmaktadır. Şirket dikişler için biyolojik olarak parçalanabilen iplikler ve yıkama ihtiyacını azaltmak için hava ile kurutulan kumaşlar kullanmaktadır. Ayrıca bu raporda sıfır atık için tasarımın, malzeme ve ürün yeniliği gerektirdiğinden bahsedilmiştir. İskoçya kökenli bir firma olan “Johnstons of Elgin” kullanılmış ipliklerden ürettiği “EveryYarn” isimli ürününü tanıtmıştır. Şirketin CEO’su Simon Cotton, amaçlarının yaptıkları her ipin bitmiş bir ürüne dönüşmesi olduğunu belirtmiştir (Amed vd., 2020: 67). Türkiye’deyse tasarımcı ve mimar Eylem Pala’nın, “Nest” isimli markasında yer alan ürünlerini atık plastiklerden ürettiğini bilmekteyiz. Ayrıca yine Türkiye’de “Chapputz”, “Restore Jeans” gibi markalar da ileri ve geri dönüşüm yöntemlerini üretimde kullanmaktadırlar.

Sürdürülebilirlik içerisindeki yöntemlerin ve tekniklerin devamlılığının sağlanabilmesi için tüketici ve tasarımcı davranışları da önemli bir yere sahiptir. Ayrıca Otto Von Busch, “Sürdürülebilir Moda” kitabında, sürdürülebilir modanın devamlılığı için tüketicinin de bu denklemin bir parçası haline gelmesinin öneminden bahsetmiştir. Tüketiciler kullandıkları ürünlerin tamirini, onarımını gerçekleştirebilir, eğer yapamıyorsa bunu bir terziden, uzmandan ya da üretici firmadan talep edebilir. Kullanmadığı ürün kullanılabilir durumdaysa bağışlayabilir ya da ikinci el mağazalarına, vintage mağazalarına satabilir. Reklam, müzik

videoları, filmler, kitap ve moda dergileri gibi kaynaklarla hızlı moda özendiren tüketici, yine bu kaynaklar ile sürdürülebilirlik açısından bilgilendirici kaynaklar olarak kullanılabilir. Özellikle okullarda sürdürülebilirlik ve bilinçli tüketim eğitimleri verilerek, gelecek nesillerin bu konularda daha bilinçli davranabilmeleri sağlanabilir. Bazı firmalar moda sektörüne ikinci el giysi satışı uygulaması, giysi ve aksesuar kiralama gibi uygulamalar kazandırmıştır. Bazı firmalar ise zamansız tasarım ve yüksek kaliteye odaklanmıştır. H&M gibi bazı şirketlerse artan tekstil geri dönüşümünü destekleyen toplama ve geri dönüşüm sistemleri kurmuştur. H&M, PUMA, JACK & JONES, The North Face gibi bazı şirketler de bu konuda ortak arayışına girmiştir ve işbirlikleri yapmıştır (Green Strategy).

*Giysilerin çevreye en az zararı vererek ve çalışma koşullarını en iyi duruma getirerek üretilmesi anlamına gelen sürdürülebilir tasarım kavramı, her geçen gün daha fazla önem kazanmaktadır. Kimi tasarımcılar giysisinin yaşam döngüsü boyunca ortaya çıkan olumsuzlukların en aza indirilmesi için yollar aramaktadır (Fogg, 2014: 486). Bu bağlamda sürdürülebilirlik içerisinde tasarımcının rollerinin de öneminin bir hayli fazla olduğu söylenebilir. Kawamura; "Tasarımcılar tartışmasız bir biçimde moda üretiminde yer alan ana figürlerdir ve modanın sürdürülebilmesinde, yeniden üretiminde ve yayılımında önemli bir rol oynarlar." şeklinde tanımlama yapmıştır (Kawamura, 2016: 95). Çünkü tasarımcılar, hızlı modada tüketicilerin seçimlerinde oldukça etkili roller oynamışlardır. Sürdürülebilir modada da, bu rollerini etkin bir şekilde kullanabilirlerse küresel anlamda bir değişim sağlanabilir. Ancak bunun en küçük moda üretim işletmelerinde bile uygulanabilirliğinin sağlanabilmesi gereklidir.*

Moda üretiminde kullanılan petrol tabanlı kaynaklar, organik olmayan hammadde üretimi, üretilecek ürünün miktarı gibi kararlar alınırken tasarımcıların da etkileri olduğunu bilinmektedir. Özellikle ürünün üretileceği kumaş ve süsleme çeşidi seçimi, moda tasarımcısı tarafından karar verilen detaylardan bazılarıdır. *Günümüzde, endüstrileşmenin ve kapitalizmin yarattığı tüketim kültürünün çevreye verdiği hasarların*

*sonuçları tasarımcıları, eski üretme ve tüketme biçimlerine tekrar bakmaya yönlendiriyor (Ovacık, 2019: 55). Bir tasarımcı, moda yaratırken gelecek kuşakların kaynak ihtiyaçlarını da gözetecek kararlar almalıdır. Tasarımcılar, tasarladıkları ürünlerde, organik, ekolojik veya geri dönüşüm yöntemiyle üretilmiş kumaşlar kullanabilir, ürünler üzerinde oynanabilme imkanı sunabilirler. Değişen moda eğilimlerine uyum sağlayabilecek hizmetler sunabilirler. Ürünlerin bazı parçalarının, moda eğilimlerine yönelik değiştirilebilmesi amacıyla bazı parçalarının sökülüp takılabilir, değiştirilebilir şekilde tasarlanması düşünülebilir. Tasarımcıların moda kariyerlerinde, sürdürülebilir uygulama, seminer ve etkinliklere aktif katılımı da teşvik edilmelidir. Ürün tasarımında işlevsellik, fonksiyonellik gibi özellikler dikkate alınmalıdır (Odabaşı, 2016: 28-62). Ürün kalıplarında minimum atık hedeflenebilir veya çıkan atıkların ürünün farklı yerlerinde değerlendirilmesi sağlanabilir. Bu işlemler sırasında moda tasarımcısı, üretici kadro ile sürekli iletişim halinde olmalı, üretim sırasında tasarımlarda değişiklik gerekirse bu alanda uzman kişiler ile ortak kararlar alınabilmelidir. Cheng, "Perspective on Sustainability of Hong Kong Fashion Designers (2019)" isimli araştırmasında, tasarım sürecinde her tasarımcının sürdürülebilirlik farkındalığının farklı seviyelerde olduğu sonucuna ulaşmıştır. Bu algı farklı iş stratejilerinin ve müşteri kitlelerinin oluşmasında etkili olduğu görülmüştür. Kendi markalarına sahip olan tasarımcıların, sürdürülebilirlik stratejilerine daha fazla önem vermelerinin sebeplerini daha bağımsız oldukları, markanın imaj ve strateji yükünün daha az olduğundan daha rahat hareket ettikleri sonucuna ulaşmıştır. Tasarımcıların eğitim geçmişlerinin de bu konudaki farkındalıklarında etkili olduğunu ve batı tarzında eğitim alanların sürdürülebilir moda konusunda daha dikkatli oldukları sonucuna da ulaşmıştır. Sürdürülebilir tasarım stratejisinin modada uzun süre etkili olacağını ve etkili bir planlama için müşteri ve personal eğitiminin, devlet desteği ve planlamasının gerektiğinin de altını çizmiştir (Cheng, 2019: 244). Moda tıpkı tüketimde olduğu gibi üretim ve tasarımda da kolektif bir aktivitedir. Sürdürülebilirliğin*

gereklilikleri tasarımcı, tüketici, üretici kadro ve firma yetkilileri ile ortak yürütülürse daha etkili olacaktır.

### Sonuç

Moda, hızlı moda ve sürdürülebilir moda kavramları uzun bir süreç içinde ortaya çıkmış kavramlardır. Moda, insanlar arası etkileşim ve iletişimle değişmiş, evrim geçirmiş, ifade yöntemi olarak kullanılmış. Göç, savaş gibi etkenler nedeni ile sürekli değişim geçiren modanın, özellikle göçebe toplumlarda daha fonksiyonel olduğu görülmüştür. Göçlerle etkileşime geçen toplumlar arasında yeni teknikler öğrenilmiş ve bu öğrenilen teknikleri kendi kültürlerine göre uyarlamışlardır. Yerleşik toplumlarda öğrenilen teknik ve bilgiler ise güç ve zenginlik göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Zenginliklerini vurgulamak isteyen soyluların, kıyafetlerinde abartılı ve gösterişli yaklaşımları tercih ettikleri incelenmiştir. Sanayi Devrimi ile başlayan ulaşım imkânlarının artması ve seri üretimle, önce erkek kıyafetlerinde sadeleşmeye gidildiği, sonrasında ise kadınlarında yolculuk etmeye ve çalışmaya başlamalarıyla, onların da kıyafetlerinin sadeleştiği görülmüştür. İlerleyen dönemlerde başlayan dünya savaşlarıyla, önce korse gibi ürünler terkedilmiş, sonra da askeri ham madde ve kumaş ihtiyaçlarının karşılanması için kumaşlarda tasarrufa gidilmiş, etek boyları kısaltılmıştır. Sonrasında, özellikle Avrupa'da artan refah ve tüketim ürünlerinin özendirilmesiyle, hızlı üretim ve buna bağlı olarak da tüketimin arttığı görülmüştür. Tüketim ürünlerinin en etkili moda ürünleri olmuştur. Üretim hızının artmasıyla moda ürünleri ucuzlamaya başlamış ve el emeği, zanaat, tamirat gibi kavramların önemini yitirme başladığı gözlemlenmiştir. Modanın hız kazanmasıyla da 14. yüzyıla kadar terzi konumunda değerlendirilen moda tasarımcısının önemi artmıştır.

Hızlı moda sektöründe moda tasarımcıları, gelecek moda eğilimlerini önceden tahmin ederek, rakiplerinin önüne geçmeli ve reklam, film, dergi gibi mecralarla tüketimi özendirmeliydi. Bunu farklı yaş, meslek, cinsiyet gruplarını hedefleyerek, araştırarak yapmaktadırlar.

*Tasarımcılar ve onların kıyafetleri belirli bir yaşam tarzı, yaşama dair bir bakış açısı ya da izleyenlerin kendilerini onunla tanımlayacağı ve ondan ilham alacağı bir dünya görüşü ortaya koyma eğilimindedir* (Kawamura, 2005: 109). Bu görüşten hareketle tüketiciye onların ilgilendiği veya onları temsil eden bir şeyler vaat ettikleri görülmektedir. Hızlı modadaki tüketim devamlılığının sağlanması bir bakıma bu duruma bağlıdır. Ancak hızlı modanın, hızlı tüketimi besleyebilmesi için sürekli kaynak tüketiminde olduğu görülmüştür. Bu da tabii ki çevresel, ekonomik ve sosyal zararların oluşmasında etkili olmuştur. Kaynakların tükenme tehdidinin farkına varılmasıyla da sürdürülebilir moda ortaya çıkmış ve bu konuda çalışmaların yapılmaya başlandığı gözlemlenmiştir.

Sürdürülebilir moda, gelecek neslin kaynak ihtiyacını gözeterek üretim yapılmasıdır. Etik değerler çerçevesinde hareket edilerek, çevresel, toplumsal ve ekonomik değerler gözetilmiştir. Geri dönüşüm, yeniden kullanım ve azaltma gibi yöntemlerle kaynaklar korunarak üretim yapılması hedeflenmiştir. Moda tasarımcılarının hızlı modadaki rollerinin etkisi göz önünde bulundurularak, sürdürülebilir moda içerisinde de etkin roller almaları beklendiği görülmektedir (Yücel & Tiber, 2018: 371-375).

Günümüzde hâlâ hızlı moda baskın görünüyor olabilir ancak sürdürülebilir modayı destekleyen reklamların, bilgilendirmelerin, eğitimlerin ve desteklerin yardımlarıyla sürdürülebilirliğin hayati önemi vurgulanmalıdır. Tüketicilerin, artık daha dikkatli davranmaları ve sürdürülebilir moda yönlendirilmelerinin sağlanması gerektiği gözlemlenmiştir. Hızlı modanın ve aşırı tüketimin özendirilmesinde kullanılan yöntemler, sürdürülebilir hayatın önemini destekleyecek şekilde yönlendirilebilir. *Moda da tıpkı elem ve söz gibi, insanlar arasında varlığını sürdürür. İnsan beraberliğine dayanan yönüyle moda, kendi dünyamızı diğerleriyle paylaştığımız farklı ve renkli gerçeklerimize alan açar. Görünür kılma özelliğiyle kıyafet, her zaman olumludur ve öz bilince sahiptir* (Busch, 2017: 16). Moda insanlar arasında temsil ve ifade aracıdır, bunu hızlı moda ile kişilik ve konumlarını vurgulamak amacıyla

hızlı ve sürekli tüketimle sağlamaya çalıştıkları görülmüştür. Ancak hızlı modada, aynı ürünlerin çok sayıda ve gelip-geçici moda akımları temel alınarak üretildiği gözlemlenmiştir. Sürdürülebilir moda ile, ürünlerin kişiselleştirilebilme ve çevresel etkenleri göz önünde bulundurularak, daha iyi imkânlarla tüketicilere sunulabilir. Tasarımcıların da sürdürülebilir moda içerisinde etkin roller alarak, üretim ve tüketim açısından tamamen kopmadan kararlar almalı ve tasarımlar yapması gerektiği anlaşılmıştır. Firma yetkilileri, tasarımcı ve üretimde çalışanlar bilgi akışını doğru ve eksiksiz sağlamalı, fikir alışverişinde bulunmalıdır.

Sonuç olarak, bu çalışmadan hareketle, bir tasarımcı ve üretici firma sürdürülebilir moda üretiminde şu maddeleri göz önünde bulundurmalıdır;

- Ürünün, üretiminde kullanılırken harcanacak su ve kaynaklar azaltılmalı,
- Ürünlerin farklı ürünlere dönüşebilme imkânı bulundurulmalı,
- Ürünlerin geçici moda eğilimlerine uyum sağlamasından çok uzun süre kullanım imkânı hedeflenmeli, sezonu geniş tutulmalı,
- Tasarımlarda, tüketicinin fikirleri de dâhil edilip, ürün ve tüketici arasında bağ kurulması sağlanarak ürünün ömrünün uzatılması hedeflenmeli,
- Üretim koşullarında ve yöntemlerinde şeffaf olunmalı,
- Ürünlerin yıkanma ve ütülenme ihtiyacı azaltılmalı,
- Tüketicilere ürünün tamirat ve tadilat imkânı ve teminatı sağlanmalı,
- Ürünün kullanım ömrü sona erdiğinde, ürünün başka bir ürüne dönüştürülme imkânı olmalı, geri dönüştürülmeli,
- Üretimde yerel malzeme ve pazarların kullanımı, geleneksel üretim teknikleri değerlendirilmeli, kullanılmalıdır.

Bu maddeler yeni araştırmalar ve teknolojik gelişmeler ışığında artırılabilir. Bu koşulların sağlanması durumunda, gelecekte kaynakların tükenmesi ihtimalinin azaltılacağı ya da ortadan kaldırılacağı öngörülmektedir. Gerçekleştirilen literatür taramasında, hızlı tüketimin sonuçlarının ağır olduğu, ancak

önlemlerin alınması ve bu önlemlerin istikrarlı bir şekilde uygulaması sonucunda sürdürülebilir bir hayat sağlanabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Buradan hareketle; tüketici üzerinde etkin rolü olan tasarımcı figürünün, hem bugünü hem de geleceği düşünerek kararlar alması gerektiği ve sürdürülebilir bir hayatın sağlanması noktasında önemli sorumlulukları bulunduğu sonucuna varılmıştır.

#### KAYNAKÇA

Akbulut, U. (Ty.). *Naylon Torbalar Naylon mu? Değilse Naylon Nedir?* ODTÜ Kimya Bölümü.

Amed, İ., Berg, A., Balchandani, A., Hedrich, S., Rölkens, F., Young, R., Jensen, J. E. ve Peng A. (2020). *The State of Fashion 2021* (Rapor).

Busch, O.V. (2017). *Moda Praksisi*. (Kılıç, D. Çev.), İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Carson, R. (2011). *Sessiz Bahar*. (Güler, Ç. Çev.), Ankara: Palme Yayıncılık.

Cheng, F. H. (2019). Perspective on Sustainability of Hong Kong Fashion Designers. *Journal of Textile Engineering & Fashion Technology Dergisi*. 5 (5): 242– 245.

Cheung, M. (2017). Moda Zirvesi Açılış Konuşması (07.09.2017), Moda Zirvesi. [https://www.news.gov.hk/en/record/html/2017/09/20170907\\_123336.shtml](https://www.news.gov.hk/en/record/html/2017/09/20170907_123336.shtml). (Erişim Tarihi: 04.01.2021)

Dağlı, Ş. (2018). *Hazır Giyim Sektöründe Moda ve Marka Ekonomisi: Türkiye-İtalya-İspanya Karşılaştırılmalı Analizi*. TC. Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Çalışma İktisadi Anabilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Tekirdağ.

Dölen, E. (1992) *Tekstil Tarihi. Dünyada ve Türkiye’de Tekstil Teknolojisinin ve Sanayiinin Tarihsel Gelişimi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Teknik Eğitim Fakültesi Yayınları No: 92/1 Matbaa eğitimi bölümü yayın no:6.

Fogg, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü*. (Gözü, E. Çev.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Gott, D. (2019, Eylül 3). *Clothes From Flour Sacks*.



- NCI News. <https://www.ncifm.com/clothes-from-flour-sacks/>. (Erişim Tarihi: 08.12.2020).
- Green Strategy. What is Sustainable Fashion? <https://www.greenstrategy.se/sustainable-fashion/what-is-sustainable-fashion/>. (Erişim Tarihi: 03.01.2021).
- Himam, F.D. (2013). 16. Yüzyıl Giysi Tarihi Yazımı Üzerine: Giysilerde Doğu-Batı Etkileşimi, Egzotizm ve Güç. SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi, *Sosyal Bilimler Dergisi*. 29: 91-116.
- Kawamura, Y. (2016). *Moda-loji: Moda Çalışmalarına Giriş*, Çev. Şakir Özüdoğru, İstanbul, Ayrıntı Yayınevi.
- Kipöz, Ş. (Ed.) (2019). Sürdürülebilir Moda. Ovacık M. *Sağduyulu Dışıl Yaratıcılık: Zanaat, Onarım ve Dönüşüm*. (Ss. 43-60). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi, Ekoloji Serisi.
- Morgan, A. (2015). Gerçek Bedel. (Belgesel). Bangladeş, ABD, Kamboçya, Çin, Danimarka, Fransa, Haiti, Hindistan, İtalya, Uganda.
- Odabaşı, S. (2016). *Sürdürülebilir Moda Döngüsünde Moda Tasarımcısının Rolü*. Anadolu Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Endüstriyel Sanatlar Anabilim Dalı Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.
- Özsoy, T. & Madran, C. (2015). Ürün Ömrü Algısının Sürdürülebilir Tüketim Boyutundan Bir Analizi, *Küresel İktisat ve İşletme Çalışmaları Dergisi*. 4 (7): 73-91.
- Pektaş, H. (2008). *Moda ve Küreselleşme*, Selçuk Üniversitesi Meslekî Eğitim Fakültesi. <http://www.gau.edu.tr/bildiriler/>
- Shiva, V. (2018). *Yeryüzü Demokrasisi - Adalet, Barış ve Sürdürülebilirlik*. İstanbul: BGST Yayınları.
- Türkmen, N. (2012). *Sürdürülebilir Bir Tekstil Endüstrisi İçin "Yavaş" ve Alternatif Üretim Modelleri*. 1. Uluslararası Moda ve Tekstil Tasarımı Sempozyumu Akdeniz Üniversitesi G.S. F. Moda ve Tekstil Tasarımı, ss. 59-61.
- Ulusal İhracatçı Birlikleri Genel Sekreterliği. (UİB). (2017). *Hazır Giyim Sektöründe Sürdürülebilir Trendler*. Uludağ Hazır Giyim ve Konfeksiyon İhracatçıları Birliği, Ar-Ge ve Pazara Giriş Şubesi.
- Vassiliev, A. (2004). *Avrupa Modasının Üç yüzyılı*, Sakıp Sabancı Müzesi Sergi Kataloğu. İstanbul.
- Yücel, S. & Tiber, B. (2018): Hazır Giyim Endüstrisinde Sürdürülebilir Moda, *Tekstil ve Mühendis*, 25 (112), 370-380.
- Resimler**
- Resim 1. *Sanayi Devrimi Sonrası Kıyafet Örneği, 1886*, Bayan Alice Baldwin Beer Tasarından 1947'de Bağışlanmıştır. Metropolitan Museum of Art, New York, NY. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/106999>. (Erişim Tarihi: 08.01.2021).
- Resim 2. Un Çuvallarından Yapılmış Bir Elbise, 1944-1945, Yunanistan (United States Holocaust Memorial Müzesi Koleksiyonu, <https://collections.ushmm.org/search/catalog/irn513138>. (Erişim Tarihi: 06.01.2021).
- Resim 3. Gerçek Bedel (The True Cost). (2015) Morgan, A. Ekran Görüntüsü Belgeselden Alıntılanmıştır.
- Resim 4. Fogg, M. (2014). *Francesca Emmanuel, Shade Thomas-Fahm'ın Evinde, 1960, Nijerya*. Modanın Tüm Öyküsü. (Gözgü, E. Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Resim 5. Reduce/ Reuse/ Recycle <https://pbs.twimg.com/media/UHRUAAAnubF?format=jpg&name=large>



# Giysi Tasarımında Drapenin Rolü: Madame Alix Gres Örneği<sup>1</sup>

Sevim AYDINÇ BÖLAT<sup>2</sup>

## ÖZ

Drape, giysinin bedene uyumunu sağlayarak, yüzeyine doku kazandıran yapısal tekniktir. Bu teknik giysi görünümünü önemli ölçüde etkilemektedir. Bir giysi de doğru kullanıldığında istenilen bölgeyi vurgulamak ya da gizlemek için de ideal bir yöntemdir. Tasarımdaki görsel etki, kumaş kıvrımlarının farklı şekillerde katlanmasıyla pens, kup, pili, büzgü ve drape ile sağlanmaya çalışılmaktadır. İnsan figürünün günümüze kadar pek çok sanatın ana konusu olduğu gerçeği ile birleşince giysi formu ve beden ilişkisi de önem kazanmaktadır.

Bu çalışmada amaç, drape tekniğinin giysi tasarımındaki rolünü ele almak, drape çeşitlerini örnek tasarımlarla irdelemek, bu tekniği tasarımlarının merkezine koyan sanatının sadeliği ile sanatının teknik karmaşıklığında gizleyen Madame Alix Gres tasarımları üzerinden incelemektir.

**Anahtar Kelimeler:** *Drape, Kumaş Kıvrımı, Drapaj, Giysi, Tasarım*

# The Role of Drape in Clothes Design: The Example of Madame Alix

## ABSTRACT

Drape is a structural technique which adjusts clothes to body and adds texture to their surface. This technique affects the way a dress looks drastically. When it is used correctly in clothes, it is an ideal method to emphasize or hide the desired area. The visual effect in the design is tried to be achieved by folding the fabric folds in different ways, with pliers, cup, pleating, shirring and drape. When it's combined with the fact that human figure has been the main subject of several art forms, dress forms and body relation gains importance.

The aim of this study is to examine the role of the drape technique in clothing design, to examine the drape types with sample designs, to examine the simplicity of the art that puts this technique in the center of its designs and the Madame Alix Gres designs that conceal it in the technical complexity of her art.

**Keywords:** *Drape, Fabric Fold, Draping, Clothes, Design*

<sup>1</sup>Geliş Tarihi: 4 Kasım 2020 - Kabul Tarihi: 20 Kasım 2020

<sup>2</sup>Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, sevimaydinbolat@aydin.edu.tr, Orcid No: 0000 - 0003 – 0710 - 9212  
DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat\_v06i12003

## **Giriş**

Tekstilin hammaddesi olan kumaş, uygarlık tarihinde faydalı olmasının yanında estetik değerler taşıdığı için de önemlidir. Kumaşın kendi içinde ifade edici bir öğe olarak kullanılması, resim ve diğer sanatlardaki şiirsel etkisi tamamen görülebilir. Bu nedenle tüm sanat dallarındaki sanatçılar, çalışmalarını yaparken kumaşın, beden ya da obje üzerindeki düz, dökümlü, katlı, hafif, kıvrımlı hallerini sunabilecekleri birçok değişik formdaki kapasitesini eserlerini oluştururken kullanmışlardır.

Giysinin en önemli amacı, bireye dışarıdan gelecek etkilere karşı fizyolojik koruma sağlamak, giyim rahatlığını belirli bir dereceye getirmek ve belli bir form alarak bireyin estetik görünüşüne yardımcı olmaktır (Gürarda, 2015:43).

Bir giysi oluşturmada kullanılan kumaşın, bedene oturmasında ve şekillendirilmesinde yapısal tekniklere ihtiyaç vardır. Bu teknikler; pens, kup, pili, büzgü ve drapedir. Drape—giysiye estetik yönden ve işlevsel açıdan değer kazandıran önemli bir tekniktir. Drape, kumaşın sahip olduğu tüm performansı; dökümünü, yumuşak düşüşünü, sarımını, dayanıklılığını, yumuşaklığını ve sertliğini giysiye aktararak görsel bir etki, doku ve hacim yaratmaktadır.

Drape yapımında, istenilen form manken üzerinde uygulanması kolaylık sağladığı için drapaj yöntemi tercih edilmektedir. Drapaj, üç boyutlu kalıp hazırlama tekniğidir. Drapaj yapmayı ya da ayakta model üzerinde kalıp çalışmayı öğrenmek denge, simetri ve incelikli bir görünüş yakalayabilmek için gözü eğitmeyi; kesmek, iğnelemek ve karmaşık parçaları bir araya getirebilmek içinse el becerisinin geliştirilmesi gerekmektedir (Kiisel, 2018:6).

Bu çalışmada, giysi tasarımında drapenin yeri ve drape örnekleri, tasarım ilke ve yöntemleri açısından ele alınmıştır. Drapenin önde gelen isimlerinden olan Madame Gres'in etkileyici tasarımları üzerinden konu incelenmiştir. Azzedine Alain, Yohji Yamamoto ve Halder Ackermann drapeyi kendi teknikleriyle yorumlayarak tasarımlarında kullanmışlardır.

## **1. Moda ve Tasarım Tanımları**

Moda, kimi nesnelere nedensiz ve kısa süreli, birden bire yaygınlık kazanmasıyla oluşan kesintisiz “belli bir döneme ait geçici beğeniler olgusu” olarak karşımıza çıkmaktadır (Hakko, 1983; s.1). Diğer bir tanımla, moda, giyim-kuşam biçimi, zaman zaman veya belirli bir zaman dilimi için bireylerin benimsedikleri tarz olarak açıklanmaktadır (Pektaş, 2006: 1). Bu tanımları temel aldığımızda, “moda”nın toplumsal olarak geçici bir değişim olduğu söylenebilir. Bu değişim hareketinin iki önemli yanı vardır. Biri estetik yan diğeri ekonomik yandır. Estetik yan, insan duyarlılığında, beğenide meydana gelen bir yeniliği ve bunun sonucu olarak da gerek kullanım eşyasında, bilgisayar, televizyon, eğitim araç gereçleri, taşıt araçlarında ve daha entelektüel düzeyde, sanat beğenilerindeki formlarda, modern, avangart, enstelasyon gibi yeni beğenilerde kendini gösterir. Diğer ekonomik yanda ise, bu duyarlılığı değiştirerek özellikle endüstri ürünlerinin, kullanılan araç ve gereçlerin, iletişim araçlarının ve tekstil ürünlerinin sürekli yenilenmesini de talep ettiği görülür (Tunalı, 2012:118). Bu bağlamda, modanın giyim endüstrisi içinde yerini alışı öncelikle, estetik bir duyarlılığın gelişmesine bağlıdır. Bu estetik duyarlılık ve gereksinim, insanın güzellik duygusunun gelişimi içinde oluşturduğu tekniklerin senteziyle günümüzdeki moda kavramına katkı sunmaktadır.

Günümüzde moda özellikle giyim sektöründe oldukça hızlı ve kendini yenileyen bir kavramdır. Moda, arz talep sonucu değişmekle birlikte dünyada yaşanan her olaydan sosyal, siyasal, ekonomik, demografik, teknolojik ve kültürel durumdan etkilenerek güncellenmektedir.

Kendilerine özgü bir dili olan giysiler, insanın ait olduğu kültürü yansıtan aynı zamanda, toplumsal olarak önemli bir iletişim aracı olarak kabul edilmektedir. Giyim, bireylerin, kimliklerini oluşturan cinsiyet, yaş, toplumsal sınıf, yaşama bakış, inanç, kültür gibi unsurları yansıtırken, moda bu unsurların zaman içerisinde edindiği biçimleri ve bireyin bu biçimlere olan ilgisini yansıtmaktadır.

Tasarım, çizim, eskiz ve aynı zamanda planlama ve tasarlama anlamlarına gelen şeyleri içerir. Fikir ve onu ortaya koymak için kullanılan araçlardır (Barnard, 2002: 92). Buna göre tasarım, insanın nesnelere kurduğu en temel iletişim kipidir (modus) modelidir. Bu kip, bilgi, etik, estetik ve teknik kategorileri içinde kendini gösterir (Tunalı, 2012:21).

Tasarım, insanın doğada varoluşundan itibaren sürdürdüğü bir etkinlik olarak görülürken, endüstriyel tasarımın başlangıcı, sanayi devrimi sonrasındadır. Makineleşmiş üretim için tasarım yapma ihtiyacı, 19. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere’de Arts and Crafts hareketi ile ortaya çıkmıştır. Sanayi devrimi sonrası İngiltere’de ortaya çıkan makineleşmiş ürünlerin estetsiz görünümleri, bu akımın öncüsü William Morris’in el emeği ve doğal üretime dönüş anlayışını getirmiştir. Sanat ve zanaat arasındaki ayrımı ortadan kaldırmayı amaçlayan bu akım, bir yandan geçmişe dönüşü önerirken, diğer yandan da, mimarlıktan iç mekân tasarımına, mobilya, grafik, kumaş ve tekstil tasarımına kadar geniş bir alan içerisinde, biçimsel bir dil ile yeni üretimlerin yapılması, modern tasarım anlayışının da öncüsü olmuştur (Alpat ve Papila, 2019:562).

Moda tasarımı ise aynı zamanda, bir düşünme ve felsefe sistemidir. Çevredeki olayları doğru düşünmek, doğru değerlendirmek ve sonra da bu sosyal olaylara konan teşhise uygun bir tasarım yapmak gerekir. Bu, sanıldığı kadar kolay değildir. Önce iyi bir gözlemci, sonra estetiğe hâkim ve görselliği iyi dengelemiş bir ürünün kafada şekillendirilip, kâğıda dökülmesini gerektirir (Gürsoy, 2010:38).

## **2.Drape ve Giysi Tasarımında Drapenin Yeri**

Drape kelimesi Fransızcadan gelmektedir. Türkçedeki kelime karşılığı ise “kumaş kıvrımı-dökümü” olarak tanımlanmaktadır. Kumaşa belirli bölgelerde, farklı tekniklerde katlı bir form vererek biçimlendirmeyi ifade etmektedir. Kumaş yüzeyinin dokusunu oluşturan birçok drape tekniği bulunmaktadır. Bu tekniklerle; kumaşı katlamak, sarmak ve büzmek ile kumaş üzerinde farklı dokusal yüzeyler oluşturulmaktadır. Kumaş drapesini çaprazlama dikme, sarma ve bükme işlemleriyle kıvrılmaya başlayan kumaş üzerinde

form geliştirilmesi zor bir yapıya sahip olmaktadır (Ay, 2018:167). Verev (diagonal), düz ya da karışık kendine özgü bir sistemde, kumaşa çaprazlama dikilebilen, pilise ve kıvrımlar, uzunluk, genişlikleri ve yoğunlukları bakımından farklılık göstermektedir. Bu değişik şekillerde kullanım tasarıma farklı bir etki katmaktadır. Yüzeyi çevreleyen düz şekillerin yanı sıra, şekillerin dilimlenmesi, kumaş kıvrımından oluşan biçimin tekrarlanması, düz kumaş parçalarının bir araya gelmesi, kompleks dokuların oluşmasına da katkıda bulunmaktadır (Ay, 2018:160).

Giysi tasarımında drapenin kullanımı iki açıdan değerlendirilmektedir. Birincisi giyside uygulanması düşünülen drape çeşidinin gösterdiği konforu ve fonksiyonelliği, yani giysiye esneklik, bolluk, rahatlık ve hareket serbestliği kazandırmasıdır. İkincisi estetik olarak giysiye bir değer katma, hem dokusal hem de görsel bir efekt oluşturmaktır. (Hazır, 2006:27). Ayrıca giysiye çeşitli drape teknikleri ile istenilen hacim de kazandırılabilir. Drape yapımında kullanılan kumaşın türü, performansı, dökümü de tasarımın istenildiği gibi gerçekleştirilmesi açısından doğrudan ilişkili olmaktadır. Birinci tip etki konfor ve ergonomi açısından önemlidir. İkinci tip etki de en az birincisi kadar önemlidir. Çünkü sadece giysinin konforlu ve ergonomik olması yetmemekte, aynı zamanda giysinin kullanıcıyı estetik göstermesi de istenmektedir. Giysi tasarımı sürecinin bazı ilke ve prensipler çerçevesinde hazırlanması önem taşımaktadır. Temel tasarım ilkeleri yüzey üzerinde organize edilen düşünce ve fikirlerin estetik açıdan tutarlılığı ve ahengi için gereklidir. Bu ilkeler, tasarım elemanlarını hem kendi içlerinde hem de bir arada bütün olarak ilişkiler içerisinde düzenlemeye yardımcı olmaktadır. Temel tasarım ilkeleri zıtlık, vurgu, desen, ritim, hareket, alan ve denge şeklinde sıralanabilir.

### **2.1. Giyside Drape Örnekleri**

Aşağıda yer alan giysilerde kullanılan çeşitli drape teknikleri, görsellerle desteklenmiş olup; nokta, çizgi, doku, biçim, hacim, değer ve renk vb. gibi tasarım öğeleri esas alınarak açıklanmaya çalışılmıştır.

Görsel 1’de görülen Helmut Lang’ın gri renkte tasarlamış olduğu asimetrik drapeli elbisede, sol omuzdan başlayan düzensiz drapelerin giyside, rölyef etkisi sağlayarak dokusal bir yüzey oluşturduğu görülmektedir.



*Görsel 1. Helmut Lang Drapeli Elbise Modeli*



*Görsel 2. Donna Karan Drapeli Elbise Modeli*

Görsel 2’de Donna Karan’ın tasarlamış olduğu elbisenin üst bedeni simetrik olarak vücuda küçük drapeler ile oturtulmuştur. Bel hattından itibaren kumaş verev ve asimetrik olarak kullanılıp serbest drapelerin kalça ve sağ etek ucuna kadar devam ettiği görülmektedir. Elbisede yırtmacın kullanılması, giysiye fonksiyonellik katarken, aynı zamanda estetik değerini de artırmaktadır.

Görsel 3’te Elie Saab’ın tasarladığı yeşil renkli drapeli asimetrik elbise görülmektedir. Üst bedende büyük pililer kullanılarak elbiseye hacim kazandırılmıştır. Etekte ise derin verev drapeler dikkat çekmektedir. Burada asimetrik model zıtlığa vurgu yapmaktadır.

### **3. Haute Couture Tasarımcısı Olarak Madame Alix Gres (1903-1993)**

Alix Gres 1903 yılında Paris’te doğmuştur. Drapenin kraliçesi olarak bilinen Gres, ilk moda evini 1934 yılında açarak ‘Alix’ ismi altında gece kıyafetleri üretmiştir. Ancak moda dünyasında Madame Gres olarak tanınmaktadır.



*Görsel 3. Elie Saab, Yeşil Renkli Drapeli Elbise Modeli*

Gres, bir heykeltıraş olmanın hayali ile büyümüştür. Bu konuda ailesi onu desteklemeyince yontarak heykel yapma arzusunun, kumaşı kullanarak, yapısal formlar vererek, drapeli dokulu yüzeyler oluşturarak özlemini gidermiştir. Gres, Yunan ve Roma tanrıçalarına, heykellerine drapeli gece elbiseleri ile atıfta bulunmuştur. Yaratıcılığını ve ustalığını kullanarak kumaşı doğrudan manken üzerinde çalışarak drapaj tekniği ile giysi tasarımlarını oluşturmuştur.

Giysileri, cesur kesikler, asimetrik tasarımlar, tek omuz çalışmaları, dökümlü pelerinler ile dekoltenin açığa çıkması için denge becerilerini, mükemmel hassasiyet ile minimalist ve sofistike bir yaklaşımla tasarlamıştır. Giysi sanatının büyüleyici sadeliği, teknik karmaşıklığını gizlemiştir. Giysilerinde kullandığı pilileme, katlama, kıvrırma ve drapeleme tekniği kumaşın akışkan haliyle giyen kişinin hareketlerinin uyumu arasında doğrusal bir ilişki yaratmıştır.

Ayrıca kendi zamanında kullanılan daraltıcı, vücudu sıkı korseleri kullanmaktan özellikle kaçınmıştır. Kumaşın doğal, akışkan halini tasarımlarında kullanmayı ve o dönem içinde fark yaratmayı başarmıştır.

Madame Gres çalışma tarzını kendisi şu şekilde ifade etmiştir; “Manken üzerinde bir parça ipeği şekillendirirken ipek ellerimin arasında kayıyor bende onun hareketini anlamaya çalışıyorum. Elbiseler kumaşın doğal hali ile form bularak döküm ve çizgilerin bir araya gelmesiyle oluşuyor” (Golbin, 2001).

#### **Madame Alix Gres Tasarımlarında Drape Formları**

Gres'in 1930 yılından itibaren yapmış olduğu heykelimsi sütun elbiseler ve gündüz giyimleri için tasarladığı elbiselerden bazı örnekler aşağıda sunulmuştur.

Görsel 4'de Madame Gres'in 1944 yılında beyaz ipek jarse kumaştan yapmış olduğu çok az örneği olan ince işçilikli drapelere oluşan klasik Yunan tarzında bir gece elbisesi. Elbisenin üst bedeninde drapeler çalışılmış, göğüs ortasından drapeler düz olarak aşağıya serbest bırakılmıştır

(Akiko, 2002:416). İnce çalışılan drapeler elbisede düz çizgi efekti yaratmıştır. Dik kullanılan çizgiler kişiyi daha uzun ve zarif göstermektedir.

Görsel 5'de yer alan drapeli gece elbisesi Yunan klasisizmini çağrıştıran, heykel tarzında yapmış olduğu görkemli elbiselerden biridir. Gres, kumaşı vücudun şekline göre dikey ve ince drapeler şeklinde katlayarak birleştirmiştir. Belden aşağıya doğru dik ve sıkı kıvrımlar serbest bırakıldığında akışkan bir etki göstermiştir. Elbiseyi tamamlamak için kol altına sadece küçük bir üçgen verev parça eklenmiştir. Bunun haricinde elbise tek parça olup, silindirik şekilde drapelenmiştir. Tek omuzlu elbisenin dolgu örgü yakası, kendi içinde sıkıca usta bir incelikte, küçük drapeler oluşturularak yakanın etrafına applike edilmiştir (Martin and Koda, 1995:61).



Görsel 4. Gece Elbisesi, Beyaz İpek Jarse, 1944, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Görsel 5. Gece Elbisesi, Beyaz İpek Jarse,1958, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Görsel 6. Madame Gres a the Musee Bourdelle,,2011 Fransa.

Görsel 6 incelendiğinde Alix'in, Antik Yunan heykellerinden esinlenerek çağdaş giysilerin hiçbirine benzemeyen mükemmel drapeli heykelsi elbiseleri yapmış olduğu görülmektedir. Giysilerinde kullandığı drapeler ile; mitolojide yer alan ve plastik sanatta da betimlenen tanrıça figürlerindeki silüetleri anımsatan orijinal, zamansız bir çizgi, doku ve hacim yaratmıştır. Bu tasarımlarda rengin kullanılmaması dokunun daha dikkat çekici ve daha net algılanmasını



Görsel 7. Turuncu Renkli Sütun Elbise, Madame Gres a the Musee Bourdelle,2011, Fransa.

sağlamaktadır. Özellikle bu yedi beyaz elbise mermerden heykellere benzemektedir. İlk bakışta oldukça sade, basit görünen elbiseler, incelendiğinde şaşırtıcı derecede karmaşık bir yapıya sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Görsel 7'de Madame Gres, her bir piliyi, mümkün olan en ince şekilde oluşturarak kumaşa form vermiş ve tasarımını bir sanat eseri gibi titizlikle şekillendirmiştir. Bu turuncu elbisede küçükten büyüğe doğru sıralanışı ile ölçüde koram oluşturan katlar, asimetrik drapeli elbiseye sütun şeklinde bir görünüm kazandırmıştır.

#### **Madame Alix Gres'in Tasarımcılara Etkileri**

Madame Gres'in akılda kalıcı ölümsüz tasarımları, gelecek tasarımcılara da ilham kaynağı olmaktadır. Önde gelen isimlerden birisi Azzedine Alaïa'dır. Tasarım stilleri birbirinden farklı olsa da her iki tasarımcı da kendilerine özgü heykelsi tasarımlarıyla bilinmektedirler.



Alaia “Moda tarihinde çok önemli olan bir kadın” diyerek ona olan hayranlığını dile getirmiştir

(<https://www.crfashionbook.com/culture/a27305377/madame-gres-fashion-legacy/>). Gres’in vücut üzerinde yaptığı dengeli, orantılı eşsiz tasarımlar Yohji Yamamoto ve Haider Ackermann gibi tasarımcıların ve 1990’ların çağdaş minimalizm öncüleri Calvin Klein ve Jil Sander’in hayranlığını çekmiştir.

#### **Azzedine Alaia (1940-2017)**

Görsel 8’te Azzedine Alaia’nın tasarımı incelendiğinde Gres gibi heykelsi giysi tasarımları yaptığı görülmektedir. Çoğunlukla vücudu şekillendiren ve destekleyen tasarımlarında aksesuar kullanımlarıyla dikkat çekmektedir. Vücudu sıkıca saran, geometrik şekillerle, kesimlerle detaylara önem veren heykel görünümlü giysiler tasarlamıştır. Görseldeki elbisede simetrik olarak kullandığı drapeler kalçaya vurgu yapmaktadır.



*Görsel 8. Azzedine Alaia’nın Drapeli Elbise Modeli*

#### **Yohji Yamamoto (1943 -... )**



*Görsel 9. Kırmızı Elbise, İpek Krep, 2005. The Metropolitan Museum of Art, New York*

Görsel 9’te Yamamoto’nun yaptığı bu kırmızı renkteki çok ince pilili ipek elbisede Gres’in etkisi olduğu söylenebilir. Bununla birlikte kıvrımları kendi geliştirdiği tekniği ile hacim vererek tam bir üç boyutluluk kazandırmıştır. Yamamoto’nun boyun çizgisindeki kıvrımlı şekilleri kademeli bir şekilde yerleştirmiştir. Ayrıca şekiller mercan oluşumlarındaki deniz anemonlarını da anımsatmaktadır.

#### **Sonuç**

Tekstil malzemesi yüzeyi üzerinde organize edilen düşünce ve fikirlerin estetik açıdan tutarlılığı ve ahengi için temel tasarım ilkeleri gereklidir. Tasarım öğelerinin moda ile doğru ilişkilendirilmesi, giyimde fonksiyon ile estetik önceliklerinin dengesinin kurulmasında katkı sağlayacaktır.

Giysi tasarımında gerçekleştirilen katlama tekniği yüzey oluşturmada kullanılan kumaş ile

doku, biçim, şekil ve form kazandırmada önemli bir tekniktir. Katlama tekniğinin pek çok çeşitleri vardır. Bunlardan birisi de drape tekniğidir. Drape, giysiye hem estetik hem de işlevsellik açısından değer kazandırır.

Drape, Madame Gres'in tasarım dilini oluşturan en temel eleman olarak karşımıza çıkmaktadır. Gres'i çağdaşlarından ayırt eden en önemli özelliği, sanatının sadeliği ve ipek jarse kumaş ile oluşturduğu heykelimsi, asimetrik, bol dökümlü drapeli giysileridir. Beyaz renkte yapmış olduğu sütun gibi drapeli elbiselerde bu görülmektedir. Kumaşın kendi dökümü sırasında oluşturduğu drapeleri sabitleyerek, bazen de katlayarak, bükerek drapelerine yön vermiştir. Sezonluk koleksiyonlar oluşturmak yerine daha kalıcı olan benzersiz parçaları drapeyi ustaca kullanarak şekillendirip koleksiyonu sunmayı tercih etmiştir. Özenli drapelerden yapılmış elbiseler, modası geçmiş ya da eski moda görünümünden tamamen uzaktadır. 1930'ların başından günümüze kadar tasarladığı, özellikle de gece elbiseleri bugün de giyilebilir özgün tasarımlardır. Ayrıca kaftan, kimono, sari gibi etnik giysiler tasarlasa da, drapeli giysileri klasik Antik Yunan heykeli benzeri tasarımları, onun moda dünyasında yer almasını sağlayan en önemli etmendir.

Giyim modasında önemli olan tasarımcıların kendi stilini yaratmasıdır. Kendine özgü tasarımlar yaratmak, tasarımcıyı diğerlerinden ayırır. Bu bağlamda, Madame Gres'in minimalist ve insan vücudunu kavrayan drape tekniklerinin, moda dünyası üzerinde kalıcı bir etkisi olmuştur. Yapılan araştırmada Azzedine Alaia, Yohji Yamamoto ve Haider Ackermann gibi moda dünyasında önemli yerleri olan tasarımcılarda Madame Gres'in etkileri görülmüştür. Sonuç olarak; bu drape tekniklerini ve inceliklerini öğrenmek, öğretmek ve yorumlamak yeni tasarımcı adayları için de yön gösterici olacaktır.

#### **KAYNAKÇA**

Akiko F. (2002). *The Collection of the Kyoto Costume Institute*, Fashion A History from the 18th to the 20th Century, France: Taschen GmbH,

Alpat, E., Papila, A. (2019). "Erté ve Tasarımlarının 20. Yüzyıl Kadın Modası ve Art Deco Akımının

Ortaya Çıkışına Etkileri," *İdil*, 57, s. 559-576.

Ay, B. (2018). *Sanat Objesi Olarak Tekstil*. İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

Barnard, M. (2002). *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür* (çev. G. Korkmaz). Ankara: Ütopya Yayınları.

Baudot, F. (2001). *Modanın Yüzyılı*. Çev: Noyan Akatlı, İstanbul: Güncel Yayıncılık.

Fogg, M. (2014). *Modanın Tüm Öyküsü*. Çev: Emre Gözcü, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Gürarda, A. (2015): Konfeksiyon İşlemleri ile Kumaş Özellikleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi, *Tekstil ve Mühendis*, 22: 99, (41-50).

Gürsoy, A. T. (2010). *Giyim Kültürü ve Moda*, Türkiye Tekstil Sanayi İşverenleri Sendikası, İstanbul.

Golbin, P. (2001). *Fashion Designers*, Watson Guptill Publication, New York.

Kiisel, K. (2018). *Uygulamalı Drapaj Teknikleri*, Çev: Gözde Bursalıgil ve Selda İnal, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Hakko, C. (1983), *Moda Olgusu*. İstanbul: Vakko Yayınları.

Hazır, M. (2006), *Giysi Tasarımında Görsel ve Dokusal Elementler: Pilise ve Drapeler*, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi. İzmir.

Martin, R., Koda, H., (1995). *Haute Couture*. The Metropolitan Museum of Art. New York.

Pektaş, H. (2006). *Moda ve Postmodernizm*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tunalı, İ. (2012). *Tasarım Felsefesi, Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı*, Yem Yayın, İstanbul.

#### **İnternet Kaynakları**

<https://www.crfashionbook.com/culture/a27305377/madame-gres-fashion-legacy/> (Erişim Tarihi:02.12.2020)

[https://tr.qwe.wiki/wiki/Madame\\_Gres](https://tr.qwe.wiki/wiki/Madame_Gres) (Erişim Tarihi:22.07.2020).

**Görsel Kaynakça**

Görsel 1: Helmut Lang Drapeli Elbise Modeli  
<https://www.neimanmarcus.com/p/helmut-helmut-lang-flash-twisted-drape-dress-prod156600042> (10.06.2020)

Görsel 2: Donna Karan Drapeli Elbise Modeli  
<https://www.trendhunter.com/trends/donna-karan-jersey-grecian-gown> (10.06.2020)

Görsel 3: Elie Saab, Yeşil Renkli Drapeli Elbise Modeli,2011.  
<https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2018-couture/elie-saab/slideshow/collection#30> (15.06.2020)

Görsel 4: Gece Elbisesi, Beyaz İpek Jarse,1944  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/>

search/81122 (09.07.2020)

Görsel 5: Gece Elbisesi, Beyaz ipek Jarse,1937  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81122> (09.07.2020)

Görsel 6: Turuncu Renkli Sütun Elbise  
<https://trendland.com/madame-gres-exhibition-at-bourdelle/> (12.07.2020)

Görsel 7: Azzedine Alaia'nın Drapeli Elbise Modeli  
<https://www.thecut.com/2018/01/azzedine-alaa-je-suis-couturier-honors-the-designer.html> (01.12.2020)

Görsel 8: Kırmızı Elbise, İpek Krep,2005.  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/120382> (01.12.2020)



# Deadpan Estetikte Topografyanın Şeyleştirilmesi: Andreas Gursky<sup>1</sup>

Onur TATAR<sup>2</sup>

## Öz

20. yüzyılın ilk çeyreğinde teatral alanda kullanılan deadpan, ifadesiz yüz anlamına gelmektedir. İnsanın duygularını gösterebilecek herhangi bir mimikten arınmış halini tasvir eden deadpan, Marksist teori içerisinde kuramsallaştırılan ve kapitalist ekonomi pratiği içerisindeki insanın başta kendisine daha sonra yaşadığı çevreye yabancılaşmasıyla ortaya çıkan şeyleşme kavramıyla ilgilidir. Diğer yandan deadpan estetik bir biçim olarak özellikle 1990'lı yıllardan sonra fotoğraf sanatını etkilemektedir. Öznelğin, duygunun, abartılı sanatsal ifade biçimlerinin noksanlığıyla ilişkilendirilen deadpan, fotoğrafta gerçekliğin sade bir şekilde aktarımına dayalıdır. Fotoğrafta portre ve özellikle topografya alanlarında uygulanan bu estetik biçimden faydalanan Andreas Gursky, küreselleşme ve tüketim kültürünü eleştiren çalışmalarında uyguladığı fotoğrafik tekniklerle mekânları şeyleştirmektedir. Bu bağlamda çalışmada Gursky'nin deadpan estetiğinin niteliklerini taşıyan 3 farklı topografyaya ait çalışma, Marksist teori içerisinde kuramsallaştırılan şeyleşme kavramı perspektifinden ve betimsel analiz yönteminden faydalanarak incelenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** *Andreas Gursky, Deadpan Estetik, Şeyleşme.*

# Reification of Topography in Deadpan Aesthetics: Andreas Gursky

## ABSTRACT

Deadpan, which used theater in the first quarter of the 20th century, means face without expression. Describing the state of human being free of any mimicry, deadpan is about the concept of reification, which is theorized in Marxist theory and emerges as a result of the alienation of the human in capitalist economic practice to the environment in which he later lived. On the other hand, deadpan affects the art of photography as an aesthetic form, especially after the 1990s. The deadpan, which is associated with the lack of subjectivity, emotion, and exaggerated artistic forms of expression, is based on a simple transfer of reality in photography. Taking advantage of this aesthetic form applied in portrait and especially topography photography, Andreas Gursky reconstructs the spaces with the photographic techniques he applies in his studies criticizing globalization and consumer culture. In this context, the study of Gursky's 3 different topographies with the qualities of deadpan aesthetics is analyzed using the perspective of the concept of reification and descriptive analysis method.

**Keywords:** *Andreas Gursky, Deadpan Aesthetics, Reification.*

<sup>1</sup>Geliş Tarihi: 31 Mayıs 2020 - Kabul Tarihi: 10 Temmuz 2020

<sup>2</sup>Dr. Öğr. Gör., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü.  
onurtatar84@gmail.com, orcid.org/0000-0003-1995-160X  
DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat\_v06i12004

## 1.Giriş

İfadesiz yüz anlamına gelen *Deadpan*, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde vodvil tiyatrosunda ortaya çıkan retorik bir ifade tarzıdır. Yüzde, insanın ruh halini gösterebilecek herhangi bir mimiğin bulunmamasına dayalı bu ifadesiz ifade tarzında, duygunun belli edilmesi arka plandadır. Bununla birlikte tiyatro ve sinemada Buster Keaton'ın yaygın şekilde kullandığı deadpan, daha sonraları fotoğraf sanatında da gözlemlenen estetik bir biçim haline gelmiştir. Diğer yandan bu biçim, Marksist teori içerisinde şekillenen şeyleşme kavramıyla ilişkilidir.

Şeyleşme, kapitalizmin Sanayi Devrimiyle yükselişe geçtiği 19. yüzyılda yeni toplumsal sınıfların ortaya çıkması ve değişen üretim-tüketim alışkanlıklarıyla meta fetişizminin ön plana çıkmasıyla insanın, kendi doğasına, ilişkilerine, dünyaya ve yaşadığı mekâna yabancılaşmasına ilişkin bir kavramdır. Kökeninde Karl Marx'ın yabancılaşma kavramının bulunduğu şeyleşme, Georg Lukacs ve Timothy Bewes gibi düşünürler tarafından kuramsallaştırılmıştır. Kavram, üretim mekanizmasının bir parçası olan insanın yabancılaşarak, makine gibi hareket ederek şeyleşmesi anlamına gelmektedir. Ayrıca insan, çevresiyle kurduğu tüm ilişkileri, içinde yaşadığı doğa ve mekânı da şeyleştirmektedir. Bu bağlamda şeyleşme, ifadeden yoksun ifade tarzı deadpan ile bağdaşmaktadır. Diğer bir deyişle deadpan, insanın makine gibi birbirini tekrar eden hareketler ve olaylar karşısında verdiği ifadesiz tepkilerinden oluşan bir komedi unsurudur. Diğer yandan deadpan sadece teatral alanla sınırlı kalmayarak, 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren fotoğraf estetiğiyle ilişki kurmaya başlamıştır.

Bu dönemde Lewis W. Hine'in modern hayatın trajik yüzlerini yansıtan portreler, deadpan estetiğinin fotoğraftaki ilk yansımalarıdır. Hine, Keaton gibi modern hayatın öznelerini deadpanle aktarmaktadır. Buna karşın deadpan, teatral alandaki mizah amaçlı kullanımından farklı olarak fotoğrafta gerçekliğin, öznellik ve duygunun noksanlığıyla, sade bir şekilde temsil edilmesidir. Deadpan estetiği, fotoğrafın *kanıt olma* durumundan faydalanarak salt gerçekliğe

odaklanmaktadır. *Tarafsızlık* ve *tanık olma* halinin ön planda olduğu bu estetik biçimin 1990'lı yıllarda fotoğrafta yaygın bir uygulama haline gelmesinde, Hilla ve Bernd Becher'in önemli katkıları bulunmaktadır.

Becher çifti, 1960'lı yıllarda deadpan estetiği ön Nazi Almanya'sı döneminden kalma endüstriyel alanlar, maden ocakları ve sivil mimariye ait unsurları fotoğraflamak için kullanmışlardır. Böylelikle, ilk bakışta portreyle bağdaştırılan deadpan estetiği topografyalar üzerine uygulayan çift, 1970'li yıllarında ortalarında fotoğrafik üsluplarını öğrencilerine aktararak bu estetik biçimle özdeşleşen Düsseldorf Ekolü'nün oluşmasına katkı sağlamışlardır. Diğer yandan aynı dönem içerisinde Becher çiftine ait çalışmaların da bulunduğu *Yeni Topografyalar* başlıklı sergiyle manzara fotoğrafında yeni bir çığır açılmıştır. Bu sergide *insan eliyle değiştirilmiş* ve görünüşte sıradan olan manzaralara ait abartılı sanatsal ifade biçimlerinden uzak çalışmalar yer almaktadır. Romantizmi reddeden ve ifadesiz anlatım tarzını ön plana çıkartan bu çalışmalar, çağdaş fotoğrafta deadpan estetiğinin topografya kavramı içerisinden aktarılmasının yaygın bir uygulama haline gelmesinde önemli rol oynamaktadır. Bu bağlamda çalışmada, çağdaş fotoğraf sanatında önemli bir yere sahip olan Andreas Gursky'nin, deadpan estetikten faydalanarak ürettiği topografya fotoğraflarının, Marksist teori içerisinde kuramsallaştırılan şeyleştirme kavramı perspektifinden incelenmesi amaçlanmaktadır. Böylelikle, Sanayi Devrimi ve kapitalist ekonomiyle gündeme gelen şeyleşme açıklandıktan sonra ilk başta teatral alanda ortaya çıkan deadpan estetiği tanımlanmaktadır. Daha sonra fotoğraf ve deadpan estetiği arasındaki ilişki ortaya konulmaktadır. Gursky'nin dijital manipülasyon tekniği uygulayarak ürettiği 3 farklı çalışma, betimsel analiz yönteminden faydalanılarak çözümlenmekte böylelikle de sanatçının, deadpan estetikten faydalanarak ve uyguladığı fotoğrafik tekniklerle topografyaları nasıl şeyleştirdiği ortaya konulmaktadır.

## 2.Şeyleşme

Şeyleşme; kapitalist ekonomi sisteminin yaygınlaşarak, toplum ve toplumu ilgilendiren

tüm alanlarda kendini hissettiren ve meta fetişizmini ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Bu kavramın gündeme gelmesinde, 18. ve 19. yüzyılda gerçekleşen yeni buluşların üretime olan etkisiyle başlayan Sanayi Devrimi ve bu dönemdeki politik-ekonomi sistemi etkendir.

Sanayi Devrimiyle birlikte buhar gücüyle çalışan makineler ulaşımdan, üretim yöntemlerine kadar birçok alanda kendini gösteren bir dizi teknolojik değişimi beraberinde getirmektedir. Diğer yandan bu dönem içerisinde kapitalizm, dönemin politik-ekonomi sistemi olarak başatlık kurmuştur. Kapitalizmi Braudel (2013: 48-49), şu şekilde tanımlamaktadır: “*Kapital (sermaye) somut gerçekliktir, sürekli ortada ve etkilidir, kolayca tanınabilen araçlar kütesidir; kapitalist bütün toplumların mahkum olduğu hiç bitmeyen üretim süreçleri içinde kapitalin kullanımını yönlendiren ya da yönlendirmeye çalışan kişidir; kapitalizm kabaca genellikle pek fedakarca amaçlara yönelik olmayan bu sürekli katılım oyununda yer alma biçimidir*”. Sanayi Devrimi ve kapitalizmin etkisindeki dünya, küresel çapta köklü bir değişime uğramıştır.

Kapitalizmin, Sanayi Devrimi ile yükselişe geçmesiyle yeni toplumsal sınıflar ortaya çıkmakta, gündelik yaşantı ve üretim-tüketim alışkanlıkları kökten değişmekte, meta ön plana çıkmaktadır. Şeyleştirme kavramı da bu bağlamda ele alınmaktadır. “*Kapitalizmin insanlar, ilişkiler, insanların kendilerine dair imgeleri, düşünceler, sosyal yaşam, sanat ve kültür üzerindeki etkisini anlatan bir metafor olarak şeyleş(tir)me kavramı, modernliğin biraz kötümser olsa da ‘bütüncül’ bir anlatısını sağlayacak kadar keskin, muğlaklıktan uzak ve apaçık bir kavramdır*” (Bewes, 2008: 23). Bununla birlikte şeyleşmenin kökeninde, Karl Marx’ın yabancılaşma kavramı bulunmaktadır.

Marx, yabancılaşma kavramından 1844 *Ekonomik ve Felsefi Elyazmaları* ayrıca Friedrich Engels’le kaleme aldığı *Alman İdeolojisi*’nde (1845) bahsetmektedir. Marx’ın teorisine göre kapitalist üretim tarzı içerisindeki işçi, bir makine parçası haline gelmekte ve onun gibi hareket etmektedir. Marx’a (2001: 20) göre:

*İşbölümü emeğin üretken gücünü, toplumun zenginlik ve inceliğini artırırken, işçiyi bir makine durumuna düşürecek derecede yoksullaştırır. Emek, sermayelerin birikimine ve böylece toplumun artan gönencine yolaçarken, işçiyi kapitaliste gitgide daha bağımlı kılar, kapitalisti büyümüş bir rekabet içine atar ve bir o kadar derin bir durgunluk tarafından izlenen dizginsiz bir aşırı üretim düzenine götürür.*

Kapitalizmin aşırı üretim düzeni içerisindeki insan, üretim ya da tüketim davranışlarını tamamen metaya bağımlı şekilde gerçekleştirmesi, onu pazarın bir unsuru haline gelmesini sağlamaktadır. Bu dönüşüm, yabancılaşma kavramını doğuran bir sonuçtur ve böylelikle bir insan, kendi doğasına yabancılaşmaktadır. “*Marx’ın insanın doğası anlayışıyla yakından ilişkili olan yabancılaşma teorisi de en genel ifadesiyle, insanların kapitalist ilişkiler çerçevesinde pazarın bir unsuruna dönüşmesiyle insanın kendi doğasına, kendi kendine, kendi emeğine, ilişkilerine, dünyaya ve yaşama yabancılaşmış olduğuna işaret etmektedir*” (Şentürk, 2016: 45). Kendi doğasına yabancılaşan insanın kapitalist pazar ve toplumsal sistemin işleyen bir çarkı, diğer bir deyişle bir *makine parçası* haline gelmesi ise şeyleşmedir (nesnelleşme).

Makine gibi hareket eden ve kendi kendine yabancılaşmış insanın şeyleşmesi, çevresiyle kurduğu fiziksel ve ruhsal ilişkilerin ya da içinde yaşadığı doğanın ve mekânı da şeyleştirmesi anlamına gelmektedir. “*Marx’a göre nesnelleşme aracılığı ile başka bir deyişle insanın tinsel ve özdeksel yaratıcı gücünün özdeşleşip ürüne dönüşmesi aracılığıyla insan dünyayı yeniden yaratır ve doğal dünyanın yerine kendi emeğinin ürünü bir dünya koyar*” (Lukacs, 1981: 119). Yaşamını sürdürdüğü ekonomi-politik sistem ve üretim tarzları etkisinde çevresindeki dünyayı da şeyleştiren insanın, mal ve para gibi ekonomik kategorilerle yabancılaşması gittikçe daha fazla güç kazanan bir olgu haline gelmektedir. Marx’ın düşüncelerinden yola çıkan

Georg Lukacs'a göre: "İnsanlar arasında insan çabasının kurduğu bağıntılar ile insanoğlunun ilişkisi günlük yaşam bilincinde kendi eliyle değil, doğa tarafından yaratılmış şeylerle ilişkisi gibi doğaldır; insanoğlunun duygularının bu tür tutumlara karşı sürekli direnmesi, durumda bir değişiklik yaratmaz" (Lukacs, 1981: 109). Dolayısıyla yabancılaşma ve şeyleşme kavramları birbirleriyle alakalı iki kavramdır.

Kavramı, süreç veya ilişkinin genelleme yoluyla bir soyutlamaya dönüştürülerek bir şey haline getirildiği an olarak tanımlayan Timothy Bewes'e (2008: 23) göre şeyleşme: "Gerileme, durma ya da duraklama halinde olmaktan çok, tanımı gereği, sürekli bir akış ve yeniden icat edilme hali içinde olan, piyasa-güdümlü, modernleşmekte olan, çokkültürlü bir topluma ilişkin süreçleri açıklayamayacak kadar basit bir kavram gibidir". Sanayi Devrimi ve kapitalizm etkisinde yükselişe geçen modernizmle de özdeşleşen şeyleşme, dönem içerisinde üretilen kültürel ürünleri de etkilemektedir: Şeyleşme, ilk başta teatral

alanda ortaya çıkan ve daha sonra fotoğraf sanatında başatlık kuran deadpan estetiğin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

### 3. Deadpan'ın Tanımı

*Deadpan*, İngilizce ölü (dead) ve 1920'li yılların sonunda Amerika argosunda yüz anlamında kullanılan *pan* kelimelerinin bir araya gelmesinden oluşan bir terimdir. Bununla birlikte *deadpan*, 1933 yılında *ifadesiz yüz* anlamında bir isim olarak kullanılmaya başlanmıştır ("Deadpan", t.y., par. 1). Yüzün, ifade ve duygudan diğer bir deyişle insanın ruh halini belli edecek herhangi bir mimikten arınmış halidir. "Geleneksel olarak konuşmalarda, kamuya açık bilgilendirmelerde ve komedilerde kullanılan genellikle tekdüze bir konuşmada mizahın, duygu veya yüz ifadesinde değişiklik olmadan aktarıldığı retorik bir anlatım tarzı olarak kabul edilir" (Vinegar, 2009: 854). Diğer yandan bu retorik anlatım tarzını sanatsal bağlamda ilk olarak teatral alanda Buster Keaton (1895-1966) kullanmıştır.



Görsel 1. Buster Keaton, *General*, 1926.



Amerikalı komedi oyuncusu ve sinemacı Keaton, genç yaşta vodvil sanatçısıyken, komedide eğer donmuş bir ifade takınıp, darbelere ve düşmelere tepki göstermeden hareketine devam ederse en çok kahkahayı toplayacağını öğrenmiştir (Clancy, 2017: 25). Böylelikle Keaton, sınıfsal farklılıkların ortaya çıkmasıyla 18. yüzyılda Fransa'sında doğan vodvil tiyatrosu içerisinde toplumsal sorunları mizahi bir yaklaşımla hicveden oyunlarında deadpan estetikten faydalanmaya başlamıştır. Bu anlatım tarzını daha sonra sinema filmlerine taşıyan Keaton, deadpan estetiğinin kendine has bir komedi unsuru haline gelmesini sağlamıştır. Sanatçının bu ifade tarzından faydalandığı filmlerinden birisi de *General*'dir (1926).

*General* (1926) filmi, Amerika İç Savaşı zamanında Keaton'un başından geçen felaketler dizisini, tren ve lokomotif gibi modern zamanları yansıtan teknolojik unsurlarla anlatmaktadır. Keaton, *General* filminde de toplumsal koşullara adapte olmamış, fiziksel özelliklerinin yetersiz olduğunu düşünen ve sakar Johnnie Gray karakterini canlandırmaktadır. Bir yanlış anlaşılma üzerine savaşa gönüllü olarak kabul edilmeyen Gray, bu yüzden sevgilisi ve ailesi tarafından da dışlanmaktadır. Kendisini topluma kabul ettirmek isteyen Gray, izleyiciye doğrudan bakan ifadesiz yüzü (Bkz. Görsel 1), mekanik hareketleri ve başından geçen aksiliklere verdiği nötr hareketlerle izleyicisini güldürmektedir. "*Buster Keaton'ın katlandığı olaylar ve ifadesinin belirgin pasifliği arasındaki uyumsuzluk ne kadar büyük olursa, komik etki o kadar büyüktür*" (Clancy, 2017: 25). Diğer bir deyişle ifadesiz yüz şeklinin kullanımı, Keaton'la komedinin bir parçası haline gelerek toplumun gülme ihtiyacını karşılamak için doğmuştur.

Beklenenin aksine, komedide ifadesiz yüzün retorik anlatım şeklinde kullanımı ironik bir durumdur. Henri Bergson *Gülme* (2019: 23) adlı yapıtında bu olguyu şöyle açıklamaktadır: "İnsan vücudunun tavır, jest ve hareketleri, tam olarak bu beden bize basit *bir makineyi hatırlattığı* ölçüde *gülünçtür*". Bergson'a göre gülme eyleminde estetik bir tavır bulunmaktadır ve bu tavır; bireysel ve toplumsal yaşayışı zora sokan tüm mücadele ve zorlukların getirdiği *katılığın* dışında, tarafsız

bir alana aittir. Azami toplumsallığın beklendiği bu alanda birey, *esneklik* elde edebilmek için zihninin ve karakterinin katılığından kurtulmayı istemektedir. "*Bu katılık gülünçlüktür ve gülme de bu katılığa verilmiş cezadır*" (Bergson, 2019: 16). Bergson'un teorisine göre otomatikleşmiş, takıntılı, toplumsal koşullara adapte olamayan insanlar ve durumlar gülünçtür.

Sosyal düzenleyici rolü bulunan mizah ve gülme eylemi Bergson'un tanımıyla *canlı* üzerinde *kabuk bağlamış gibi duran mekaniklik*'likle ilgilidir. Bu mekaniklik, jest ve hareketlerin benzerlik içerisinde tekrar etmesine dayanmaktadır ve durum içerisindeki insan, katıdır. Katılık da toplum için kuşkulu olarak görülmektedir. "*Gülünçlük, kişinin şeye benzerliğinin açığa çıktığı boyuttur; insani olayların bizde katıksız bir mekaniklik, otomatizm, yani cansız hareket izlenimi yaratan taraftır. Bu yüzden de gülünç derhal düzeltilmeyi, ıslah edilmeyi bekleyen bireysel ya da kolektif bir kusuru ifade eder*" (Bergson, 2019: 58). Mizah ve gülme eyleminin amacı da böylesi durumlar içerisindeki insanları tekrar hizaya sokmaktır. "*Böylece kahkaha, sosyal sapmayı engelleyen, karakter ve davranış katılıklarını azaltan ve dolayısıyla modern toplumların talep ettiği psikolojik yumuşaklığı üreten bir sosyal düzeltici olarak hareket eder*" (Eagleton, 2019: 48). Bu bağlamda *General* filminde toplumsal koşullara adapte olmayıp fiziksel özellikleri ve sakarlığıyla dışlanan Johnnie Gray karakterini canlandıran Keaton, mekanik davranışları ve ifadesiz yüzüyle gülünç olmaktadır. Diğer bir deyişle bu ifade tarzı, sanayileşen modern dünya insanın şeyleşmesini ironik bir şekilde betimlemektedir. Ayrıca bu ifade tarzı sadece tiyatro ve sinemayla sınırlı kalmamıştır.

#### 4. Fotoğraf Sanatında Deadpan Estetiği ve Topografya

Deadpan, her ne kadar teatral alana ilişkin olsa da fotoğraf sanatında da farklı zamanlarda farklı sanatçılar tarafından faydalanılan bir ifade biçimidir. Fotoğrafta deadpan, teatral alandaki mizah amaçlı kullanımdan farklı olarak gerçekliğin, öznellik ve duygu yoğunluğundan yoksun fakat sade bir şekilde temsiline ilişkindir. Çağdaş Sanat Olarak Fotoğraf adlı yapıtta

fotoğraf ve deadpan ilişkisini detaylı şekilde inceleyen Charlotte Cotton'a (2014: 81) göre: Bu tarz fotoğraflar bizi duygusal konularla meşgul edebilir fakat fotoğrafçıların duygularının ne olabileceğine dair algımız, görüntüleri anlamak için açık bir rehber değildir. Dolayısıyla fotoğrafta deadpan yaklaşımı, öznelliğin ve duygunun ön planda olduğu sanatsal çalışmalardan ayrılmaktadır.

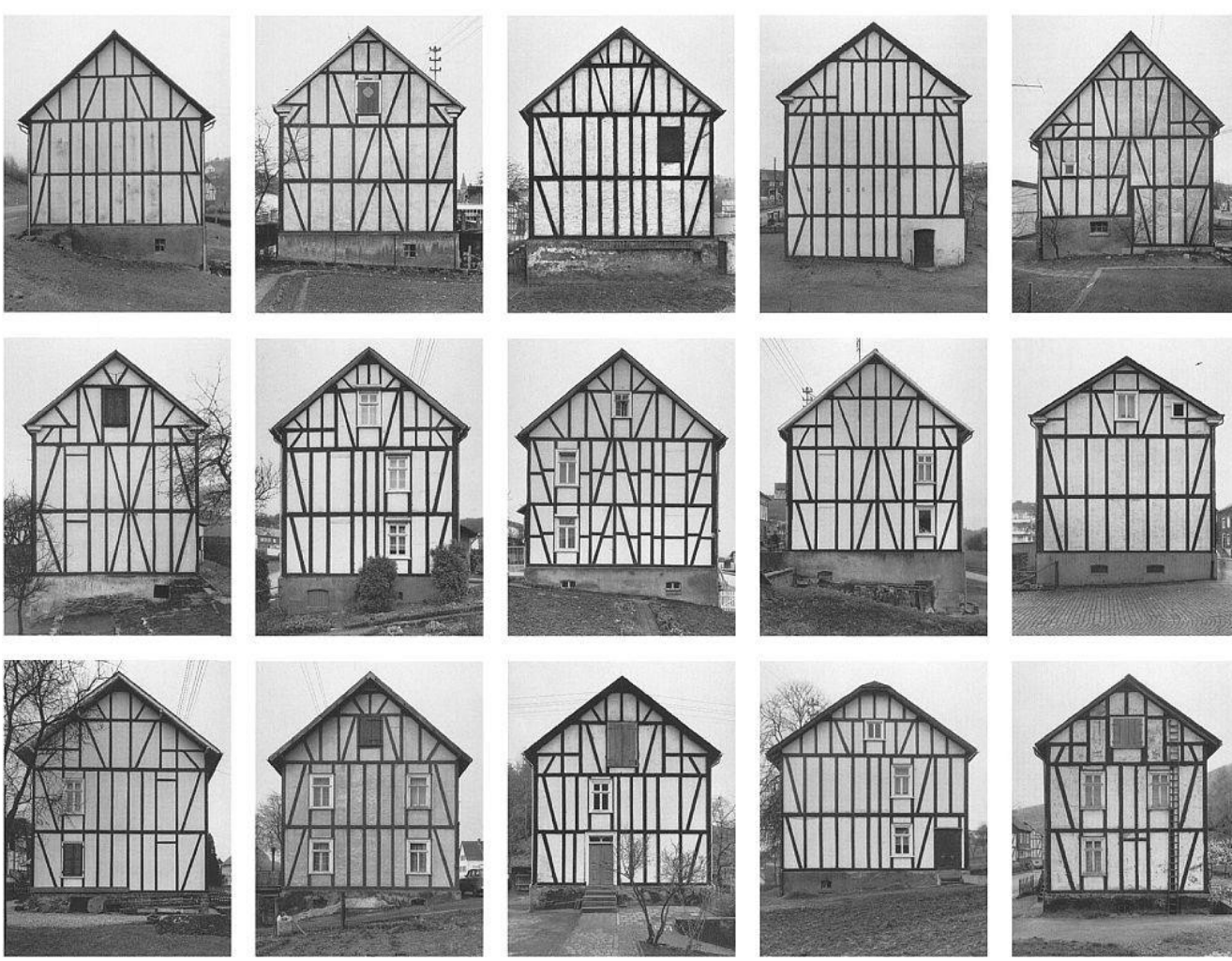
Deadpan estetikten faydalanılarak üretilen fotoğraflar, tıpkı teatral anlamda olduğu gibi ifadesiz, tekdüze ve duygusal değişikliklerden noksan bir retorik anlatım tarzı olarak kabul edilmektedir. Bu bağlamda Aron Vinegar'a (2009: 854) göre: "*Deadpan yaklaşımı, o zaman, açıkça yargılama yapmadığı için duygusallıktan uzak ya da açıkça yargıda bulunmadığı için 'tarafsız' ve dolayısıyla 'kanıt' durumu olarak adlandırılabilir bir şeyi vurgulama eğilimindedir*". Deadpan estetiğin odaklandığı fotoğrafın kanıt durumu, gerçekliğin öznellikten arınmış şekilde aktarımıdır. "*Fotoğrafta deadpan estetiği ise bütünüyle gerçeklik sorgusu ve onun aktarımı üzerinden temellenir*" (Aral, 2018: 185). Bununla birlikte fotoğrafta sadece portreyle sınırlı kalmayan deadpan estetiği, topografya ve mimari yerlerin de belgelenmesi için farklı zamanlarda kullanılmıştır. Deadpan, 1990'lı yıllarda popüler bir ifade biçimi haline gelmiş olsa da ilk örneklerine 20. yüzyılın başlarında rastlanmaktadır.

Deadpan estetiğin ilk örnekleri, 1908 yılında Lewis W. Hine'in (1874-1940) ABD'deki çocuk işçilerin koşullarını incelemek için çekmiş olduğu fotoğraflar arasında bulunmaktadır. Hine'in Çocuk İşçiler Ulusal Komitesi adına gerçekleştirdiği bu projede yer alan fotoğraflardan birisi de *Pamuk Dokuma Fabrikası Çalışanı*'dir (Bkz. Görsel 2). Fotoğrafın merkezinde, bel hizadan portresi çekilmiş fabrika çalışanı bir kız çocuğu bulunmaktadır. Arka planında fabrika ve makine tezgâhlarının bulunduğu kız çocuğunun yüzü, ifadesiz, ön cepheden ve doğrudan kameraya bakacak şekildedir. Fotoğraftaki öznenin ön cepheden doğrudan kameraya bakışı, deadpan portrelerin genel bir özelliğini oluşturmaktadır.

Nur Aral'a (2018: 188) göre: Bu cephesel yaklaşım aynı zamanda iki karşı taraf arasında başlayan bir iletişimin de metaforudur. Fotoğraftaki özne izleyen ile birebir ilişki kurmaya ve ona açılmaya hazırdır. Hemen hemen tüm deadpan portreler, gerçekliğin tarafsız ve vahşi temsilini bu frontal bakış açısı ile aktarır. Diğer yandan Hine'nin fotoğraftaki öznenin duruşu Keaton'ın ifadesiz ve kameraya doğrudanbakan yüzüyle neredeyse aynıdır. "*Etkisi elbette komik değil, trajiktir. Bu fotoğrafların bize, kurgusal değil gerçek bir dünya gösterdiğini biliyoruz. Duygusal değil, yalvarmak yok, sadece Hine'nin çocuklara dikkat çekmek istediği ve gördüğü gerçeklerin kayıtları*" (Clancy, 2017: 26). Bununla birlikte Keaton ve Hine diğer bir ortak noktası da her ikisinin de modern dünyaya ilişkin yüzleri gösteriyor oluşudur.

Deadpan estetiğinin, Sanayi Devrimi ve kapitalist ekonomi ekseninde şekillenen modern dünyada ortaya çıkarak, bu dünyanın yabancılaşmış yüzlerini göstermesi kuşkusuz ki dönemde yaşanan köklü toplumsal değişimlerin bir yansımasıdır. Diğer yandan deadpan estetiği, dönem içerisinde çıkan düşünsel ve sanatsal akımlarla da ilişkilidir: "*Tüm bunların ötesinde deadpan estetiğini, 20. yüzyılda iki dünya savaşının ardından baş gösteren hiçlik bunalımı ve sanayileşen toplum içinde bireyin birey olarak varlığını sürdürme mücadelesi içinde sürrealizm, dadaizm ve nihilizm ile ilişkilendirebiliriz*" (Aral, 2018: 188). Bununla birlikte, modern zamanın, toplumsal dinamikleri hızlı şekilde değişime uğratması beraberinde toplumsal bir travmayı da getirmektedir. Bu durumu, ifadesiz yüzlerle yansıtan Keaton ve Hine'in içinde bulunduğu dünyayı Tony Clancy *Travma ve Deadpan* adlı çalışmasında: "*Bu dünya sürekli bir değişim halindedir; kendimizi demirlemek için hiçbir kesinlik yoktur. Sürekli yeninin şoku var*" (2017: 26) diye açıklamaktadır. Diğer yandan çağdaş fotoğraf sanatında deadpan estetiğinin yaygın bir ifade biçimi haline gelmesinde 1920'li ve 1930'lu yıllarda Yeni Nesnellik'le ilişkilendirilen Alman fotoğrafçıların önemli rolü bulunmaktadır.

Almanya'da 1920'li yıllarda Ekspresyonizme karşı bir meydan okuma olarak ortaya çıkan



Görsel 2. Bernd ve Hilla Becher, Çerçeve Evler, 1959-1973.

Yeni Nesnellik; dışavurumcu, soyut, romantik veya idealist eğilimlerinin aksine nesnelliğe odaklanan sanatsal bir üsluptur. Yeni Nesnellik içerisinde Otto Dix (1891-1969) ve George Grosz (1893-1959) gibi ressamlar, Weimar toplumunun eleştirel tarzdaki portrelerini üretmişlerdir. Bununla birlikte fotoğrafta Yeni Nesnellik temsil eden "Albert Renger-Patzsch (1897-1966), August Sander (1876-1964) ve Erwin Blumenfeld (1897-1969), günümüz deadpan fotoğrafçılığının en sık bahsedilen atalarıdır" (Cotton, 2014: 82). Sander ve Blumenfeld, deadpan estetiği portre geleneğinde uygularken, Renger-Patzsch; mimari, doğa ve gündelik yaşantıdaki nesnelere odaklanmıştır.

Deadpan, her ne kadar özne ve portresine ilişkin görülse de fotoğrafta Renger-Patzsch'nin çalışmalarında olduğu gibi manzara, mimari ve nesnelere yönelik uygulanması yaygındır. Diğer yandan deadpan estetiğin portre dışında uygulayan ve bu ifadesiz ifade biçimini 1990'lı yıllarda çağdaş fotoğrafın bir parçası haline gelmesini sağlayan Bernd (1931-2007) ve

Hilla (1934-2015) Becher'in önemli katkıları bulunmaktadır.

Becher'ler 1959 yılından itibaren başlayarak Nazi öncesi Alman sanayi ve kırsal bölge mimarisi üzerine odaklandıkları fotoğraflarında; hangarlar, fabrika kuleleri, maden kuyuları gibi endüstriyel mimari unsurlarını ve sivil mimariye ait konutları belgelemiştirler. "Bu fotoğraflar, Avrupa'nın 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanayi odaklı ekonomiden teknolojik odaklı ekonomiye geçiş sürecinde gözden düşen, yok olmaya yüz tutan yapıları belgeliyordu" (Hacking, 2015: 402). Becher'ler, aynı konuyu oluşturan benzer yapı özelliklerine sahip mimari unsurlara ait fotoğrafları, ızgara formatında bir araya getirerek sergilemektedirler. "Becher çifti adı geçen yapıları fotoğraf karesinin tam ortasına yerleştirerek cepheden, gölgesiz yapının tüm işlevsel özelliklerini kavrayabileceğimiz alan derinliğinde, herhangi bir görsel yanılısama ve deformasyonuna yer vermeksizin görüntülerler" (Sezer, t.y.). Çektikleri yapıların malzemesi, boyutları ve inşa

tarihleri gibi bilgileri de kaydeden Becher'lerin bu hassasiyetle oluşturdukları çalışmaları, 2. Dünya Savaşı öncesindeki *doğrudan fotoğraf* geleneğine geri dönüş niteliğindedir. "Sübjektivite yani öznelliği *reddeden bu* çalışmalar, devam eden yıllarda çağdaş portreye bakışa da yeni bir anlam katacaktır. *Bu noktada amaç anonimlik duygusu içinde bir nesnelere ya da bir başka değişle motifler birliği yaratmaktır*" (Aral, 2018: 186). Becher'lerin gerçekliği doğrudan yansıtan çalışmalarından birisi de Çerçeve Evler'dir (Bkz. Görsel 3).

Çerçeve Evler, Almanya'nın kırsal bölgelerine ait 15 vernaküler mimari unsurun bir araya gelmesinden oluşmaktadır. Aynı mimari özelliklere sahip bu unsurlar izgara formatında bir araya geldiğinde, birbirinden ayırt edilmesi zor ve monoton düzende izleyiciye sunulmaktadır. Diğer yandan her bir yapı, aynı perspektiften ve insan figürü olmaksızın fotoğraflanmıştır. "Becher çiftinin fotoğraflarında insan figürlerinin olmaması bilinçli bir tercihtir. Binaları toplumsal işlevlerinden arındıran ve onlara anonim bir nitelik kazandıran Becherler, yapıların estetik özelliklerini ve heykelsi formlarını çıkarmak isterler" (Hacking, 2015: 403). Becher'lerin insan figürlerinden arındırılmış bu fotoğrafik üslupları, deadpan estetiğin topografya alanındaki uygulamasının genel çerçevesini belirlediği gibi düşünsel alt yapısının temellerini atmaktadır.

Fotoğrafta topografya düşüncesinin kökleri, 1975 yılında Rochester'da George Eastman House'da açılan *Yeni Topografyalar: İnsan Eliyle Değiştirilen Manzara* başlıklı sergiye dayanmaktadır. Bu sergide Amerikalı fotoğrafçılar; Robert Adams (d. 1937), Lewis Baltz (1945-2014), Joe Deal (1947-2010), Frank Gohlke (d. 1942), Nicholas Nixon (d. 1947), John Schott (d. 1944), Stephen Shore (d. 1947) ve Henry Wessel Jr. (1942- 2018) ayrıca Alman Becher çiftinin çalışmaları yer almıştır. Sergiye katılan sekiz Amerikalı fotoğrafçıların çalışmaları manzara fotoğrafında yeni bir çığır açmaktadır. "19. yüzyıl manzara fotoğrafçılığı, peyzajın tarihi ya da şiirsel çağrışımlarını öne çıkarıyor ve manzaranın içinde yüce (Sublime) olanı arıyordu. 'Yeni Topografiler'deki fotoğrafçılar ise öncüllerinin aksine, Batı Amerika

topraklarında alabildiğine uzanan açık alanların romantize edilmiş görüntülerine değil, giderek genişleyen varoluşlarda gündelik yaşantıya yer verdiler" (Hacking, 2015: 400). Diğer bir deyişle *Yeni Topografyalar* sergisindeki manzara fotoğrafları, romantizm ve yüce olanı aramaktan ziyade sıradan olanı yansıtmaktadır. O'Hagan (2010), "1975'teki *Yeni Topografya sergisi, sadece görünüşte banalin meşru bir fotoğrafik özne olarak kabul edildiği an değil ayrıca teorik olarak yönlendirilen belirli bir fotoğrafçılığın daha geniş çağdaş sanat dünyasına nüfuz etmeye başladığı andı*" demektedir. *Yeni Topografyalar* sergisinin parçasını oluşturan çalışmalar, romantizmi reddederek, sıradanı yani ifadesiz anlatım tarzını ön plana çıkartarak, topografya kavramı içerisinde deadpan estetiğinin ele alınmasını sağlamıştır.

Fotoğrafta manzara anlayışında yeni çığır açan bu çalışmalardaki mekânlar: "...endüstriyel alanlarla kentin düzensiz yayıldığı banliyöler arasında değişiyordu; fotoğraflar manzaranın hiçbir zaman 'doğal' olmadığı izlenimini uyandırıyor" (Smith, 2018: 35). Dolayısıyla yeni topografya, sivil ve kamusal mimari unsurları, endüstriyel tesisler gibi *insan eliyle değiştirilmiş* ve doğal olmayan mekânları kapsamaktadır. Bununla birlikte manzara fotoğrafının yeniden tanımlandığı *Yeni Topografyalar* sergisiyle, fotoğrafta topografya düşüncesinin de temelini atmaktadırlar.

Topografya kavramını *Yeni Topografyalar*'ın küratörü William Jenkins sergi kataloğundaki yazısında fotoğraf bağlamında betimlemektedir: "Ona göre topografi, belirli bir mekânın ayrıntılı betimlenmesi demektir. Fotoğrafçıların en iyi yaptığı işin öznelere betimlemek olduğunu söyleyen Jenkins, böylece topografi ve fotoğraf arasında bir bağ kuruyordu" (Hacking, 2015: 401). Diğer yandan Jenkins, sergiyi oluşturan fotoğrafların ortak özelliğine, her birinin sistematik ve tarafsız belgeleme hassasiyetiyle üretilmiş olmalarına atıfta bulunmakta ve gerçekliği temsil etme noktasında çağdaş eleştirel bir tavır içerisinde olduklarını da belirtmektedir (Bkz. Görsel 4). Belirtilen bu nitelikler, fotoğrafta topografya kavramını açıklamaktadır. Böylelikle fotoğrafta topografya, doğal manzaralardan



Görsel 3. Stephen Shore, *Oklahoma*, 1972W

sanayileşmiş alanlara, sivil mimariden kamusal alanlara değin mekâna ilişkin tüm alanları kapsayan, gerçekliği tarafsız ve sistematik belgeleme hassasiyetine sahip ve ayrıca eleştirel bir tavrı ifade etmektedir. Bu yönüyle topografya, deadpan estetikle bağdaşmakta ve ondan beslenmektedir.

Gerek Becher çiftinin çalışmaları gerekse *Yeni Topografyalar* sergisi, fotoğrafta deadpan estetiğinin yoğunlukla topografya üzerinden uygulanmasını beraberinde getirmiştir. Diğer yandan Bernd ve Hilla Becher'in, 1976 yılında Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde ders vermeleriyle deadpan estetik anlayışlarını öğrencilerine aktarmaya başlamaları, bu ifade biçiminin 1990'lı yıllarda popüler bir estetik biçim haline gelmesini sağlamaktadır.

Becher'lerin öğrencileri Thomas Struth (d. 1954), Thomas Ruff (d. 1958), Candida Höfer (d. 1944), Axel Hütte (d. 1951) ve Andreas Gursky (d. 1955) gibi sanatçılar çalışmalarında deadpan estetikten faydalanarak Düsseldorf Ekolü gelişmesinde katkıda bulunmuşlardır. Bu fotoğrafçılar, 1980'li ve 1990'lı yıllarda ürettikleri çalışmalarla

deadpan estetiğın çağdaş fotoğrafta önemli bir yere gelmesini sağlamışlardır. Düsseldorf Ekolü içerisinde çalışmalar üreten sanatçılardan birisi de Gerhard Stromberg'dir (d. 1952).

Stromberg, genellikle insan ve doğa arasındaki ilişkiyi ele aldığı çalışmalarında salt manzaralara odaklanmaktadır. Bu *doğal* manzaralar insan figüründen tamamen arınmış fakat manzaranın doğallığı, insan eliyle bozulmuştur (Bkz. Görsel 5). "*Alman sanatçı Gerhard Stromberg'in fotoğrafları, bireysel bir fotoğrafik tarzın tuzakları olmadan insan yapımı manzaraları gösteriyor, böylece konuyla olan ilişkimiz dikkat çekici bir şekilde yoğun ve aracsız hissettiriyor*" (Cotton, 2014: 102). Stromberg'in bu hassasiyetle deadpan estetikten faydalandığı Çalılık (Bkz. Görsel 5) çalışması, insan eliyle şekillendirilen doğayı minimalist şekilde yansıtmaktadır.

Genel hatlarıyla abartılı sanatsal ifade biçimlerinden uzak, yalınlığın ön planda tutulduğu bu çalışmada, herhangi bir insan figürü olmamasına karşın, kesilmiş ağaçlar dolaylı yoldan insanın varlığını hissettirmektedir.

Stromberg'in çalışmasında insan, doğanın şekillenmesinde olumsuz bir etken olduğu gibi onu yok edendir. Fotoğraf aracılığıyla bu eleştirel yorumun önerilmesi, deadpan estetiğin temel özelliğini oluşturmaktadır. *"Genellikle deadpan fotoğrafçılığı, sanatsal beceri konularından, etkileyici sanat fotoğrafçılığından veya belgesel fotoğraf geleneğinden uzaktır ve eleştirel yorum önermek için kısa bir yol olarak kullanılır"* (Vinegar, 2009: 854). Diğer yandan bu eleştirel ifade biçiminden Düsseldorf Ekolü haricindeki fotoğrafçılar da faydalanmaktadır.

Alman ekolü olarak ortaya çıkan ve özellikle 1990'lı yıllarda çağdaş fotoğraf estetiğinin bir parçası haline gelen deadpan, Robert Smithson (1938-1973), Ingar Krauss (d. 1965) ve Bettina von Zwehl (d. 1971) gibi sanatçılar tarafından da kullanılmıştır. Bununla birlikte yeni topografya düşüncesinden ve deadpan estetikten faydalanarak çalışmalar üreten diğer bir sanatçı da Andreas Gursky'dir (d. 1955).

## 5.Topografyanın Şeyleştirilmesi: Andreas Gursky

Andreas Gursky, 1955 yılında Doğu Almanya'nın Leipzig kentinde dünyaya gelmiştir. Fotoğrafı, reklam fotoğrafçısı babasından öğrendiği Gursky, 1978 yılında öznel çalışmalarıyla bilinen Otto Steinert'in (1915-1978) estetik anlayışı etkisindeki Folkwang Sanat Akademisi'nde eğitim görmeye başlamıştır. Başarısız bir fotomuhabirlik kariyerinden sonra Gursky, 1981 yılında Düsseldorf Güzel Sanatlar Akademisi'nde Bernd ve Hilla Becher'lerin sınıfına kabul edilmiş ve 1987 yılına kadar eğitimine devam etmiştir.

Gursky'nin fotoğrafik üslubunda her ne kadar Becher'lerin etkisi gözlemlense de *"onu yetiştiren hocalarının fotoğraf serileri ile çalışma alışkanlığını daha kariyerinin ilk yıllarında terk edip tekil çalışmalara yoğunlaşmayı tercih eder"* (Knierim, 2015: 441). Diğer yandan Gursky, eğitimini tamamladıktan sonra kendisine özgü bir fotoğrafik üslup geliştirerek 1980'li yılların



Görsel 4. Gerhard Stromberg, Çalılık, 1994.



Görsel 5. Andreas Gursky, *Montparnasse*, 1993.

sonlarından itibaren Düsseldorf Ekolu'nün önemli temsilcilerinden birisi haline gelmiştir.

Sanatçı, erken dönem (1980-1992) çalışmalarında şehir yaşantısına, sıradan eşyalara, doğal manzaralara yada iş dünyası gibi gündelik yaşamı ilgilendiren temalara yer vermiştir. Sanatçı her ne kadar tekil çalışmalara yoğunlaşmış olsa da tüm çalışmalarının ortak bir noktası vardır: Gursky, 1992 yılından sonra sosyal ve politik kültürün toplumu nasıl yapılandığını topografya ve fotoğraf ilişkisi üzerinden anlatmaya başlamıştır. Bu bağlamda küreselleşme ve kitle tüketim kültürünü, toplu konutlardan finans dünyasının merkezlerine, doğadan endüstriyel alanlara bir dizi mekân üzerinden aktarmaktadır. Gursky, orta format fotoğraf makinesiyle çektiği bu mekânları, dijital teknolojinin olanaklarından faydalanarak daha büyük, karmaşık ve kaotik topografyalara dönüştürmek için manipüle etmektedir. Böylelikle hiper-gerçekliğe bürünen bu topografyaları, büyük ebatlı baskılar şeklinde sergilemektedir. Gursky'nin geniş formatlı renkli fotoğrafları, hassas kompozisyonları, ayrıntılı alan derinlikleri ve herhangi bir merkezi görüş noktasından kaçınan genel yapıları ile ayırt edilmektedir (Polte, 2006: 643). Diğer yandan Gursky'nin fotoğrafik üslubunda yeni topografya düşüncesi ve deadpan estetiğin etkileri gözlemlenmektedir. Gursky'nin bu nitelikleri taşıyan çalışmalarından birisi de *Montparnasse*'dir (Bkz. Görsel 6).

*Gursky'nin*, ilk defa dijital fotoğraf işleme tekniğinden faydalanarak oluşturduğu *Montparnasse* adlı çalışmada, Paris'in 14. Bölgesinde bulunan büyük bir toplu konut görünmektedir. Bu eski bölgeyi modernleştirmek amacıyla 1964 yılında inşa edilen ve Fransız

mimar Jean Dubuisson (1914-2011) tarafından tasarlanan bu toplu konut, modernizmle özdeşleşen mimar Le Corbusier'nin (1887-1965) üslubunu yansıtmaktadır.

Gursky, geniş alana yayılmış bu toplu konutu perspektiften ve objektiften kaynaklı kenar yamulmaları olmaksızın tek bir kadraj içerisinde göstermek için iki farklı açıdan iki ayrı fotoğraf çekmiştir. Her bir detayı en ince noktasına kadar gösteren orta format fotoğraf makinesinin yüksek çözünürlüğünden faydalanarak çekilen bu iki kare daha sonra dijital teknolojiden faydalanılarak bir araya getirilmiştir. *"Bu montaj tekniğiyle alınan sonuçlardan biri, fotoğrafın fazlasıyla detaylı olması, diğeryse çarpıtmaya uğramamış bu geniş açılı planın kameranın durduğu nokta konusunda sır vermemesidir"* (Knierim, 2015: 442). Böylelikle toplu konutun, farklı perspektif noktalarına sahip panoramik bir fotoğrafı elde edilmiştir.

Gursky'nin uyguladığı teknikle ortaya çıkan bu perspektif, bireysel bir bakış açısının öznelliğinden ziyade nesnel bir noktadır: Bu yönüyle *Montparnasse*, fotoğrafın abartılı sanatsal ifade biçimlerinden ayrılmaktadır. Toplu konuta ait topografyada, binanın kendi içerisindeki yaşantıya dair mesafeli bir bakış açısı bulunmakta, herhangi bir ifadenin ön plana çıkmasına engel olacak şekilde nesnel bakışı açısı baskın kılınmaktadır. Farklı perspektif noktalarıyla elde edilen bu baskınlık içerisinde izleyicinin odaklanabileceği tek şey, ayrıntılardan oluşan silsiledir. Fotoğrafın tamamen zeminini oluşturan silsile, yüzeysel sıradanlığıyla, ifadesizliği yani deadpan estetiği vurgulamaktadır. Cotton, deadpan fotoğrafın vurguladığı noktayı şu şekilde özetler: *"Öyleyse, vurgu, fotoğrafa*



Görsel 6. Andreas Gursky, Ren Nehri II, 1999.

bireysel perspektifin sınırlarının ötesinde, insan yapımı ve doğal dünyayı yöneten tek bir insan bakış açısından görünmeyen güçlerin kapsamını haritalamanın bir yolu olarak görmektir” (2014: 81). Diğer yandan *Montparnasse*, şeyleşmiş bir toplum ve yaşam alanının göstergesidir.

Bu sıra dışı perspektifin detayları incelendiğinde, peşi sıra birbirini takip eden düzinelerce dairenin sıradan ve bir o kadar kaotik *mekanikliği* dikkat çekmektedir. İnsan figürünün olmadığı bu fotoğrafta *yaşamı* sembolize eden daireler, yabancılaşmanın da birer göstergesidir. Diğer bir deyişle bu kaotik topografya, modernizmin tüm getirileriyle birlikte insanı gündelik yaşantı içerisinde nasıl şeyleştirdiğini gözler önüne sermektedir. Bu hassasiyet, Gursky'nin küreselleşen dünyaya bakış açısını aktarmak için kullandığı fotoğrafik üslubunu oluşturan ve diğer çalışmalarına da yansıttığı bir ifade biçimi haline gelmiştir. Sanatçının bu düşünsel altyapıyı, topografya teması üzerinden ve deadpan estetikten faydalanarak kurguladığı diğer bir çalışması da *Ren Nehri II*'dir (Bkz. Görsel 7).

Gursky, diğer çalışmalarında olduğu gibi *Ren Nehri II*'de de orta format fotoğraf makinesiyle farklı açılardan çektiği kareleri, dijital ortamda

birleştirerek hiper-gerçek bir topografya oluşturmaktadır. Sanatçı bu çalışmasında, Alp Dağları'nın İsviçre kısmında doğduktan sonra Hollanda'nın Rotterdam Şehri'nden denize dökülen Ren Nehri'ni fotoğraflamıştır. Batı Avrupa'nın en önemli nehirlerinden Ren'in durak noktalarından birisi de Düsseldorf'un da içerisinde bulunduğu Almanya'nın madencilik ve endüstriyel üretiminin yoğunlaştığı Ruhr Bölgesidir. Gursky de nehri, bu bölgede fotoğraflamıştır.

Sanatçı nehrin farklı noktalarından çekmiş olduğu kareleri, dijital ortamda bir araya getirdiği gibi manzara içerisinde bulunan insan figürleri, nehrinden geçmekte olan mavnalar ya da karşı kıyıda bulunan fabrika binaları gibi unsurları da dijital manipülasyon tekniğiyle çıkartmıştır. “İsteddiği fotoğrafı, özgün görüntüdeki bazı dikkat dağıtıcı bulunduğu unsurları -nehrin ötesindeki binalar gibi- çıkararak elde etmiştir” (Hacking , 2015: 15). Böylelikle salt doğaya odaklanan Gursky, bu manzarayı *bozan* sanayileşmiş modern dünyaya ait şeyleri yok etmektedir. Fotoğraf içerisinde bulunan figür ya da yapıların çıkartılması, ifadenin de yüzeysel bir derinliğe kavuşmasını sağlamaktadır. Diğer yandan bu





Görsel 7. Andreas Gursky, Amazon, 2016.

çalışmada abartılı sanatsal ifade biçimlerinden ve ışık oyunlarından kaçınılmıştır. Böylelikle, romantizme ilişkin duygu ve coşkunluğun önüne geçilerek deadpan estetiğin ön plana geçmesi sağlanmıştır. Tony Clancy (2017: 26), deadpan fotoğraflarda romantizmi reddedilişini şu şekilde özetler: *“Bu fotoğraflar, dünyanın modern bir bakış açısıyla romantizmin reddettiğini somutlaştırıyor ve bakışlarımızı, günlük, belirsiz, görünüşte güzel olmayan ve dikkat çekici olmayan manzaralara zorlama eğilimindedir”*. Diğer yandan Gursky deadpan estetikten faydalandığı bu çalışmasında uyguladığı dijital manipülasyonla, topografyayı şöyleştirmektedir.

Romantizm düşüncesinden uzak bir şekilde doğayı ele alan Gursky, tercih ettiği biçimsel ve içeriksel uygulamalarla Ren Nehri'nin imajını şöyleştirmektedir. Böylelikle figürlerden ve modern dünyanın unsurlarından arınan topografya dönüşüme uğrayarak, hipergerçeklik içerisinde nostaljik bir yaklaşımın ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Georg Lukacs'a göre *“Şeyleşme düşüncesinin ta kendisi yozlaşma durumundaki bir toplumu ve yok olan her şeye, yani merhamete, neşeye, dolaylısızlığa, güzelliğe –dünyanın görünürlük kazandırılmış anlamı'na– duyulan yaygın bir nostalji duygusunu ifade eder”* (Lukacs'dan aktaran Bewes, 2008: 15). Diğer bir deyişle Gursky, insan eliyle yeniden şekillenen doğayı modern dünyanın izlerinden arındırarak şöyleştirmektedir. Gursky'nin diğer bir çalışması da Amazon'dur (Bkz. Görsel 8).

Gursky'nin bu çalışmasını oluşturan topografya, ABD merkezli e-ticaret sitesi Amazon'un binlerce metre karelik sevkiyat deposuna aittir. Toplam satış hacmi ve piyasa değeriyle dünyanın en büyük alışveriş sitesi Amazon'un 2016 yılının dördüncü çeyreğindeki toplam geliri, 43.7 milyar dolardır (Amazonun Dördüncü Çeyrek Net Kar ve Geliri Arttı). Küreselleşen dünyada birçok ülkede dijital ortamda satış yapan bu firmanın sevkiyat deposunu fotoğraflayan Gursky, çalışmasıyla tüketim çılgınlığının geldiği boyutu gözler önüne sermektedir.

Bu çalışmasında Gursky, farklı açılardan çekmiş olduğu sevkiyat deposuna ait görüntüleri dijital ortamda bir araya getirerek tıpkı diğer çalışmalarında olduğu gibi tek noktali perspektif algısını dağıtmıştır. Diğer yandan dijital fotoğraf manipülasyon yöntemlerinden faydalanarak mekân içerisinde bulunan ürünleri daha geniş bir alana yayılacak şekilde çoğaltmıştır. Böylelikle kompozisyon içerisindeki unsurlar, monoton bir mekaniklikte birbirini tekrar etmektedir. *“Amazon tam bir kaostur, akıl sır ermez bir büyüklüğün hiper-dağılımıdır; ancak yakından incelendiğinde ne olduğu anlaşılır. Uzaktaki sütunlar, ‘çok çalış’, ‘eğlen’ ve ‘tarihe geç’ sözleriyle süslenmiştir. Bu, çalışmaları çağdaş toplumun gittiği yönü sorgulayan bir fotoğrafçı için kusursuz bir görüntüdür”* (Smith, 2018: 151). İnsan figürünün bulunmadığı bu çalışmada, insani bir duyguyla da karşılaşmak imkânsızdır. Henri Bergson'a (2019) göre: *“Tekrarın olduğu, tam bir benzerliğin olduğu yerde canlının ardında işleyen*

*bir makineden kuşkulanırız*” (Bergson, 2019: 26). Topografyayı oluşturan birbirinin tekrarı unsurlar, deadpan estetiği çağrıştıracak şekilde monoton ve mekanik bir düzlem oluşturmaktadır. Diğer yandan *Amazon*’un kaotik yapısı içerisindeki renk kullanımı dikkat çekmektedir. Nur Aral’a (2018: 187) göre deadpan fotoğrafta renk, belirleyici bir eleman olarak kullanılmakta ayrıca tekrar eden görsel monotonluk, hissizlik ve subjektiviteden ayrıksılaştırma olgusunu aktarabilmek için tercih edilmektedir. Diğer yandan Gursky’nin deadpan estetiklikle bağdaşan bu çalışmasında uygulanan dijital uygulamalarla topografya, şeyleştirilerek tüketim toplumu ve küreselleşme gibi kapitalizme ilişkin durumlar eleştirilmektedir.

### Sonuç

İfadeyi yüz anlamına gelen deadpan; duygu ve ifadenin geri planda tutulduğu retorik bir ifade biçimidir. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde vodvil tiyatrosunda Buster Keaton tarafından kullanılan bu ifade biçiminde oyuncu, başından geçen olaylara tepki vermemesi, takındığı ifadeyi ifade ve mekanik hareketleriyle gülünç olmaktadır. Diğer bir deyişle deadpan, makineleşmiş bir insanın, ironik bir şekilde, gülünç olma halidir. Bu bağlamda deadpan, Sanayi Devrimi ve kapitalist ekonominin ekseninde şeyleşen insanı tasvir etmektedir.

Şeyleşme, Sanayi Devrimiyle birlikte değişen üretim ve tüketim mekanizmaları içerisinde kapitalist pazarın bir parçası haline gelen ve böylelikle *makineleşen* insanın, başta kendisi olmak üzere tüm sosyal ilişkilere yabancılaşmasıdır. Bu bağlamda deadpan, modern yüzlerin yani şeyleşmiş insanın ironik bir tasviridir. Deadpan sadece teatral alanla sınırlı kalmayıp, fotoğrafta da tercih edilen bir estetik biçimi haline gelmiştir. Özellikle 1990’lı yıllardan itibaren çağdaş fotoğraf içerisinde önemli bir uygulama haline gelen deadpan, öznellik ve abartılı ifade biçimlerinden uzak bir şekilde gerçekliğin sade bir şekilde aktarılmasıdır. Diğer yandan bu dönemde deadpan estetiğin topografya üzerinden uygulanması, yaygınlık kazanmıştır.

Topografya temasına deadpan estetiği

perspektifinden yaklaşan Andreas Gursky, Paris’te Montparnasse’de bulunan toplu konutları, Almanya’nın madencilik ve sanayii üretimin yoğunlaştığı Ren Nehri kıyısı ve dünyanın en büyük e-ticaret sitesi Amazon’un sevkiyat deposunda ürettiği fotoğraflar, küreselleşme ve tüketim kültürünü eleştirmektedir. Bu çalışmalarının bağlamını oluştururken, farklı açılardan çekmiş olduğu görüntüleri, fotoğrafın perspektif noktasını dağıtacak şekilde birleştirmektedir. Dijital fotoğraf işleme tekniğinden faydalanan sanatçı, böylelikle, hiper-topografyalar elde etmektedir. Büyük ebatlarda sergilenen bu çalışmalarda üretilen mekânlar, şeyleştirilmektedir. Marksist teori içerisinde kuramsallaşan şeyleşme kavramına göre, insan kendisine yabancılaşarak şeyleştiği gibi içerisinde yaşadığı çevreyi, doğayı ve mekânı da şeyleştirilmektedir.

### KAYNAKÇA

Amazonun Dördüncü Çeyrek Net Kar ve Geliri Arttı. (2017, 3 Şubat). Erişim Adresi: <https://www.utikad.org.tr/Detay/Sektor-Haberleri/14421/amazonun-dorduncu-ceyrek-net-kar-ve-geliri-artti>

Bergson, Henri. (2019). *Gülme*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Bewes, Timothy. (2008). *Şeyleşme*. İstanbul: Metis Yayınları.

Braudel, Fernand. (2013). *Kapitalizmin Kısa Tarihi*. Ankara: Say Yayınları.

Clancy, Tony. (2017). Trauma and Deadpan. *Photography Dialogues Journal*, (1), 25- 34.

Cotton, Charlotte. (2014). *The Photography as Contemporary Art*. London: Thames and Hudson.

Deadpan. (t.y.). *Online Etymology Dictionary* içinde.

Erişim Adresi: [https://www.etymonline.com/word/deadpan#etymonline\\_v\\_810](https://www.etymonline.com/word/deadpan#etymonline_v_810)

Eagleton, Terry. (2019). *Mizah*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hacking, Juliet. (2015). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü*.

İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Knierim, Fabian. (2015). Düsseldorf Ekolü. Juliet Hacking (Ed.). *Fotoğrafın Tüm Öyküsü* içinde s. 440-443. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Lukacs, Georg. (1981). *Estetik II*. İstanbul: Payel Yayınları.

Marx, Karl. (2001). *1844 El Yazmaları*. Ankara: Sol Yayınları.

Nur, Aral. (2018). Kendinle Karşılaşmak: Persona Kavramı Ve Çağdaş Portrede Deadpan Estetiği. *Social Sciences Studies Journal (SSSJournal)*, 4(13), 178-189.

O'Hagan, Sean. (2010, 8 Şubat). New topographics: Photographs that find beauty in the banal. *The Guardian*. Erişim Adresi: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/feb/08/new-topographics-photographs-american-landscapes>

Polte, Maren. (2006) Andreas Gursky. Lynne Warren (Ed.). *Encyclopedia of Twentieth Century Photography* içinde 643-645. London: Routledge.

Sezer, Işık. (t.y.). Düsseldorf Ekolü ve Etkileri. Erişim Adresi: <http://www.isik-sezer.com/isik-sezer-dusseldorf-ekolu-ve-etkileri/>

Smith, Ian Haydn. (2018). *Fotoğrafın Kısa Öyküsü*. İstanbul: Hep Kitap.

Şentürk, Burcu. (2016). Marksist Kurama Bir Katkı: Lukacs'ın İdeoloji Kavramsallaştırması. *Kilikya Felsefe Dergisi*, 3 (2), 39-51.

Vinegar, Aron. (2009). Ed Ruscha, Heidegger and Deadpan Photography. *Art History*, 32: 852-873.

doi:10.1111/j.1467-8365.2009.00708.x

### Görsel Kaynakça

Becher, Hilla ve Bernd. (1959-1973) Çerçeve Evler [Fotoğraf].

Erişim Adresi: <https://www.moma.org/collection/works/127884>

Gursky, Andreas. (1993). *Montparnasse* [Fotoğraf].

Erişim Adresi: <https://www.andreasgursky.com/en/works/1993/paris-montparnasse/zoom:1>

Gursky, Andreas. (1999). *Ren Nehri II* [Fotoğraf].

Erişim Adresi: <https://www.andreasgursky.com/en/works/1999/rhein-2>

Gursky, Andreas. (2016). *Amazon* [Fotoğraf].

Erişim Adresi: <https://www.andreasgursky.com/en/works/2016/amazon/zoom:1>

Hine, Lewis. (1908). *Pamuk Dokuma Fabrikası Çalışanı* [Fotoğraf].

Erişim Adresi: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/61885/lewis-w-hine-cotton-mill-worker-north-carolina-american-1908/>

Keaton, Buster. (1926). *General* [Film].

Erişim Adresi: <https://www.indiewire.com/2014/07/criticwire-classic-of-the-week-buster-keatons-the-general-126282/>

Shore, Stephen. (1972). *Oklahoma* [Fotoğraf].

Erişim Adresi: <https://www.tate.org.uk/art/artists/stephen-shore-5337>

Stromberg, Gerhard. (1994). Çalılık [Fotoğraf].

Erişim Adresi: <http://collections.vam.ac.uk/item/O62325/coppice-kings-wood-photograph-stromberg-gerhard/>



# Geleneksel Baskı Tekniklerinin Günümüz Grafik Tasarımındaki Yeri<sup>1</sup>

Fuat AKDENİZLİ<sup>2</sup>, Engin DOĞAN<sup>3</sup>,  
Ümay YÖRÜGEN DUYGU<sup>4</sup>

## ÖZ

Çağdaş grafik tasarım çalışmaları, tüm dünyada sayısal teknolojilerin olanakları ile yapılıyor gibi görünmektedir. Masaüstü yayıncılık yazılımları, grafik tasarımcının vazgeçilmez haline gelmiş olmasına rağmen zaman zaman tasarlanan çalışmanın doğasının da gerektirdiği durumlarda geleneksel baskı teknolojilerinden yararlanıldığı görülmektedir.

Bu çalışmada, halen Güzel Sanatlar Fakültelerinin Grafik Bölümleri ve Grafik Sanatlar Anasanat Dallarında ders olarak okutulan Yüksek Baskı, Çukur Baskı, İpek Baskı ve Taş Baskı derslerinin günümüz grafik tasarımındaki yeri tartışılacaktır. Çalışmada bu tekniklerin, masaüstü yayıncılık, ambalaj tasarımı ve promosyon ürünleri alanlarında kullanımlarına örnekler üzerinden dikkat çekilerek yaratıcılık anlamındaki faydalarının ortaya konması amaçlanmaktadır.

Geleneksel baskı tekniklerinin günümüz sayısal teknolojileri karşısında kendisine yer bulamayacağı iddiasının geçerli olup olmadığı çalışmanın problemi oluşturmaktadır. Bu tekniklerin çağdaş masaüstü yayıncılık, ambalaj tasarımı ve promosyon ürünleri örnekleri üzerinden yaratıcılık anlamında alana ve tasarımcıya katkılarının olup olmadığı değerlendirilecektir.

**Anahtar Sözcükler:** *Grafik Tasarım, Yüksek Baskı, Elek Baskı, Çukur Baskı, Taş Baskı.*

<sup>1</sup>Geliş Tarihi: 2 Kasım 2020 - Kabul Tarihi: 25 Kasım 2020

<sup>2</sup>Doç. Fuat Akdenizli, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, Grafik Sanatlar Anasanat Dalı fuat.akdenizli@deu.edu.tr Orcid No: 0000-0002-6583-508X

<sup>3</sup>Öğr. Gör. Engin Doğan, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, Grafik Tasarım Anasanat Dalı – engin.dogan@deu.edu.tr Orcid No: 0000-0002-0269-0979

<sup>4</sup>Arş. Gör. Ümay Yörügen Duygu, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, umay.yorugen@deu.edu.tr Orcid No: 0000-0002-5372-7305

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat\_v06i12005

# **The Place of Traditional Printing Techniques in Today's Graphic Design**

## **ABSTRACT**

Contemporary graphic design works seem to be done with the possibilities of digital technologies all over the world. Although desktop publishing softwares have become indispensable for the graphic designer, it is seen that traditional printing technologies are used in some cases where the nature of the designed work requires from time to time.

In this study, the place of Relief Print, Engraving, Silk-Print and Lithography courses which are taught as a course in Graphic Design Departments and Departments of Graphic Arts of the Faculty of Fine Arts will be discussed. This study reveals the benefits of these techniques in terms of creativity by drawing attention to their use in desktop publishing, packaging design and promotional products.

The problem of the study is a discussion of traditional printing techniques' place in the face of today's digital technologies. Contribution of these techniques to the field and the designer in terms of creativity through contemporary desktop publishing, packaging and promotional product examples will be evaluated.

**Keywords:** *Graphic Design, Relief Print, Silk-Print, Engraving, Lithography*

## Giriş

İmgeleri birbirinin aynı olacak şekilde çoğaltabilmek, kişiler ve toplumlar için görsel iletişim anlamında önemli kazanımlar sağlamıştır. Tarih boyunca baskı teknikleri, ekonomik ve siyasi gücü, bilgiyi, kültürü ve sanatı yaymak için az sayıda basımdan çok sayıda basıma, az detaylı imgeden çok detaylı imgeye, az renkten çok renkliliğe doğru bir gelişim göstermiştir. Yüksekbaskı (*relief printing*) tekniklerinin detay ve nitelik anlamında yetersiz kaldığı noktada çukurbaskı (*engraving*) teknikleri; çukur baskının niceliksel olarak yetersiz kaldığı durumlarda elekbaskı (*serigraphy*) ve taşbaskı (*lithography*) çözüm getirici olmuşlardır. Yeni teknik ve teknolojilerin alana girmiş olması diğerlerini hiçbir zaman tamamen ortadan kaldırmamış, kabaca sınıflandırılmış bu teknikler bir arada yaşamaya ve farklı problemleri çözmek için kullanılmaya devam etmişlerdir.

Metin ve görselin çoğaltılmasında baskı teknikleri yöntemlerinin kullanılmasının ardında uzun bir geçmiş yatmaktadır. En basit ve işlevsel haliyle grafik baskı teknikleri, Eskiçağ uygarlıklarında kil tabletler üzerinde mühür ve kumaşlarda süsleme, Uzak Doğu medeniyetlerinde dini kitaplarda süsleme ve yazı olarak karşımıza çıkmaktadır. Mezopotamya uygarlıkları, görüntüleri yumuşak kil tabletlere aktarmak için merdane kullanırlardı. Mısır ve Çin'de yaşamış erken toplumlar, kumaş üzerine baskıyı aktarmak amacıyla küçük damgalar kullandılar (Leurs, 1997).

On üçüncü yüzyılda metal (bronz) döküm harflerin Çin, Japonya ve Kore'de geliştirilmeye başladığı görülür. 1377 yılına ait *Budist Bilge ve Seon Üstatlarının Seçilmiş Öğretileri* adlı Kore Budist belgesi, metal harfler kullanılarak basılmış bilinen en eski kitap olarak tarihlenir (Leurs, 1997). Hindistan üzerinden batıya ulaşan grafik baskı teknikleri hem bir meslek olarak önceleri loncalarda, hem de bir sanat türü olarak sonraları akademilerde ve üniversitelerde öğretilmeye başlamıştır.

Tarihsel süreçte buharlı ve elektrikli sanayi devrimleri, 80'lerden itibaren yerini dijital sanayi devrimine bırakmış ve bu gelişmenin geleneksel

baskı tekniklerini ihtiyaç duyulmaz hale getireceği öngörülmüş olsa bile aşağıda açıklamalarını ve örneklerini bulabileceğiniz çalışmalar, sonucun pek de öngörülmediği gibi olmadığını göstermiştir.

## Günümüz Grafik Tasarım Eğitiminde Geleneksel Baskı Tekniklerinin Yeri

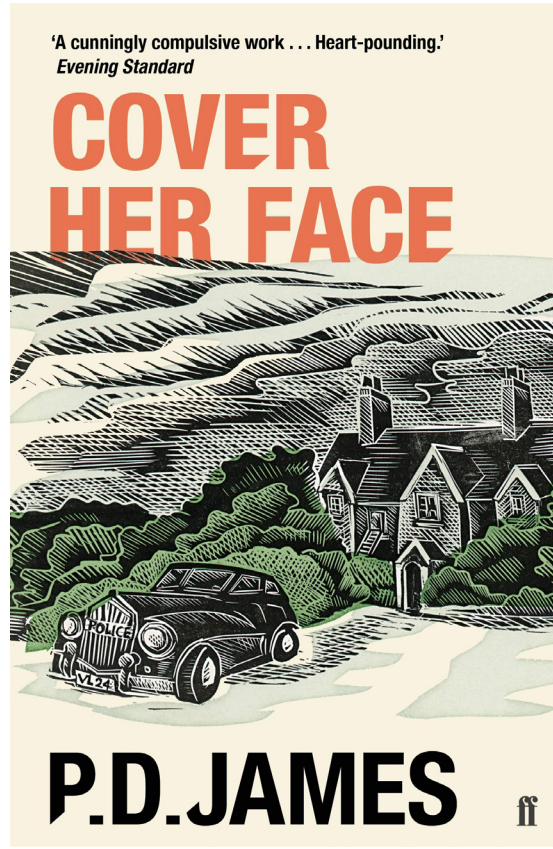
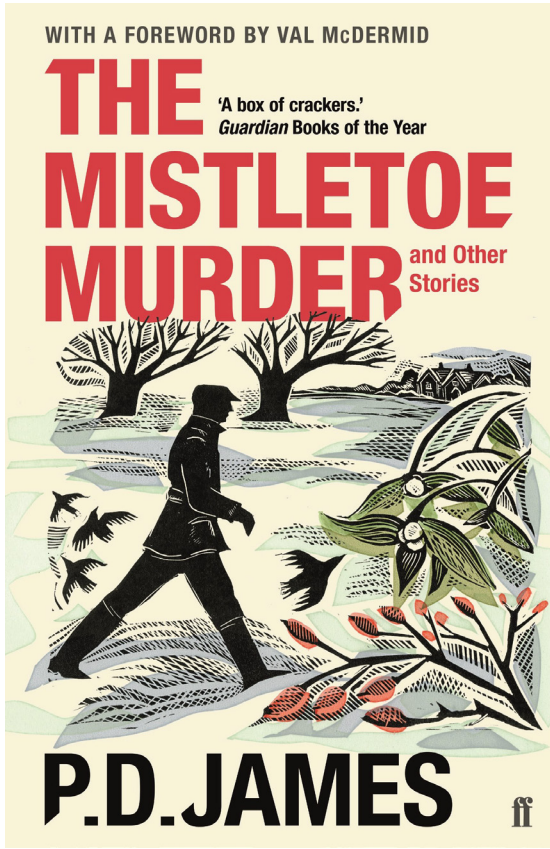
Geleneksel grafik baskı teknikleri, günümüzde halen grafik tasarım eğitiminin vazgeçilmez bir parçasıdır. Yüksek baskı, çukur baskı, ipek baskı, olanak olduğu hallerde litografi, monoprint, kolograf ve letterpress gibi dersler günümüzün sayısal tasarım olanaklarına rağmen ders olarak öğretilmektedir.

Grafik tasarım eğitimi kapsamında öğretilen baskı teknikleri genel olarak şunlardır:

- Yüksekbaskı: Ağaç baskı, linol baskı, kolograf ve hatta patates baskı gibi teknikler bu sınıfa girer. Ağaçbaskı ve linol baskı düz yüzeyli plakaların basılacak bölümlerinin bırakılıp, diğer bölümlerinin oyularak çıkarıldığı ve yüksekte kalan yerlere boya vermek suretiyle yapılan baskılardır (Kıran, 2010:85). Bu baskı tekniğinde öğrencilerin farklı renk kalıpları ile çalışarak renk kombinasyonlarını deneyimlemiş olmaları yan bir kazanım olarak kabul edilir.

- Çukurbaskı: Yüksek baskının aksine kalıbın çukurda kalan yerlerinin boya aldığı baskı tekniğidir. Bu teknikte resmi saptamak için kimyasal yöntemle indirilen ya da kazınarak elde edilmiş metal kalıplar kullanılır (Grabowski ve Fick, 2012:16). Alman ressam ve oymacı Jakob Christof Le Blon 1701'de baskıya rengi de dahil etmek istemiş ve mezzotint tekniğini kullanarak üç farklı metal plakaya -ana renkleri kullanılarak- siyah çizgileri de taşıyan dördüncü bir plaka eklemiştir. Bu teknik, ilerde modern renkli baskı için temel oluşturmaya yardımcı olmuştur. Le Blon'un çalışması, spektrumdaki üç ana renkten (mavi, kırmızı ve sarı) oluştuğunu belirten Newton'un 1702'de yayınlanan teorisine dayanmaktadır (Leurs, 1997).

- Elekbaskı: Bir kasnağın (çerçevenin) bütününe gerilmiş ince gözenekli organze kullanılarak yapılan şablon tekniği olarak bilinen elekbaskı, ipek baskı ve serigrafi isimleriyle de anılmaktadır (Grabowski ve Fick, 2012:231).



Görsel 1 - 2. Faber & Faber yayınevinde basılan yazar P. D. James'in kitap kapakları İllüstratör: Angela Harding

• Taşbaskı: Yunancadaki lithos – taş ve graphos – çizgi kelimelerinden türetilmiş, özel bir taş üzerine çizilen resmin kimyasal yöntemlerle kağıda aktarıldığı bir düz baskı tekniğidir (Simmons, 2002:73). 1796 yılında Alois Senefelder tarafından bulunan bu tekniğin, baskıda düşük maliyetli olması, sanatçılar tarafından denenirliğini arttırmış ve dolayısıyla da geliştirilmeye açık hale gelmesini kolaylaştırmıştır. 1837'de Godefroy Engelmann litografide rengi, taş baskıların üretiminde kullanmak üzere kromolitografinin patentini alır. Önemli eserlerin yeniden üretimlerini sağlayarak çoğaltılması amacıyla kullanılan kromolitografi tekniği, Jakob Christoph Le Blon 1701 yılında metal plakalar üzerinde geliştirdiği tekniğin litografi taşları üzerine taşınmış halidir (Szrajber, 2011:414-418).

• Tipobaskı / Letterpress: Bir yüksek baskı tekniğidir fakat metal harf kalıplarıyla ve asit

indirme bloklarla kendine özgü baskı makinesiyle yapılır. Sınırlı bütçeli işlerde ve sanatçı kitapları gibi özel amaçlı çalışmalarda kullanılmaktadır (Simmons, 2002:70).

Günümüz grafik tasarım eğitimi içinde verilen bu baskı tekniklerinin kullanım alanları geniş bir yelpazeye dağılmaktadır. Zaman zaman ekonomik sebeplerden, zaman zaman tasarımın gerektirdiği ifade biçimine uygun olmalarından, zaman zaman da estetik bir farklılık ortaya koymak adına kullanılan bu tekniklerin bazı örnekleri ve başarılı tasarımcıları aşağıda verilmiştir.

#### Günümüz Grafik Tasarımında Geleneksel Baskı Tekniklerinin Kullanımı

Günümüz grafik tasarımında geleneksel baskı tekniklerinin kullanıldığı görsel imgelerle farklı mecralarda zaman zaman karşılaşılmaktadır. Reklam ajansları ve tasarımcıların bu tercihlerinin iki temel sebebi var gibi görünmektedir.





Görsel 3. Kawasaki dergi ilanı – Tasarım: Marcus Malta

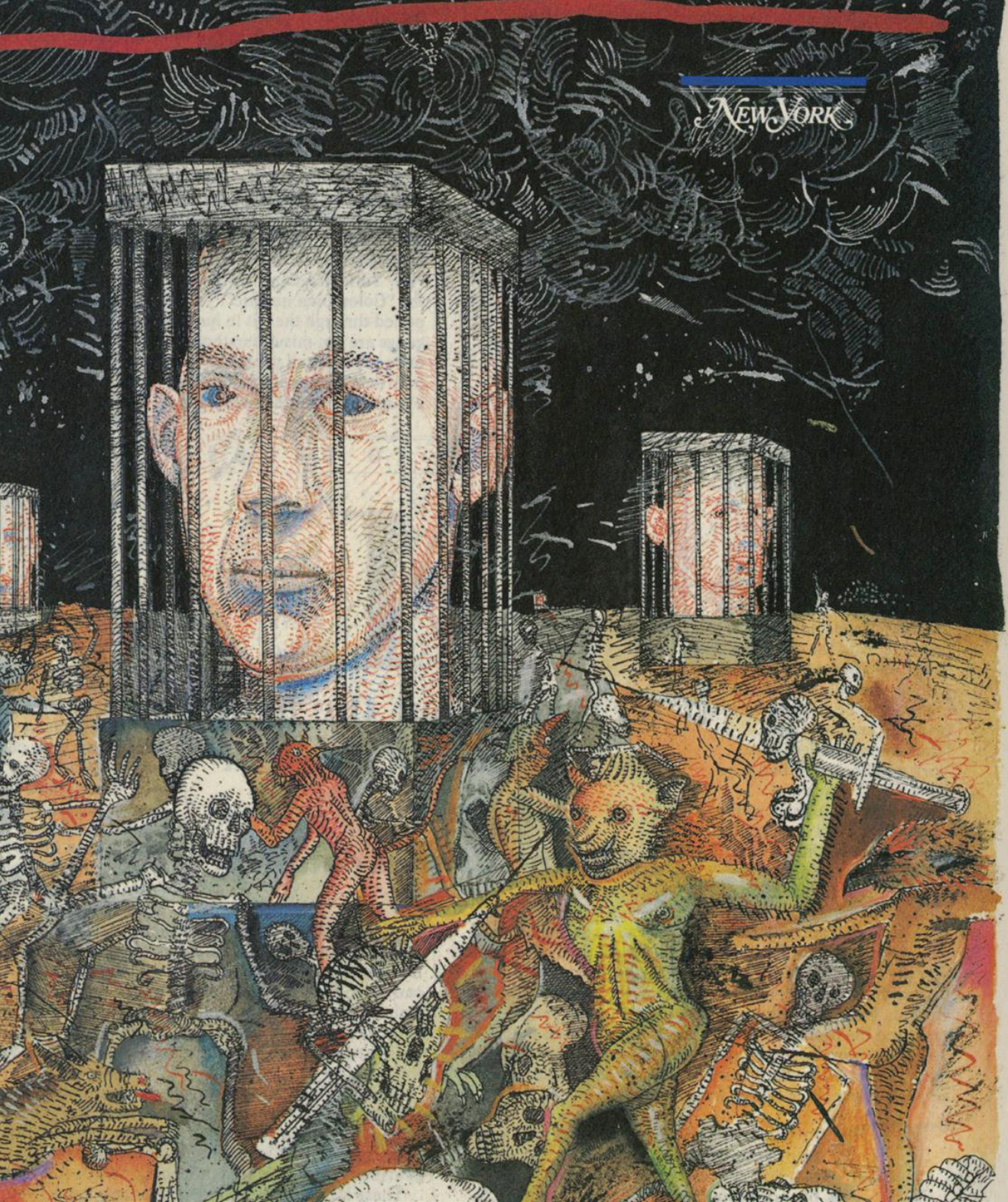
Bunlardan ilki tasarımı yapılan grafik çalışmanın sanat yönetimine dair kaygılar, diğeri ise bütçe ile ilgili ekonomik sebeplerdir. Bunun yanısıra kullanım alanlarına göre bazı tekniklerin diğerlerine kıyasla daha çok tercih edildiği görülmektedir.

Geleneksel baskı tekniklerinden yüksek baskı teknikleri genellikle masaüstü yayıncılık alanında rağbet görmektedir. Örneğin, 2018 yılında Faber & Faber yayınevinde basılan yazar P. D. James'in kitaplarında illüstratör ve baskı sanatçısı Angelina Harding'in yüksek baskı tekniği ile yapmış olduğu çalışmalarının kullanılması hem dramatik bir etki vermek hem de fotoğraf ile sağlanamayacak bir görsel kalite katmak amacıyla tercih edilmiş gibi görünmektedir (Görsel 1-2). İllüstratör Harding kendisi ile ilgili olarak son yıllarda Gardens Illustrated, BBC Countryfile ve Country Living Magazine'de illüstratör olarak çalıştığını ve ayrıca bazı çalışmalarının Art Angel Publishing tarafından tebrik kartı ve not kartı olarak da basıldığını ifade etmektedir ([www.angelaharding.co.uk](http://www.angelaharding.co.uk)). Görüldüğü üzere yüksek baskı sadece

kitap kapağı ya da kitap içi illüstrasyonu ile sınırlı kalmamış, kurumsal bir kimlik yakalamak amacıyla tebrik kartlarında, yayıncı kuruluşların baskılı çantalarında ve kitap ayrıçlarında da kullanılmıştır.

Yüksek baskı uygulamaları baskı işlemini tamamlayabilmek için oyma bıçakları, matbaa mürekkepleri, baskı kağıtları gibi belirli temel donanımları gerektirmektedir. Gelişmiş bilgisayar yazılımları yüksek baskı yapmadan aynı etkiyi verebilecek olanakları tasarımcı ve illüstratörün kullanımına sunmuştur. Örneklendirmek gerekirse, Brezilya'da hizmet vermekte olan VS Propaganda reklam ajansının Kawasaki motosikletleri için yapmış olduğu ilanlarda yüksek baskı estetiğinde oluşturulmuş, aynı zamanda motosiklet sürücülerinin sıklıkla tercih ettiği dövme desenlerini de çağrıştıracak siyah beyaz illüstrasyonlar kullanılmıştır (Stoklossa, t.y.:17) (Görsel 3).

Yüksek baskı kadar tercih edilmese de çukurbaskı ile günümüzde üretim yapmakta olan bazı illüstratörler bulunmaktadır. Çukurbaskıyı bir



Görsele 4. Alan E. Cober'in çukurbaskı üzerine elle boyama illüstrasyon çalışması

anlatım biçimi olarak kullanan en tanınmış illüstratörlerden biri Alan E. Cober'dir. Rolling Stone, The Atlantic Monthly, Time, Newsweek ve Life gibi dergilerde çalışmaları yayınlanmış olan sanatçı, çukurbaskı ile oluşturduğu baskıyı elle renklendirmektedir. Fazla sayıda basılan baskılar sanatçıya renk denemeleri yapmak için

olarak sunmaktadır. Ortaya çıkan son çalışma, George Grosz'un ekspresif resimlerini hatırlatan, her hangi bir sayısal teknikle elde edilemeyecek yüksek sanatsal nitelikli bir illüstrasyon olmaktadır (Bossert, 1996:41-48) (Görsele 4).

Günümüz grafik tasarımında ekonomik ve estetik kaygılarla en çok tercih edilen teknik elektrikli

serigrafi tekniğidir. Çağın ihtiyaçlarına halen cevap verebilmesine rağmen elekbaskı yöntemi için ilk patent 1887 yılında, Michigan’da Charles Nelson Jones tarafından alınmıştır. Başlangıçta mürekkepler, elekbaskı şablonlarına hâlâ sert fırçalarla verilmektedir. Şablon boyunca mürekkebi yaymak için raklenin kullanılmaya başlanması baskı üretimi kapasitesini arttırmıştır (Grabowski ve Fick,2012;56). 1907’de İngiliz Samuel Simon, ipek kumaşı baskı ekranı olarak kullanma süreci için patent alır. Elek baskı, pahalı duvar kağıdı üretmek ve keten ve ipek gibi kumaşlara baskı yapmak için hızla popüler hale gelir.

Londra’da KK Outlet Galerisi’nin sahibi Danielle Pender, tasarımda bir uygulama seçeneği olarak elek baskı kullanımını tercih etmenin sayısal üretim tekniklerini dışlamak için bir sebep olarak görülemeyeceğini söylemektedir. Tıpkı daha önce taşbaskının ortaya çıkışının diğer baskı tekniklerini tamamen ortadan kaldırmaması gibi sayısal seçenekler de elekbaskı ya da diğer geleneksel baskı tekniklerini ortadan kaldırmamış, tüm bu teknikler bir arada varolabilmiştir. Pender’in ifadesine göre, elekbaskı ile basılan bir grafik çalışma matbaa ya da printer/yazıcı baskısına göre taşıdığı riskler yüzünden daha insani hatalara açık ve hissiyat anlamında sıcak bulunacak, kullanıcıya farklı bir görme, dokunma ve hatta koklama deneyimi sunacaktır (Smith ve Cooke, 2015:18-21).

Elekbaskı, farklı yüzeylerde nitelikli baskılara olanak verdiği için de sık kullanılan bir baskı tekniği olmuştur. Elekbaskı sanatçısı ve yayıncı Norm Stewart bu gerçeği “*Serigrafi ile temas etmeden bir gün geçirmek imkansız. Golf topları üzerindeki yazı elekbaskıdır (tampon baskı); otomobillerin gösterge tablosundaki işaretler elekbaskısıdır; elektrik devre kartları iletken mürekkeplerle elekbaskı yapılır; puf mürekkepleri, yükseltilmiş bir doku vermek için T-shirtler üzerine elekbaskı yapılır; seramik sırlar, bardak ve kupalar üzerine elekbaskı yapılır; Genel olarak kitleler, elekbaskı örnekleri ile çevrilidir, sadece bunun farkında değildir.*” sözleriyle ifade etmektedir (Tallman ve Ferut, 2014:9).

Son zamanlarda elekbaskının kullanıldığı en tanınmış örneklerden biri Bira şirketi Beck’s’in farklı tasarımcı ve sanatçılara hazırlattığı bira etiketleridir. Beck’s, 1985’ten bu yana Kraliyet Akademisi’nin çağdaş sanat etkinliklerine sponsor olmaktadır. O zamandan beri Beck’s sanatçıları, özel bira şişeleri için sınırlı sayıda elekbaskı etiket üretmeye davet ederek sergi açılışlarında etiketlerini yenilemekte ve koleksiyon değeri olan çalışmalar tasarlamaya devam etmektedirler (Museum V. & A., 2016) (Görsel 5).



Görsel 5. Beck’s in bira şirketi için tasarlanan etiketleri (soldan sağa): Tim Head tarafından basılan serigrafi, 1992, E. 311-2005. Gill Saunders tarafından basılan; ofset litografi Damien Hirst, 1995, E.867-2003. Rebecca Horn, ofset litografi, 1994, E.219-2005.

Grafik tasarım ve reklamcılık alanında taşbaskının kullanımı, tekniğin keşfedilmesinden çok kısa bir süre sonra kullanılır ve yaygın hale gelmiştir. Modern afişin babası olarak adlandırılan taşbaskının önemli isimlerinden Jules Chéret, kromolitografi tekniğinin sınırlarını zorlayarak ustası haline gelmiş sanatçı olarak bilinir. Aşağıdaki afiş Jules Chéret’in 1890’ların yeni reklam ve afiş sanatında kadınların, cazip ve alegorik figürler olarak kullanıldığı Belle Époque şaheserlerinden birinin tipik örneğidir (Moma, 2019) (Görsel 6).



Görsel 6. Cheret, Jules. Folies-Bergère, La Loïe Fuller 1893.

Diğer bir örnek aşağıdaki "Drink Coca-Cola 5 cents" (Görsel 7) reklamı, yüzyılın sonlarına ait renkli taş baskı tekniği kullanılarak ne kadar ayrıntılı çalışılabileceğini göstermektedir. Çek ressam Karel Klíč, 1878 yılında fotogravürü icat ettiğinde, bu süreç fotoğrafların ayrıntılarını ve tonlarını sadakatle yeniden üretmek için kullanılabilir bir teknik olarak literatürdeki yerini almıştır (Leurs, 1997).

Detaylı ve göz alıcı sonuçlarına rağmen renkli taş baskı geliştirmekte olan baskı teknolojilerindeki son basamak olmamıştır. 1903'te Amerikalı matbaacı Ira Washington Rubel, taş baskı baskı presinde kağıdı döndürmek üzere yerleştirilmiş kauçuk silindir ruloya görüntünün kazara aktarıldığını farkeder. İlk litografik ofset baskı tekniğinin basım süresi böylece görüntünün baskı plakasından bir alt tabakaya aktarılmasıyla kısalmıştır. Böylece ofset baskı kauçuk silindir aktarımında baskı için kullanılmaya başlar. Bu teknik yayıncılıkta yeni gelişmeleri tetikleyerek yirminci yüzyılın ilk yarısının kitle iletişim araçları



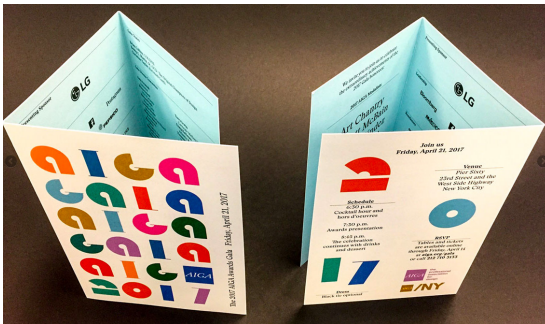
Görsel 7. Drink Coca-Cola 5 cents, 1890.

dönemi olarak bilinmesine yol açar. 'National Geographic Magazine' (1888), 'Life' (1883, ancak 1936'dan itibaren foto muhabirliğe odaklanan), 'Time' (1923), 'Vogue' (1892) ve 'The Reader's Digest' (1920) gibi çeşitli dergiler milyonlarca okuyucuya ulaşmaya başlar. (Leurs, 1997) Gazete satışları ve kitap yayıncılığında kullanılan reklam gelirlerindeki artış, basılı medyanın büyümesini de hızlandırır.

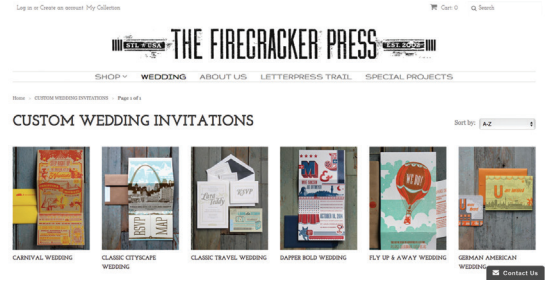
Bütün bu gelişmelere sebep olan litografik ofset baskı, kağıt, karton ve diğer birçok malzemeye baskı yapmak için kullanılabilir. Aktarmak istediğiniz görüntüyü veya kelimeleri alan malzeme plakaya yerleştirilir ve mürekkepler buna göre emilir. Mürekkeplerin doğru şekilde karıştırıldığından ve doğru sırayla yerleştirildiğinden emin olmak büyük bir beceri gerektirir. Litografi, yüksek kaliteli sonuçlar ve hızlı geri dönüş nedeniyle dünya çapında kitap, katalog ve afiş basmak için yaygın olarak kullanılmaktadır. Kurulumu dijital bir yazıcıdan daha uzun sürerken, yüksek miktarlarda yüksek kaliteli baskılar üretmek daha hızlıdır. Bu yüzden yukarıda bahsedilen

ürünler için harikadır. Günümüzde kullanılan LED UV Litografik baskı, standart lito baskıdan daha yüksek bir kalitededir ve profesyonel pazarlama kitleri için mükemmeldir. Bu teknikte mürekkep çok daha hızlı kurur ve böylece renk ve detaylar çok daha iyi korunur. Daha önce açıklanan aynı işlem kullanılır, ancak mürekkebi hızlı kurutmak için LED UV ışınlar devreye girer. Bu yöntem daha temiz bir sonuç verir (Görsel 8) (<https://datagraphicdesign.com/print-processes/offset-lithography/>).

Litografik ofset baskı teknolojisi, Alois Senefelder'in 1796'da Baviera Krallığı'nda icat ettiği türden çok uzaktır. Başlangıçta baskı plakası olarak kireçtaşı kullanılmıştır, ancak günümüzde alüminyum, polyester, mylar veya kağıt kullanılmaktadır. Lito baskının, küçük bir sipariş için hızlı bir dijital iş kadar hızlı olmadığını belirtmekte yarar vardır. Ancak, lito baskı veya ofset baskı, bilindiği gibi, dijital baskı teknikleriyle karşılaştırıldığında hala önemlidir, çünkü yüksek kağıt gramajları için uygundur ve daha fazla sayıda baskı yaparken maliyeti düşüktür (B&Bpress, 2020).



Görsel 8. DataGraphic ve Spectragraphic resmi web sitesi ofset litografi baskı örnekleri.



Görsel 9. Firecracker Press resmi web sitesi tipobaskı evlilik davetiyeleri sayfası ve örnekleri

Son 10 yılda AIGA gibi önemli uluslararası grafik tasarım etkinliklerinde elekbaskının yanısıra tipobaskının gündeme geldiği gözlenmektedir. Bu etkinlikler kapsamında panellerde tartışmalar yapılmakta, workshoplar düzenlenmektedir. Bu geleneksel baskı tekniklerine verilen önemdeki artış pek çok bağımsız baskı atölyesinin de kurulmasını teşvik etmiştir. Geleneksel baskı tekniklerindeki insana özgü sıcaklık tasarım siparişi veren kişi ve kurumlarca da arzu edilir bir seçenek olmaya başlamıştır. Bu amaçla elekbaskı afişler üretilip pazarlayan bir oluşum olan Stagecraft'ın mottosu: *Gerçek dünyada, gerçek bir kişi tarafından yapılmış, gerçek bir afişe bakıyorsunuz* olarak belirlenmiştir (Urban, 2014; 12).

Baskiresim genellikle işbirlikçi bir etkinliktir ve atölye çalışmaları ve stüdyolar, sanatçıların baskı hakkındaki fikirlerinin geliştirilmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Uluslararası üne sahip Fabric Workshop ve topluluk temelli London Printworks Trust, çeşitli yaratıcı baskı projeleri, işbirlikleri üreten kuruluşlardan sadece ikisidir. Her ikisi de baskıyı sosyal ve politik katılım için

bir strateji olarak kullanılmaktadır. ABD’de, bir üniversiteye bağlı Rutgers Yenilikçi Baskı ve Kağıt Merkezi, tanınmamış topluluklardan sanatçılar ve öğrencileri bu sanatçıların ana akımlara sunduğu yeni anlatılardan öğrenebilecekleri yeni bir ortama teşvik etmektedir (www.vam.ac.uk, 2016). Daha ticari kaygılar güden Firecracker Press gibi özel firmalar, geleneksel baskı teknikleri ve özellikle letterpress ile yapılmış afişler, özel gün kartları ve evlilik davetiyeleri tasarlamaktadırlar (Görsel 9) (www.firecrackerpress.com).

Grafik tasarım dünyasındaki el yapımı baskılarla ilgili olarak çeşitli yayınlar da dolaşıma girmeye başlamıştır. *Fingerprint: The Art of Using Hand-Made Elements in Graphic Design* (2006), *Pulled: A catalogue of Screenprint* (2011), *Impressive: Printmaking, Letterpress & Graphic Design* (2011) ve *Screenprinting on the Cheap* (2012) bunlardan bazılarıdır (Urban, 2014; 11).

### Sonuç

Sanat ve tasarım alanında eskinin yeniden üretime sokulması postmodernist bir yaklaşım olarak eleştiri olsa da bu derlemede ele alınmaya çalışılan konu, eskinin olduğu gibi yeni tasarımlara aktarılması değil, eski tekniğin yeni tasarımlar oluşturmak için kullanılıyor olmasıdır. Sanat alanı, bilimsel alandan farklı olarak yanlış bilgiyi eleyerek ilerlemez. Sanat alanında tüm yapılanlar birer birikim ve ifade biçimi olarak sanat tarihindeki yerini alır. Yeni bir akım, yeni bir teknik ya da teknoloji eskilerini tamamen ortadan kaldırmaz, aksine onların üzerinde yükselir. Geleneksel suluboya tekniğini iyi bilen bir sanatçı/tasarımcı bilgisayar programlarındaki benzer etkileri veren boyama araçlarını kullanırken de her zaman bilmeyenlere göre avantajlı konumda olacaktır.

Geleneksel baskı tekniklerini bilmek, özellikle illüstratörler için zaman zaman kullanabilecekleri ya da bir uzmanlık alanı olarak geliştirebilecekleri yeni ifade olanakları sunacaktır. Tasarımın ihtiyaçları doğrultusunda karar verilen yüksek baskı tekniği ile leke değerleri iyi kotarılmış siyah beyaz bir çalışma, basıldığı tasarım üzerinde fotografik bir imgeye göre daha zengin, seçkin ve sanatsal yönü kuvvetli bir etki yaratacaktır. Bu tür tercihlerin kullanıldığı, tanınmış markalarca

kullanılan binlerce örnek görmek olasıdır.

Tasarımcıların geleneksel grafik baskı tekniklerini tercih etmelerinin sebeplerinden bir diğeri de çalışmalarını nasıl arşivlemeyi tercih ettikleridir. Elek baskı ile üretilmiş bir afiş, ağaçbaskı bir yılbaşı kartı ya da taşbaskı bir teşekkür belgesi her zaman işlevselliğinin yanısıra koleksiyon değeri olan bir grafik çalışma olarak ilgi görecektir.

### KAYNAKÇA

B&Bpress, (2020). <https://www.bbpress.co.uk/news/what-is-litho-printing-and-is-it-still-relevant> Erişim Tarihi: 05.02.2020

Bossert, J. (1996). *Editorial Illustration*, New York, Rotovision

Grabowski, B. ve Fick, B. (2012). *Baskıresim – Kapsamlı Materyaller & Teknikler Rehberi*, Çev: S. A. Eskier ve A. Z. Tunç, İzmir, Karakalem Kitabevi Yayınları

<https://angelaharding.co.uk> Erişim Tarihi: 25.01.2020

<https://datagraphicdesign.com/print-processes/offset-lithography/> Erişim Tarihi: 17.04.2020

<https://www.firecrackerpress.com/> 05.05.2020

Kıran, H. (2010). *Ağaç Baskı Sanatı*, Ankara: Bellek Yayınları

Leurs, L. (1997). The history of printing. <https://www.prepressure.com/printing/history> Erişim Tarihi: 20.03.2020

MOMA. (2019). Art and Artists. <https://www.moma.org/collection/works/5615>

Erişim Tarihi: 15.03.2020

Museum, V. A. (2016). Printmaking in the 21st century. Victoria and Albert Museum: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/prints-21st-century/> Erişim Tarihi: 15.05.2020

Simmons, R. (2002). *Dictionary of Printmaking Terms*, London: A&C Black (Publishers) Ltd.

Smith, M., Cooke A. (Yay. Haz.) (2015). *People of*

*Print*, London: Thames and Hudson

Stoklossa, U. (t.y). *Advertising-New Techniques for Visual Seduction*, London: Thames and Hudson

Szrajber, T. (2011). Documents on Godefroy Engelmann's "Chromolithographie", *Print Quarterly* Vol.28, No.4

Tallman, S. - Ferut, M. (2014). Art in Print, Vol. 4, No. 2 (July - August 2014), pp. 4-10 Published by: Art in Print Review <https://www.jstor.org/stable/43045659>

Erişim Tarihi: 05-02-2020

Urban, J. (2014) *Stagecraft: The Theatre of World in a Digital Age*,

<https://www.jstor.org/stable/43045660?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=poster&searchText=printing&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FsearchType%3DfacetSearch%26amp%3Bsd%3D%26amp%3Bed%3D%26amp%3BQuery%3Dposter%2Bprinting%26amp%3Bpagemark%3DcGFnZU1hcm>

s9NQ%253D%253D&ab\_segments=0%2Fbasic\_SYC-4946%2Fcontrol&seq=1#metadata\_info\_tab\_contents Erişim Tarihi: 05.02.2020

#### Görsel Kaynakları

Görsel 1 - 2. [https://assets.isu.pub/article-story/article-extraction/292248/v1/img\\_000.jpg](https://assets.isu.pub/article-story/article-extraction/292248/v1/img_000.jpg)

Görsel 3. Stoklossa, U. (t.y). *Advertising-New Techniques for Visual Seduction*, London: Thames and Hudson

Resim 4. [https://assets.isu.pub/article-story/article-extraction/292248/v1/img\\_000.jpg](https://assets.isu.pub/article-story/article-extraction/292248/v1/img_000.jpg)

Görsel 5. <https://www.prepressure.com/printing/history/1900-1949> Erişim Tarihi: 05.02.2020

Görsel 6. <https://www.moma.org/collection/works/5615> Erişim Tarihi: 05.02.2020

Görsel 7. <https://www.loc.gov/item/2004671509/> Erişim Tarihi: 05.02.2020

Görsel 8. <https://datagraphicdesign.com/print-processes/offset-lithography/>

Görsel 9. [www.firecrackerpress.com](http://www.firecrackerpress.com)





# Jean Delville'in Resimlerinde Ezoterik Sembollerin Kullanımı<sup>1</sup>

Orhan ERKAL<sup>2</sup>

## ÖZ

19. yüzyıl sonları Batı Avrupa'da bir kısım yazar, şair, sanatçı tarafından çöküş (dekadans) olarak adlandırılmaktadır. Bunun sebebi olarak sanat eserinin ve sanatçının giderek mekanikleşen üretim metotlarına başvurmaları gösterilmektedir. Bilim ve sanat birlikteliğiyle yeni akımlar oluşmakta ve böylelikle sanatçının toplumdaki konumu yeniden kodlanmaktadır. Tüm bu hareketli yapı içerisinde bir kısım sanatçı da tüm bu yenilik ile sanatın kökenlerinden koptuğunu böylelikle sanat eserinin "Aura"sının solmakta olduğunu öne sürmektedirler. Onlar için sanat ne optik bir benzemeyi kendisine hedef almalı ne de renklerin fizyolojik etkilerini bir bilim adamı hassasiyetiyle araştırmalıdır. Sanatçı, sanatın ezoterik kökenlerinden hareket eden ve ideali sembolize ederek izleyiciye örtük bir biçimde sunmalıdır.

Belçikalı Sanatçı Jean Delville'de (1867-1953) bu çağda önemli bir simbolist sanatçı olarak ortaya çıkar. Bu çalışmada Jean Delville'in eserleri, mensubu olduğu ezoterik topluluklar ve onların düşünce biçimleri üzerinden açıklanmış, konu ile ilgili referans kaynaklar taranarak sanatçının 19. yüzyıl simbolizmine katkıları incelenmiştir. Bu çalışmanın ülkemizde Jean Delville üzerine derinlemesine çalışmalar yapmak isteyen araştırmacılara yol gösterici olması hedeflenmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** 19. Yüzyıl, Sembolizm, Ezoterizm, Jean Delville

## Usage of Esoteric Symbols in Jean Delville's Paintings

### ABSTRACT

The end of the 19th century (Fin-de-Siecle) is specified as decadence period by some writers, poets and artists in Western Europe. The reason for such a specification is shown as the artists residing more mechanical methods in their artistic processes. The collaboration between art and science raised new artistical movements thus the position of the artist is redefined. In this momentous structure, some artists claim that with all this innovation art is being severed from their roots thus the "Aura" of the artwork is being faded away. For those art should not target an optical likeness nor research the physiological effects of colors with a scientist precision. The artist should present the ideal moving from the esoteric roots of art by symbolising. The experience should be implicit.

The Belgian artist Jean Delville (1867-1953) emerges as an important symbolist in this era. In this research, Jean Delville's works examined considering the artists membership of esoterical societies and their thoughts. Reference sources scanned and the artist's contribution to 19th century symbolism is examined. This work aims to be a guideline to other researchers in our country who want to examine Jean Delville and his works further.

**Keywords:** 19th century, Symbolism, Esoterism, Jean Delville

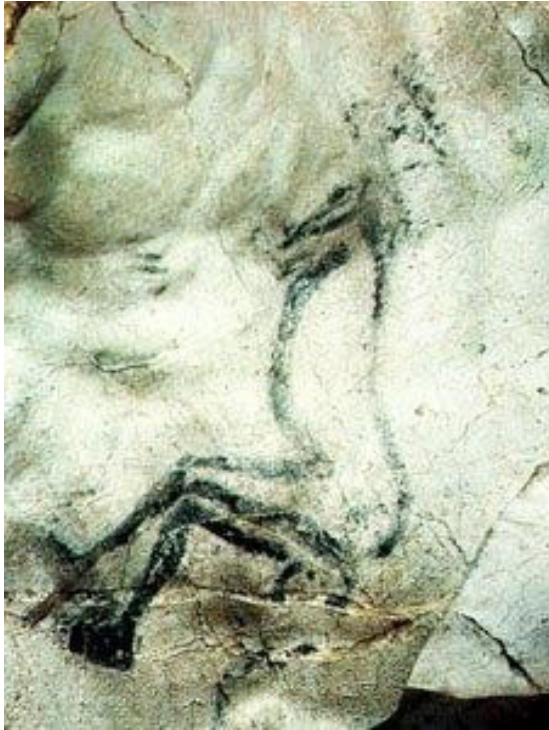
<sup>1</sup>Geliş Tarihi: 6 Temmuz 2020 - Kabul Tarihi: 6 Ağustos 2020

<sup>2</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Altınbaş Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi / Resim Bölümü İstanbul / Türkiye, orhan.erkal1@gmail.com, Orcid No: 0000-0002-6744-9473  
DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat\_v06i12006

## Giriş

19. yüzyıl dünya için birçok yeniliğin deneyimlendiği bir çağ oldu. Özellikle endüstri devrimi sonrasında insan emeğinin yerini makine üretimine devretmesiyle beraber bir kısım insan Batı'nın her şeyi rasyonel akıl ile açıklaması ve sunmasının dünyanın büyüsünü bozduğunu öne sürerek eski ve mistik öğretileri öğrenmeye kendilerini adadılar.

İnsanlık tarihine bakıldığında çok da haksız bir arayış değildir bu. Zira tarih öncesi çağlarda insanoğlunun yaşadığı mağaralara bırakmış olduğu izleri analiz ettiğimizde, bir çeşit iletişim metodu geliştirerek bilinmeyi açıklama veya gördüklerini aktarma yoluna gittiklerini görüyoruz. Resmin temelleri olarak görebileceğimiz bu mağara çizimlerinin ayrıca büyüleme amacıyla yapıldığını da biliyoruz. Örneğin Fransa'daki Trois Freres mağaralarında yer almakta olan büyücü tasviri, bize tarihcileri toplumların açıklayamadıkları güçleri büyü kavramı ile bağdaştırarak onlar üzerinde hâkimiyet kurmaya çalıştıklarına dair ipuçları vermektedir (Resim 1).



Resim 1. Ariège, Fransa'da bulunan Trois Freres mağarasında yer alan büyücü tasviri

Üzerinde hâkimiyet kurulmak istenilen nesnelere büyülemek, büyü yoluyla zapt etmek, sahip olmak için; sahip olunmak istenen nesnelere resimlerinin yapılması ve bu yolla üzerlerinde hâkimiyet kurulması olgusu da yine tarih öncesi çağdan gelen bir pratik olarak ön plana çıkar. Bu durum aslında nesnenin özünü kavramaya çalışmanın ilkel bir yolu olarak da okunabilir. Dolayısıyla bu noktadan bakıldığında sanatsal yaratının kökenlerinde bilinmeyi çeşitli duylara hitap edecek biçimde görünür kılma çabası olduğu anlaşılabilir. Aynı zamanda mistik sayılabilecek öğelerin de sanatın içinde yer alması durumu tarihsel referansa bakıldığında olağan karşılanabilir.

Bir örnek vermek gerekirse; Rönesans düşüncesi ile antik toplumların kültürlerini tekrar merceğe alarak incelemeleri neticesinde, antik çağa ait bilgileri görselleştirme işi de yine sanatçılara düşmüştür. Burada bahsedilen elbette mitolojik anlatıların resim sanatı yoluyla görselleştirilmesi durumudur. Ya da kutsal metinlerin görselleştirilerek topluma sunulması da yine sanatçı tarafından ele alınmış olan başka bir husustur.

Aklın ve birey olgusunun düşünce sistemlerinde aktif olmasıyla birlikte Batı sanatı da rasyonel olanın peşinden koşarak bilim ile sanatı örtüştürmeye başlamıştır. Çağlar boyunca yeni teknikler, yeni metotlar denenmiş, usta çırak ilişkileri ile sanat kendi metodolojisini oluşturarak giderek üretim daha sistematik bir hale gelmiştir. Örneğin, dini konular belirli şablonlara oturtulmuş, portre resimleri için belirli kanonlar geliştirilmiştir. Yıllık Salon sergileri ile önceden belirlenmiş normlara göre üretilmiş eserler sergilenmeye başlamış ve bir anlamda Batı sanatı tekdüze bir sürecin içerisine girmiştir.

Tam bu noktada 19. yüzyıl birçok açıdan Batı sanatının kendisini yenilediği ve dönüştürdüğü, sürekli yeni fikirlerin türediği bir yüzyıl olarak karşımıza çıkar. Fotoğraf makinesinin icadı, yeni düşünce biçimlerinin uygulanması, görüneni gerçeğe en sadık biçimde kopya etme geleneğine karşı çıkışlar gibi birçok yeni eğilim bu yüzyılda görülmüştür. Sembolizm hareketi

de işte bu noktada yeni bir bakış açısı sağlamayı amaçlamaktaydı. Marja Lahelma 2018’de kaleme aldığı makalesinde sembolist sanatçıların çabalarını şu şekilde anlatıyor;

Sembolist hareket ile ilişkili olan sanatçılar artık eskimiş olan “dünyaya pencereden bakmak” paradigması ile yetinmiyorlardı. Gözlerine görünen somut gerçeklik yerine içe; bir hayaller, fanteziler, kâbuslar, görümler ve halüsinasyonlar, antik mitler ve peri masalları dünyasına döndüler. Fakat bu sanatçılar burjuvaziyi şoke etmek için yeni bir içerik arayışına girmemişlerdi. Sembolist estetik, sanata dair yeni bir anlayışa ve sanatçının olağandışı bir birey olduğunu gösterecek yıkıcı öğelere sahipti. Geliştirmiş oldukları bu yenilikçi estetik arayışları ise hem teori hem de pratikte olmak üzere okült ve ezoterik ideolojilere dayanmaktaydı. Yeni yönelimler ve ifade biçimleri arayışları da yoğun dini araştırmalardan geçiyordu (Lahelma, 2018 s. 33).

Lahelma’nın ifade ettiklerine bakıldığında sembolist sanatçıları anlayabilmek için bazı özel kavramların açıklığa kavuşturulması zaruri hale gelmektedir. Bu bağlamda yukarıda ifade edilen okültizm ve ezoterizm gibi kavramların tanımlarının yapılması makalenin anlaşılabilirliği açısından önem arz etmektedir.

Okültizm kelimesi Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlükte “Gizcilik” olarak Türkçeleştirilmiştir (Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, <http://www.tdk.gov.tr>, 25.06.2020’de erişildi). Kelimenin etimolojisine bakıldığında ise Nişanyan Sözlükte şu şekilde ifade edilmektedir; “Fransızca occulte “büyüye ve doğaüstü güçlere ilişkin” sözcüğünden alıntıdır. Fransızca sözcük Latince occultus “gizli, örtülü” sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük Latince oculere “gizlemek, örtmek, kapatmak” fiilinden türetilmiştir. (Nişanyan, S. Sözlük Çağdaş Türkçenin Etimolojisi, <http://www.nisanyansozluk.com>, 25.06.2020’de erişildi). Kelimenin kökeni ve Türkçeleştirilmiş haline bakıldığında, kapalı olma anlamı içerdiği anlaşılmaktadır. Halit Ahmet Çiftçi de kaleme aldığı makalesinde okültizmi şu şekilde tanımlamaktadır.

Okültizm terimi Latince “gizlemek, gömmek,

örtbas etmek, sır tutmak” manalarına gelen “occulo” fiilinden türemiştir. Ve genel olarak herkes tarafından bilinmeyen, anlaşılabilen, anlaşılabilmesi için özgün ve kapalı birtakım düşünce ve inanç sistemlerinin ezoterik temel bilgi ve düşüncelerine ihtiyaç duyan kuramların, uygulamaların, işlemlerin ve törensel yaşantılara gerek duyan, evrenin bilinmeyen gizemini kavrayarak ona egemen olmaya yönelik yöntemlerin ve bilgilerin genel adıdır (Çiftçi, 2017 s. 196).

Yine Lahelma’nın ifadelerinde yer alan ezoterizm kavramı da okültizm ile yakın ilişkiler içinde olan bir kavramdır. Zira ezoterizm, Türkçe sözlüğe de göz atıldığında “batınlık” ve “içrekçilik” ile ifade edilmektedir (Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük, <http://www.tdk.gov.tr>, 25.06.2020’de erişildi). Kelime kökü olarak Eski Yunancadan gelmektedir.

Ezoterik terimi genel anlamıyla Batı kültüründe dini gizliliği işaret eder. Başka bir deyişle var olan bilinen anlamların ardında kalan dinlerin iç gizemlerini bilme durumudur.

Ezoterizm, bir gizemler öğretisidir, talibi inisiye ederek (yola sokarak) basamak basamak ilerletmedeki amaç “insan-ı kamil”e ulaştırmaktır. “İnsan-ı kamil” (Nietzsche’de üstün insan; Budizm’de Nirvana’ya/saf bilinç haline ulaşmış insan), Tanrının yeryüzündeki temsilcisidir (Dönmez, 2017 s.30).

İnisiyasyon yolu ile takipçilerin gizli bir öğretiye vakıf olmasının yolu açılarak, bu gizli öğretiyi dış etmenlerden saklayan müritlere dönüşmeleri sağlanır. Batı tarihinin temellendirildiği Antik Yunan’da da sırdaş olan bu üyelere “mystes” denir. Zira Yunanca kökten türetilmiş olan “mistik” kelimesi de günümüzde inisiyeler için kullanılmaktadır.

Antik zamanlardan sembolistlerin aktif olduğu 19. Yüzyıla kadar varlığını gizli olarak sürdüren ezoterik öğretilerin uygulandığı toplulukların elbette doğası gereği meraklı ve sıra dışı olarak kabul edilen sanatçılar tarafından da benimsenmiş olması şaşırtıcı değildir. Zira 19. yüzyıl dolaylarında Paris birçok farklı kültürden yine birçok farklı kimliklere ev

sahipliği yapmaktaydı. Paris 1789 devrimi ve sonrasında da özgür düşüncenin rahatça ifade edilebileceği bir özgürlük alanı olarak cazip bir buluşma noktasıydı. Teknolojik gelişmeler sayesinde küçülen dünyada kozmopolit bir şehir elbette her kesimden farklı düşünceleri bir arada barındıracaktır. Öyle ki Marja Lahelma (2018) makalesinde: dönemin bilinen bir Fransız okültist yazarı, Jules Bois'nın "Paris'in Küçük Dinleri" başlıklı kitabında o dönemde aktif olan farklı kültürlerin (Son Paganlar, Swedeborgianlar, Budistler, Teosofistler, Satanistler, Gnostikler vb.) varlığından bahsettiğini yazar. Bu durum da mevcut tüm fraksiyonların tarihi köklerinin kuvvetli olduğunu ve gizli bilgiye dayanan öğretilere vakıf oldukları da göz önüne alındığında kimi sanatçılar bu fraksiyonlara üye olmaları doğal bir durum olarak değerlendirilebilir.

Makalemizin giriş bölümü okuyucu tarafından hatırlandığında sanatçı kimliğinin tarih öncesi çağlardan itibaren bir görünmeyi görünür

kılma, imgeler oluşturma ve bu imgeleri aktarma gibi bir dürtü ile üretimlerini gerçekleştirdikleri anlaşılacaktır.

Dolayısıyla görünmeyi görünür kılma işini kendisine uğraş edinen sanatçıların da gizli bilgilerin aktarıldığı topluluklara inisiye olmalarının da işin doğasına uygun olduğu düşüncesi anlam kazanacaktır. Zira Marja Lahelma'da (2018) "Buyeni ve değişik, bir anlamda kişiselleştirilmiş inanış biçimleri de modern dünyayı anlayabilme açısından yeni stratejiler geliştirmenin yolu" olduğu düşüncesindedir. Modern ve değişen dünyayı anlayabilme serüveni de sanatçı açısından sürekli yeni bilgilere açık olma ve araştırma yoluyla gerçekleşebilmektedir. "Sanatçıların, yazarların ve şairlerin bir doktrini yaygınlaştırmaları için, o doktrin düşünürün otoritesiyle sarılıp sarmalanmış olması gerekir. İlk adım budur." (Mc William, 2001 s.101). Bu sebeptendir ki 19. yüzyıl içinde birçok yeni ve çeşitli sanat akımı doğmuştur. Fakat bu makale özelinde Jean Delville odağa alındığı için, dönem içerisinde varlık gösteren diğer akımlara konunun gerektirdiği oranda değinilecektir.

### **Jean Delville'in Yolculuğuna ortak olmak: Başlangıçlar**

Jean Delville Belçika'nın Louvain kasabasında 1867 yılında dünyaya gelmiş ve daha sonra Brüksel'de yaşamını sürdürmüştür. 12 yaşından itibaren Brüksel Güzel Sanatlar Akademisine devam etmiştir. 1889 yılında ödüller kazanana kadar da akademideki varlığını sürdürmüştür. 20 yaşından itibaren ise profesyonel bir sanatçı olarak sergilere katılmaya başlamıştır. Sanatçının 20 yaşında yapmış olduğu oto portreye bakıldığında da sanatçının yağlıboya resim tekniğine ne denli hâkim olduğu anlaşılabilir (Resim 2).

Bu portre resmi tekniğin uygulanış biçimi dışında değerlendirildiğinde konuya yaklaşımda da farklı bir yol seçildiği görülebilir. Portre dörtte üç açıyla resmedilmiş olmasına rağmen portresi yapılan kişi izleyiciyle bağ kurmamaktadır. Model, kendi dünyasında düşünceler içerisinde resmedilmiştir. Delville'in bir tür trans durumunda veya düşünceler âleminde olduğu kanısı izleyicide

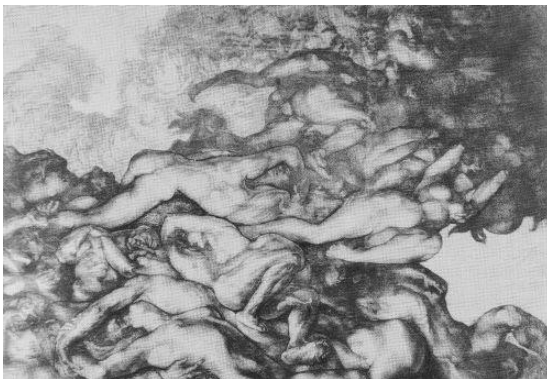


Resim 2. Jean Delville, 20 yaşında otoportre, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1887

ağır basar. Zira Lynda Harris sanatçı üzerine yazmış olduğu makalesinde: Jean Delville'in torunu Miriam Delville'in büyükbabasını "arayış içinde bir kişi" olarak tanımlamakta olduğunu söyler. Erken 20'li yaşlarında sanatçının peyzajlar ve fakir insanları tasvir eden resimler yaptığını ifade eder. Daha sonra ise sanatçı çağın sosyal problemlerinden ezoterizm ve ruhsal felsefeye dönmüştür (Harris, 2002).

Delville'in hayat öyküsüne bakıldığında Harris tarafından aktarılan Arayış içinde olma durumu kolayca anlaşılabilir bir durumdur. Zira Delville hayatı boyunca farklı eğilimlere ilgi duymuş bir kimliktir. Ayrıca sanatçının akademisyen kimliği de bu duruma doğal olarak katkı üretmektedir. Tüm bu bilgilere bakıldığında arayış içinde olan bir sanatçı olarak hayatı boyunca farklı birçok üslubu da denediği anlaşılmaktadır. Klasist idealist olarak başlayan sanat kariyeri, sembolist ve daha sonraları da teosofist olarak devam etmiştir. Burada önemli olan sanatçının okuyan, araştıran bir birey olarak sanatsal ifadesini kuvvetlendirecek olan fikirlerin ve bilgilerin peşinden koşması durumudur.

İlk sergilemiş olduğu işlerinden "Le Cycle Passionel (Comedie Divine)" (Tutkular döngüsü) 1890 yılında L'essor'un 14. Salon sergisinde yer almıştır. Dante'nin İlahi Komedyası'nın 5. Kantosunun bir uyarlaması olan eser, kırmızı renkli bir tuval üzerine füzen ile çalışılmıştır (Cole, 2015 S.73). Eser 1914'de yaşanan yangın ile yok olmuş olsa da günümüze siyah beyaz bir fotoğrafı ulaşmıştır (Resim 3).



Resim 3. Jean Delville, Le cycle de Passionel, Tuval Üzeri Füzen, 9 x 6 metre, 1890

Cole'un, Delville'in resmi ile ilişkilendirdiği Dante'nin İlahi komedyasının Cehenneminde 5. Kantoda şu dizeler yer almaktadır;

Her ışığın sustuğu bir yerdeydim,  
Her yer, fırtınalı havada karşıdan esen  
rüzgârın  
Dövdüğü deniz gibi uğulduyordu  
Dinmek bilmeyen cehennem burgacı Öfkeyle  
sürüklüyordu ruhları;  
Döndürüyor, silkeliyor, savuruyordu onları.  
Yıkıntının önüne vardıklarında  
Çığlıklar, hıçkırıklar yakınmalar yükseliyordu,  
Tanrının adaletine sövülüyordu burada.  
Bu işkenceyi çekenlerin, akıllarını isteklerine  
boyun eğdiren şehvet günahı işlemiş  
oldukları anlaşılıyordu.  
Rüzgâr bu kötü ruhları  
Soğuklar bastırınca kanat çırpma çırpma, Giden  
upuzun sığırık sürüleri gibi, Sürüklüyordu  
oradan oraya;  
Ne biraz olsun dinlenme umutları vardı,  
Ne de cezaların inmesi umudu kalmıştı  
(Alighieri, 2015 s.72-73).

Dante'nin kelimelerle tasvir ettiklerini Delville'in resminde görmek hayli mümkündür. Kompozisyonun orta kısmında, merkezden başlayarak dolgun bir kadın bacağını takip ettiğimiz takdirde, trans ve kendinden geçme halinde bir kadın figürünün varlığını kavrarız. Daha sonra etrafta yer alan havada süzülerek savulan diğer figürleri fark eder ve bu figür yığıntısının aslında Dante'nin şiirinde bahsettiği oradan oraya süzülen günahkâr bedenler oldukları anlaşılır. Figürlerin hacimli olarak ele alınmaları ve bu hacimlerin siyah-beyaz kontrastı ile iyice belli ediliyor olması hususu da aslında Delville'in resminin temellerinde sanat tarihinin referans izleri olduğu anlamına gelmektedir. Bu figürler; Michelangelo'nun mükemmel sağlam yapılı figürlerinin 19. yüzyılda estetize edilmiş hali olarak da düşünülebilir.

Delville'in burada yaptığı da sanatçı kimlik bilinciyle hareket ederek yaptığı şeye kendisini adama, okuduğu, edindiği, duyumsadığı şeylerin görsel dilin öğelerini kullanarak ortaya bir yaratı koyma uğraşısıdır. Zira 19. yüzyıl içerisinde sanatçı kimliğe sahip kimselerin konumlandıkları noktayı



Resim 4. Jean Delville, Bayan Stuart Merrill'in Portresi, Kâğıt Üzeri Pastel ve Renkli Kalem, 40 x 32.1 cm, 1892

Larry Shiner'in Paul Benichou'dan alıntıladığı aşağıda yer alan ifadeler açıkça belirtmektedir.

Bestecilik, yazarlık ve ressamlık öyle sıradan meslekler değil tıpkı dinde olduğu gibi bir kişinin kendisini feda etmesini gerektiren "yüce" uğraşlardı. Bir eleştirmenin de 1834 senesinde belirttiği gibi "Devrin despotu Sanatçı sözcüğüdür.

...Eskiden iyi sanatçıların inançlarının olduğu söylenirdi. ...Halbuki bugün bizatihi sanatın kendisi bir inançtır. Gerçek sanatçı da bu ezeli dinin rahibidir" (Shiner, 2010 s.268).

Sanatın kendisinin bir inanç, gerçek sanatçının da bu ezeli dinin rehberi olma olgusu 19. yüzyılda Paris ve çevresinde oldukça kuvvetli olmuş olmalı ki, ezoterik topluluklara mensup özellikle simbolist eğilimleri olan birçok sanatçı da sanat üretimlerini gerçekleştirirken mensubu oldukları toplulukların düşünce sistemlerini, sembollerini eserlerinde kullanmışlardır.

Jean Delville'in 1892 yılın tarihlenmiş Bayan Stuart Merrill'in portresinin içinde de mistik ve örtük bir anlam ihtiva olduğu anlaşılmaktadır (Resim 4). Gözler izleyici ile temas kurmaz, kendi dünyası içerisinde bir trans halinde tasvir edilmiştir. Portre kendi içinde saklı bir süreci yürütür gibidir. Dış dünya ile iletişim kurmamaktadır. Bu açıdan bakıldığında belirli bir kişinin fiziksel görünümünün aktarılmasından çok ruh ve duyu durumunun izleyiciye aktarılmasının ön planda tutulduğu dahi söylenebilir.

Lynda Harris ise Delville'in Bayan Stuart Merrill'in Portesi için şu ifadeleri kullanıyor:

Delville genç kadını bir tür trans haline göstermektedir. Turuncu kızıl saçı, arka planda ilahi ışık ile parlayan aurası ile birleşerek portrenin mistik havasına katkı üretiyor. Bayan Merrill'in başının etrafını saran sıcak renkler, dünyevi hazları, tutku ve sefahati ima eder. Buna karşın, elini ve çenesini dayamış olduğu neredeyse ruhani görünen elleriyle tutmakta olduğu kitap; üzerindeki eşkenar üçgen ile, büyü, kaballa ve hermetik bilgiler ile ulaşılabilecek mükemmel bilgiyi sembolize etmektedir (Harris, 2002).

Harris'in ifadelerine bakıldığında; Delville'in portresinde yansıttığı kişinin fizyolojik özelliklerini veya dış görünümünü aktarmakla yetinmediği açıklık kazanır. Zira burada Delville, portresi yapılan kişiyi iç dünyasıyla birlikte göstererek onun kişilik özelliğini ve kimliğini gözler önüne serer. Burada kişi artık dünyevi tüm varlıklarından arınmış saf halindedir. Bir trans hali ve saf düşünce. Mistik özelliği ve eserin kendisinin barındırdığı bütüncül aura<sup>3</sup>sı da göz önüne alındığında portre üzerinden bir inanç sisteminin ima edildiği anlaşılabilir. Zira Harris (2002): bu portre resminde iki farklı sembol içeren alanın ilahi ışık ile parlayan arka planın dünyevi zevkleri, ön plandaki kitabında da ezoterik bilgiler yoluyla mükemmelliğe ulaşmanın yolu olduğuna kanaat getirmiştir. Başka bir deyişle bu portre İnişie edilmiş bir bireyin ruhani yolculuğunu gösterir.

<sup>3</sup>Yunancadaki tam karşılığıyla "esinti ya da nefes" anlamına gelmektedir.

Burada Harris'in resmi bölümlere ayırarak bir tür otopsi yapma yaklaşımı dışında portrenin tamamına bütüncül bir gözle de bakılabilir. Böyle bakıldığında portrede aşağıdan yukarıya doğru bir ışık artışı gözlemlenecektir. Bu da Bayan Stuart Merrill'in elinde sıkıca tutmakta olduğu hermetik bilgi ile ulaştığı düşünsel mükemmeliyeti daha iyi açıklayabilir. Zira resim takip edildiğinde ışığın kendisi portrede gösterilmekte olan bireyden yayılmaktadır. Böyle bakıldığında ise figür elinde tuttuğu ve içselleştirdiği bilgiler sayesinde bir trans ve anlayış haline geçmiş olarak yorumlanabilir.

Her iki bakış açısından bakıldığı takdirde değişmeyecek bir noktadır ki hermetik ve örtük bilgiler yoluyla ulaşılabilecek mükemmel bilginin sanatçı tarafından el üzerinde tutulduğudur. Dolayısıyla makalenin bu noktasında Delville'in hayatının merkezine konumlandığı düşünce ve inanış sistemlerine ve onların sanatçının üzerindeki etkilerini incelemek doğru bir yol gibi gözükmektedir.

#### **Peladan ve Rose + Croix Salon Sergileri: Delville'in Orpheus Yorumu**

Delville'in düşünsel bir temel arayışı onu hayatı boyunca 3 ana düşünce sistemine yöneltmiştir. İlk olarak Rozikrusyenler (Gül- Haçlılar) onun düşünce sisteminde etkili olmuştur. Bir hermetik ezoterik topluluk olan Rozikrusyenler, temel olarak kabbalah, hermetisizm, simya ve Hristiyan mistisizminden etkiler göstermektedir. Delville, Paris'te 1890'lı yıllarda önemli bir kimlik olan Josephin Peladan ile tanışır.

Josephin Peladan 19. Yüzyılın sonlarında oldukça etkin bir figür olarak ortaya çıkar. Kendisini, yazar, sanat eleştirmeni ve bir guru olarak tanıtır. Hatta, kendisine "Le Sar" der. Aslen Fransızcaya kazandırılmış bu kelime Antik Akkad dilindeki "Kral" kelimesinden türetilmiştir. Uzun beyaz pelerin azur mavisi bir ceket ve astragan bir şapka giyer, sakallarını da ortadan iki yana ayırarak kendisine bir Ortadoğulu imajı çizmiştir (Ross, 2017).

Peladan'ın Rozikrusyen cemiyeti ile bağlantılı "Odre du Temple de la Rose + Croix" cemiyetinin Ruhani lideri olması ve sanat eleştirmeni kimliği kaçınılmaz olarak onu sergiler düzenlemeye

yöneltmiştir. Zira Fransa'da 19. Yüzyılın sonlarında sanatın devinerek içine düşmüş olduğu çıkmazdan kurtarmak için birçok sanat akımında üretimler yapılmaktaydı. İşte bu noktada Peladan Rose + Croix salon sergilerini düzenleyerek, sanatta ruhsallık ve idealizm gibi kavramları merkeze alan dönemin avant- garde ve sembolist sanatçıları bu salon sergilerinde topladı. 1892 ile 1897 yılları arasında yapılan salon sergilerinde Peladan'ın amaçladığı şey; ezoterik öğretilere dayanan düşünce sistemi ile Avrupa'nın katı materyalizmine karşı bir duruş sergileyebilmektir. Peladan'ın düzenlediği bu sergiler ile amacı bir tür Anti-Realist sanat anlayışını yayarak görünenin ardını, örtük olanı ön plana çıkarmaktı. Zira Peladan'ın düşüncesinde sanat bir din fonksiyonunu yerine getirebilirdi. Ona göre "Sanatçı bir rahip, bir kral, bir magus'tur"<sup>4</sup> (Ross, 2017).

30 Haziran-4 Aralık 2017 tarihleri arasında New York'ta bulunan Guggenheim Müzesi Peladan'ın 1892 ile 1897 yılları arasında gerçekleştirdiği Salon sergilerinden bir seçki sunmuş ve bu serginin baş küratörü Vivien Greene; "Sergide yer alan eserlerden çoğunun Grek kahramanı Orpheus'u gösteren resimler olduğundan ve Orpheus'un "Rose + Croix" için sıkça konu edinilen bir kimlik olduğundan bahsetmektedir (Thackara, 2017).

Söz konusu Orpheus Azra Erhat'ın Mitoloji sözlüğünde (2013); "dillere destan olmuş bir ozandır. İlkçağda ünü orfizm denilen mistik bir akım yaratacak kadar çok yayılmış, kişiliği üstüne anlatılan masallar her türden sanatçıyı etkilemişti." ifadeleriyle anlatılmaktadır. Orpheus'un hikâyesini özetlemek gerekirse;

Orpheus'un Musa Kalliope'yle Kral Oigaros veya tanrı Apollon'un oğlu olduğu söylenir. Yunanlıların ilk ozanıdır. Lyrasını öyle bir ustalık ve duyarlılıkla çalarmış ki, en vahşi hayvanlar sakinleşir, ağaçlar ve taşlar büyülenirmiş.

<sup>4</sup>Magus kelimesi 3 farklı biçimde gösterilir 1- (Eski Met ve Perslerde) din adamı, 2-Mecusi, 3-sihirbaz, büyücü, müneccim. (Atalay, 1998) Burada Peladan tarafından sarf edilen Magus ifadesi büyük olasılıkla kendisini ezoterik bilgiye hasıl olan bir mistik olarak görmesi sebebiyle "sihirbaz, büyücü, müneccim" anlamıyla kullanılmıştır.

Orpheus, ağaç perisi Eurydike'yi sever ve onunla evlenir... Orpheus sevgilisi Eurydike'yi ölümler Ülkesi'nden geri getirmek için Hades'e iner. Büyüleyici müziğiyle Hades'le Persephone'yi o kadar etkiler ki, karı koca, Orpheus'un karısını alıp yeryüzüne götürmesine izin verirler. Fakat bir şartla: Orpheus, yeryüzüne dönünceye kadar, arkasına dönüp Eurydike'ye bakmayacaktır... Sevgilisini bir an önce görme tutkusu sonucu onu temelli kaybeder. Tek başına Trakya'ya dönen Orpheus'un çılgın Mainaslar tarafından parça parça edildiği söylenir... Ozan Orpheus'un bir nehre atılan başı ve Lyrası, denize geçip Lesbos (Midilli) adasına çıkarlar (Cömert, 2010, s.122-123).

Ozan Orpheus'un kesik başı vücudundan koparılmasına rağmen halen sevdiği Eurydike'ye ağıtlar söylemektedir. Bu haliyle ölümü

öteleyerek varlığını sürdürür. Lesbos adasına çıktığında ise Orpheus kehanetlerde bulunan bir baş olarak varlığını sürdürür. Zamanla Delpi'deki Apollo kâhinlerinden daha ünlü hale gelir (Brittanica, 2020). Bu açıdan bakıldığında Orpheus'un Peladan'ın sergilerinde önemli bir konu olması oldukça anlaşılırdır. Sanatçı ölümün ötesine geçerek kehanetlerde bulunan dini bir figür haline gelmiştir. Bu Peladan'ın düşüncesindeki "din fonksiyonunu yerine getiren sanat" için mükemmel bir mitolojik ve mistik temeldir.

Delville de Rose + Croix sergilerine Orpheus'un Ölümü eseri ile katılmıştır (Resim 5). Resme ilk bakıldığında bir gece vakti kıyıya vuran bir lir ve o lirin içine yerleştirilmiş ölü olması gereken fakat ölü gibi görünmekten çok uykuda gibi gözükten bir baş görülür. Lir baş için bir tür



Resim 5: Jean Delville, Orpheus'un Ölümü, Tuval Üzeri Yağlıboya, 79.3 x 99.2 cm, 1893

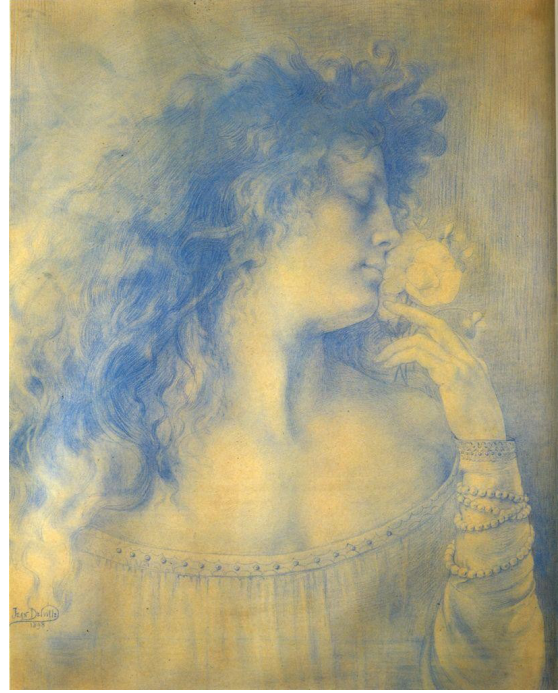


çerçeve ve destek görevi görür gibidir. Delville'in Orpheus'u, mitteki Orpheus gibi kehanetlerde bulunmaya veya hüznü şarkılar söylemeye devam etmemektedir. Uyku ile trans hali arasında bir yerde bulunmaktadır. Orpheus'un yüz hatlarına bakıldığında ayrıca bir detay daha ön plana çıkmaktadır. Yüzün yapısı oldukça pürüzsüz neredeyse antik heykeller gibidir. Bununla beraber alın yapısı, göz çukurları da Yunan heykellerini anımsatmaktadır. Özellikle burnun altına düşmüş olan gölge ve dudakların yapısı da Antik Yunan görünümünü tamamlar gibidir. Tüm bu alışlagelmiş Antik görünümün yanı sıra Orpheus'u erkek görünümünde olarak tanımlamamıza sekte vuran kabarık, bakımlı, neredeyse pürüzsüz güzellikte uzun saçlar izleyiciyi karşılar. John Dorfman Art and Antiques dergisine yazdığı "Into the Mystic" başlıklı makalesinde Rose + Croix Salon sergilerini ve katılımcılarını analiz etmektedir. Jean Delville'in Orpheus'u için ise, "Orpheus'un yüzü neredeyse ilahi sayılabilecek ama aynı zamanda ürkütücü sarı ve solgun bir ışık ile başkalaşmakta, yücelmektedir. Orpheus modelinin sanatçının eşinin yüzü olduğuna dair rivayetler vardır ki bu durum Rose + Croix cemiyetinin androjenliği<sup>5</sup> ruhsal aydınlanmanın ana elementlerinden biri olarak görmeleri ile örtüşmektedir" (Dorfman, 2017).

Sanatçının günümüze kalan üretimleri incelendiğinde 1898 yılına tarihlenmiş bir potre eskizinin, Orpheus'un ölümü resmindeki portre özellikleriyle benzerlikler taşıdığı söylenebilir (Resim 6). Portre eskizi izleyiciye sanatçının yakını olup olmadığı hakkında bilgi vermiyor olsa dahi yüzdeki tüm geometrik girinti ve çıkıntılar incelendiğinde, bir profil görünüm olsa da Orpheus'un kesik başı ile benzer yapıda olduğu ilk bakışta anlaşılabilir. Burun, ağız, çene yapısı ve saçlar, Orpheus'un aslen burada gösterilen kadınının androjen hali olduğu kanısını kuvvetlendirmektedir.

Androjenliğin Delville'in mensubu olduğu ezoterik cemiyetlerin çoğunda bir uyuma ulaşma ve bu uyum yoluyla da ruhani ve örtülü olan bilgiye

<sup>5</sup>Androjen bireyler hem erkeksi hem kadınsı cinsiyet rolüne aynı anda sahip olan kişilerdir. (Aliyev, 2008 s. 50)



Resim 6. Jean Delville, Portre Eskizi, Kâğıt Üzeri Mavi Tebeşir, 1898

ulaşmanın yolu olduğu düşünülmektedir. Farklı cinsiyetlerin tek bir bedende uyum içinde ruhani birliğin denge ve aydınlanma getireceğine dair inanca sahiptir. Delville'in bu konuyu odağa almış olduğu cinsiyetler birliği ile ulaşılabilecek mükemmel varlığı konu edindiği "Ruhların Aşkı" (The Love of Souls) isimli eseri 1900 yılında Paris Evrensel Sergisinde gümüş madalyaya layık görülmüştür (Resim 7).

Delville'in bu resminde bir erkek ve bir kadın figürünün havada bir tür atmosfer içinde birbirlerine dolandıkları gözükmektedir. Kadın ve erkek cinsiyetinin Antik Yunan mitolojisinde, Androjen varlıkların bilgelikleri ve güçleri ile tanrılara rakip olmalarının akabinde Zeus tarafından ikiye bölündükleri bilinmektedir. Bir olan fakat ayrılarak iki farklı varlık haline gelen kadın ve erkek tekrar bir arada olmayı ve birbirlerine dönmeyi arzularlar. Bütünlüğü koparılan bu iki cinsiyetin de zihinsel olarak birleşmesini ve bu birleşmeden doğacak olan bilinç düzeyi resimde sarı ve ilahi bir ışık / aura ile sanatçı tarafından gösterilmektedir.



Resim 7. Jean Delville, İhtişam Meleği, Tuval Üzeri Yağlıboya, 127 x 146 cm, 1894

Başka hiçbir şeye ihtiyaç dahi duymadan kendilerine yeten bu varlıkların en önemli özellikleri şüphesiz cinsiyet ayrımı ile ilgili olmadıkları içindir. Bu özellikleri sebebiyle de tanrıların öfkelerini üzerlerine çekmeye başlarlar. Ataerkil eril düzenin baş tanrılarında Zeus bu yuvarlak varlıkları ayırmaya karar verir... Burada bahsi geçen ayırma işleminin aslında cinsiyetlerin ayrışmasından ziyade bilinç düzeyinde bir ayrışma anlamına geldiği aşikârdır. Sonuçta bu 'ameliyat' ile rasyonalize edilmiş insanlar kendilerini yaratan ataerkil tanrılara şükreder hale geliyorlar (Akmaz, 2019).

Akmaz'dan alıntılanan yukarıdaki paragraftan da anlaşılacağı üzere buradaki ayırım sadece fiziksel değil düşünsel olarak da bir bölünmedir. Bilinç

düzei bölünen kadın ve erkeğin androjen hale gelerek birbirlerini tamamlamaları, düşünsel anlamda bütünleşmeleri ile mükemmel uyuma ulaşabilecekleri fikri Delville'in eseri üzerinden de okunabilir haldedir. Zira Delville'in üretimleri incelendiğinde; resimlerinde androjenlik olgusunun bir üst bilme, anlama durumu ile ilişkilendirildiği açıklık kazanmaktadır. Veya Delville'in kendi sözleriyle "Bir Platonik mistiğin güzel olan ile ilgili söyledikleri gibi; Güzel tek ve özel bir biçim değil, bir biçimler harmonisidir" (Delville, 1910 s.70).

#### **Mükemmel Uyumun Peşinde: İhtişam Meleği ve Platon Okulu**

Bir biçimler harmonisi! erkek ve kadın bedenlerinin birleşimi! Delville'in mükemmel uyumun vücut bulduğunu düşündüğü ve



Resim 8. Jean Delville, Platon Okulu, Tuval Üzeri Yağlıboya, 260 x 605 cm, 1898

resimlerinde sıkça başvurduğu androjen bedenler 1894 yılına tarihlenen ihtişam meleği resminde de görülebilir (Resim 8). Burada sanatçı androjen olgusunu açıkça ilahi bir konuma koyar. Ne de olsa sanatçıya göre “Sanat, insanın içindeki ilahi anılardır” (Delville, 1910, s. 66).

Delville burada melek figürünü androjen neredeyse vücutsuz bir varlık olarak resmederek kendi inanç sisteminde de olduğu üzere resmine ilahi bir anlam yüklemektedir. Resimde Diagonal bir biçimde yerleştirilerek ışık saçır halde konumlandırılması ve diğer figürün meleğin ışına kapılmış bir biçimde tasvir edilmesi ruhani bir aydınlanmanın veya bir yolculuğun konu edilmekte olduğu kanısını kuvvetlendirmektedir.

Lynda Harris'e göre, “Delville'in İhtişam Meleği insanın gelişiminin bir sonraki evresini göstermektedir.” Harris resmin geneline hâkim olan ruhani havanın dışında sağ tarafta yer alan figürün belden aşağısını kaplayan ve sürüngenler ile dikenli bitkilerden bahseder ve bu bitki örtüsünü bireyin bağlarını koparmaya çalıştığı materyalist dünya olarak yorumlanabileceğini söyler (Harris, 2002).

Harris söylediklerinde çok da haksız değildir. Zira meleğin elbisesine dolanarak kendisini onun ruhani aurasına bırakan figüre bakıldığında özellikle gözlerinin bir tür trans halinde olduğu görülür. Bu makalede önceki sayfalarda

incelenen Bayan Stuart Merrill'in portresi hatırlanacak olursa, materyalist dünya ile ruhani dünyanın arasında bir yükseliş sürecini sanatçının trans halindeki figürlerle anlatmayı tercih ettiği görülecektir. Dolayısıyla Stuart Merrill referansından hareketle burada yer alan figürün trans halinde bir yükselme sürecinde resmedildiği düşünülebilir. Yine Harris tarafından bu resmi başka türlü okumanın mümkün olduğu da belirtilmektedir (2002): Melek ile figür aynı kişi olarak ele alındığında melek figürü bireyin geride bıraktığı tüm materyalist eğilimlerinden sıyrılarak yeni doğmuş bir bilinç seviyesini, yani inisiyasyon yoluyla ulaşılan mükemmel uyumu ve bu uyumdan doğan huzuru göstermektedir. Her iki takdirde de resmin konusu açıktır. Bireyin ruhani evrimi ele alınmıştır.

Brendan Cole'da 2007'de kaleme almış olduğu makalesinde Delville'den alıntılanmış olduğu “Sanatçı geçmiş sanatçıları taklit ederek idealizme ulaşamaz. Buna ulaşmanın tek yolu kendi ruhsal varlığını idealize ederek maneviyata yönelmektir. Formun arınmasını anlayabilmek veya arınmış forma ulaşabilmek için sanatçı kendi ruhunu arındırmaya çabalamalıdır. Bir sanat eserindeki güzellik nosyonu sadece objektif olarak yeteneğe ya da teknik yetkinliğe dayanmamaktadır. Buna ek olarak yaratıcısından yayılmakta olan ruhsal güzellik de önemlidir. Güzellik Tanrısallığın buruk bir görünüşüdür çünkü insan ruhu da tanrısallığın

faniler üzerindeki yansımasından başka bir şey değildir.” İfadelerini şöyle yorumlar; “Delville’in bahsettiği bu “görünmez plastik ışığın” görünür kılınması işi, idealist bakış açısıyla İhtişam Meleği eserinde metaforik olarak ifade edilmektedir (Cole, 2007, s. 366-367).

Cole’un kaleme aldıklarına bakıldığında Delville’in yaratım sürecinde sanatçının kendisinin de ruhunu arındırarak idealizme ulaşmaya hazır olması gereği, sanatçının tüm üretimleri üzerinde direkt olarak kendi izini bıraktığı kanısını kuvvetlendirmektedir. Cole’un aynı zamanda tüm bu süreçlerin İhtişam Meleği eserinde metaforik olarak ifade edilmekte olduğunu beyan etmesi üzerinden değerlendirildiğinde bu resmin ve Delville tarafından yapılan diğer tüm resimlerin bir tür ruhani oto portre olarak tanımlanabilmesine olanak sağlamaktadır. Başka bir deyişle, Delville için sanatçının eserlerindeki tüm öğelere sembolik anlamlar yüklediği ve bu sembolik anlamlar üzerinden ruhani bir idealizmi işaret etmek istediği düşüncesi de ağırlık kazanmaktadır.

Delville’in 1898 yılına tarihlenen ünlü Platon Okulu’nda yoğun sembolik anlatımlar içeren bir eser olarak ortaya çıkar (Resim 9). İlk bakışta, klasist bir tavırla ele alınmış dini içerikli bir resim gibi anlaşılması oldukça olağandır. Çıplak ve giyinik kontraposto duruş sergileyen figürler. Açık ve geriye giden bir manzara önünde toplanmış ve gruplara ayrılmış figürlerin ortasında onlara hitap eden İsa görünümlü merkezi figür. Neredeyse kompozisyon sanat tarihsel referanslar ile donatılmış gibidir. Fakat bunun ötesinde bir anlam olduğu, Delville’i tanıyan veya Delville’in diğer işlerini görmüş olan izleyici için açılmayı bekleyen bir tür sır perdesi gibidir.

İlk olarak Eserin ismi göze çarpmaktadır: “Platon Okulu”. Fakat ortada bulunan Platon’dan çok sanat tarihsel referans göz önüne alındığında İsa figürü gibidir. Eğer ortadaki figür İsa ise etrafında yer alanlar da İsa’nın müritleri olmalıdır. Leshier; bu resmi analiz ettiği 2013’e tarihli makalesinde şu saptamayı yapmıştır:

Platon okulunun bazı yönleri Delville’in iletmek istediği ruhani mesajı içermektedir.

Bu ve diğer eserlerindeki hâkim mavi tonlar Delville’in Mavi rengini göksel ve dini olarak ele aldığını bize göstermektedir. Tavuskuşu, erken dönem bir Hristiyan sembolü olup, yeniden diriliş ve ölümsüzlük ile ilişkilendirilmektedir... Platon’un 12 öğrencisi akla İsa’nın 12 havarisini getirmektedir (Leshier, 2013).

Platon’un çevresinde de matematiksel bir düzen hâkimdir. Örneğin öğrencileri/havarilerin sayısı ele alındığında 6’sı solda 6’sı sağda yer almaktadır. Sol ön kısımda iki arka kısımda 4 öğrenci, sağ ön kısımda 2 öğrenci arkada 4 öğrenci olmak üzere dengeli bir dağılım hâkimdir. Sadece öğrenciler değil resimde başka öğeler de denge içinde ele alınmıştır. Önde yer alan tavus kuşu dışında arka tarafta da onu dengelemek üzere iki tavus kuşu biri sol biri sağda olmak üzere yerleştirilmiştir.

İlk bakışta klasik bir üsluba oldukça yakın olarak görülebilecek olan bu resimde Delville neden sembolik göndermeler ile mükemmeliyetçi bir yüzey aranjmanı planlamıştır? Bu sorunun birinci ve en açık yanıtı sanatçının sembolizm içerisinde değerlendiriliyor olmasıdır. Bununla beraber bu makale özelinde görüldüğü üzere ezoterik bilgilerin izlendiği topluluklara üye olması veya onlarla fikir alışverişi içerisinde bulunuyor olması da gösterilebilir. Fakat Sanatçının aynı zamanda akademisyen bir kimliği de bulunmaktadır. Dolayısıyla sanat üzerine fikirlerini ve düşüncelerini yazıya da dökmüştür. 1910 tarihinde İngilizceye çevrilerek yayınlanan kitabı “The New Mission of Art, A Study of Idealism in Art”da şöyle yazar;

Biz insanlar bu çağ içerisinde görünür dünyanın büyüüne kapıldık. Algımızı yanı başımızda her an görülebilir ve anlaşılabilir olana nesnelere yönelttik fakat unuttuğumuz bir şey var; bu nesnelere gizli, mistik ve ruhani anlamları. Anın duygusuna o kadar alıştık ki modern göz doğal formların ideal anlamlarını göremiyor... Realist sanatçı doğaya bakarak doğayı bir mekanik izlenim olarak kaydediyor... Bakıyor fakat görmüyor! (Delville, 1910 s.52).

Yukarıda Delville tarafından kaleme alınan ifadelerden anlaşılın sanatçının sadece mekanik olarak gördüğünü aktarmaktan çok yaptığı esere

fikrini, duygusunu katma yoluna gitmesi gerektiği. Böylelikle sanatçı yaratım sürecinde zihinsel olarak da nesne ile bütünleşmeli ve onun gizli anlamını açığa çıkarmalıdır. “İdealizm ve Sanat aynı şeylerdir. Fakat ideal, Sanattan ayrılmıştır. Hayır; İdeal Sanattan kovulmuştur! Felsefede idealizm fikirlerde denge, ya da sonsuz bir psişik mükemmelliğin aranması anlamına geldiğine göre, sanatta idealizm de sanatın yücelmesi anlamına gelmektedir. İdealizm yoluyla sanata ruhaniliğin kazandırılması” (Delville, 1910 s.52).

Delville’in bu sözleri bizi Platon Okulu ve daha önce incelediğimiz eserlerindeki androjen kimliklere/bedenlere geri döndürmektedir. Delville’in eserlerinde androjen olgusu, hem ruhani anlamda bütünlüğü sembolize etmekte, hem de erkek ve kadın cinsiyetinin ideal bir bedende bir arada gösterilmesi tam da sanatçının sözleriyle, “İdealizm yoluyla sanata ruhaniliğin kazandırılması”nı sağlamaktadır. Dolayısıyla dengeli bir kompozisyon yapısıyla, matematiksel mükemmellik ile de ideal olana ulaşabileceğini de düşünmektedir. Önceki paragraflar hatırlandığında sanatçının ele aldığı konuda sayıların da sol ve sağ olmak üzere eşit dağıtıldığı, sanatçının eserde kesinlikle denge olgusuna önem verdiği ve yüzeyi mükemmel denge ile organize etmeye çalıştığı göz ardı edilmemelidir. Bu denge aynı zamanda her şeyin mükemmel uyumuna işaret etmekte ve Delville’in üyesi olduğu Teosofi cemiyetinin öğretilerinden biri olarak yer almaktadır. Zira Teosofi cemiyeti tüm insanlığın kökeninin ortak olduğunu öğretmektedir. Teosofi Cemiyetinin kurucusu H.P. Blavatsky’nin soru cevap şeklinde kaleme aldığı Teosofi’nin Anahtarı başlıklı kitabında; “Peki Teosofi insanın ortak kökenini nasıl açıklıyor?” Sorusuna şu şekilde cevap verir:

İster nesnel, ister öznel, bütün doğanın kökeninin ve evrendeki görünen ve görünmeyen diğer her şeyin geçmişte, şimdi ve gelecekte tek bir Öz’den ibaret olduğunu, her şeyin O’ndan başlayıp O’na döneceğini öğreterek. Bu sadece Vedantacılar ve Budist sistem tarafından eksiksiz bir şekilde ifade edilen orijinal Hint felsefesidir. Önlerindeki bu hedefle, bütün Teosofistlerin görevi, bütün ülkelerde, mümkün

olan her pratik yolla hizipçi, bölücü olmayan eğitimi yaymaktır (Blavatsky, 2015 s.46).

Blavatsky’nin açıklamalarından hareketle, Delville’in Platon Okulu resminin birden fazla anlam içeriyor olması, tüm şeylerin aynı özden geldiğini sembolize etmektedir. İsa/Platon, Havari/Öğrenci, öğretilerin birliği yoluyla armoniye ulaşmaktır. Androjen bedenler ideal ve güzel olanı sembolize ederek yine bütünlüğü bütünlük yoluyla ulaşılan armoniyi çağırıştır. Çünkü Delville için (1910): “Güzellik, fikir yoluyla gerçeğin formda belirginleşmesidir.”

Burada güzel olarak sayılabilecek, bir başka figür de İsa/Platon’un kendisidir. Kompozisyonun merkezinde yer alan ve etrafındakilere öğretisini aktaran bir biçimde resmedilen ve tek tam olarak giyinik olan figür odur. Bununla beraber arkasında yükselmekte olan ve daha çok doğu ile ilişkilendirilebilecek olan mor salkımlar da Leshher’e göre: Platon Okulu’nu Doğu gelenekleriyle ilişkilendirmektedir. Zira Doğu geleneğinde birçok çiçeğin ruhani anlamları bulunmaktadır...

Delville Mensubu olduğu Teosofi Cemiyetinin inançları gereği Batı ve Doğu geleneklerini tek bir temele oturtmuş ve Böylelikle “Buda’nın Doğunun İsa’sı olduğu gibi, İsa’nın da Batı’nın Buda’sı olduğunu deklere etmektedir” (Leshher 2013).

Platon Okulu önceki paragraflarda yer alan bilgiler ışığında değerlendirildiği takdirde Blavatsky’nin Teosofi Cemiyeti ile ilgili olarak söylediği “bütün Teosofistlerin görevi, bütün ülkelerde mümkün olan her pratik yolla hizipçi, bölücü olmayan eğitimi yaymaktır” tümcesi ile uyumlu olacak şekilde öğretici olmak üzere kurgulandığı anlaşılmaktadır. Elbette bu öğreticilik, kademeli olaraktetiklenmekte veresminiçerisine yüklenmiş olan sembollerin anlamlarını ve temellerini bilme durumu gerçekleştiği oranda kendisini ortaya çıkarmaktadır. Bu açıdan bakıldığında Delville’in resmi içinde saklı olan ezoterik bilgiyi katmanlar halinde izleyiciye sunmaktadır. Başka bir deyişle Resim semboller yoluyla izleyeni inisiye etmekte ve katmanlar halinde kendisini sunmaktadır. Yani bireyin ruhani gelişimine katkıda bulunmaktadır.

## Sonuç

19. Yüzyıl sonu birçok farklı sanat olayını içinde barındıran bir dönem olarak geçer. Özellikle dönemin birçok tanığı 19. yüzyıl insanın makineleşerek özünden uzaklaştığını yazmıştır. Jean Delville de bu dönemin sanat alanında önemli bir aktörü olduğunu sanat eserleri ve sanat üzerine yazılarıyla göstermiştir. Onu şahsen tanıyanların ifade ettiği gibi arayış içerisinde bir kimlik olarak farklı üsluplar denemiş ama düşüncelerinin onu yönettği şekilde ideal ve sembolist bir anlayışta karar kılmıştır.

Sanatçı kimlik Kaynak tarama ve karşılaştırma yöntemiyle yapılan bu araştırma göstermiştir ki; sürekli yeninin arandığı ve devrimin çağın ruhu olduğu bir dönemde Sanatçı mükemmel uyumun peşinden koşarak eserlerinde bütüncül bir dil birliği oluşturmayı başarmıştır. Yapılan araştırma göstermiştir ki bu dil birliğinin ardında sanatçının eğitimi, yeteneği dışında ezoterik öğretinin öğrencisi olması da sanat-din ilişkisine özgün bir biçimde yaklaşmasına olanak sağlamıştır. Batı'da sanatın semavi dinler ile seküler bir ilişki içerisinde bulunduğu bir dönemde Teosofi öğretileri doğrultusunda sanata ruhaniliğini geri vermeyi amaçlamış bunu yaparken de insanlığın bütüncül ve ortak bir mirasa sahip olduğu düşüncesiyle hareket etmiştir. Başka bir deyişle sanatın ruhani köklerinden uzaklaştığını düşündüğü bir çağda ezoterik bilgi yoluyla sanat eserine "Aura"sını geri vermiştir.

## KAYNAKÇA

- Akmaz, G. (2019). "Hint ve Yunan Mitolojilerinde Androjenlik" *Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 6 Sayı: 1. 01.07.2020 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/pub/deuefad/issue/45042/513870> adresinden alındı.
- Alighieri, D. (2015). *İlahi Komedi: Cehennem* (R. Teksoy Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Aliyev, P. (2008). "Beş Faktörlü Kişilik Özellikleri ve Cinsiyet Rollerinin Üniversite Alan Seçimi ile İlişkisinin İncelenmesi" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi: İstanbul Üniversitesi.

Atalay, H. (1999). İngilizce-Türkçe Sözlük, Ankara: Türk Dil Kurumu.

Blavatsky, H.P. (2015). *Teosofinin Anahtarı* (M. Sağlam Çev.) İstanbul: Mitra Yayınları.

Britannica (2020). *Britannica Ansiklopedisi*, 30.06.2020 tarihinde:

<https://www.britannica.com/topic/Orpheus-Greek-mythology> adresinden alındı

Cole, B. (2007). "Jean Delville's La Mission de l'Art: Hegelian Echoes in fin-de- siecle Idealism" *Brill Religion and The Arts*, Cilt 2: Sayı: 3-4 24.09.2020 tarihinde: [https://brill.com/view/journals/rart/11/3-4/article-p330\\_2.xml](https://brill.com/view/journals/rart/11/3-4/article-p330_2.xml) adresinden alındı

Cole, B. (2015). *Jean Delville: Art Between Nature and the Absolute*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara: De Ki Basım Yayın Ltd. Şti.

Çiftçi, H. A. (2017). "Çeşitli Kültürlerdeki Okült İnanç ve Uygulamaların Türk- İslam Kültürüne Yansımaları Üzerine Bir İnceleme" *İslam Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 2 Sayı: 2. 25.06.2020 tarihinde: <https://dergipark.org.tr/en/pub/imad/issue/30045/323519> adresinden alındı.

Delville, J. (1910). *The New Mission of Art, A Study of Idealism in Art* (F. Colmer İng. Çev.) Londra, Francis Griffiths 02.07.2020 tarihinde <https://archive.org/details/newmissionofart/00delv/page/n7/mode/2up> adresinden alındı.

Dorfman, J. (2017). "Into the Mystic" *Art and Antiques*, Sayı: Mayıs 2017 01.07.2020 tarihinde: <http://www.artandantiquesmag.com/2017/05/salon-de-la-rose-croix/> adresinden alındı.

Dönmez, B. M. (2017). "Antik Yunan ve Alevi Ezoterizmlerine Bağlı Müzik Kültürleri Üzerine Karşılaştırmalı bir Analiz" *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, Yıl: 7 Sayı 13: 25.06.2020 tarihinde: [http://isamveri.org/pdfdr/d04118/2017\\_13/2017\\_13\\_DONMEZBM.pdf](http://isamveri.org/pdfdr/d04118/2017_13/2017_13_DONMEZBM.pdf) adresinden alındı.

Erhat, A. (2013). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi

Harris, L. (2002). "Jean Delville Painting, Spirituality and the Esoteric" *Quest*, 90.3 27.06.2020 Tarihinde: <https://www.theosophical.org/publications/quest-magazine/1447-jean-delville-painting-spirituality-and-the-esoteric> adresinden alındı.

Shiner, L. (2010). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi* (İ. Türkmen Çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Mc William, N. (2011). *Sanat/Ütopya Mutluluk Hayalleri: Sosyal Hayat ve Fransız Solu* (E. Soğancılar, Çev.), İstanbul: İletişim yayınları.

Lahelma, M. (2018). "The Symbolist Aesthetic and the Impact of Occult and Esoteric Ideologies on Modern Art" *Approaching Religion*, Cilt: 8 sayı: 01, 25.06.2020 tarihinde: <https://journal.fi/ar/article/view/66685> adresinden alındı.

Leshner, J.H. (2013). "The Philosophical Aspects of Jean Delville's L'ecole de Platon" *Nineteenth-Century Art Worldwide*, Cilt: 12 sayı 02, 01.07.2020 tarihinde: <http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/autumn13/lesher-on-the-philosophical-aspects-of-jean-delville-s-l-ecole-de-platon> adresinden alındı.

Thackara, T. (2017). "The Symbolist Brotherhood That Believed Art Had Divine Powers" 30.06.2020 tarihinde <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-secret-society-made-art-religion> adresinden alındı.

Türk Dil Kurumu (2020). "Güncel Türkçe Sözlük" 25.06.2020 tarihinde; <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı.

Nişanyan, S. (2020). "Nişanyan Sözlük Çağdaş Türkçenin Etimolojisi" 25.06.2020 tarihinde; <https://www.nisanyansozluk.com/?k=ok%C3%BCltizm> adresinden alındı.

Ross, A. (2017) "The Magus Of Paris And The Occult Roots of Modernism" *The New Yorker*, Sayı: Haziran. 29.06.2020 tarihinde: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/26/the-occult-roots-of-modernism> adresinden alındı

## Görsel Kaynaklar

**Resim 1:** Ariege, Fransa'da bulunan Trois Freres mağarasında yer alan büyücü tasviri, <https://www.britannica.com/place/Trois-Freres>, Erişim Tarihi 24.06.2020

**Resim 2:** Jean Delville, 20 yaşında otoportre, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1887, <https://i.pinimg.com/736x/f7/35/9a/f7359ab771ae7ed633efeb9ded39fb37.jpg>, Erişim Tarihi 26.06.2020

**Resim 3:** Jean Delville, Le cycle de Passionel, Tuval Üzeri Füzen, 9 x 6 metre, 1890, <http://4.bp.blogspot.com/-tfs0ASJZtJE/UzLbDQtkZgl/AAAAAAAAAGYE/Ob8-OjWShAU/s1600/Le+cycle+passionnel+de+Jean+Delville++1890.jpg>, Erişim Tarihi 27.06.2020

**Resim 4:** Jean Delville, Bayan Stuart Merrill'in Portresi, Kağıt Üzeri Pastel ve Renkli Kalem, 40 x 32.1 cm, 1892, <https://brussels-express.eu/wp-content/uploads/2017/05/Le-portrait-de-Madame-Stuart-Merrill.png>, Erişim Tarihi 28.06.2020

**Resim 5:** Jean Delville, Orpheus'un Ölümü, Tuval Üzeri Yağlıboya, 79.3 x 99.2 cm, 1893, <https://www.artsy.net/artwork/jean-delville-the-death-of-orpheus-orphee-mort>, Erişim Tarihi 30.06.2020

**Resim 6:** Jean Delville, Portre Eskizi, Kâğıt Üzeri Mavi Tebeşir, 1898, <https://i.pinimg.com/originals/e1/f6/5a/e1f65a8fb891401cfa45908a6b078cfe.jpg>, Erişim Tarihi 01.07.2020

**Resim 7:** Jean Delville, İhtişam Meleği, Tuval Üzeri Yağlıboya, 127 x 146 cm, 1894, [https://artchive.ru/en/jeandelville/works/515338~The\\_Angel\\_of\\_Splendors](https://artchive.ru/en/jeandelville/works/515338~The_Angel_of_Splendors), Erişim Tarihi 03.07.2020

**Resim 8:** Jean Delville, Platon Okulu, Tuval Üzeri Yağlıboya, 260 x 605 cm, 1898, <https://revistamito.com/wp-content/uploads/2014/11/Jean-Delville-1898-L%C2%B4Ecole-de-Platon-La-escuela-de-Plat%C3%B3n.-%C3%93leo-sobre-lienzo.-Museo-de-Orsay-Par%C3%ADs.jpg>, Erişim Tarihi 01.07.2020





# Mimari Çevrenin Kamuya Açık Alanlarındaki Kentsel Heykellerin Konumlandırma İlkeleri<sup>1</sup>

Yazar: İbragimova, A. F.

Çeviri: Ferit YAZICI<sup>2</sup>

## ÖZ

Bu çalışma mimari çevrenin kamuya açık alanlarındaki kentsel heykellerin, kent düzenlemesindeki karakteristik ilkelerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu araştırmanın sonucunda kentsel heykellerin, mimari çevrenin kamuya açık alanlarındaki yeri için beş temel ilke türetilmiştir: hakimiyet, entegrasyon, simbiyoz, yıkım ve göçebelik. Türetilmiş ilkelerin mimarlık teorisi ve tarihi için önemi, formüle edilmiş kavramların «çevre-heykel-insan» sisteminin unsurları arasındaki ilişkiye dayanmasında ve mimari çevre, toplum ve heykel sanatı arasındaki modern etkileşimi yansıtan bir tür “Ayna” olmasında yatmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** *Mimari Çevre, Kentsel Heykel, Anıtsal Heykel, Kentsel Tasarım, Kamusal Sanat.*

## The Location Principles of the Urban Sculpture in the Open Public Spaces of the Architectural Environment

### ABSTRACT

This study aims to reveal the characteristic principles of the sculptures in the public spaces of the architectural environment in urban arrangement. As a result of this research, five basic principles have been derived for the place of urban sculptures in the public spaces of the architectural environment: domination, integration, symbiosis, destruction, and nomadism ... The importance of derived principles for architectural theory and history is that formulated concepts are among the elements of the “environment-sculpture-human” system. and being a kind of “Mirror” that reflects the modern interaction between the architectural environment, society and the art of sculpture.

**Keywords:** *Architectural Environment, Urban Sculpture, Monumental Sculpture, Urban Design, Public Art.*

<sup>1</sup>Geliş Tarihi: 23 Eylül 2020 - Kabul Tarihi: 8 Kasım 2020

<sup>2</sup>Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, ferityazici13@gmail.com,

Orcid No: 0000-0002-1573-3632

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat\_v06i12007

## Giriş

Heykelin klasik tanımı dört grupta incelenebilir: anıtsal heykel, anıtsal-dekoratif heykel, dekoratif heykel ve kaide heykelleri. İlk iki tipin ana özelliği mimari çevrenin kamuya açık alanlarında yer verilen heykeller olmasıdır ve bu, makalenin konusunu oluşturmaktadır. Her şeyden önce bugün anıtsal heykel ve anıtsal-dekoratif heykel terimlerinin, kentsel bir ortamda heykeldeki yaratıcılığı tam olarak karakterize etmediğini belirtmek gerekir. Böyle bir ayrımı, 20. yüzyılın ortalarına kadar kentsel heykelin bir özelliği olarak ifade etmek daha uygundur. Günümüzde modern ve mimari çevrenin kamuya açık alanlarındaki kentsel heykel, kamusal sanat ve sokak sanatı olmadan tasarlanmamıştır. Heykel, çağdaş sanatın bu iki biçiminde yansıtılır. Kamusal ve kentsel sanatın tüm temel özelliklerine sahip olmasına rağmen, anıtsal heykeller veya anıtsal-dekoratif heykeller onlarla eşit olmayan bir şekilde kamusal alanlara yerleştirilmiştir. Bu nedenle, makalenin başlığında kasıtlı olarak daha geniş ve genelleyici olan mimari çevrenin kamuya açık alanlarındaki kentsel heykel kavramı kullanılmıştır. Mimari mekânların üç boyutlu sanatı ve kamuya açık alanlarındaki heykelleri, sosyal ve sanatsal önem gibi özelliklerle donatılmıştır. Formu ile sanatçısının dünyaya karşı tutumunu temsil etmektedir. Kentsel çevrenin ayrılmaz bir parçası, kültürel ve üslup bağlamının kalıcı bir bileşeni olarak, kentin mimari ve sanatsal görünümünün ortaya çıkmasına doğrudan katılmaktadır.

Genel olarak, anıtsal heykelin kentteki yeri ile ilgili soruya pek çok kimse cevap aramıştır. Bunların en önemli temsilcilerinden biri Alman sanat eleştirmeni A. E. Brinkman'dır. Brinkman'ın analizi, şehir içinde; meydan, sokak, kavşak, patika ve nihayetinde heykellerin incelenmesine başvurduğu kentin tüm düzeni ve tüm mekânsal bölünme sistemi içindeki heykel formları ile ilişkilidir. A.V. Ikonnikov'un da kentsel çevrenin organizasyonu üzerine yaptığı çalışmalar ilgi çekicidir. Şehirsanatını oldukça detaylı ve kapsamlı bir şekilde incelemiş, yabancı ülkelerdeki başarılı uygulamaları objektif olarak analiz etmiştir (Ikonnikov, 1985: 336). Heykelin göçebeliği

teorisini yeni özelliklerinden biri olarak sunan sanat eleştirmeni Rosalind Kraus'un incelemeleri de önemlidir (Krauss, 2003: 320). Ancak çağdaş yazarların araştırmaları genellikle bir veya daha fazla heykel özelliğine bağlı kalmakla sınırlıdır. A. O. Kotlomanov'nun bilimsel makalelerinde tartışılan çağdaş Rus sanat tarihindeki kamusal heykel sanatının konumunun özellikleri gibidir.

Heykelin mimari ortamdaki evriminin ele alınması, sanat tarihinin klasik dönemine dayanmaktadır. Heykel, "Proto-art" ilkel ortak sistemin ya da Demir Çağın megalitik yapıları, devlet ve şehirler gibi toplum eksikliği nedeniyle neredeyse imkansız olan açık hava kamusal alan heykellerine atfedilir. Böylece, ilk kentsel heykellerin ilk medeniyetlerle birlikte ve aynı anda ortaya çıktığını güvenle söyleyebiliriz: Mısır, Mezopotamya ve ilk şehirlerin içindeki kamusal alanlardadır. Piramitler boyunca cenaze alayları üzerinde yükselen büyük Mısır sfenksi veya iki metrelik "Hammurabi Kanunlarının" yazılı olduğu stel, - mimari çevrenin kamuya açık alanlarındaki kentsel heykellerin ilk örnekleridir. Daha sonra, Antik uygarlıklar geleneklerini koruyarak, kent heykelini yeni ve daha yüksek bir sanatsal seviyeye taşıyarak onu mimarlıkla eşitlemeye çalışmıştır ancak Orta Çağ'ın gelişimi şehirde heykel geleneği unutulmuştur. Rönesans döneminde heykel, mimari çevreden bağımsız bir unsur olarak Donatello ve zamanın diğer dahileri sayesinde yine ortaya çıkmıştır. O zamandan itibaren yirminci yüzyıla kadar konumundaki dönüşüm, biçim değişimi ve kent fikri önemli ölçüde değişmemiştir, sadece on dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren heykel, şeklini ve izleyiciye karşı tutumunu, kaideyi kompozisyondan çıkararak ve insan figüründeki hacmin yorumunu serbest bırakan Auguste Rodin sayesinde değiştirmiştir. Devamında yirminci yüzyıldan itibaren, kentsel çevrenin tüm bağlamının, toplumdaki yeni düzenin, şehirlerin devasa bir biçimde büyümesiyle birlikte insanın bireysel değişimi, kamusal alandaki heykelin değişimini de başlatmıştır. Bu değişim heykelleri kişiselleştirmiş ve alışılmadık yeni konumlandırma ilkelerini ortaya koyarak gelenekleri korumuştur.

Konumlandırma ilkelerini incelemek için kamuya açık alanları ve içlerinde yer alan heykelin ne anlama geldiğini anlamak ve seçilen konum modellerini belirleyecek ana faktörleri tanımlamak gerekmektedir.

Boris Groys'ın belirttiği gibi, kamusal alanın tanımı, özel alanla olan zıtlığında başka bir deyişle özel olmayan her şeyde yatmaktadır (Groys, 2014: 20). Bu yazıda, "açık" kelimesi mimari ortamdaki çalışma nesnesinin yerini daraltmak için kullanılmıştır ve eğer açıkça ifade edecek olursak özellikle kamuya açık alanlar, kentsel çevrenin halka açık ve ücretsiz olarak kullanılabilen kısımlarıdır. Genel olarak kamusal alanların kentteki kamusal yaşamın gerçekleştiği yerler olduğu anlaşılmaktadır: meydanlar, setler, sokaklar, yaya alanları ve parklar... Bir anlamda bu, kentsel çevrenin tüm sistemi ile eş anlamlıdır ve bu da özellikle kent heykeli hakkında yorum yapabileceğimiz anlamına gelmektedir.

Konum ilkelerini vurgulamak için, «çevre-heykel-izleyici» sistemine başvurabiliriz. Çevre, heykellerin fiziksel olarak bulunduğu bir yerdir ve izleyici ya da daha ziyade onun algısında heykel mecazi olarak mevcuttur. Bu sistemsel faktörler arasındaki ilişkinin doğası heykelin yerini bir dereceye kadar kaderini, işlevini, imajını doğrudan belirlemektedir. Bu sistemdeki bağlantı uyumlu ve doğru ise heykel "olmalı"dır. Bu sistem çerçevesinde yanlış düşünülmüş veya karmaşık bağlantı ve karşılıklı etki varsa, heykelin unutulmasına ve hatta yıkımına yol açabilmektedir. Örneğin, Richard Serra tarafından 1981 yılında New York'ta Federal Plaza'da kurulan, mimariye adapte olan ve hatta itaat eden bir sanat nesnesi olarak kurulan ünlü "Tilted Arc" (Eğik Kemer) kent sakinlerinin memnuniyetsizliği sebebiyle, başka bir yere taşınmıştır. Çünkü onlara göre bu heykel, görünümü ile mekânı daha iyiye dönüştürememiştir. Yani heykel ve izleyici, çevre ile doğrudan temas halindeyken çevreyi ve izleyiciyi etkileyen heykel, izleyicinin ve çevrenin onu etkilemeye, onu değiştirmeye, verilen örnekte olduğu gibi yok etmeye zorlamıştır. Heykel taşınmış ve daha sonra ise tamamen sökülüştür. Bu örnek,

"çevre - heykel - izleyici" çalışma sistemindeki prizma yoluyla, heykellerin halka açık yerlerde konumlandırılması ilkelerini oluşturan bazı unsurları vurgulayabildiğini kanıtlamaktadır. Heykelin kamuya açık alanlardaki konumuna dair beş ilke göze çarpmaktadır: hakimiyet, entegrasyon, simbiyoz, yıkım ve göçebeliktir. Bu tür ilke ve terimlerin ortaya çıkışını düşünürseniz, daha antik dönemde tanımlanan son ikisinin olası istisnası dışında, böyle bir anlaşma için ön koşulların olduğu sonucuna varabilirsiniz. Tarihsel, politik veya sosyal bağlamda ilkelerin hakimiyet derecesi, insanlık tarihinin seyri ile birlikte değişmiş ve yukarıda belirtildiği gibi kentsel çevre bağlamında da değişikliğe uğramıştır. Listelenen ilkelerin her birine ayrıntılı olarak aşağıda yer verilmiştir.

*Egemenlik ilkesi*, kamusal alandaki heykele şöyle bir düzenleme önerir; heykel, mimari mekânın merkezi nesnesi olmalıdır ve bir nevi heykelin mekânı domine etmesini (baskın olmasını) gerektiren bir düzenleme icap ettirir. Kent, kasaba meydanlarının ya da avlu, tepe vs. gibi mekânların merkezinde konumlandırılan heykeller bu ilkenin tipik örneklerini yansıtmaktadır. Bu ilkeye göre incelenen yapıların önemli noktaları: işin ölçeği, hacmi, içeriğinin önemi ve kentsel çevre üzerindeki etkisiyle ilişkilidir. Bu açıdan incelenebilen heykeller genellikle mimariyi destekler niteliktedir, mekânın içinden büyür ve onu tamamlar. Bir başka örnek de bulunduğu mekâna ve etrafındaki her şeye hakimiyet gösteren şehir dışındaki anıtsal büyüklükteki heykellerdir. Bu örnekteki heykellerin hacim ve büyüklüğünde insan unsuru pek dikkate alınmaz bu nedenle bu tür yapıların hacimlerinin büyüklüğü veya öneminin insan odaklı karşılaştırılması zordur. İzleyici böyle bir heykeli uzak bir mesafeden gözlemleyebilmekte ve çoğu durumda böyle bir heykel anıtsal bir görünüm ile karakterize edilmektedir.

Heykelin, kentin baskın ögesi olarak yerleşimi formasyonla yakından ilişkilidir. Başka bir deyişle heykelin, mimari mekânda biçimsel açıdan görünümüyle bağlantılıdır. Geçmişte, şehirlerin tarihsel gelişiminin başlangıcında,

heykel her zaman put olarak rol oynamış ve dikilitaşlar veya ilahi imgelerin görüntüleri biçiminde oluşturulmuştur. Büyük kalabalıkları hareketlendirmek üzere genellikle şehir merkezlerinde veya köylerde bulunmaktaydı. Konumuyla kenti biçimlendirme görevini üstlenen heykel, çevresindeki sosyal ilişkilerin ve ulaşım yöntemlerinin gelişimine de işaret etmekteydi.

Atina Akropolü, geçmiş yüzyıllardan kalma heykellerin bulunduğu yerlerden ve egemenlik ilkesinin en açık örneklerinden biridir. Yazar Romanenko' nun (1990: 384) belirttiği gibi Athena heykeli, akropolün mimari strüktürleri arasında duruyordu ve mimari strüktürlere göre ölçeklendirilmesinin de katkısıyla bütün olarak iyi bir görünüşe sahipti. Heykeltıraş Phidias, sadece Atina şehrinde değil bir bütün olarak Antik Yunanistan'ın tamamında eski şehrin üzerinde yükselen belki de mümkün olan en merkezi yerlerden birini (Akropolis'in merkezini) seçmiştir. Belirtmek gerekir ki, bu heykelin (Athena heykeli) ve diğer Atina mimari yapılarının tasarımı ile mimari grubun Atina şehrinin politik ve ekonomik olarak yükselmesi ile ilişkili olduğudur. Phidias, bu fenomene sanatsal önemini verir, yani sembolik olana. Bu fenomende, egemenlik prensipli kentsel heykellerin, sembolizmi gibi ilginç bir özelliğini takip eder. Böyle anıtsal, parlak, ideolojik bir heykel genellikle küçük avlulardan şehirlere kadar tüm alanın sembolü haline gelir.

Atina şehrini simgeleyen heykel ile birlikte Rio de Janeiro'daki İsa Mesih'in heykeli veya New York'taki Özgürlük Heykeli arasında paralel bir ilişkiden söz etmek mümkündür. Bu tür heykeller şüphesiz sadece şehirlerin değil ülkelerin de sembolleridir ve aynı zamanda kentsel mekânın coğrafi ve kültürel merkezleridir.

Egemenlik ilkesindeki konumun belirli bir evrimini düşünürsek, şehirlerin gelişimi ve genişlemesi doğrultusunda heykelin şehir merkezindeki yerinin, meydanların ve avluların merkezinde konumlanmaya başladığı sonucuna varılabilir. Meydanın ortasındaki anıtın çıkışı, V.S. Turchin'in belirttiği gibi (1982: 160) Barok döneme dayanır

ve heykelin bu dönemdeki yeni konumu yeni bir fenomen haline gelmiştir. Merkezi konumda heykelleri olan meydanlar, heykelin genellikle bu alanların sembolü haline geldiği bazı şehir politikaları oluşturmuştur. Örneğin Dikilitaş'ın (Obelisk'in) bu açıdan etkileşimi birçok Avrupa şehrinde ortaya çıkmıştır: Paris'te Vendome meydanındaki Vendome Sütunu, Londra'da Trafalgar meydanındaki Kaptan Nelson dikilitaşı ve Roma'da Aziz Petrus meydanındaki Mısır dikilitaşı...

Bugün egemenlik ilkesi, sanatçılara fikirlerini büyük ölçekli ve küresel ifade yetisi dahilinde kullanmalarına izin vermektedir. Bu türden yaklaşıma modern ve çarpıcı bir örnek olarak İngiliz heykeltıraş Anthony Gormley'nin Kuzey İngiltere'deki vadilerin üzerinde yükselen iki yana uzanmış kolları ile 30 metre yüksekliğindeki "Kuzeyin Meleşği" adlı heykeli verilebilir. Basit bir adamın heykeli, İsa Mesih gibi çarşıya gerilmişçesine duran, kanatların bu adamın büyüklüğüne göre orantılı olmayan ve insanlığın barışını koruyan, neredeyse antik bir sembol, güzel ve insanı öven. Bu çalışma, "çevre-heykel-izleyici" sistemindeki faktörlerin ilişkisini çok doğru bir şekilde karakterize etmektedir. Hiçbir mimari yapı yoktur ve bu durumda önemli olan gökyüzünün oluşturduğu fonda okuduğumuz heykel ve onun doğayla arasındaki bağlantıdır. Böylece heykel, doğanın görkemli arka planı önünde insanlar tarafından sevilir. Farklı bir yaklaşım olarak ama benzer bir açıdan R. Serra'nın çöldeki son çalışması incelenebilir. 15 metre yüksekliğindeki binalardan oluşan "Batı - Doğu / Doğu - Batı" adını taşıyan heykel grubu Katar'ın başkenti Doha'dan 60 km uzaklıktadır. Bu heykel grubu bir nevi uzay bıçakları çöl tepelerine giriyor ya da dünyanın içinden yükseliyormuş gibi sonsuz güneş ışığını yansıtan dev, tek yönlü plakalardan oluşmaktadır. Kamunun açık alanlarına konumlandırılan heykelin, egemenlik prensibinin özelliği olan, arazi sanatı ve benzer türdeki çalışmalar da görüntünün anıtsallığını kullanmaktadırlar.

Ayrıca, kentsel ortamdaki heykelin egemenliği ilkesinin gelişim aşamasında, önceki dönemler için tipik olmayan ek faktör araçlarının öne

çıkacağı da belirtilmelidir. Renk ve kışkırtıcı içerik - heykeli böyle bir prensipten ayıran şey budur. Alman tasarımcı Inges Indee'nin çalışmalarında birçok değerli örnek var, başka bir deyişle içeriğin özgünlüğü ve renk tam da o araçlar ki, cephe heykellerinden ölçekli ve parlak hipertrofik mücevherler yapmış ve kentsel ortama egemen nesnelere olmuşlardır.

*Entegrasyon prensibi* ilkesiyle heykel, kamusal alan sisteminde "çözülür" ve son derece dekoratif olan işlevi, kentsel çevrenin estetik bileşenini tamamlayan tektonik mimari sistemin ve çevresindeki alanı destekleyen bir tür görünmez çerçeveye girmiştir. Bu ilke, bir önceki ilkeyle kıyaslandığında açıkça anlaşılmalıdır ki kentsel çevrenin genel sisteminin arka planına karşı belirgin bir form içeriği yoktur. Tipik örnekler olarak cephe heykelleri verilebilir: Atlaslar, karyatidler, frizler, alınlıklar, çeşme (fiskiye), bahçe peyzajı heykelleri ve diğer mimari yapı ve kompleks dekorasyonları...

Söz konusu ilkeye göre çoğu durumda heykelin doğrudan mimari yapı içinde yer alması gerektiği varsayılmaktadır. Bu konuyla heykel, antik çağlardan beri karyatid binanın estetik görünümünü de zenginleştirmekteydi. Ancak bu tür heykeller özellikle binadan ayrı durdukları Orta Çağ'da popülerdi ve heykel, sanat sistemi bağlamında kaybolmuş "düşmüş" bir form olarak görülüyor (Turchin, 1982: 160), cepheye bitişik heykel ise ilahi ve sonsuzdan önce, tüm maddi şeylerin birliği ve saygı duymanın kutsal anlamını taşıyordu, diğer bir deyişle bütünleşmiş.

Modern kentsel çevreye entegrasyon prensibi, heykel sanatında yeni biçimlere sebep olmuştur. Her şeyden önce, pilastroları (sütunları) gittikçe daha az taklit etmeye başlamış ve tüm binanın stilistik çözümüyle örtüşmeye çalışmamıştır. Devamında ise modern teknoloji, heykelin işlevini desteklemesi gerektiği için değil mimarinin tasarımının nadir bir örneği olarak kullanılmıştır. Sonucunda böyle bir heykel, entegrasyon ilkesine atfedilmemelidir çünkü bu durumda heykel, bazen ayrı bir mimari yapının veya uzamın temel bir unsuru haline geldiğinden çok fazla dekoratif bir işlev üstlenmemektedir.

"Çevre-heykel-izleyici" sistemindeki insanın rolünü ayrıca belirtirsek söz konusu prensipte izleyici günlük yaşamda bu konumda bir heykeli algılamakta güçlük çekmekte çünkü bu tür heykelsi nesnelere izole etmek için mimarinin detaylarına veya uzama odaklanmak için büyük bir çaba sarf etmesi gerekmektedir. Bu prensibe fazla dikkat edilmese de kentsel ortamdaki sanatsal içeriği dolduran gerekli bir unsurdur.

Heykelin kamuya açık alandaki konumunun üçüncü prensibi *simbiyoz (uyum) ilkesidir*. "Çevre-heykel-izleyici" sisteminde ortaya çıkan simbiyoz ilk etapta «çevre-heykel-izleyici» sisteminin tüm elamanları açısından karşılıklı ilişki dahilinde eşit bir etkiye sahip, iç içe geçmiş temel bir ilke olarak incelenebilir. Bu noktada bir nesne olarak heykel, izleyici için ne olacağına bağlı olarak yerinde şekillenir ve daha sonra zaman alanındaki algılanışı ve varlığı, çevre üzerindeki etkisine bağlı olarak biçimlenir. Ek olarak nominal simbiyozla göre izleyicinin ve mimarinin bu heykelsi nesneye olan tutumu zamanla birlikte değişebilir. Tipik örnekler, binaların yanında ve yaya caddelerindeki zamanımızın ayakta duran heykelsi nesnelere aittir.

Simbiyoz ilkesinin önceliği, eski Mısır'daki binaların yakınında bulunan ve antik dönemin tipik heykellerinden geliyor. Ne yazık ki, böyle bağımsız duran bir heykel korunamamıştır, ancak muhtemelen antik Yunan'da, kavşak ve sokaklarında işaret olarak görev yapan küçük Hermes'ler vardı (Romanenko, 1990: 384). O zamandan beri, belki de XIX. yüzyılın sonuna kadar, böylesi heykeller unutuldu ve sadece Auguste Rodin, ilk kez "Calais Burjuvaları" heykelinin kaidelerini kısalttı ve heykeli, izleyici için "ulaşılabilir"den görebileceği bir seviyeye indirmeyi başardı. Doğru ve ilişkisel olarak izleyiciyle doğrudan temas halindeki simbiyoz ilkesi heykeli, diğer ilkelere göre heykellerden farklıdır.

Genel olarak simbiyoz, nesnenin genel karakterini oluşturan tüm unsurların karşılıklı katılımının bir yolu olarak hemen hemen her türlü sanatın örtülü bir özelliğidir. Bu gün belki de bir heykeli kentsel bir ortamda sergilemenin en popüler

ve ilerici yolu budur. Kamusal sanattaki çağdaş heykel, simbiyotik etkileşimlerin bir örneğidir. 60'lı yılların sonlarında, Amerikan hükümetinin sanatı destekleme projesi öncelikle sanat nesnelerinin bulunduğu bölgelerin fiyatlarını ve önemini yükseltmeyi amaçlamıştı. Yani, o zamanlar vatandaşlarını "kaybetmeye" başlayan Amerikan şehirlerinin şehir dışına çıkmasının önüne geçmek amacıyla şehrin ana hatlarını çizerek insanların banliyölere akmasına yol açmıştı. Kamusal sanattaki bu anahtar başka bir deyişle heykel, şehir sakinlerinin gözünde şehri "restore etti" (Claire, 2015: 256). Doğrudan izleyiciyle olan simbiyoz veri nesnelerinin bir çeşit "müzesinin" izleyicilere kapitalist tüketim toplumunda çok gerekli olan planlanmamış bir sanat eğitimi vermesidir. Başka bir deyişle, simbiyoz, heykel ve izleyici, gözlemci olan vatandaşların eğitimi ile ilişkilendirilmektedir.

Simbiyozun bir başka çarpıcı örneği, mükemmelleştirme unsurlarının faydacı işlevine sahip kamuya açık alanların heykelleridir. Her türlü ışık, bank, çöp tenekesi ve kentsel çevre tasarımının diğer unsurları şeklinde yapılmış, kamuya açık alanların heykelleri yoldan geçenlerin günlük yaşamlarında uygun ve gerekli hale gelmiştir.

Bir heykelin kamusal alandaki konumunun dördüncü ilkesi de yıkım ilkesidir. Konumu, "çevre-heykel-izleyici" sistemindeki öğelerin karşılaştırılmasına, mimari ortamın olağan algısının yıkılması ve kentsel ortamdaki heykel nesnelerinin olağan algısının yıkılmasına dayanmaktadır.

Bu ilke çağdaş heykeltıraş Florentijn Hoffman tarafından çok kapsamlı bir şekilde tanımlanmıştır: "Amacım insanların belirli bir yeri algılama biçimini değiştirmektir." (Rosalind, 1981: 320).

Yıkım ilkesinin örneklerini eski veya ortaçağa ait kamusal alan heykellerinde bulmak zordur. Yirminci yüzyılın başlarından itibaren cesur ve yenilikçi ready-made (hazır nesne) sanatçıları, izleyiciyi günlük şeylere yeni bir şekilde bakmaya zorlamıştır. Burada heykelin mekân içerisindeki konumlandırma biçimi alışılmışın dışındadır.

Heykel belirsiz şeklinin, hacminin, renginin, içeriğinin veya diğer ifade biçimlerinin sayesinde mekândaki tanıdık yerin yarattığı basmakalıp hissini yok ederken izleyicinin bakışlarını dönüştürür ve yeni bir yerin hissini uyandırır. Odağı heykele ve heykelin içindeki aslına yöneltir.

Bu ilkenin modern yorumunun ana özelliği, doğrudan insan hareketlerinin alanında olmasıdır. "Çevre-heykel-izleyici" sistemindeki etkileşimi öyle ki ne çevre ne de izleyicinin tutumu, kasıtlı etkileşim olarak kabul edilmez. Aksine sonuç, bünyesinde çeşitlilik ve bazen de kışkırtıcılık barındırdığı için öngörülemez. Bu bağlamda yayaların her zaman heykelleri günlük yaşamları düzeyinde algılamaya hazır olmadıklarını belirtmek gerekir. Buna ek olarak, bu ilke sıradan bir izleyici gerektirir. Ayrıca heykelin şekli neredeyse her zaman çevredeki alanın tam tersidir.

Bugün bunlar kamusal sanat, sokak sanatı ve tür heykelinin çarpıcı örnekleridir. Düzensiz olsa bile, çılgın atan nesnelere ortada gömülü gibi görünüyor ve heykel, izleyici ve çevresindeki alan arasında hassas bir iletken görevi görüyor.

Bu makalede ele alınacak beşinci ve son prensip, göçebelik ilkesidir. Genel olarak göçebelik bir olgudur, özgün bir eğilimdir ve sadece son on yıldır tipik kentsel mekân heykelinde ilke olarak gözlemlenmektedir. Bu bağlamda Rosalind Kraus'un (1981; 2003) teorik ve sanat tarihi çalışmaları ilgi çekicidir. Araştırmacıya göre XX. yüzyılda anıt kavramını temsil eden heykel önemli ölçüde değişmiştir. "Geleneksel" heykel kalıcı bir yer kaplarsa heykel modern olur, ancak kalıcı "yerini" "göçebe" yeriyle değiştirirse başka bir deyişle "dolaşan" anlamına gelir. Böyle bir dönüşüm yirminci yüzyıl heykel sanatını genel olarak önceki yüzyıllardaki heykellerden radikal olarak ayırmaktadır. Bu dönüşen ve değişen konuma da göçebe denir.

Heykelin bu "hareketi" aslında nasıl oluyor? Bunun iki şekilde gerçekleştiğini söyleyebiliriz: biri heykelin şeklini değiştirmeden heykelin bulunduğu yerde fiziksel bir değişiklik olması şeklinde diğeri de heykelin bulunduğu yere göre şekil değiştirmesiyle gerçekleşmektedir.

Her iki durumda da içinde bulunduğu yerin zamanla değişmesinden dolayı heykelin hareketi görecelidir. Başka bir deyişle bunun sabit değil, heykelin bulunduğu yerin mobil bir prensibi olduğunu söyleyebiliriz. Ancak gerçek şu ki bu gibi durumda istikrarsızlığın, hatta kaosun da özel bir sırası ve düzeni vardır.

Sadece hayal edin, göçebeliliğin ilk versiyonu, heykelin aynı görüntüsünü aynı anda gezegenin farklı bölgelerinde sergilenmesi veya aynı heykelin periyodik olarak sergilenmesi, dolayısıyla geçici olması. Göçebeliliğin ikinci bir versiyonu ise, aynı heykeli gezegenimizin farklı yerlerinde bulma eşzamanlılığıdır. Kopyalama ve tekrar, günümüz modern heykel tasarımının, seri üretimin ayrılmaz bir parçası olduğu gerçeğiyle ilişkilendirilmektedir. Örneğin, Amerikalı heykeltıraş J. Koons uzun bir süre boyunca aynı türden, çelikten yapılmış bir dizi balonları taklit eden heykeller yarattı. Onları zamanın gerektirdiği yerlere koydu. Bu, göçebe eğiliminin bir özelliğidir - büyük miktarlarda şaheserler üretme arzusu. Böylece ilke tamamen tasarımın içine nüfuz eder ve yüzünü sanata dönerek people-friendly olarak adlandırılır (Moszynska, 2015: 816). Birisi bir müzayedeye gidebilir ve bir milyon veya daha fazla dolara moda olan bir sanatçının heykelini alabilir ve bir başkası web sitesine girerek aynı eserin küçük bir kopyasını sadece birkaç yüz dolara satın alabilir. Böyle bir durumda belirtmek gerekir ki heykel, özgünlüğünden bir miktar kayba uğrar, ancak buna ek olarak bir popülerliğe de ulaşır.

Göçebe ilkesine gelince, konumuna göre bir form olarak ilke, kinetik, etkileşimli heykeller, yerleştirmeler ve şekli zamanla değişen bu gibi nesnelere içermektedir. Başka bir deyişle, heykelsi yerleştirmelerden bahsederek, zaman içinde biçimin değişmesi, hareketi ve bazen de kaybolması şeklinde gözlemlenebilmektedir. Örneğin, 2003 yılında Brezilyalı sanatçı Nèle Azevedo, "Monument Minimum" adlı küçük buz figürinlerinden/heykellerden oluşan ve eriyene dek sadece birkaç saat varlığını sürdüren heykelsi bir enstalasyon yaratmıştı. İşte bu, zaman içindeki formun göçebeliliğine çarpıcı bir örnektir.

Genel anlamda zaman, dördüncü boyut olarak belki de göçebeliliğin ana aracıdır. Yirminci yüzyıl boyunca birçok sanatçı ve heykeltıraş bu kavramı cesurca hayata geçirmeye çalışmıştır: Alexander Calder, Nikki de Saint Pale, Alexander Rodchenko, vs... Bu sanatçılar, mobil projeler yaratmıştır ve belki de sadece bugün etkileşim araçları, medya teknolojisi ve internet sayesinde maksimum üretimini heykelsi hacimlerde bulmuştur. Değişim, bizi zaman içinde hareket eden ve değişen sanatın karmaşık soyut kavramına daldırmıştır.

Göçebeliliğin, heykel dünyasının yüksek teknoloji dünyasındaki medya sanatına olan popüler eğilime bir tepkisi olduğunu da ekleyebiliriz (Foster, Krauss, 2015: 816). Bunun nedeni, post-modernizmin zor aşamasından sonra sanatın sonsuza dek formunu aradığı ve nihayetinde konsept üzerine yoğunlaştığı televizyon, reklam ve internet gibi basit tasarım türlerinin ve kitle eğlencelerinin sanattan çok ileri gitmesi ve popülerliklerini arttırmasıdır. Günümüzde modern medya teknolojilerinde kullanılan araçların heykel sanatını icra eden sanatçılar tarafından kullanılmaya başlanmasından başka bir seçenek kalmamıştır. Modern çağda bir yaya için tipik bir bronz heykelin önünde durmak çok zordur. Onu atipik bir soyut formun önünde durdurmak bile zordur. Çünkü yaya cebinde telefon taşır ve interaktif reklamlar ustaca çalışmaktadır. Tüm yaşam döngüleri ve kitlese tüketiminin diğer parlak unsurları doğrudan medya hizmetleriyle ilgilidir. Muhtemelen bu yüzden yeni teknolojiler kaçınılmazdır. Sanata ve özellikle heykel sanatına nüfuz ederek bu durumda olduğu gibi yeni konum ilkelerini oluşturmakla kalmayıp aynı zamanda tasarım gibi daha görsel ilkeleri de oluşturmaktadır. Bu türden fenomen örnekleri, heykelde yeterince vardır. Florentijn Hoffman'ın, dünyayı gezen göçebe bir ördek ile yaptığı çalışma (Giants of Florentijn Hoffman) veya kinetik teknikler kullanarak ve nesnelere hareket ettirerek benzersiz ve ilginç bir konseptle birleştiren David Cerny... Ünlü eserlerinden olan Prag şehrini yansıtan parlak, siyah bir malzemeden yaptığı Franz Kafka'nın başı bunun açık bir örneğidir (Behold the Kinetic).

Sonuç olarak modern toplumun oluşumunun keşfedilmesinden çok önce ortaya çıkan beş temel ilkenin ve ön koşullarının, mimari çevrenin kamuya açık modern alanlarıyla ilgili olduklarını belirtmek gerekir. Bu ilkeler kentsel çevreye, insan ve heykelin kendisi arasındaki ilişkiye dayanır ve toplum, sanat ve insan arasındaki etkileşimleri yansıtan bir tür aynadır. Bu karmaşık bağlantı, genellikle doğası gereği felsefi olmakla birlikte her zaman bu sistemdeki durumun nesnel bir değerlendirmesidir. Çevre-heykel-izleyici sisteminin bugünkü etkileşiminin temelini ilişkisel doğası olduğu belirtilmelidir. Bu türden konum ilkeleri heykeli ilişkisel kılar ve kapsamı insanın heykelle olan sosyal bağlamıyla ilişkisidir. Ayrıca şunu da belirtmek gerekir ki heykelin kamuya açık alanlara yerleştirilmesi ile ilgili türetilmiş ilkeler kesin değildir. Kentsel ortamdaki çağdaş heykelde beş ilkedен herhangi birini kullanmak mümkündür, bu da çağdaş sanatçıların kendini ifade etmelerinin çeşitliliğini, özgürlüğünü ve yenilikçiliğini kanıtlar.

#### KAYNAKÇA

Behold the Kinetic, 39-Ton Statue of Franz Kafka's Head, Erected in Prague: Artist David Černý's Latest Creation // openculture.com: daily. internet-edit. 2016. URL: <http://www.openculture.com/2016/05/behold-the-kinetic-39-ton-statue-of-franz-kafkashead.html>.

Brinkaman A. (1935). Square and the monument as a problem of the art for, M.: Publishing house

of the all-union academy of architecture.

Claire Doherty. Public Art (Now): Out of Time, Out of Place. L.: Art/Books, 2015.

Giants of Florentina Hoffmann // vltramarine.ru : daily. internet-edit. 2012. URL:

Groys B. (2014). Public space: the emptiness of a paradox, M.: Strelka Press.

Hal Foster, H. & Krauss, R. etc. (2015). Art since 1900. Modernism, anti-modernism,

<http://www.vltramarine.ru/mag/art/sculpture/82>.

Ikonnikov A. V. (1985). Art, environment, time: Esthetic organization of the urban environment, M.: Sovetskiy khudozhnik.

Kotlomanov A.O. (2015). Public art: pages of history // Vestnik SPbGU. Ser. 15. Vol. 1. C.54–71

Krauss R. (2003). Authentic avant-garde and other modernist myths. M.: Khudozhestvennyy zhurnal.

Krauss, R. (1981). Passages in Modern Sculpture, C.: The MIT Press.

Moszynska, A. (2015). Sculpture Now. L.: Thames & Hadson.

post-modernism, M.: Ad Marginem Press.

Romanenko E. (1990) The monument in the city, M.: Sovetskiy khudozhnik.

Turchin V. (1982). Monuments and city, M.: Sovetskiy khudozhnik.



# Anarşizmin Estetiği<sup>1</sup>

Sena KORKMAZ<sup>2</sup>

## öz

Sanat, gerçekliğe başkaldırmak ve nihai özgürlük hedeflerine ulaşmak için tesirli bir iletişime duyulan ihtiyacın en temel ifadesidir. Sanat, duruşuyla, yaratıcılığıyla, ahengiyle ve coşkusuyla gerçekliğe hükmeden düzeni dönüştürdüğünü savunmaktadır. Bu nedenle anarşist felsefenin sanat ve hayat anlayışına dönüşümü etki etmektedir. Anarşizmi bünyesinde barındıran bir sanat, hayatı kucaklayabilir. Her düşünce sisteminin sanat ile yolları kesişmektedir. 20. yüzyılda sanat akımlarının özünü oluşturan pek çok sanatçı eserleriyle ve kimlikleriyle anarşizmi benimsemiştir. Bu bağlamda sanat ve anarşizm üzerine düşünceler ve eylemler büyük önem taşımaktadır. Asıl olan 'anarşist estetik' üzerine düşünmenin yollarını aramaktır. Modern çağı ele aldığımızda, sanat ve estetik kavramları için anarşist bir bakış açısına ihtiyacımız olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Bu araştırma içerik analizi yöntemine tabii tutularak incelenmiştir. Bu amaç doğrultusunda çalışma kapsamında amaçlı örneklem metodu kullanılarak Marksist kültür eleştirmeni Slavoj Žižek'in analizleri Sapığın İdeoloji Rehberi filmi üzerinden ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Slavoj Žižek, Sinema, İdeoloji, Sanat, Estetik

## The Aesthetics of Anarchism

### ABSTRACT

The Aesthetics of Anarchism Art is an expression of the need for effective communication, it challenges reality and gives a sense of freedom. It has changed and adapted society with the artistic style, harmony, and enthusiasm intertwined in everything we do and know. Therefore, the transformation of anarchist philosophy has had a noticeable impact on the comprehension of art and life. Art that embraces anarchism can embrace life. Every system of thought intersects within it. In the 20th century, many artists adopted anarchism with their work and political stances. In this context, it is of great importance to consider the relationship between anarchism and art. The main thing is to look for ways to think about 'anarchist aesthetics'. When we consider the modern age, it is an undeniable fact that we need an anarchist aesthetic view. The analysis of anarchism on art, aesthetics, philosophy, politics and cinema ideology were evaluated. This study has been examined by using the content analysis method. For this purpose, the analyzes of Marxist sociologist and cultural critic Slavoj Žižek were handled through the film Perverted's Guide to Ideology by using a purposeful sampling method.

**Keywords:** Slavoj Žižek, Cinema, Ideology, Art, Aesthetic.

<sup>1</sup>Geliş Tarihi: 15 Kasım 2020 - Kabul Tarihi: 27 Kasım 2020

<sup>2</sup>Yüksek Lisans, İstanbul Aydın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Görsel Sanatlar

Orcid No: 0000-0002-6675-3334 senakorkmaz@stu.aydin.edu.tr

DOI: 10.17932/IAU.SANAT.2015.015/sanat\_v06i12008

## 1. Giriş

Anarşizm, eski Yunan dilinde anarchos “yöneteni olmayan” anlamında kullanılmaktadır. Bu genel tanıma karşı anarşizmi sınırlandırmak elbette mümkün değildir. Anarşizm tanımlamalara, kategorize edilmeye bir karşı çıkıştır. Anarşizm, bireyin ufkunu açıp onu özgürlüğe ulaştıran bir güçtür. Anarşizmin bünyesindeki bireyler kendilerini “*İnsan toplumlarının en iyi biçimde bir hükümet ya da otorite olmadan işleyeceğini savunan, insanların doğal halleriyle, herhangi bir dış müdahale olmadan, birlikte uyum içinde ve özgürce yaşayacaklarını ileri süren felsefi ve siyasal konular*” olarak tanımlamaktadırlar (Marshall, 1999, s.23). Toplumların yeteneklerine ve becerilerine inanmasını ve herkesi eşit güvence altında olacağı yaşam uğruna mücadele etmeyi öğütlemektedir. Anarşizm ve sosyalizm birbirleri ile sık olarak karşılaştırılmaktadır. Fakat sosyalizm yoksulluğa, sınıflandırmalara, eşitsizliğe karşı bir tutum gösterirken, anarşizm her türlü iktidar otorite ve yönetime karşı idealist bir tepkiden oluşmaktadır. Otoriter gücün bireyin zekasını ve hürriyetini kısıtladığını ve yozlaştırdığını savunmaktadır. Devlet bir sınıfın diğer sınıfları istismar ettiği ve üstünlük kurmasını sağlayan yönetim gücüne sahiptir. “*Her anarşizm sosyalisttir, her sosyalizm anarşist değildir, anarşizm eşittir hürriyet*” bireyin tamamı ile özgürce kendi iradesi ile düşünmesi, kalbiyle sevmesi ve benimsemesidir (Meriç, 1999, s.135). Anarşizm temelinde insan doğasının iyi bir öze sahip olduğunu savunmaktadır. Anarşizmin düşünce yapısına göre bireylerin, sosyallik, girişkenlik ve iş birliği davranışlarına yönelik güçlü eğilimleri vardır. “*İnsanlar, temelde bencil olsalar da rasyonel olarak aydınlanmışlardır ve aklın eğitimi ve geliştirilmesi vasıtasıyla tedricen değişebilirler* (Heywood, 2010, s.89)”. Bireylerin birbirlerine karşı zarar vermeye yönelik tutumunun ana sebebi, bireyleri birbirleri üzerinde egemenlik kurmaya yönelten hiyerarşik sistemlerdir. “*Daha geniş bir perspektiften bakılırsa anarşizmin modern politik düşünceye katkısı herhalde eleştirel tutumu olmuştur. Anarşizm bundan başka neyi temsil ediyor olursa olsun, onun belirleyici özelliği devleti ve politik ilişkileri reddetmesidir*

(Bakunin, 1998, s.39)”. Anarşizmi sadece politik çerçevede değerlendirmek olanaksızdır, çoğu ideolojinin aksine, anarşizm bir dogma değildir. “*Bütün dogmaların, bütün otoritelerin karşısındadır. Mutlak hürriyettir, düşüncenin her isyanına hayat hakkı tanır* (Meriç, 1999, s.135)”. Yandaşlarından ziyade izleyicileri vardır. Kendi içinde pek çok eksikliği barındırmasına rağmen sıklıkla kurallarını esnetir, yapıbozuncu olarak kabul edilmektedir. Anarşizm toplum, politika, sanat estetik, felsefe alanlarında etkisini sürdürmektedir. Anarşizmin estetiğe karşı edimleri diğer estetik anlayışlara göre farklılıklar göstermektedir. Estetik tanımının kökenin Eski Yunan lisanında ‘Aisthesis’ kelimesinden gelmektedir. Estetik kelimesini 1750 yılında ilk ortaya çıkaran Alman düşünürlerinden Alexander Baumgarten’in tabirine göre, duyuşal bilginin bilimidir; mevzu bahis duyu ile alakalı yetkinliktir. Alexander Baumgarten, estetik adını rastgele olarak vermemiştir. Aksine, estetik görüngünün, bireyin duyuşallığına ulaştığını gözlemlediği için bu bilime estetik ismini vermiştir (Tunalı, 1998, s.15). Hakikatini düşlediği, güzel üzerine düşünmenin sanatıdır. Estetik olgusu güzel olanı istemek, aramak ve hissetmek biçiminde açıklanmaktadır. Güzel olan ve güzellik ile ilgili tüm kavramlar değerler ve yargılar daima felsefe tarihinin incelemeleri arasında yerini alacaktır. Anarşizm estetiği salt biçim ve güzellik algısı kapsamında değerlendirmez. Estetiğin yöresinden dahi geçmeyecek eserlerin oluşum serüveni anarşizmin ilgi odağıdır. Anarşizm şekilciliği savunmaz aksine yadsır, anarşizme göre bir yapıt devrime öncülük ediyorsa estetikdir. *Estetik bir gösteri olarak sahneye koydukları şey, sıradan insan yığınlarına yönelik bir gerçekten ibarettir* (Žižek, 2011, s.30). Anarşist düşüncenin temsilcilerinden ve anti sistem filozofu Slavoj Žižek direnişi ve devrimi her alanda ifadeleri ile aktarmaktadır. Slavoj Žižek psikanaliz, felsefe, politika ve sanat alanlarında birçok aykırı düşünceyi yorumlarıyla bünyesinde barındırmıştır.

Yapıtlarında, çeşitli düzencelerden pek çok filozofun görüşlerinden faydalansa bile, yargılarını biçimlendiren ve başkalarını aydınlığa

kavuşturmak maksadıyla yararlandığı temel yapı, Lacancı psikanalist gelenektir. Bu sebeple birçok yapıtının neticesinde Lacan'a ait tabirleri açıklayan bir sözlük olmaktadır (Uzel, 2020, s.26). *"Žižek'in çoğu kitabının bazı bölümleri Lacan'ın teorilerinin açıklanması için ayrılmıştır (Myers, 2014, s.39)"*. Žižek metinlerinde bir nosyonu açıklamaya, çoğunlukla okuyucunun aklına ilk olarak gelebilme ihtimali olan betimlemeleri onaylamayacağı bir hale getirerek başlamaktadır. Neticede Žižek, üzerinde çalıştığı nosyonun ne olmadığını, neyi kapsamadığını belirtmektedir. Žižek'in bu tarzı, zaman zaman yazılan metnin lisanına da etki etmektedir. Žižek işlediği metinlerde uzun girizgâh bölümlerinde temadan uzak bağımsız şeylerden bahsederken, asıl anlatmak istediği konuyu metnin ortalarında başlaması, düzensiz bir biçimsizlik gibi algılanmaktadır. Ancak takriben tüm metinlerin benzer bir şekilde tasarlanması, Žižek'in bu anlatım tarzının planlanmış bir dağınıklık olduğunu göstermektedir. *"Žižek'in üslubunun sırrı ve hilesi, bizim için ve bizim yerimize ürperip titremesi ve bu yolla, siyasal doğruluk içermeyen gözlemlerinin normalde neden olacakları suçluluk duygusundan sıyrılmamıza imkân tanıyarak, yaptığı bu gözlemlerin ve saptamaların keyfini sürmemize izin vermesidir (Myers, 2014, s.13)"*. Okurların konuyu kaçırdıklarını hissetmeleri veya devamlı ne zaman asıl meseleye geleceklerini düşünerek strese sokma maksadıyla, Žižek'in bu formu kasıtlı olarak klasik öğretim stilini benimsemekten kaçınmak için uyguladığına inanılmaktadır. Žižek'in yorum ve düşüncelerine baktığımızda, objektif bir bakış açısını gözler önüne sermektedir. Açık uçlu yorumlarıyla okuyucuyu çelişkiye düşürmektedir. Düşüncelerimize adeta bir köprü inşa eder, iyi ve kötünün eşit dağılımıyla okuyucuyu yüzleştirmektedir. Aslında burada asıl mesele şu; iyi ne kadar iyiliği, kötülük ise ne kadar kötülüğü barındırıyor? Her düşüncenin içerisinde muhakkak kusurlu bir taraf vardır. Žižek bireyleri bakmadıkları pencerelere yönlendirmektedir. *"İçinde bulunduğun çıkmazın bir hayali çözümünden oluşan sergiyi görmek için 'pencereden bakması' yeterlidir (Žižek, 2005, s.128)"*. Žižek'in anarşizm anlayışı

bireysel farkındalığa dayanmaktadır. Bireyden topluma olan bu süreçte bireyin toplumdan aldığı hasarları ele almaktadır. Toplum hiyerarşik açıdan bir yönetici altında bireyin taleplerine belli oranda sessiz kalmaktadır. Politikaya dair yorumları film eleştirileri ve sanat eserleri değerlendirmelerinde görülmektedir. Sinema bu yorumlar için biçilmiş kaftan niteliğindedir. Sanat eserleri duygu aktarımının en şeffaf halini yapıtta gizli bir mesaj olarak taşımaktadır. Sanat toplumdan beslenir, toplumda duyumsamaya neden olan her fısıltı sanat eserine yeni bir dil kazandırmaktadır.

Neticede okurları yapıtların hislerine ulaştırmıştır. Bu kaniyla birlikte anarşizmin, sanat için iyi bir iletişim aracı olduğu görülmektedir. Anarşizm bir yıkım değildir, sadece toplumların çürümeye yüz tutmuş ölü dokusunu söküp atmaktadır. Cehalet yönetici sınıfının en güçlü silahlarından biridir. Sistem özgürlük karşıtıdır, aykırılık düzeni bozguna uğratar ve toplumlar efendilerinin izin verdiği kadar özgürdür.

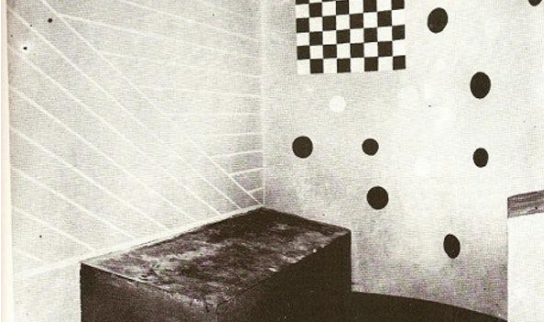
## 2. Slavoj Žižek Anarşizm Anlayışı

Slavoj Žižek köktenci kuram çevresinde, entelektüeller tarafından tanınan isim konumunda takdir görmektedir. Žižek'i sıra dışı kılan, güncel dogmayı elde eden, kalemine aldığı her eleştiri için bir öneri getiren etkileyici bir teorisyen olmasıdır (Uzel, 2020, s.9). Terry Eagleton, Anti Oedipus'tan bu yana Žižek'in en yüksek bilgi seviyesine sahip olduğunu savunmaktadır. *"Psikanalizin ve kültürün teorinin, son birkaç on yıl içinde Avrupa'da ortaya çıkmış en parlak ve aşılması güç savunucusu"* olarak ifadelerinde yer vermektedir (Eagleton 1997, Akt. Myers 2014, s.11). Žižek'in çalışmalarında görülen etkiler merak uyandırıcı, ihtiraslı, hayret verici, bozguna uğratan, garip, tüketici disiplinler arası ve 'temsilleri sersemletici' cinstendir. Bu bulgular doğrultusunda devrin uygarlarıyla kıyaslandığında (Chantal Mouffe, Judith Butler ve Ernesto Laclau) ödün vermeden 'köktenci' çatısı altında görülen delilleri ve direkt olarak aktarılan 'siyasi' mevkileri de desteklemektedir. *"Siyasi ılımlılık terörü karşısında verdiği dirayet savaşında, 'radikal demokrasiden çok kültürlülüğe, liberal kapitalizmi kendi ufkundan*

*geliştirmeye dair tüm çabaları teşhir edip, hücre liberalleri olarak gördüklerinin maskelerini acımadan düşürmektedir (Diken & Laustsen, 2016, s.77)”. Düşünceleri ve itirazları bir kenara koyduğumuzda, Žižek’in son çalışmalarının teorik olarak ‘köktenci’ olmalarına karşı, sol siyasetin beslenip gelişebileceği veya ümit edebileceği bir radikallik teşkil etmediği gözler önüne serilmektedir. Bu nedenle büyümeye ya da dönüşmeye uygun bir seçenek ortaya koymamaktadır. Bu nedenle Žižek’in içerisinde bulunduğu konum öne sürülmeli, sol radikal hedefleri ve anti kapitalist direniş ile ilgilenenler için ortaya konulmalı ve ona karşı durulması gerekmektedir. Žižek’in popülaritesi, genellikle köktenci kuramın ve özellikle radikal postmodern kuramın kendini keşfettiği güya başlangıç noktasından kaynaklanmaktadır. “Žižek’e göre postmodernizm, geç kapitalizmin kültürel mantığı ya da kültürün, meta tarafından sömürgeleştirilmeye verdiği tepkidir (Myers, 2014, s.76)”. Elbette Žižek politika alanında köktenci ihtirastan mahrum oldukları için Post-Marksist, postmodernist ve post yapısalcılara muhalif olan ilk felsefeci değildir. Žižek güncel konuları yakından takip eder, anti postmodern yaklaşımlara, sol radikalliğe, global kapitalizme ve özellikle kimlik politikalarına alternatifler sunmaktadır. Slavoj Žižek güncel kültür üzerine düşüncelerini, yaşantımızla iç içe olan politikayla uzlaşmalarını sağlamaktadır (Uzel, 2020, s.17). Žižek’in ifadelerine göre ‘radikal demokrasi’ liberal-kapitalizmin görüşlerini kabullenir, ancak bu beyanı onaylaması yeterince ‘radikal’ olacağı anlamına gelmemektedir. “Demokrasi temelde anti-hümanist’tir, insanları değil, biçimsel, kalpsiz bir soyutlamayı ‘ölçü’ alır kendisine. Demokrasi kavramında somut insani içeriğin doluluğuna, cemaat bağlarının sahiciliğine yer yoktur: Demokrasi soyut bireyler arasındaki biçimsel bağlıdır (Žižek 1992, Akt. Myers, 2014, s.26)”. Žižek bir liberal olarak sosyal liberalizme ılımlı yaklaşmaktadır, siyasi kimliğinin oluşmasında hiç şüphesiz yaşadığı ülkenin faktörleri görülmektedir. Slovenya Liberal Demokrat Partisine adaylığını koyarak cumhurbaşkanlığı seçimlerini kıl payı kaybetmiştir (Uzel, 2020, s.94). Devletin sadece bireylerin yararları konusunda*

katkı da bulunması ve özgürlüklerin ve eşitliklerin korunması liberal görüşün mihenk taşı olarak kabul edilmektedir. Sosyal liberalizmin asıl gayesi bireysel özgürlük ile adalet arasında bir denge oluşturmaktır. Žižek sözde köktencilığe karşın ‘sınıf çatışması’ gibi geleneksel sol nosyonlarını tekrardan gündeme getirmektedir. Žižek’in bakış açısına göre en temel özne birey olmaktadır. Toplulukları ise bireyi yanlış yönlendiren yapı taşı olarak görmektedir. Žižek dünyanın geldiği şu anki durumu acımasızca inkâr etmektedir. Sol düşüncenin ideolojisindeki büyük sorunlarında farkındadır. Fabrikalardaki emekçilerin sömürüsü, yaygınlaşmakta olan çevresel kriz, işçi sendikaları bu tür saldırılara sıralanan büyük güçlerin ağırlığı ve normal görülen krizler gittikçe çoğalmaktadır. “İşçi sınıfının olgunluğa ulaşmasının, iktidarı ele geçirmenin uygun anını beklemesinin tek yolu, kendini bu ele geçirme edimi için oluşturması, eğitmesidir ve bu eğitimi elde etmesinin tek olası yolu tam da bu vaktinden önceki girişimlerdir (Žižek, 2011, s.74)”. Žižek’in talep ettiği değişimin akibeti belli olmasada, kapsamlı bir dönüşümü arzuladığı görülmektedir. Dönüşüm acı verebilir fakat acımasız olan düzene son vermek gerekmektedir. “Eğer bir şey değişmezse, dağılır! (Žižek 2012, Akt. Uzel, 2020, s.15)”. Žižek, bireylerin özgünlüğe ulaşması için toplumsal rollere çağrıda bulunur, sanatın bu tebliğde katkısı oldukça önem arz etmektedir. “Daima dengeye ihtiyacımız olduğunu söyleyebilirsiniz. Fakat benim için gerçek devrim, dengenin kendisini değiştirdiğimiz zaman olur: Değişimin miktarını (Žižek 2012, Akt. Uzel, 2020, s.14)”. Anarşizm kategori olarak ele alındığında özgür bir sanat üzerine eylemleri barındırdığı görülmektedir. Sanatın politik ve dışarıdan gelen müdahalelere çok yakın olsa bile, istikrarını kaybetmeden izlediği yolu sürdürmektedir. Her düşünce veya ideolojik sistemin yolları sanata çıkmaktadır. Žižek çağımızın düşünürü olarak modern sanat eserlerini yakından takip etmektedir. Birçok eserin politik, psikolojik etkilerine incelemelerinde yer vermektedir.

Žižek, İspanyol ressam Alphonse Laurencic’in 1938 yılında modern sanat kapsamında yaptığı eseri ele almaktadır. İspanya iç savaşı sırasında



Görsel 1. Alphonse Laurencic, *A prison cell designed (Bir Hapishane Tasarımı)*, 1938.

Fransız anarşisti olarak kabul edilen Laurencic'in 1938 yılında Salvador Dali, Bauhaus ve Wassily Kandinsky'nin yapıtlarından ilham alarak 'psikoteknik' olarak inşa ettiği gizli hücreler ve işkence merkezleriyle modern sanatı bir işkence biçimi olarak tasvir etmiştir. Laurencic, 'renkli hücreler' adını koyduğu eserinde hücreleri Franco'nun faşist birliklerine karşı halk cephesinin verdiği mücadeleye katkı amacıyla tasarlamıştır (Žižek, 2008, s.13). Hücreleri, avangart sanat kuramlarını baz alarak, sürrealizmden, geometrik soyutlama ve renklerin psikolojik etkileri üzerinden tasarlamıştır. Mahkumların üzerlerinde rahat uyuyamaması için yataklar bir buçuk metre karelik hücrelere, yirmi derecelik açılarla yerleştirilmiş, hareket alanının kısıtlı kalması için zemine tuğlalar ve geometrik taşlar eklenmiştir. Alanlarını daralttığı mahkumların zihinlerini bulandırmak ve rahatsız olmalarını sağlamak için duvarları akıl karıştırıcı küpler, düz çizgiler, spiraller ile kaplayarak, çeşitli renk, perspektif ve ölçek oyunları ile başvurmuştur. Laurencic kendi teorisinde melankoli ve hüzün hissini veren yeşil rengi, ışık oyunları ile destekleyerek baş döndürücü örüntülerin hareket ediyor izlenimini yaratmıştır.

### 3. Slavoj Žižek Sinema İdeolojisi

Sinema, art arda dizilen karelerin devinim kazanıp yansıtılması ile ortaya çıkan kitle iletişim aracıdır. "Sinema fotogramlarla, yani hareketsiz kesitlerle, saniyede yirmi dört kare (ya da başlangıçta on sekiz) imgeyle işler (Deleuze, 2014, ss.12-13)". Beyazperdeye özgü birçok tanımlar yapılmıştır, bu tanımlardan birini Kaplan şu ifadelerle aktarmaktadır: "Belli bir ideolojik

kültürel bakış içindeki bilgi ve değerlendirmelerin seçimi ve düzene konarak biçimlendirilmesi yoluyla aktarılan anlık hareketli görüntülerin üretimine ilişkin fotografik saptama sistemidir (Akt. Kaplan, 2012, s.20)". Bir diğer tabiriyle yedinci sanat olarak da bilinmekte olan temel alt yapısı bir göz aldatması üzerine kurulmaktadır. Sinema başlangıçta seyirlik eğlence aracı olarak görüldüğü zaman diliminde evrensel bir kitleye ulaştığı hikâye anlatma sanatına dönüşümü gözlenmektedir. Sinema sanat dalları arasında yerine alsın bile ticari yönü kuvvetli bir endüstri olduğu kabul görmektedir. Bu yüzden sanatın diğer dalları içerisinde teknoloji ve finansal güce en çok gereksinim duyan kuşkusuz sinemadır. "Sinema endüstrisinin temel ideoloji olan ticaret, sinema filmlerinin de anlık hazlara imkân veren, tüketilen birer metaya dönüşmesine neden olmuştur (Çoban, 2009, ss.7-8)". Sinemayı diğer sanat dallarından ayıran en önemli özelliği kolektif olmasıdır. Bu savı destekler nitelikte bir örnek vermemiz gerekirse; bir ressam adını ve yaptığı tarihi tuvalin alt kısmına yazarken, perdeye aktarılan gösterimlerin jenerikte akmakta olan isimleri izleyicinin takip etmesi oldukça zorlaşmaktadır. Bu kaniya göre sinema için bireysel üretimden söz etmek mümkün değildir. Sinema birçok üreticinin bir araya gelerek ortaya koydukları tarihi yapıtlardır, şüphesiz ki her döneme damgasını vuran izler taşımaya devam edecektir. Sinema sanatı, bireylere haz satan kültür endüstrisinin bir parçası olarak, teknolojik açıdan büyümeye devam etmektedir. Kültür endüstrisi bünyesinde barınan diğer ürünleri gibi yeniliklere karşı katı bir tutuma sahip olan Yedinci Sanatı, standartlaştırarak genel bir kalıba hapsedmektedir. Bireylerin gündelik yaşamlarında sıkıntı ve sorunlarından kaçabileceği, eğlenceli bir alan sunmaya çalışan sinema, gerçekte altında yatan ideolojiyi ustalıkla saklamaktadır. "Her şey basitleştirilmiş, sınıflandırılmış kitleleştirilmiş (kişileştirilmiş) bireylerin düşleri de kendilerinin olmaktan çıkarılmıştır. Ne var ki, her şey düş tutkunu idealizme uygun düşecek biçimde düzenlenmiş bulunmaktadır (Adorno & Horkheimer 1973, Akt. Oskay, 1994, s.199)". İzleyiciye aktarılmak istenen asıl duygu gösterime sunulan hikâye ve karakter

ile bağ kurmasıdır. İzleyicilerin, basit zevk aygıtı olarak görülmekte olan sinemanın, etkileyici doğasının altında yatan asıl ideolojik yapısını sorgulaması gerekmektedir (Kaplan, 2012, s.20). Yedinci sanat bünyesinde aykırı görüşlere yer vermekle beraber toplumsal sorunların irdelenmesine de olanak sağlamaktadır. Endüstri kültürünün bir parçası olan beyazperdede hâkim olan değerlerin katkı sağladığı filmler ön plana çıkmaktadır. Dolayısıyla, eleştirel yönde olan gösterimlere sağlanan olanak sınırlandırılmaktadır. Hakimiyet süren değerlerin yönetiminde olan sinemanın, topluma ilişkin intizama, ideolojik altyapılara karşıtçı duruşu-vurgulanmalıdır (Karaçay Arın, 2020, s.71). İdeoloji kavramını Fransız filozof Destutt “doğru düşünme bilimi” Marks ise “bir sınıfın dünya görüşüdür” ifadeleriyle açıklamaktadır (Yılmaz, 2008, s.63). Marks ideoloji kavramının olumsuz bir anlam taşıdığını, gerçekliğin bilinç üzerine tezahür eden yanlış görünümü olduğunu savunmaktadır. Bu bulgular doğrultusunda “Marks ideoloji kavramsallaştırılmasında ‘camera obscura’ metaforundan faydalanarak, ideolojinin, gerçekliğin tersine dönmüş hali olduğuna dikkat çekmektedir. Marks’ın camera obscura metaforu ile tanımlamaya çalıştığı tersine dönme ilişkisi, ‘yanlış bilinç’ olarak yorumlanmıştır (Sancar 2014, Akt. Karaçay Arın, 2020, s.72)”. Bu ideoloji nosyonunda Marks’ın aynı epistemolojik ayrımları ve sistemi kullandığı açıkça görülmektedir. Sinemanın ideoloji kavramı ile arasında oluşan bağın özünde, sinemanın ideolojiler için etkin bir propaganda ortamı oluşturması yatmaktadır. Žižek ideolojiyi zihin çöplüğü olarak ifade etmektedir. İdeolojinin çöplüğünden beslendiğimizi fakat gerçekte tükettiğimiz şeyi görmemizi engellediğini savunmaktadır. “Hayallerimiz, ideolojilerimizin ham maddesidir (Fiennes, Sapiğin İdeoloji Rehberi, 2012)”. Bireylere dayatılmakta olan ideolojinin en dokunaklı tarafı, düşlerimize yöneldiğimizi sandığımızda bile aynı ideolojinin içinde hapsolmaktır. “İdeoloji, bize basit bir şekilde empoze edilmez. İdeoloji denen şey, sosyal dünyayla sürekli ve doğal olarak geliştirdiğimiz bir ilişkidir. Anlamı, dünyayı bu şekilde keşfeder. Bizler bir anlamda ideolojimizden

zevk alırız (Fiennes, Sapiğin İdeoloji Rehberi, 2012, Akt. Uzel, 2020, s.70)”. Žižek’in politikayı akla sonradan gelen bir şey gibi tartışması, siyasi bir kuramcı olmadığını göstermektedir. Çoğunlukla film ve roman analizleri sırasında, politikaya yönelik söylemlerine yer vermektedir. Žižek ayrıca filmler için şu ifadelere de yer vermektedir: *Filmler asla ‘sadece film’ ya da izleyiciyi eğlendirmeyi amaçlayan ve dolayısıyla dikkati dağıtarak toplumsal asıl sorunlardan, tartışmalardan ve mücadeleden uzaklaştırmayı amaç edinen sıradan kurgu değildir. Filmler yalan söylerken bile aslında toplumsal yapının can evindeki yalanları gün yüzüne çıkartmaktadır (Diken & Laustsen, 2007, s.3)*. Filmlerin aktardığı gizli mesajlar ya da direkt olarak toplumun içinde bastırılmış duygular gerçeğin ta kendisini oluşturmaktadır. “Sinema, sapık sanatın ta kendisidir. Size arzuladığınız şeyi vermez, nasıl arzulayacağınızı söyler (Fiennes, Sapiğin İdeoloji Rehberi, 2012, Akt. Uzel, 2020, s.39)”. Žižek sinemanın arzularımızı, suçlu hissettiğimiz duyguları canlandıran, maddeleştiren bir illüzyona sahip olduğunu düşünür ve bunun işleyişi de tıpkı kavramında olduğu gibi siniktir. Bir kurmaca olduğu bilinmesine rağmen filmin asıl büyüğü izleyici içine çekmektedir. Žižek bu nosyonu şu şekilde açıklamaktadır: “Para ve sermayenin sömürü aracı olduğunu bilir; ancak hayatını sürdürmek için para kullanmaya devam eder. Žižek bu süreci ‘illüzyon’ olarak adlandırmaktadır (Žižek, 2007, s.340). Žižek’e göre sinema izleyiciden seyrettiği gösterimin kurmaca olduğunu gizlemek için iki yüzlü bir teknik kullanmaktadır. Dolayısıyla seyirci izlediği şeyin bir kurgu olduğunu asla fark etmemelidir ve gündelik hayatta olduğu gibi olaylara tanıklık etmelidir. Eğer seyirci özdeşlik ilkesinde bir aksaklık hissederse filmin izleyiciyle arasında yapmış olduğu gizli anlaşma sona ermektedir. Žižek ise ideolojilerin altında yatan maskelerin düşmesi için izleyiciyle yapılmış olan gizli anlaşmanın sona ermesini temenni etmektedir. “İdeoloji, taşınmayan gerçeklikten kaçmak için inşa ettiğimiz rüya benzeri bir yanılsama değildir; en temel boyutunda gerçekliğimizin kendisi için bir destek işlevi gören bir fantezi kurgusudur (Žižek, 1999, s.60)”. Žižek sinemayı

fantezi makinesi olarak tasvir etmektedir. Bu tasvirin ana merkezine hiç şüphesi Hollywood yerleşmektedir.

Yaşadığı ülkenin doğu cephesinde yönetim biçiminin liberal komünizm olması Žižek'in üzerinde olumlu etki yaratmıştır, o dönemde film şirketlerine, dağıtım yapılacak olan filmlerin birer kopyası yerel üniversite arşivine verilmesi yasal zorunluluk olarak getirilmiştir. Böylelikle Žižek iyi bir olanak sunan Hollywood film endüstrisini daha yakından tanıma fırsatını yakalayarak, piyasaya çıkan tüm Amerika ve Avrupa filmlerini seyrederek tahlil etmiştir. Žižek'in Hollywood yapımlarına duyduğu merak, yaşadığı ülkenin film ve edebiyat alanlarında keskin ana hatları olan komünist partinin ideolojisini ya da sağcı bir milliyetçilik ile yozlaştırılma politikaları ile uzaklaşmıştır. Böylelikle Hollywood endüstrisinden incelemelerinde sıklıkla bahsetmektedir. Slavoj Žižek 'Sapığın İdeoloji Rehberi' adlı kurmaca filminde "Titanik'i ele alırken 'Hollywood Marksizmi' diye bir olguyu açıklamaktadır. Bu Hollywood'un sınıfsal ilişkilerin tasvir temsilinde

başvurduğu iki yüzlü bir tekniktir. (Cogito, 2016, s.300)". Pahalı gerçekçilik oluşturan Hollywood yapımlarında, alt sınıfların sevinci, özgünlüğü ve samimiyeti aynı zamanda kostüm endüstrisinin galibiyetleri görülmektedir. Varlıklı burjuva sınıfları, varoş olarak adlandırdıkları yörelerinden dahi geçmeyecekleri alt sınıfların yaşantılarını Hollywood Marksizmi ile deneyimlemektedir. Fakat bu kan emici bir yakınlaşma olarak görülmektedir. Varlıklı ve talihsiz genç kadın eski neşesine yeniden kavuşmak için, yoksul ve yetenekli erkeğin primitif alt sınıfsallığını tüketmektedir. Eski neşesine ulaşan genç kadından geriye delikanlının donakalmış ve denizin dibini boylayan bedeni kalmış ve böylelikle aşk ölümsüzleşmiştir.

Žižek'in ideolojik bağlamda incelediği Yaşıyorlar filmi 1988 yapımı solcu Hollywood'un en büyük yapıtlarından ve zamanla unutulmuş şaheserlerinden biridir. Filmde John Nada'nın hikâyesi anlatılmaktadır. Nada İspanyolcada 'hiç' anlamına gelmektedir. Buradaki hiçlik kavramı tüm diğer konuların önüne geçen ana temadır. Filmde izleyiciye bir işçi olarak sunulan Nada Los



Görsel 2. James Cameron, *Titanik*, 1997.



Görsel 3. John Carpenter, *They Live (Yaşıyorlar)*, 1988.

Angeles'ta dolaşırken kullanıma kapatılmış bir kiliseye gider ve burada içi güneş gözlükleri ile dolu olan bir kutuya ulaşır. Güneş gözlüklerinden birini takarak reklam afişlerine baktığında altında ideolojik bir propagandanın yattığını ve bu gözlüklerin asıl mesajının ideolojiler tarafından gizlenmiş gerçeği göstermek olduğunu anlar. "Kendinizi ideolojiden kurtarmak, özgürleştirmek ve gerçekliği olduğu gibi görmek için gözlükleri çıkarmanız değil, tam aksine gözlükleri takmanız gerekir. İnsan doğası yoz ve kirlidir; doğal hale geri dönmek diye bir şey yoktur, doğal varlıklar olarak dünyaya baktığımızda bakışımız ideolojiktir (Fiennes, *Sapığın İdeoloji Rehberi*, 2012)". Toplular ideolojilerin istekleri doğrultusunda şekillenmektedir. Bu uğurda pek çok değerlerimizi yitirdiğimiz kabul etmeye mahkûm olduğumuz bir gerçektir. "Gerçek bakış açımızı bulandırır, ideoloji bizlere basit bir şekilde empoze edilmez. İdeoloji denen şey sosyal dünyayla sürekli ve olarak geliştirdiğimiz ilişkidir (Fiennes, *Sapığın İdeoloji Rehberi*, 2012)". Sinema bünyesinde muhalif değerleri barındırmaktadır. Sinemanın devrimi hiç şüphesiz anarşizm ile olacaktır.

Žižek sisteme ve yalanlara karşı çıkan Joker karakterini gözler önüne sermektedir. 2008 yapımı Christopher Nolan'ın yönetmenliğini yaptığı *The Dark Knight (Kara Şövalye)* filminin ideolojik yalanları Joker karakteri sayesinde ortaya çıkmaktadır. Kara Şövalye filminin en rahatsız edici yanı ise yalanı basite indirgeyip yasal hale getirmesidir. Yalan adeta gerçek yaşamın politik ve sosyal düzeyde gerekliliği olarak izleyiciye aktarılmaktadır. Burada yatan asıl ideoloji, toplular yalnızca bir yalan üstüne temellerini atarsa düzen sağlanacaktır, gerçekler söylenirse düzen topyekûn sarsıntıya uğrayacaktır. Joker gerçekleri bozguna uğratarak



Görsel 4. John Carpenter, *They Live (Yaşıyorlar)*, 1988.

düzeni altüst etmektedir. Düzeni yok etmenin gerçeği açığa çıkarmaktan geçtiğine inanan Joker maskelerden arınmak istemektedir. "Joker'in mevcut toplumsal düzenle açıkça bir derdi vardır. Batman'in düzen arzusu karşısında, Joker kaosu yüceltmektedir (Bölükbaşı, 2013, s.7)". Gotham şehrine yönelik saldırılarına son vermenin koşulu olarak, Batman'in ideolojik maskesinin altında yatan gerçek yüzünü göstermesini talep etmektedir. Ezilen ve hor alt sınıfların isyan etme eylemlerine karşı nizam beççiliği yapan Batman'in desteklediği sistem, halkın egemen olduğu yönetim biçiminden ziyade zengin bir iktidarı çağrıştırmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda Batman karakterinin kapitalist sisteme hizmet eden bir süper kahraman olduğu anlaşılmaktadır. "Gotham'daki temel sosyal adaletsizliği yaratan ve suç mekanizmasına hayat veren tam da Wayne ailesinin kurduğu bir sistemdir. Bruce toplumun ezilen kesimlerine rağmen zenginleşmekte, sonra bu kesimlerin isyan etme ihtimaline karşı sahip olduğu zenginliği kullanarak Batman olmaktadır (Şensöz, 2012, s.47)". Eyalet savcısı Harvey Dent, Batman maskesi ardındaki kişinin kendisi olduğu hakkında bir iddiada bulunarak ilk yalanı söylemektedir. Böylelikle Batman'in işlediği suç ve cinayetler Dent'in üstüne kalır ve eyalet savcısı azılı bir suçluya dönüşmektedir. Halk yozlaşmayı ve hükümet ideolojisi altında yatan kirliliği anlaşıldığı an düzen bozguna uğrar. O halde yönetimin her zaman kendi tabirleri ile sizin iyiliğiniz refahınız için diye başvuru küçük beyaz yalanlara ihtiyacı vardır. Bu sav aslında çok eskiye dayanan muhafazakâr tutuma aittir. Platon, Immanuel Kant ve diğer filozoflar ortaya atılan ideler, gerçeğin çok acımasız olduğu fikridir. Politika diplomatik olmalıdır. Gerçeğin ne



olduğu bilinse bile halka Platon'un 'soylu masalı' adını verdiği yalanı söylemekle yükümlüdür. Devlet güce bağımlıdır ve bu bağımlılık otoriteyi doğurmaktadır. Devlet halkın seçim propagandası ile istediğini yaptırma gücüne sahiptir. Doğru olarak kabul edilen devlet ideolojisi bu durumda Joker karakterini anarşist kılmaktadır.

*“Anarşistlere göre devlet daima bir katlaşma, bir nasırlaşmadır (Meriç, 1999, s.135)”*. Anarşizm insanlık için başlı başına bir tehdit olan otoriteyi yıkmak ister. Joker karakteri, burjuvazi toplumların iki yüzünlüğünün altını çizerek, en saf halinde anarşizmi istemektedir. İyi ve kötü değişken bir tabir iken doğru tektir. Joker iyi ve kötü olmayı benimsemez doğru yolu izlemeye devam ederek devlet ideolojisinin taktığı maskenin hükmünü geçersiz kılmaktadır. Her birey söz hakkı sahibidir halkın sesini kısarak kendini yücelten devlet anlayışı Žižek'in tabir ettiği gibi bir ideoloji çöplüğüdür. Devlet halka şu mesajları verir; bir ulus gücü eline geçirirse toplumsal adalet ihtiyacını vurguladığı gösterimler ile bir kitlenin eline geçerse neye dönüşeceğini aktarmaktadır. Sonuç olarak Kara Şövalye filmi, izleyicilerin yaşamlarında sıklıkla karşılaştığı adaletsizliğe karşı savaşıyor, ideolojik davaları olan devrimcilerin nasıl olacağını göstermektedir. Hollywood endüstrisi anlatılmak



Görsel 5. Christopher Nolan, *The Dark Knight* (Kara Şövalye), 2008.

istenilen ifadeyi şu şekilde aktarıyor: *“Devrimciler insan hayatına hiç önem vermeyen gaddar yaratıklardır. Özgürlük üzerine özgürleştirici retoriklerine rağmen esasında fesat planları vardır. Bu yüzden, gerekçeleri ne olursa olsun hepsini yok etmeniz farzdır (Fiennes, Sapiğin Ideoloji Rehberi, 2012)”*

#### 4. Sonuç

Gerçekliği idealize eden sanat, toplumu ideolojilerin ekseriyetinde kucaklamayı reddeder. Sanat bir başkaldırıdır anarşizmi bünyesinde barındırmasının en büyük nedeni empoze edilmekte olan gerçekliği aynı şiddetle reddetmektedir. Sanat, gerçekliğe karşı çıkmak ve özgürlük hedeflerine ulaşmak için etkili bir iletişime duyulan ihtiyacın ifadesidir. Bir diğer açıdan anarşist sanat, sanatta var olan kriterlere



Görsel 6. Christopher Nolan, *The Dark Knight* (Kara Şövalye), Batman, 2008.



Görsel 7. Christopher Nolan, *The Dark Knight* (Kara Şövalye), 2008.

karşı yeni bir şekil getiren tecrübeler arasında oldukça geniş bir yer kaplar. Var olan kriterlere karşı seçenek sanatta lider bir rol üstlenmektedir. Bu anlamda karşı çıkış yeni bir sanatın imaline dönük eylemlerin bir parçası olarak ortaya çıkmaktadır. Anarşist sanatçıların karşı çıkmaya ve maceracılığa varan bir yenilik arayışı içinde olmaları, onların beyinlerinin anormalliğe varacak derecede değişik bir işleyişinin olduğu, onları bu tutumlara iten genetik ve taklit edilen bir meyle sahip oldukları iddia edilmektedir. Anarşist sanatçıların tavırlarını tanımlayan bir ideolojik yönelimi mevzu bahistir ve bu ideolojik yönelim dolayısıyla bu sanatçılar her cinsten tahakküme karşı çıkmaktadır. Tahakkümün ortadan kaldırılmasına dönük tenkit, reddediş ve tahribe odaklı davranışların yanı sıra gizeme; hürlük ve denklığe dayalı yeni bir toplumsallığın kurulmasına dönük bir bakış açısı bu eylemi beslemektedir. Buna ek olarak aynı motivasyonlar alternatif sanatın tecrübeleri için de teşvik edici rol oynamaktadır. Modern çağı ele aldığımızda, anarşist estetik bir bakışa ihtiyacımızın olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Sonuç olarak anarşizm bizleri eserlerin hislerine ulaştırmıştır. Bu kaniyle birlikte anarşizmin, sanat için çok yönlü iyi bir iletişim aracı olduğu neticesine ulaşılmaktadır. Anarşizmi içinde barındıran bir sanat hayatı kucaklayıp yeni yollar oluşturmaktadır. 20.yüzyılda sanat akımlarındaki sanatçıların birçoğu eserleriyle ve siyasi duruşlarıyla anarşizmi özümsemiştir. Marksist filozof ve kültür eleştirmeni Slavoj Žižek psikanaliz, felsefe, politika alanlarında birçok konuyu ele almaktadır.

Slavoj Žižek'in anarşizm anlayışı devletin gerçekliği sakladığı ideolojileri bozguna

uğratmaktadır. Politikanın sahte yüzünü gün yüzüne çıkarmak nihai hedefleri arasında görülmektedir. Žižek'in politikayı hatıra sonradan gelen bir şey gibi tartışması, siyasi bir kuramcı olmadığını göstermektedir. Çoğunlukla film ve roman analizleri sırasında, politikaya yönelik söylemlerine yer vermektedir. Žižek'e göre düzen yalanla sağlanır, gerçekle yıkıma uğramaktadır. Toplumun yıkıma uğramasının engellenmesi için ideolojik altyapı gizlenmelidir. Žižek'e göre sinema seyirciden izlediği filmin kurmaca olduğunu gizlemek için iki yüzlü bir teknik kullanmaktadır. Sinema sanatı, bireylere haz satan kültür endüstrisinin bir parçası olarak, teknolojik açıdan büyümeye devam etmektedir. Kültür endüstrisi bünyesinde barınan diğer ürünleri gibi yeniliklere karşı katı bir tutuma sahip olan Yedinci Sanatı, standartlaştırarak genel bir kalıba hapsedmektedir. Bireylerin gündelik yaşamlarında sıkıntı ve sorunlarından kaçabileceği, eğlenceli bir alan sunmaya çalışan sinema, gerçekte altında yatan ideolojiyi ustalıkla saklamaktadır. Özgürlükçü bir sinema sanatçısı olarak film sanayisine emek sömürüsü, cinsiyetçi meyilleri, egemen ideolojileri yeniden üretmesi, kapitalist iktidarların bir aygıtı olması dolayısıyla karşı çıkmaktadır. Genel olarak bu sanayinin tüm yapım ve dağıtım mekanizmaları anarşist ideolojiyle çelişebilir; fakat bu siyasi de olmayan, yalnızca eğlendirmeye amacı taşıyan kitle sineması yapılmayacağı anlamına gelmemektedir. Anarşist bir ruha sahip olan sinema yönetmeni film endüstrisi için alternatif olarak farklı biçimleri ve estetik yönelimleri hayata geçirmeye çalışmalıdır. Anarşizme atfedilen tüm türevler özünde bir anarşistin ya da anarşizmin sanat alanı içinde var olma öyküsünün bir parçasıdır. Bu öykünün neticesi sanat alanı içindeki tüm failer, müesseseler ve mekanizmalardan ibaret tavırlarla etkileşimin sonucudur. Žižek sinemayı fantezi makinesi olarak tasvir etmektedir. Bu tasvirin ana merkezine hiç şüphesiz Hollywood yerleşmektedir. Sinema kendi içinde muhalif değerleri barındırmaktadır. Sinemanın devrimi hiç şüphesiz anarşizm ile olacaktır. Her birey söz hakkı sahibidir halkın sesini kısarak kendini yücelten devlet Žižek'in de tabiri ile bir ideoloji çöplüğüdür.

**KAYNAKÇA****Kitaplar**

Aktaş, Ü. (2012). *Anarşizm*, İstanbul: Metamorfoz Yayıncılık.

Bauman, Z. (2016). *Sosyalizm Aktif Ütopya*. Ahmet Araşan (Çev.). Ankara: Heretik Basın Yayın.

Bakunin, M. (1998). *Devlet ve Anarşi*. Murat Uyrkulak (Çev.). Ankara: Öteki Matbaası.

Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket- İmge*. Soner Özdemir (Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Diken, B. & Laustsen, B. (2008). *Filmlerle Sosyoloji*, Sona Ertekin (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Eagleton, T. (1997). *Enjoy! (Eğlen!)*. London Review of Books,

Fairclough, N. (2015). *Dil ve İdeoloji*, B. Çoban ve Z. Özarslan (Der.). B. Çoban (çev.). İstanbul: Su.

Heywood, A. (2016). *Siyasi İdeolojiler*, Levent Köker (Çev.). Ankara: BB101 Yayınları.

Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu*, İstanbul: Metis Yayınları.

Marks, K. & Friedrich, E. (1992). *Alman İdeolojisi (Feuerbach)*, Sevim Belli (Çev.). Ankara: Sol.

Myers, T. (2014). *Slavoj Žižek*. Abdurrahman Aydın (Çev.). Ankara: Phoenix Yayınevi.

Meriç, C. (1999). *Sosyoloji Notları ve Konferanslar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi, Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*, İstanbul: İmge.

Sancar, S. (2014). *İdeolojinin Serüveni, Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*, İstanbul: İmge.

Stalin, J.V. (2017). *Anarşizm mi Sosyalizm mi? A. Fırat (Çev)*. İstanbul: Ginko Kitap.

Tunalı, İ. (1998). *Estetik*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uzel, Ö. (2020). *Slavoj Zizek- 21.Yüzyıl İletişim Çağının En Radikal Düşünürü*. İstanbul: Karakarga

Yayınları.

Žižek, S. (2008). *Paralaks*, Sabri Gürses (Çev.). İstanbul: Encore Yayınları.

Žižek, S. (2013). *İdeolojiyi Haritalamak*, Ankara: Dipnot.

Žižek, S. (2007). *Gıdıklanan Özne: Politik Ontolojinin Yok Merkezi*. İstanbul: Epos Yayınları.

Žižek, S. (1999). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Žižek, S. (2002). *Kırılğan Temas*. T. Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.

Žižek, S. (2009). *Mimari Paralaks*, Bahadır Turan (Çev.). İstanbul: Encore Yayınları.

Žižek, S. (2009). *Sanat, Konuşan Kafalar*, Mine Yıldırım (Çev.). İstanbul: Encore Yayınları.

Žižek, S. (2008). *Yamuk Bakmak*, (Tuncay Birkan, Çev). İstanbul: Metis Yayınları.

**Dergiler**

Karaçay Arın, E. (2020). *İdeoloji ve İdeolojik Eleştiri Paradoksunda Sinema*. *Egemia Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, (6), 70-90.

Robinson, A. & Tormey S. (2005). *Zizek Bir Radikal Değildir*, Ilgın Yıldız (Çev.). *Siyahi Sayı Dergisi*, Vol. 2 ss. 76-87.

Şentürk, L. (2016). *Yarabıçak*, *Cogito Dergisi*, Vol. 82, s.300.

Bölükbaşı, M. (2013). *Christopher Nolan'ın 'Batman Üçlemesi' Üzerine İdeolojik Bir İnceleme*. *Yedi*, (9), 1-10.

**Tezler**

Kaplan, E. (2012). *İdeolojik Göstergeler ve Anlam Aktarımı Bağlamında "Cennet Krallığı" Filminin Çözümlemesi*. İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi. İstanbul.

**İnternet Kaynaklar**

[https://www.academia.edu/610115/Sinema\\_Mitoloji\\_%C4%B0deoloji](https://www.academia.edu/610115/Sinema_Mitoloji_%C4%B0deoloji) ( 20.10.2019).

Çoban, B. (2009). *Sinema, Mitoloji, İdeoloji: Sinemaya Eleştirel Bir Bakış*.

<http://anarsistfaaliyet.org/alinti/wikileaks-caginda-terbiye/> (27.01.2011).

Radikal. (2011). WikiLeaks çağında terbiye.

<https://dusunbil.com/sapigin-ideoloji-rehberi-fildisi-kulenin-disinda-felsefe/> (10.10.2016).

Portal. (2016). Sapığın İdeoloji Rehberi: Fildişi Kule'nin dışında felsefe.

<https://www.kroniko.org/author/recep-akgun/> (03.10.2020).

Akgün, R. (2020). "Anarşizm ve Sanat: Genel Bir Giriş ve Gerçekçilik.

#### **Görsel Kaynaklar**

**Görsel 1.** A prison cell designed, Alphonse Laurencic, 1938.

<https://www.openculture.com/2014/10/when-modern-art-was-used-as-torture-during-the-spanish-civil-war.html>.(29.10.2014).

**Görsel 2.** Titanik, James Cameron, 1997.

<https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/titanic-filminin-roseundan-soke-eden-itiraf-40050046> (05. 02.2016).

**Görsel 3.** They Live (Yaşıyorlar), John Carpenter, 1988.

<http://onehumanbeing.com/central/2013/>

[06/09/david-icke-they-live-eight-oclock-in-the-morning-and-obey/](http://06/09/david-icke-they-live-eight-oclock-in-the-morning-and-obey/) (09.06.2013).

**Görsel 4.** They Live (Yaşıyorlar), John Carpenter, 1988.

<https://www.7denge.com/putlari-yikmak-they-live-filminin-anlattigi-7-hakikat/> (10.10.2020).

**Görsel 5.** The Dark Knight (Kara Şövalye), Christopher Nolan, 2008.

<https://www.comicbookrevolution.com/movie-review-dark-knight-spoilers/>

**Görsel 6.** The Dark Knight (Kara Şövalye), Christopher Nolan, 2008.

<https://www.takvim.com.tr/yasam/2019/01/19/hadi-ipucu-batman-kara-sovalye-filminde-batmanin-cani-pahasina-korudugu-sehir-neresidir-19-ocak-hadi-ipucu> (19. 01.2019).

**Görsel 7.** The Dark Knight (Kara Şövalye), Christopher Nolan, 2008.

<https://wall.alphacoders.com/big.php?i=643009&lang=Turkish> (20. 09.2015).

#### **Film Kaynakları**

Sapığın Sinema Rehberi, (The Perverts Guide to Cinema, 2006)

Sapığın İdeoloji Rehberi, (The Perverts Guide to Ideology, 2012)

**Aydın Sanat'a Katkıları**



## Nihal Bolkol<sup>1</sup> ile “Dün- Bugün”

Sinem BUDUN GÜLAS<sup>2</sup>



Nihal Bolkol

**Sinem Budun Gülas:** Sayın Hocam çocukluk yıllarınızdan başlayarak bize kendinizden bahsedebilir misiniz? Nasıl bir çocukluğunuz oldu, eğitim hayatınız nerede başladı ve nasıldı?

**Nihal Bolkol:** Eskişehir’de doğdum. Ailemde üç kardeşten en büyüğü benim. Babam memurdu. Babam da annem de nurlar içinde yatsınlar. Çok ileri görüşlüydüler. Annemle birlikte, bizleri yetiştirmek için çalıştılar. Annemin üç üniversite bitirdiğini düşünüyorum. Mutlu büyüdük. Kız kardeşim yükseköğrenimini Kimya ve Resim üzerine yaptı. Halen kendisi hem öğretim görevlisi hem ressam. Yakın zamanda ebediyete intikal eden erkek kardeşim, üniversiteden yüksek mimar olarak mezun oldu ve alanında birçok görevlerde bulundu.

İlkokula Sakarya İlkokulu’nda başladım. Devlet okuluydu, çok güzeldi. Eskişehir’in soğuk günlerinde, öğretmenimizin kırmızı mantosuyla sınıfa girdiği ilk günü hiç unutmuyorum. Hemen söze şöyle başladı ‘Ben leylek çizmesini biliyorum siz de biliyor musunuz?’ diye sordu. Sınıfımız enine geniş, boyuna dardı. Duvardan duvara yazı tahtası bulunuyordu. Öğretmenimiz bir masalla bize leylek çizmişti. Diğer çocuklar “Ben biliyorum” diyerek tahtaya koştu, ben çıkmadım seyrettim. Bu masalı bugün çocuklara ben de çizerim. İlk günüm böyle başladı ilkokulda.

Hatırladığım diğer bir gün, ekmeğin yapılmasını öğrenmek için mısır, çavdar, buğday unu getirdik ve tepsilere ekmeğin yaptık. Fırına götürüldü. Getirildiği zaman öğretmenimiz bizlere hepsinin tadına baktırdı.

İlkokul ikinci sınıfa başka öğretmen de giriyordu. Erkek olan yazı öğretmeni komikti. Tahtaya, burnu akan çocuk karikatürü çizerdi. “Hani ablalarınız anneleriniz evde yemek yaparken şarkı söylüyorlar ya

<sup>1</sup>Öğr. Gör., İstanbul Aydın Üniversitesi Anadolu Bil Meslek Yüksek Okulu, Moda Tasarım Bölüm Başkanı

<sup>2</sup>Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü Öğretim Üyesi

siz de yazı yazarken şarkı söyleyin" diyordu. İkinci bir öğretmenimiz elinde kemanıyla şarkılar çalardı. Bizler de yazı öğretmenimizin yazdığı yazıları yazardık, aynı zamanda keman eşliğinde şarkı söylerdik.

**SBG:** Yazı dersleri keman eşliğinde geçiyordu yani.

**NB:** Gerçekten öyle. Üçüncü sınıfta, yazı yarışması yapıldı. Bahçeye sıralarımız çıkarıldı, güzel bir bahçemiz vardı, aradan yol geçerdik. Öğretmenim beni de yarışmaya gönderdi. Ben istemediğim halde öğretmenim istediği için katıldım. Hiç unutmuyorum; 'Orman' isimli yazdığım şiirim birinci olmuştu.

Başöğretmen benim birinci olduğumu açıkladı. "Fuat Başöğretmenimiz çok sert bir öğretmen, yani yanına yaklaşılmaz diye düşünülüyordu. Beni yanına çağırdı, okulun bahçesinde dizili hediyeleri gezdirdiler ve "Sen birinci oldun buradan ne istersen seçebilirsin" dediler. Bir çift keten ayakkabı seçtim. Çünkü beden eğitimi dersinde keten ayakkabı giymemiz gerekiyordu, teşekkür ettim. Eve dönünce annem kapıyı açtı, keten ayakkabıyı kucağıma almıştım. 'Nereden aldın bunu, kim verdi bunu sana?' büyük sorgu vardı. Allah'ım onları nurlar içinde yatırsın, rahmet eylesin, biz üç kardeşimle birlikte annemin üç üniversite bitirdiğini düşünüyoruz. Her birimizin çantasına itinası, disiplini, titizliği bambaşkaydı.

İlkokuldayken bir de bize çocuk takımı diktirdiler, elimizle çocuk takımı diktik, örgüler ördük.

**SBG:** Hocam gerçekten, ilkokul eğitimi bile ne kadar farklıymış o dönem.

**NB:** Evet. İlkokulda diş fırçalama günü hazırlanırdı. Hepimiz dişlerimizi fırçalamak için uzun bir sıra olurduk. Çeşmeleri olan bir bahçemiz vardı, orada sıraya girer, dişlerimizi fırçaladık. Ama o müzik dersini, müzikle beraber yazı dersini hiç unutmuyorum. Çok etkiliydi, iki hoca bir sınıfta. Kalabalık da bir sınıftık.

**SBG:** Evet, kaç kişiydiniz hocam? Onu hatırlıyor musunuz?

**NB:** Aşağı yukarı 40 kişi kadardık.

**SBG:** Sınıf mevcudu da az değilmiş, dediğiniz gibi kalabalıkmışsınız.

**NB:** Ortaokulda ise hatırladığım, okulum, Valilik binasının karşısındaydı. Ortaokuldayken bir deprem olmuştu okulumuzu başka bir binaya taşıdılar. Ortaokuldaki anılarımdan şunu söyleyebilirim. Çok güzel yürüdüğümü belirterek, bana bayrak taşıyorlardı. Ben resmi bayramlarında bayrak taşıyan ve komutları veren bir öğrenciydim. Çok seviyordum beden eğitimi dersini. Öğretmenimin ismi de Nihal'di. "Adaşım" derdi bana. Korodaydım. Her Cuma piyano eşliğinde müzik öğretmenimiz ile çalışırdık.

Ortaokula giderken; önünden geçtiğim bir okula hayran olmuşum. Kapısı açıldığı zaman, seyretmeye doyamıyordum. Öğrenciler çıkarken, beyaz önlüklerini asıyorlar, şapkayla çıkıyorlar, efendim tepsilerle, yemekle çıkıyorlar, askılarda giysiler taşıyorlar vs. İsmi Enstitü olan lisenin önünden geçerken "ortaokulu bitirince buraya gitmem lazım" diye hayal ederdim. Kendimi şartlamıştım. Çünkü çok sevmişim o okulu. Üstelik sadece kapısını görüyorum o kadar. Sıra sıra beyaz önlükler asılıyor ve kapıda fayton bekliyordu.

Sonra ortaokulu bitirdim. Biz ailece tatile gidip döndük. Ortaokula da kendim kaydolmuşum. Liseye de kaydım için evraklarımı hazırladım, kocaman bir sarı zarfın içine koydum ve gittim okula. Okulun o büyük kapısından içeri girdim. Önümde kocaman yeşil bir ayaklı tahta, "Kayıtlarımız dolmuştur" diye yazıyordu.

Büyük bir üzüntüyle ağlamaya başladığımı hatırlıyorum. Hemen oldukça uzak mesafedeki Demir Yolları Hastanesi eczanesinde çalışan babamın yanına gittim. Babam; 'Hayrola? Ne oldu?' dedi. 'Kayıt dolmuş, tatilde çok kaldık kayıt dolmuş almıyorlar beni' dedim. 'Kızım normal liseye gidersin.' deyince,



‘Hayır, gitmem katiyen gitmem.’ diye kesin kararımı söyledim. ‘Peki, evde akşam konuşalım dedi. Hem yürüyor, hem düşünüyor. ‘Yurttaşlık Bilgisi’ dersi okumuştuk ortaokulda. O derste; her şehirdeki okullara bakan Maarif Müdürlüğü olduğunu okumuştuk.

**SBG:** Oradan da biliyorsunuz.

**NB:** Evet, “Ben niye Maarif Müdürüne gitmiyorum? Nerede oluyor? Valilikte” diye düşündüm. Valilik de bizim okulun karşısındaydı. Hemen gittim ve merdivenlerden çıktım, öylece bakıyorum. ‘Neye bakıyorsunuz kızım?’ diye soran birisine, ‘Maarif Müdürünü arıyorum’ dedim. ‘Maarif Müdürü bir kat üstte’ cevabını alınca, bir kat üste çıktım. ‘En son koridorun en sonunda’ dediler. Giderken en son kapıda taburede oturmuş kahverengi giyimli bir bekçi amca oturuyor. Bekçi amcaya; ‘Maarif müdürü ile konuşacağım.’ dedim. ‘Gir kızım’ dedi. Ben de girdim. Kapıdan girince yan tarafta böyle makam masası, ‘Gel bakayım’ ‘Ne oldu?’ dedi. Ağlayarak, ‘Beni almıyorlar okula’ dedim. ‘Niye almıyorlar seni okula?’ ‘Kayıtlar dolmuş diye hâlbuki benim gibi ne kadar çok arkadaşım da aynı durumda olabilir’ dedim. ‘Hangi okul bu okul?’ ‘İşte enstitü.’ ‘E peki’ dedi, ‘Bir dakika dur bakayım ben müdüre hanımı arayayım’ dedi. Aradı, ‘İmtihandaymış kızım’ dedi. ‘Sen’ dedi ‘Babanın telefonunu ver’. O zamanki şartlara göre, babamın iş yerinin telefonunu verdim. ‘Sen git, ben babana haber gönderirim’ dedi. Aradan bir hafta geçti, babam öğlede yemeğe gelmiyordu o gün babam öğlede geldi telaşla. ‘Nihal, zarfını al okula git, seni kaydedeceklermiş. Nereden buldularsa benim telefonumu?’ dedi. Hemen gittim ben okula. Tabi babamın da imzası gerekiyor her zaman, ben öyle yapıyorum. Eczanede çalıştığı için babam, okulun yanındaki eczaneye girdim, ‘Babamı çağırabilir miyiz telefonla?’ dedim. ‘Evet, çağırabiliriz.’ Babama; ‘Kayıt oluyorum imza gerekiyor.’ dedim. Yani enstitü maceram böyle başladı.

**SBG:** Baktığınızda çok bilinçli bir tercih olmuş hocam. Yani aslında, önemli bir kariyerin başlangıcı bilinçli ve çok ısrarlı bir tercih olmuş. Ne istediğinizi bilerek.

**NB:** Gerçekten çok isteyerek, çok özenerek gittim. Özenmemin sonucu olarak da her dersimde başarılıydım. Haysiyet Divanı Başkanı ve Talebe Başkanı yaptılar. Her gün bahçede aşağı yukarı 500 öğrenciyi diziyo, sınıflara gönderiyordum. O zaman merasim yakamız kolalıydı ve beyaz yaka takmak zorundaydık.

**SBG:** Böyle ayrı bir önlük yakası gibi bir şey mi hocam?

**NB:** Önlük yakası ama dik duran. Böyle şapşal yatan değil, dik duran bir yaka. İki düğmeli bir kemerimiz vardı, Siyah önlük, siyah çorap.

**SBG:** Hocam, bu bahsettiğiniz okul, Kız Enstitüsü değil mi?

**NB:** Evet Kız Enstitüsü. Eskişehir Kız Enstitüsü. Orada hangi dersleri görüyoruz? Hepsi uygulamalı. Ortaokulu bitirdiğim için Resim, Nakış-Çamaşır, Moda-Çiçek, Ev idaresi-Yemek, Çocuk Gelişimi, Biçki -Dikiş. Hepsi var. Sekiz branşın dersi, hepsi uygulamalı. Ne kadar mükemmel hocalar, şimdi dikiş hocamla görüşüyorum İstanbul’da.

**SBG:** Ne kadar güzel, harika.

**NB:** Yemek atölyemizin içine hiçbir şekilde paketli ürün giremezdi. Kim malzeme getirdiyse kapıda kaplara boşaltılırdı, Atölyede derse girerken önlük, bone kontrol edilirdi, çok disiplin vardı. Ben haftalık program yapardım, Kim gaz ocağını temizleyecek, kim yer silecek, kim bulaşık yıkayacak şekliyle ve dört masada dört ayrı yemek yapılırdı her dersimizde. O yemekleri ezberleyerek gelirdik. O yemekleri yaptıktan sonra da kaç kalori aldığımızı sorardı hocamız.

**SBG:** Hocam öğretmenleriniz nerede yetişmişti acaba o dönem biliyor musunuz? Hatırlıyor musunuz?

**NB:** Enstitü Hocalarımız Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulundan, Üniversitedeki hocalarımın çoğu yurtdışında eğitim almış. Giyim hocam Belçika’da yetişmiş.

**SBG:** Evet işte ben de öyle tahmin ettiğim için sordum. Acaba, bu enstitüdeki öğretmenler de böyle yurt dışında eğitim alıp mı gelmişler?

**NB:** Benim hocalarım Kız Teknik Okulu üç yıllıkta mezun. Ama sonradan gitmişler tamamlamışlar dört yıllığı. Çağırılmışlar çünkü. Hocalarımızın anlattığına göre, Mustafa Kemal Atatürk'ün de talimatları ve desteğiyle, kadınlarımızın her konuda iyi yetişmeleri amacıyla (hem çocuğuna iyi bakabilsin, dikişini dikebilsin, yemeğini yapabilsin, giyimi düzgün olsun, eşini ve kendini iyi temsil edebilsin vb.) Kız Enstitüleri kurulmuş. Bizim hocalarımız harikuladeydi ve yetişmemizde çok emekleri var.

Efendim enstitüde mezun olma aşamasına geldim, her derse girdiğimizde o dersin hocası soruyor. Çünkü bizim üstümüz Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulu, üniversite dört yıllık. Hatırladığım üniversiteler o dönem, Gazi Üniversitesi Tıp, Eczacılık, Hukuk, Siyasal, Ziraat, Dil Tarih var. Kız Teknik, Erkek Teknik, Ticaret var. Bunlar Ankara'da ve İstanbul'da okullar.

**SBG:** Devamı niteliğinde, evet.

**NB:** Evet. Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulu. Öğretmen olabilmek için dilekçeyi Müdürlüğe veriyorsunuz. Enstitünün kurul toplantısında hocaları, karar veriyorlar; öğretmen olup olamayacağınıza. "Öğretmen olabilir" oluru alırsanız üniversite sınavına girebiliyorsunuz. Benim için moda hocam 'Nihal modaya gidiyorsun tamam mı?' diye böyle sertçe söylerdi. Giyim dersinde dikiş hocam 'Nihal dikişe gidiyorsun tamam mı?', nakış hocam diyor ki 'Nakış'a gidiyorsun Nihal, tamam mı?' Ne yapacağımı bilemedim. Resmi çok seviyorum, resim dersimiz de var. Ama bir gün Tayyibe hocam dedi ki 'Nihal ben senin yerine dilekçeyi verdim müdürlüğe. Sen giyime gidiyorsun?' dedi bana. Yapacak bir şey yok tabi, boynumuz kıldan ince.

**SBG:** Bir üniversiteye başvuracaksınız ama başvurup başvuramayacağınızı lisedeki kurul mu karar veriyor? Yani gidebilir, başvurabilir ya da başvuramaz diye. Öyle mi?

**NB:** Öğretmen olmak için Kız Tekniğin sınavına başvurabilir veya başvuramaz diye. Yani sınava girer veya giremez diye. Ve kurul kararı çıktı ben sınava girebiliyorum. Üniversite sınavının bilgileri geldi. Çok enteresandı, benim girdiğim yıl ilk defa illerde test yapıldı. O yıla kadar üniversitelere giriş sınavı kompozisyon sorusu sorularak yapılmış. İlk defa benim girdiğim yıl test olduk. Test kelimesini dahi bilmiyoruz.

**SBG:** Evet şimdi onu diyecektim. Nasıl yapılabildi acaba?

**NB:** Ben sınav olmak için ön sıraya oturdum, sonradan öğrendiğim 60 öğrenci girmiş Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulu için. Bir hocamız 10x20 cm gibi kart dağıttı, kartın üzerinde şişe biçiminde A, B, C, D var. Hiç unutmuyorum ilk soruyu; 'Elma, portakal, top, muz. Hangisi diğerlerinden farklıdır? İşaretleyiniz?'

**SBG:** Soruyu anlayamadım, hangisi yuvarlaktır diye mi soruyor, anlayamadım soruyu?

**NB:** Hayır, sormuyor. 'Hangisi diğerlerinden farklıdır?' diye soruyor. Birisi top, üçü meyve birisi uzun, diğerleri yuvarlak. İlk soruyu asla unutmuyorum. Üniversite giriş. Tabii nasıl cevap verdiğimi de hatırlamıyorum açıkçası. Eskişehir'den 11 kişi kazandı. İllerde yapılan sınavdan sonra Ankara'da üniversitede de sınavlar takip etti.

**SBG:** Bu ön eleme gibi bir nevi.

**NB:** Ön eleme evet. Sonra üniversite sınavına girmek için babam beni Ankara'ya götürdü. Kız Teknik yatılı bir okul olduğu için, sınava konsantre olmak bakımından okulda kaldım. Ankara'da amcamlar vardı, orada kalmadım. Türkiye'nin değişik illerinden gelenler vardı. Ertesi gün biçki dikiş sınavı var. Bir hafta sınav olacağız.

**SBG:** Kaç öğrenci alacaklardı hocam, kaç öğrenci alıyorlardı?

**NB:** Sonradan öğrendik ki 110 öğrenci alınmışız. Tüm branşlar için daha önceki yıllarda 200 kişiden aşağı almıyorlarmış.

**SBG:** Bayağı da çok öğrenci var.

**NB:** Bütün branşlar için.

**SBG:** Toplamda, anladım.

**NB:** Efendim 'Ev idaresi, Moda, Çocuk gelişimi, Yemek, Biçki dikiş, Nakış, Resim' bunların hepsine 110 öğrenci aldılar. Yatakhane de karşımda da iki Balıkesirli arkadaş yatıyordu.

Sabah uyandık. Midem çok bulanıyor. Kendimde değilim hiç. Hasta oldum ve kalkamıyorum mide bulantısından. Üşütmüşüm. Balıkesirli arkadaşlar üstümü giydirdiler. Fakat hala kötüydüm. Benim koluma girdiler, beraber başka bir binaya geçeceğiz sınav olmak için. Ok işaretleri var yönlendirici. Bahçede bir kanepede gördüm, arkadaşlara; 'Ben burada beş dakika oturayım siz gidin' dedim. Ben o kanepede oturdum, o kadar hatırlıyorum. Bir uyandım saat bir buçuk.

**SBG:** Eyvah, geçmiş sınav.

**NB:** Artık geçmiş. Ben koşturarak sınava gittim. Pat diye girdim içeriye. Bütün jüri oturuyor, hocalar. Bir hoca dedi ki 'Oh! Bu ne keyif yarım saat geç kaldın' dedi. Sabahtan sonra öğle için ara verilmiş sabah gelmediğimi fark etmemiş. Öğleden sonra da yarım saat geç kaldım, saat birde de başlamış. Bir buçukta gittim ben.

**SBG:** Öğleden sonraki sınav için diyor yani.

**NB:** Herkes sabahtan itibaren sınav sorusu tahtaya da yazılmış harıl harıl çalışıyor.

**SBG:** Sınav uygulamalı değil mi bu arada hocam? Evet, uygulama sınavına giriyorsunuz?

**NB:** Masalarda herkesin isimleri var benim ismim olan masayı buldum. O kocaman atölyede tahtaya baktım soruyu gördüm. Bir yelek cebi olan yarım ceket dikimi sormuşlar. Önümde Amerikan kumaşı efendim dikiş ipliği, iğneler falan her şey var. Peki, herkes bitiriyor artık, bu aşamada başladım. Fakat nasıl bir güç veriyse Allah bana, gerçek söylüyorum, orada eğer ütüde birisi olmasaydı ben birinci olarak teslim eden olacaktım. Diktiğimizin köşesine dışı siyah kâğıdın içine ismimizi yazarak yapıştırdık ikinci teslim etmiş oldum.

**SBG:** O kadar hızlı bitirdiniz yani.

**NB:** Önümdeki Aynur arkadaşım (hatta sınıf arkadaşım oldu sonra) ütüye gittiği için, ütü yaptığı için ben ütüye ikinci defa giderek teslim ettim ve çıktım. Ama sonraki arkadaşlarımdan bir tanesi, sonra konuşuyoruz kazananlar olarak, diyor ki 'Makine çekiyordun, çok düzgün çektin benimkini de çeker misin dedim' diyor, 'Hiç oralı olmadın' dedi.

**SBG:** Ama o sırada hiç duymamışsınızdır muhtemelen.

**NB:** Sonra efendim resim sınavına girdik ertesi gün. Amfi tarzında bir laboratuvar da, 50x70 büyük resim kâğıdına, soru da şöyleydi; 'Günün modası olan üç yaka modeli çiziniz'. Amfi olduğu için önümdeki arkadaşın çizdiğini görüyorum, 50x70 kâğıt durmuş kenarda, köşesine üç tane minicik yaka çizmiş.

**SBG:** Öğrencilerimizin de sıklıkla yaptığı gibi.

**NB:** Kompozisyonu doğru kullan falan da diyemezsin. Onlar kazanamadı. Bir sonraki gün efendim mülakat yapılacak, öğretmen olacağız çünkü. O gece, bluzumu ve eteğimi kendim dikmişim enstitüdeyken. O bluzumla eteğim ütüden mahvoldu. Öğretmen olacağız, özen göstermeliyiz.

Oturan jüri o kadar kalabalık ki, üstelik kapının o kadar uzağında oturuyorlar ki. Sizi yürütüyorlar çünkü. Boydan boya kapıdan girdiğiniz zaman onlara doğru büyük mesafe yürüyorsunuz. Ondan sonra, gösterdikleri sıraya oturuyorsunuz, cevaplıyorsunuz. Büyük bir heyecan. Bana sorduklarından 'Geldiğiniz hangi okul?', 'Eskişehir Kız Enstitüsü', 'Kütüphanesi var mıydı?', 'Vardı', 'Kaç kitabı vardı?'. Böyle de bir soruyla karşılaştım. '750 gibi' diye de cevapladım ve kazandım.

Ankara'da amcamlar oturduğu için sınavdan sonra onlara gittim. Sınavdan sonra bize, sonuçların adreslere gideceği söylendi. Fakat ben dayanamadım, yeğenimi alıp tekrar okula gittim. Okulda kapıda görevliye 'Hocamla görüşeceğim' dedim. Turla hocam, Allah rahmet eylesin, Müdür Başyardımcısı, kapısına baktım kimse yok. Ben de koridorda kapıların hepsini tıklatarak, açıp bakıyorum. Bir açtım kütüphaneymiş orası, hocamız orada. 'Hayrola' dedi bana, 'Efendim ben Eskişehirliyim, Eskişehir'e gitmeden önce öğrenmeliyim kazanıp kazanmayacağımı, çok merak ediyorum' dedim. 'Allah, Allah zarfla gelecek evladım!' dedi, hatta zarfları dizmiş hazırlamış. Bir kocaman defteri açıyor, 'Neydi ismin?' dedi, 'Nihal Bolkol'. Bir anda bana bir ateş geldi. Şimdi 'Kazanamadın!' derse ne yaparım? 'Eyvah niye girdim sordum ki' diye pişmanlık duydum. Ama hocamız dedi ki 'Evet sen üçüncü kazanmışsın tebrikler.' dedi. Tabi çok sevinerek amcamlara gittim ama kimseye söylemedim.

**SBG:** Kazandığınızı.

**NB:** Sadece bende saklı. Çünkü bir yanlışlık olur da hoca yanlış baktıysa diye düşündüm...

**SBG:** Kesinleşene kadar söylemediniz.

**NB:** Eskişehir'e döndüm. 'Kazandınız!' diye haber geldi. Yatılı, dört yıl muhteşem elit bir okulda okudum gerçekten. Bütün Türkiye'den 650 öğrenciydik. 650 öğrenci yatıyoruz, 650 öğrenci yemek yiyoruz, 650 öğrenci, gerçekten okulumuz çok mükemmeldi. Her hafta çarşaflarımız değişiyordu. Müdür değişikliği oldu.



Ankara Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulu Mezuniyet Töreni

**SBG:** Yeni gelen müdire hanımla birlikte okulda değişim olduğunu, aslında onun bir fon bulup, okulda onun birtakım yenilikler yaptığından bahsediyordunuz.

**NB:** Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulu'nun müdürü değişti, Leman Erdem müdür. Yemek salonumuz; 10'ar kişilik formika masalarla cam bardaklar ile servisler mükemmeldi. Turla Hocamız gerçekten çok titizdi, kauçuk ayakkabıları ile ses çıkarmadan akşam 22.30'da herkesi yatırır. Çok disiplinliydi.

Onun nöbetinde yemek salonunda 650 kişinin bardakları ters, bardaklarının üzerinde birer portakal olduğunu düşünün. Güzel bir görüntü olurdu. Son sınıflar nöbet tutardı. Masaların iki başında masa ablası 'Afiyet olsun' demeden başlayamazsınız, masa ablası 'servis yapın' demeden servis yapamazsınız. Çok disiplinliydik.

**SBG:** Öğrenci değil mi bu ablalar yine, öğrencilerden?

**NB:** Son sınıf öğrencisi, ablalar. Biz onların dediğini yerine getiriyorduk birinci sınıftayken. Efendim, sonra son sınıfta ben masa ablası oldum. Okul binamız, Ankara Radyoevi ile Dil Tarih Coğrafya Fakültesi binası arasında Atatürk Bulvarı üzerindeydi. Yemeklerle ilgili her hafta bir anket yapılırdı. Ben her zaman 'Çikolata istiyorum' diye yazardım.

**SBG:** Sizin çikolata sevdiğinizi biliyoruz.

**NB:** Bir gün 650 kişi yemek yiyoruz. Yemek hocamız mikrofona 'Kim bu çikolata isteyen?' dedi. 'Benim' dedim, 'Gel çabuk buraya' dedi, gittim. Bir baktım; elinde en büyük baton bir çikolata. 'Al bunu bir daha çikolata isteme dediler'. Efendim gerçekten hepimizi düşünüyorlardı. Herkesin mektupları, kartları gelince yemek tabağının altına konurdu, gelen mesajlar, mektuplar. Yemeğe girdiğiniz zaman tabağın altında zarflar varsa bilin ki sizin mektuplarınız, sizin tabağınız, sizin yerinizde.

**SBG:** O zaman herkes sabit bir yerde oturuyordu, herkesin sabit bir yeri mi vardı?

**NB:** Evet, yerimiz belli, masamız belli. Efendim ben masa ablası olunca masamda bulunan arkadaşları, izin alarak opera ve tiyatroya götürürdüm, Cumartesi günü, okul kartınızı kutuya atarak 'Evcı' çıkıyorsunuz ve pazar akşamı geliyorsunuz. Evcı çıkmıyorsanız da akşam 19.30 müdür yardımcılarının masalarından kartları alıyoruz, şayet zamanı geçirirseniz bütün kartlar masanın çekmecesine giriyor ve bir daha ki hafta dışarı çıkamıyorsunuz.

**SBG:** Pazar günü peki, evcı çıkmıyorsanız. Pazar da yine izin günü müydü Cumartesi gibi yoksa pazar dışarı çıkmıyor muydunuz?

**NB:** Pazar günü çıkabiliyorduk. Akşam belirtilen saatte geliyorduk, alışverişlerimiz oluyordu. 650 öğrenci çok bakımlı şekilde her şey muntazam dışarı çıkıyoruz.

**SBG:** Siz giyim okuyorsunuz, giyim öğretmenliği yani. Ama bunun dışında da bir sürü farklı alanla ilgili, yine kız enstitüsünün devamı niteliğinde birçok farklı ders de alıyorsunuz.

**NB:** Yan derslerimiz var. Mesela, giyim branşının yan dersi Resim ve Nakış, çünkü beraberinde gitmesi gerekiyordu.

**SBG:** Yine o alanlardan da.

**NB:** Atatürk İlkeleri, Türk Dili, Yabancı Dil, Efendim. Atatürk İlkeleri dersi ilk bitirme sınavı olurdu. Diğer sınavlara girebilmek için, öncelikle ilk sınavı vermek gerekiyordu.

**SBG:** Temel, ön koşuldu yani?

**NB:** Ön koşuldu, hiçbir sınava girme şansınız yoktu. Ama çok muhteşem öğrenci yaşamımız oldu. Bana 'Bayındırlık Bakanı' diyorlardı, yıllığıma da yazmışlar. Manto, ceket her giyimden diyoruz son olarak da gelinlik diyoruz, öğreniyoruz. Herkes bir gelinlik dikerken ben üç gelinliği beraber dikmeye çalıştım. Bir prova odamız vardı. Akşam olduğu zaman bütün gelinlikleri mankenlerle prova odasına koyuyorduk, nöbetçi arkadaşımız, hocamızın önünde bulunan vazoyu prova odasındaki masanın üstüne koymuş. Bir sürü de gelinlik var ayakta duran. Oradan geçerken de masanın örtüsüne takılınca, vazo orada devrilir. Bir gün bekleyen o sular gelinliklerin eteklerini ıslatmış.

**SBG:** Sapsarı boyamıştır.

**NB:** Şimdi herkes ne yapacağını çok şaşırı. Müfide Kuyumcu hocamız ne diyecek acaba? Sessizce oturuyoruz. Hocamız Fransızca kitaplar okuyor, bize tercüme ediyor ve üstelik oradaki moda trendlerini anlatıyor, kimi zaman çiziyor. Muhteşem, çok sakin bir hocaydı. Hocamız da dedi ki 'Kim ne yaptı arkadaşlar, söyler misiniz bana, nedir bu suskunluğunuz?' 12 öğrenciydik sınıfta. 12'den fazla öğrenci olamıyordu, öğretmen yetiştirilen branşlarda. Aynı branştan bir şube daha vardı tayyör hocamız ayrıydı. Tayyör hocası erkek terziliği bilen hocaydı 'Biz bir hata yaptık, işte böyle kazayla bütün gelinliklerin etekleri ıslandı ve önünüze getiremiyoruz' dedik. İnanılmaz bir sabırla tek kelime söylemedi, yüzünün ifadesi bile değişmedi. Kendisi, gelinliklerin hepsini uçlarından temizledi.

**SBG:** Temizledi demek, ne büyük emek.

**NB:** Yani bu büyük bir sabır, büyük bir hocalık.

**SBG:** Size de büyük bir ders.

**NB:** Son sınıfın son döneminde Özel öğretim dersimizde hocamız öğretmenliğin ilk uygulama dersini, okullarda ders vererek, derslerimizi tüm sınıf arkadaşlarımızın izlemesi gerektiğini, gittiğimiz okulda hangi derse gireceksek o dersin öğretmeni ve okul müdürünün de bulunacağını, okula dönünce de dersin kritiğini yapacağız dediler. "Kim ilk dersi vermek istiyor" diye sordular? Birkaç dakika kimseden ses çıkmadı sonra ben verebilirim diyerek gönüllü oldum.

İlk dersimi Cebeci Kız Enstitüsü'nde verdim, konusu 'yelek cep'ti. Atölyede ortada masalarda öğrenciler, kenarlarda sınıf arkadaşlarım, karşıda okul müdürü, dersin öğretmeni ve bizim hocamız oturuyorlardı. Okula döndüğümüzde hocamın 'nasıl vermek istiyordun, nasıl verdin?' sorusuna karşılık heyecanımı çabuk yendiğimi, zamanın çabuk geçtiğini söyledim. Arkadaşlarımdan ve hocamdan aldığım güzel sözcüklerle öğretmen olduğuma sevindim.

Mezuniyet aşamasında 25 jüri üyesi var, her sınıf için, her dersin sınavı için. Önce, Atatürk İlkeleri sınavına girdik, İngilizceye girdik, bitti. Kendi branş dersimize sıra geldi ve programda da branş dersi olarak sınava üç gün vermişler.

**SBG:** Üç gün boyunca aynı dersten sınav olacaksınız.

**NB:** Evet. İlk gün jüri geldi, bizler pırl pırl mumlar gibi bekliyoruz. Her şeyimiz, masa örtülerimiz gergin, her şey. Efendim, bir tasarım yapmamızı istediler. Bizim dışarı çıkma yasağımız var biliyorsunuz, çıkamıyoruz. Ama tasarımı siz yapacaksınız manken üzerine, Amerikan kumaşından. Birer top Amerikan verdiler. Ondan sonra tasarım size ait, bir giysi tasarlayacaksınız; uzun abiye olacak dediler. Büyük bir telaş, o arada tasarım yapacaksınız. Nasıl tasarım yapabilirsiniz? Elinizde başka hiçbir şey yok. Okulun marangozu, elektrikçisi yani bütün teknik ekipleri aklıma geldi. Ben derhal marangoza gittim. Marangoza 'beyaz tahtadan bana rende yapacaksın' dedim. Rende yaptırдыm, bütün, incecik, kıvrıkcık kıvrıkcık rendeleri, hepsini aldım böyle bir çuvala koydum, kırılmasın diye de büyük özen göstererek ben bununla tasarım yaptım. Tabi o zamanlar fotoğraf falan çekme imkânımız yoktu.

**SBG:** Şimdiki gibi değildi tabi.

**NB:** Büyük koridorda mankenlerin üzerinde sergi yaptık. İlk günümüz böyle tasarımla geçti. İkinci gün oldu, bakalım ne soracaklar, bekliyoruz. Sabah dokuzda sınav başlayacak, öyle de biliyoruz. İkinci kattayız üstelik. Ne gelen var ne giden, saat dokuz buçuk oldu, hocalar gelmiyor. İnanılmaz heyecanlıyız, ne oldu acaba? Hocalar karar mı veremedi, birbirleriyle mi tartışıyor? Saat 10 oldu, gelediler. 10 buçuğa doğru geldiler her zaman en kıdemli hoca zarfı göstererek 'Açıyorum huzurunuzda' soruyu tahtaya yazarlardı. Beklemekten artık kurumuş durumdayız. Jüri Başkanı hocamız; 'Arkadaşlar, bu zarf boş. Sizin bütün değerlendirmelerinizi bu kadar arkadaşlarla yaptık, size soracak soru bulamadık' dediler.

**SBG:** Ne güzel.

**NB:** Ve biz inanır mıyız? Katiyen inanmadık. Böyle bir şey olabilir mi? Üniversite bitiriyoruz, 'Gerçekten inanın' dedi. 'Soru bulamadık arkadaşlar size' dedi, 'O kadar muhteşem tasarımlar yaptınız ki... Üstelik bütün notlarınızı da biliyoruz; yıldızlı hepsi.' dediler. Bize iki gün boş kaldı, çığlık çığlığa sevindik o anda.

**SBG:** O kadar stresin üzerine tabi harika olmuştur.

**NB:** Evet. Turla hocama, baş muavinimize gittik. 'Hocam, ne olur bize izin ver, dondurma yemeye gidelim', 12 kişi dışarı çıkma izni aldık biz o gün, fevkalade bir gündü.

**SBG:** Ne güzel.

**SBG:** Ne hoş.

**NB:** Psikoloji dersimiz vardı, Özel öğretim, Genel öğretim derslerimiz vardı.

**SBG:** Tabi bir de öğretmenlik alan dersleri vardır.

**NB:** Eğitim Fakültesi olduğu için. Özel öğretim dersimize, o zamanki Muş valisinin eşi geliyordu. O da Kız Teknik'ten mezundu.

**SBG:** Peki, hocam bir şey sorsam? O dönem 'Meslek Lisesi' gibi bir kavram yok, 'Enstitüler' var, 'Kız Enstitüleri'. Yani siz de 'Kız Teknik Yüksek Öğretmen Okulu'ndan mezun olduğunuzda aslında 'Enstitülerde' öğretmenlik yapmak üzere mezun oluyorsunuz değil mi?

**NB:** Evet.

**SBG:** Peki, o zaman Türkiye'de o kadar çok enstitü var mı? Yani, acaba kaç tane 'Kız Enstitüsü'? Sayısını hatırlayabiliyor musunuz?

**NB:** Her ilde vardı.

**SBG:** Her ilde enstitü var, anladım. Peki, oralara da öğretmen yetiştiren 'Kız Teknik Öğretmen Okulu' kaç tane var? Bir tek Ankara var...

**NB:** Bir tek.

**NB:** Başka bir şeye değinmek istiyorum. 'Pratik Kız Sanat Okulları' var.

**SBG:** Onlar; 'Kız Sanat Okulu' dedikleriniz de yine üniversiteye muadil mi yoksa liseye mi?

**NB:** Hayır, liseye,

**SBG:** Liseye muadil.

**NB:** Liseden, Kız Enstitüsü'nden, liseye gidemeyenlerden, enstitüye giremeyenlerden. Ama bu branşları öğrenmek isteyenlere 'Pratik Sanat Okulu' vardı.

**SBG:** Hım, anladım.

**NB:** Onlar da ilde, belki her ilde var, 'Pratik Sanat Okulu'. Onlara da hoca olabiliyorsunuz. Çünkü benim, benim ilk hocalığım öyle başladı.

**SBG:** Öyle, anladım.

**NB:** Kura çekiyorsunuz. Devlet tarafından okutulduğunuz için devlete borçlu oluyorsunuz dört yıl. Her yılınız bir buçuk yıla karşılık. Yani, devletin gösterdiği yerde altı yıl görev yapmış olmanız gerekiyor.

**SBG:** Altı yıl çalışmanız lazım.

**NB:** Evet ve kura çekerek gidiyorsunuz. Burada 'Psikoloji' dersinde de 'Orhan Çaplı' hocamız vardı, Psikoloji dersimizi gece alıyorduk. Hocanın zamanı yoktu. Bilgi İşlem Merkezi vardı Ankara'da. Bizi o Bilgi İşlem Merkezi'ne götürdü. IQ'lerimizi ölçtürdü ve dedi ki 'Bakın bu IQ'ler söylenmez'. 'Ama' dedi 'Hiçbiriniz 110'nun altında değilsiniz!' Sonra mezuniyet aşamasına gelince, kura çektik ve ben 'Karadeniz'i çektim; Görele'.

**SBG:** Evet sizin 'Görele'de çalışmışlığınız var, evet.

**NB:** Evet. Orada ilk öğretmenliği yaparken de çok doluyum. Her şeyi, öğretmenlik içinde her şeyi yapmak istiyorum. 70 kişilik bir öğrenci grubum vardı okulda. 70 kişiye dikiş dersi veriyordum.

**SBG:** Çok zor iş gerçekten, ancak o ilk mezuniyet heyecanı ile yapılacak bir iş herhalde.

**NB:** Evet ve orada müthiş, efendim partiler defile gezi etkinlikleri yapıyorum. Sümerbank'tan alınıyor kumaşlar. Bir gün öğrencilere örnek olsun diye 'Arkadaşlar, öğlede ben kendime bluz dikmek istiyorum, bana bir makineyi boş bırakın öğle saatinde dikeyim de giyeyim.' dedim. Öğrencilerde büyük şaşkınlık. 'Nasıl olur hocam, bir öğlede bluz mu dikilir? diye merak ettiler. Fakat ben onların önünde Sümerbank'tan aldığım, pazen bir kumaştan uzun kollu manşetli ve şömizye yakalı bir bluz dikerek giydim. Öğrencilerde çok büyük bir şaşkınlık oldu. Ardından her gün bir kıyafet giyiyordum. Sümerbank'tan yatak yüzü yapılan kumaştan kendime elbise diktim. Sümerbank'tan haber geldi bana. Satılmayan kumaş varmış hocam alırsa hepsini satarız demişler.

Görele'de yeni bir dikiş öğretmeni olarak her şeye karşı heyecan duyuyordum. Her şey mükemmel olsun istiyordum. Bu arada duyduğumuza göre 'Müfettiş geliyormuş müfettiş denetliyormuş vb'. Merak içindeydim. Görele'de veliler köylerden salı günü pazara geldiklerinde bana uğruyorlardı. Hocam çocuğumun alınacak araç gereci, bir şey var mı diye.

**SBG:** Hocam yatılı mıydı orası?

**NB:** Hayır yatılı değil. Gelen velileri atölyede yer olmadığından makine yanına köşeye alıyor, oturtuyordum. İşim bitince de onları dinliyordum. Bir salı günü, pötikareli bluzlu, siyah etekli kısa boylu bir hanım kapıdan geldi. 'Sizinle hiç ilgilenemeyeceğim kusura bakmayın. Hemen o dikiş makinasının yanına oturur musunuz?' dedim. Ben masaya serilmiş kareli kumaş üzerinde ve tahtada etek biçmeyi öğretiyordum. Eli ve ayağı hızlı olan öğrencileri kapıdan koşturuyordum. 'İş çabuk olsun, güzel olsun. Gören baktı mı bayılsın, limon bulamasın ayılamasın!' diye bir tekerleme söyletiyordum. 'Hadi bakalım çocuklar kendi işlerinize' dedim.

Sonra makinanın yanına oturttuğum hanımın yanına gittim. Ona 'Siz hangi öğrencimin velisisiniz' diye sordum. Dedi ki 'Ben bakanlık Başmüfettişi Cemile Devrim' dedi. 'Aa ben de çok merak ediyordum. İyi ki geldiniz merakımı giderdim' dedim. Hemen çocuklara dönerek; 'Biliyor musunuz misafirimiz kim? Ankara'dan gelmiş Bakanlık Başmüfettişi Cemil Devrim Hanımefendiler' dedim. Bu olay benim için çok enteresandı açıkçası. Daha sonra bana müsteşar yardımcısından teşekkür belgesi geldi. O bana gelen ilk yazılı teşekkür belgesiydi. Müfettiş bana 'Sizi denetleyeceğim bir şey kalmadı, sizi izledim, denetledim' dediler.

**SBG:** Hocam sizi doğal olarak denetlemiş.

**NB:** Evet, çantamda teşekkür belgesini katlayıp sakladım. O müfettiş, liseye de geldi. Lise o yıl yeni açılmıştı. Öğretmen kadrosu tam değildi. Ben lisede tarih dersi veriyordum. Okula yedi buçukta gidiyor, tarih dersi veriyor tekrar sekiz buçukta kendi okuluma dönüyordum. Haftada 55 saat ders veriyordum. Tevhitli adı altında iki atölyedeki dersi aynı anda yönetiyordum. Nakış derslerine giriyordum. Ayrıca ev yönetimi dersine giriyordum. Orada hakikaten güzel günlerim geçti. Sonra, Çanakkale Biga'ya tayin oldum.



**SBG:** Orası da kız meslek lisesi miydi?

**NB:** Bir de aklıma Biga'daki geliyor. O birazcık mesleğimizi ilgilendirdiği için onu da anlatmak istiyorum izninizle.

**SBG:** Tabii hocam buyurun.

**NB:** Biga'da giyim dersi yaparken, öğrencilerden birisi dedi ki 'Ben evleneceğim. Gelinliğimi dikebilir miyim?' 'Tabii ki dikebilirsin' dedim. Gelinliğini dikeyor lame kumaşla, ama ben de tabii tasarımda destek oluyorum. O böyle çok incecik bir kızımızdı. İncecik sülün gibi. Duvagını yaparken dedim ki 'Müge çiçekleriyle yapalım. Buna artık o gider başka gitmez'. O zamanlar top ütülerıyla çiçek yapmasını biliyoruz. 'Müge çiçekleri çok minik oluyor.' dedim. 'Müge çiçeklerini yaparken biye çevirelim, biyelerle dizelim bunu. Sen duvak taşıma, sırf bu çiçeklerden, biyelerden bir duvak yapalım'.

**SBG:** Bu da duvak olsun.

**NB:** Tamam güzel buna karar verdik ve hakikaten bütün bir masayı böyle ders dışı çalışarak efendim çok incecik biye çevirdik, onların içinden. Tam masada ben müge çiçeklerini yaparken 'İçinde ışık olsa ne güzel olur o' diye düşündüm.

**SBG:** Tabii.

**NB:** Yani düşünebilir misiniz bilmiyorum, ama gerçekten. Elektrikçi tanıdığım kişiyi çağırdım. 'Bunların içine ampul koyuyorsun'. 'Nasıl koyayım hocam' dedi. 'Lehimliyorsun yani ne yapıyorsun yapıyorsun o biyenin içinden de telleri geçiriyorsun' dedim. İyi güzel oturup o bütün müge çiçeklerin içine ampulleri lehim yaptı. Çok uzun bir zaman aldı tabii ki o lehimlemek, çok da kolay olmadı. Şimdiki ledler yok o zaman, ışıklar geliyor aklıma hani hepsi hemen şıkır, şıkır yanıyor.

**SBG:** O zaman öyle bir şey yok tabii...

**NB:** O zaman öyle bir şey yok. Biz bunu güzel yaptık da peki podyumda nasıl taşınacak? Tabii taşıyacak kişi kendisi ama dedim ki 'Podyumda taşırken ışığı tam o anda karartalım her tarafı o şekilde çıksın ki ışık ışık'. Gerçekten ama nasıl ışık vereceğiz prize takamayacağız, podyumda sonuçta.

**SBG:** Elektrik lazım.

**NB:** Çok büyük elektrik lazım, çok büyük bir olay. Elektrikçi dedi ki 'Hocam aküyle taşıyalım'. Aa! Bak bu güzel bir fikirdi. Hemen bir araba aküsü getirdi araba aküsü de kocaman.

**SBG:** Kocaman evet.

**NB:** Ağır bir şey, ona bir sepet yaptık, o sepeti süsledik, o sepeti mankenin eline takacağız.

**SBG:** Aksesuar olarak.

**NB:** Evet takacağız aksesuar olarak, fakat ağır tabii ki, hakikaten ağır. Dedim ki; 'Tam çıkınca ışığı söndürünce akünün gücünü açarsın!' Ve öyle gerçekten, o defilede ne demek ışıklar yerde geziyor. Herkeste bir hayret böyle nasıl oluyor diye... İşte böyle bir gelinlik tasarımı yapmıştık.

O sene aynı zamanda ben gidip bütün bir caddenin mağazalarıyla konuştum öğrencilerle birlikte. Biga'nın meşhur bir caddesi. Dedik ki; 'Bir haftalığına vitrinizi bize verir misiniz?' sergiyi de vitrinlerde yapalım diye.

**SBG:** Ne güzel düşünmüşsünüz.

**NB:** Evet ve sağ olsunlar hepsi kabul etti. Biz tabii gecelerce öğrencilerle o sergiyi hazırladık. Ama nasıl tasarım yaptık; her bir vitrine şunu koyalım, bunu koyalım. Önceden bunun tasarımını yaparak o cadde üzerindeki vitrinlerde sergi yaptık. Bir gelinliğimiz de şöyleydi, ambalaj kâğıtlarını biliyorsunuz ütü tutar.

**SBG:** Evet.

**NB:** Hatta üzeri kendi kendine yapışır üst üste koyduğunuz zaman. Bununla da bir gelinlik yaptık. Bu gelinlik için ambalaj kâğıdını ben soba boyasıyla boyattım, lame olarak bütün kâğıdı boyadılar. Ondan sonra o boyadığımız kâğıdı, gelinlik olarak tasarım yaptım. Giyilmesi lazım tabi arkadan boydan boya açık ama omuzlardan tutulan dar, kemerden içine geçen bir panosu var. Arka kuyruğu var o zaman arkası görünmüyor, giydikten zaman mürekkebi kurutması için kullanılan kurutma kâğıdı da deniliyor papyra kâğıdı da deniliyor. Ondan çiçekler yaptık pembe. Papyra kâğıdı tabi pembe oluyor, onları top ütöleri ile ütöleyerek çiçeklerini yaptık bu yine jelatin kâğıttan da duvağını yaptık. Duvağı oldu çıtır çıtır böyle kenarlarında da papyra kâğıtlarıyla da çiçekler. Evet, bunu böyle podyuma çıkardık hesap ettim o zamanki parayla yirmi liraya çıktı. İşte kâğıdı, efendim boyası o kadar başka da bir şey yok ve hatırlıyorum Milliyet gazetesinde o zaman çıktı. 'Dünyanın en ucuz gelinliği' diye haber oldu. Böyle bir anımız oldu, işte kâğıttan gelinlik yapmış olduk tasarım olarak bunu da anlatmak istedim.

**SBG:** Teşekkür ederiz hocam.

**NB:** Daha sonra Eskişehir Olgunlaşma Enstitüsü'ne atandım. Diğer hocaların hepsi çok kıdemli hocalardı. Her atölye çok önemliydi. Atölyede tasarım yapılan bir model tekrar edilemiyordu. Bu yüzden her kıyafete yeniden tasarım yapılıyordu. Yazın müdürümüz bana vekâlet verdi, sonra da istifa etti. Yönetim benim üstümde, atölyeyi çok seviyorum. Öğrenciler çok verimli, döner sermaye çalıştırıyorduk. Sürekli dikiş dikiliyordu. Ankara'dan Afyon'dan bize dikiş diktirmeye geliyorlardı.

**SB:** Bu arada sizin mezun olduğunuz lisenin muadili miydi?

**NB:** Hayır muadili değildi. Olgunlaşma Enstitüsü sınavla ortaokul mezunu alıyordu. Olgunlaşma Enstitüsü Türkiye'de sekiz adetti. Olgunlaşmalar buldukları illerde birçok devlet misafirlerini karşılıyordu. Türk kültürünü geleneksel el sanatlarını yaşatan, koruyan okullardır.

**NB:** Evet ben de orada müdürlüğüm sırasında Müşterinin istediği modeli resim hocası eşliğinde öğrenciler model çiziyor, sonra nakış hocası bunun bir kısmını işliyor, müşteriye sunuyor, beğendikleri takdirde devam ediliyordu.

**NB:** Olgunlaşma Enstitüsü'nde ayda bir defa aşağı yukarı defile yapılıyordu. Şimdi her atölyede elli kıyafet dikiliyor aşağı yukarı çok yoğunuz ve o zamanki hocalarım da çok kıdemli, ben en gencim orada. Olgunlaşma Enstitüsü'nde hakikaten kıdemli hocalar çok yetenekli. Hiç unutmuyorum Eskişehir'de Hilton diyoruz, aklımdan çıkmıyor orası, sonra Ordu Evi oldu. O ilk yapıldığı zaman orada yemekli defile yaptık. Şöyle; İstanbul'dan Halit Kıvanç sunucu olarak geldi ve bir cümlesini hiç unutmuyorum. Zenci bir mankenimiz üzerine mor bir kıyafet giydirmişiz, o mor kıyafeti giyince Halit Kıvanç 'Mor kapta krem şokola' diye taktim yapmıştı. Böyle tasarımlar orada devam ediyordu. Gerçekten muhteşemdi. Sonra Tarsus'a müdür oldum.

**SBG:** Tarsus'ta yine Olgunlaşma Enstitüsü müydü?

**NB:** Hayır Kız Meslek Lisesi. Bahçesi çok güzeldi. O tarihlerde Gezici Köy Kadınları Kursları Kız Enstitülerine bağlıydı, Tarsus'ta sekiz adet köy bağlıydı.

**SBG:** Köyler size mi bağlıydı?

**NB:** Evet, bağlıydı. Gezici Köy Kadınları kursu açılmasını talep eden köy muhtarına öğretmen için gerekli malzeme muhtara zimmetlenirdi. Okulda açtığımız sergilerden tüm kurs öğretmenleri haberdar oluyordu.

**SBG:** Malzemeleri devlet mi veriyordu?

**NB:** Evet. Öğretmen hangi köye geldiyse o malzemeleri muhtardan teslim alıyordu. Onlara ev

bulunuyordu. Eğitimin köy kadınlarına gitmesi, bu sürece gelmesinin nedeni buydu. Gezici Köy Kadınları kurs öğretmenleri, sergileri gördükten sonra heyecanla köyelerine dönüyorlardı ve yaptıkları işe heyecanla sarılıyorlardı.

**SBG:** O süreç nasıl bitti. Acaba ne kadar sürdü?

**NB:** Daha sonra Halk Eğitimler kurulmaya başlandı. Daha önceleri Pratik Sanat Okulları vardı. Kız Meslek de vardı. Bakanlıkta Çıraklık Eğitimi Genel Müdürlüğü kuruldu. Halk Eğitimler bağlandı.

Tarsus'ta bir gün sınav kâğıtlarına bakarken Genel Müdür'den telefon geldi. 'Nihal, İngiltere'ye gidiyorsun. Valizini al Ankara'ya gel'. 'Birisini genel müdürün adını kullanarak bana şaka yaptı galiba' diye düşündüm. Aradım, genel müdür dedi ki 'Daha orada mısın sen! Sabancı'larla protokol yapacağız, bu protokolle Sabancı'lardan tekstil konusunda bir meslek eğitim lisesi kurulacak. Gel bakalım yurt dışına gidiyorsun' dediler. 15 kişi İngiltere'de Shirley Enstitüsü'nde kaldık. Gündüz İngilizce bütün dersleri izliyoruz, akşam tercümelerini yapıyoruz. Gece dörde kadar tercüme ile birlikte ders notları hazırlıyoruz.

**SBG:** Birlikte gittiğiniz 15 kişinin hepsi tekstil alanından mı? Öğretmenlerdi onlar da değil mi?

**NB:** Öğretmen olarak Türkiye genelinden seçmişlerdi. İki erkek. Biri fizik, birisi matematik öğretmeni. Diğerlerinin hepsi resim giyim hocasıydı. Yetmiş tekstil hocası olmadığından Türkiye'de tasarım diye kelime kullanılmıyordu.

**SBG:** Ama moda var galiba değil mi hocam? Kullanıyorsunuz birkaç keredir dikkatimi çekti.

**NB:** Kız Meslek Lisesi'nde Moda Çiçek dersimiz vardı. Moda derslerinde, şapka yapardık. Çiçek derslerinde, el yapımı çiçek yapardık. Gruba Gazi Üniversitesi'nden de üç hoca katıldı.

**SBG:** Akademisyen mi? Gazi'de çalışan mı, öğrenci mi?

**NB:** Akademisyenlerdi. Sabancı'larla bir okul kurulması hocalarına eğitim verilmesi yönünde protokol imzalanmıştı. Bizler 15 öğretmen Shirley Enstitüsü'nde eğitim aldık. Shirley Enstitüsü de ilginç bir yerdir. Dünyada hakem durumunda bir Enstitü. Sabancı'ların görevlendirdiği bir aile Dr. Müren Sakarya ve eşi ile birlikte üç katlı ev tutulmuş, hepimiz o evde kaldık. Bir program yaptık; o programa göre sabahleyin saat dokuzda ders başlıyor saat beşte bitiyor. Saat beşten beş buçuğa kadar alışveriş yapılıyor, günde beş kişi görevli. O beş kişi saat sekize kadar yemek yapıyor. Kocaman bir 15 kişilik masa hazırlanıyor ve orada hep beraber yemek yiyorduk. Gece dörde kadar da o gün hangi dersi işlediyseniz o dersin tercümesi yapıp, derse dönüştürüyoruz.

**SBG:** Ders içeriği hazırlıyorsunuz yani bir nevi.

**NB:** Ders içeriği belirliyoruz ama bir de nasıl bir ders olmalı? Adı ne olmalı? Adını Test Metotları dersi koyduk. Genel Tekstil koyduk. Efendim orada bu şekilde bir buçuk ay geçirdik.

**SBG:** Uzun kalmışsınız, yoğun da bir programmış.

**NB:** Evet yoğun bir programdı. Sonra Bakanlıktan telgraf geldi. Tarihi belirtilmişti. 'Adana Milli Eğitim Müdürü odasında bulunacaksınız.' Bu arada, Genel Müdürümüz Müjgan Hanımefendi, İngiltere'ye gitmeden 'Sen müdür olacaksın haberin olsun' demiş ben de yöneticiliği istemediğimi belirtmiştim. Nihayet Adana Milli Eğitim Müdürü'nün odasına geldik. Milli Eğitim Müdürü 'Bir okul var' dedi. 'Okul boşalacak, orada Tekstil Meslek Lisesi açılacak' dedi. 'O okula gidin, artık orası sizin' dedi. Okula geldik. Olgunlaşma, Kız Meslek, Pratik Sanat, hepsi var. On gün de süre var. Vali Bey davetiye bastırılmış. Tavanlar da yüksek, 1936'da ilkokul olarak yapılmış. Hatta ilkokulu öyle yapmışlar ki sinema salonu vardı. Halk, Cumartesi ve Pazar günü sinema seyrediyormuş o sinema salonlarında.

**SBG:** Aslında ilkokul dediğiniz yeri, bir nevi halkı da dönüştüren her kesime hitap edecek bir kültür merkezi olarak kurgulamak ne kadar modern bir düşünce, aslına bakınca.

**NB:** Evet dört kapısı vardı o salonun, yani kocaman bir sinema salonu. Sahnesi de vardı. O sahne de çok güzeldi, sinema makinesinin idare edildiği bir balkonu da vardı. T biçiminde bir okuldu. Adana'da Atatürk Caddesi üzerindediydi. Bir tarafta yeşillik olan bahçe, bir tarafta da basket sahası vardı. Yeşillik olan bahçeye iki kat bina yapmışlar ve orası atölyeler binasıydı. Genel Müdürlüğümüz İstanbul'un Selçuk Kız Meslek Lisesi Müdürünü göndermişler

**SBG:** Selçuk dediğiniz?

**NB:** Selçuk Kız Meslek Lisesi. Semt olarak Topkapı'nın oralarda. Oranın müdürü geldi akşam biz karşıladık. Hepimiz İngiltere'den geldik, tabii heyecanlıyız. Nasıl yapacağız, nasıl ders başlayacak, herkes kendine göre dersini tespit ediyor. Materyal hazırlayacağız, bir de bu tarafını düşünüyoruz. Sabah Müdüre Hanım geldi toplantı yaptı. Yarım saat kadar konuştu bizimle, 'Hayırlı olsun güzel olacak' diye ondan sonra bahçeye gitti. Beni çağırdılar 'Nihal Hanım Genel Müdüre Hanım sizinle konuşmak istiyor' dediler. Genel Müdür, 'Nihal ben ne diyorsam tamam diyorsun. Hiç çıtını çıkarmıyorsun ve ağzını da açmıyorsun' dedi. 'Hemen göreve başlıyorsun, o okulun müdürü sensin'. Ondan sonra 'Ben rica ediyorum, benim hocalarım sormam lazım. Onlar beni istiyorsa ben okul müdürü olurum, istemiyorlarsa olmam. Kusura bakmayın efendim.' dedim. 'Haydi sor. Kim hayır diyecek ki sana?' dedi.

**SBG:** Geldiği gibi döndü yani öyle mi?

**NB:** Ondan sonra, ben de arkadaşlara ayakta böyle sordum. 'Müdüre hanım telefonda, bana müdür ol diyorlar ama ben sizin onayınızı istiyorum. Eğer istemezseniz olmayacağım ve bunu çok yürekten söyleyin' dedim ve onların onayı sonunda müdür oldum.

**SBG:** Oluş o oluş sonra...

**NB:** Sonra Sabancı Tekstil işte... O okulu kurmak çok kolay değildi. Adana genelinde 13 tane fabrikanın genel müdürüyle, akşam gece on buçuğa kadar toplantı yapıyorduk fabrika duayeni müdürlerle. Çünkü onların vakti yok gündüz. O diyor ki şu ders olmalı, diğeri başka bir şey, öyle tartışmalı oluyordu. Sonunda dersleri oturttuk. Tartışmalar sonucunda ben de bir karara varıyordum.

**SBG:** Tabi siz oradan almanız gerekeni alıyorsunuz.

**NB:** Günlerden Cumartesi. Pazartesi okul açılacak, badana oluyor, temizlik yapılıyor, camlar siliniyor, araç gereç, bir taraftan da laboratuvar getiriyorum Ankara'dan Lisan laboratuvarı kurdurtuyorum. Ama temizlik yapacak insan bulamadım. Adana'yı tanımıyorum, Adana beni tanımıyor. Efendim ne yapabilirim?

Çizmeleri giydi hocalarımız bütün hocalar temizlik yapıyor... Gerçekten canhıraş çalışıyoruz. İlk defa Türkiye'de böyle bir protokol ile Sabancı'larla okul açacağız. Önce, valiliğe gittim. Cuma günü. Valimiz Lütfü Tuncer, kulakları çınlasın; 'Hayrola Müdüre Hanım?' dedi, 'Hiç iyi değilim. Hizmetli yok, memur yok, hiçbir şey yok sadece 12 tane hoca var o kadar!' dedim. Neyse bayrakla masa gönderdiler bana. Diğer bütün her şeyi hallediyoruz, öğrenci kaydı yapıyoruz, bu arada öğrenci kıyafetleri nasıl olmalı onların dikişleriyle uğraşıyoruz falan bunlar da ayrı mesele. Hocaların eşleri, erkekler korniş takıyorlar. Sonra ben temizlik için ne yapabilirim diye düşünürken; PTT'ye telefon ettim, Santraldaki hanıma numara istemediğimi 'Temizlikçi hanım için yardımcı olmalarını' rica ettim. Ertesi gün Bakanlık üst düzey yöneticiler ve Sabancı'ların katılımları ile okulu açtık. O zamanlar Özdemir Sabancı ilgileniyordu ve çok reklam yapmak istemediği için kendi ismini koymak istemediler.

**SBG:** Öyle mi?

**NB:** Çünkü Özdemir Sabancı'ya bu görev verilmişti kardeşlerden. 'Benim adım çok geçmesin' diyordu. Gerçekten böyle.

**SBG:** O zaman önce, adı ne oldu? İlk kurulduğunda ismi ne oldu okulun?

**NB:** Tekstil Meslek Lisesi oldu.

**NB:** Mezun verince Marmara Üniversitesi Tekstil Bölümü olunca, Tabi benim öğrenciler orada...

**SBG:** Neresi? Marmara Üniversitesi Tekstil Bölümü kurulunca diyorsunuz değil mi?

**NB:** Evet, Tekstil Bölümü kuruldu o zaman oradan İnci Hanım 'Allah aşkına çok şey öğretmeyin. Burada ne öğreteceğimizi şaşırtıyoruz!' diyerek takılmışlardır.

**SBG:** Hangisi hocam, İnci Başer Hoca mı?

**NB:** Evet, 'Çok şey öğretiyorsunuz' dedi. Çok çalıştı hocalarımız.

**SBG:** Çok özverili davranmışlar.

**NB:** Şimdi hocalarla ders yapıyoruz, hocalar derse giriyor. Tabi İngiltere'de de hazırladığımız bütün dersleri bütün detaylarıyla uyguladık. Yani böylece zamanla oluşturduk. Çünkü elimizde donelerimiz var ve donanımlıyız. Ondan önce de Ege Üniversitesi'nde herkes kendi branşına göre kurs aldı. Sınav olduk belge aldık. Branşlaşma zor bir süreçti. 'Arkadaşlar biz birbirimizi biliyoruz, bu yeni bir kurum. Kura çekelim, kime hangisi çıkarsa. Hepimiz aynı şeyi biliyoruz. Kura çekelim, eğer ki, çıkanı istemeyen olursa ben değişmeye hazırım' dedim. Dokuma, Örmeye, Baskı ve ilk defa açılacak olan Kalite Kontrol Branşı.

**SBG:** Örmeye de var mıydı hocam o dönem? Örmeye de koydunuz mu? Örmeye sonradan yok olmuş herhalde.

**NB:** Evet, örmeye de var. Bizim Brother makinelerimiz vardı çok fazla. Bütün branşları kurduk. Hazır giyim yok o zamanlar, ilk. İlk defa Kalite Kontrol bölümü kurduk Türkiye'de.

**SBG:** Zaten okullara gelişi de bayağı sonra. Sonra yaygınlaştı.

**NB:** Velhasıl kura çekildi, Rahmetli Emel Hocaya baskı çıkmış ona, sevmemiş. Bana dokuma çıktı, hemen değiştik. Hocalar her haftanın bir günü firmada eğitim görmek zorundalardı. Üç yıl boyunca eğitim aldık. Ben okul müdürü olarak okuldan ayrılamıyorum diye bana Messa firmasından baskı hocam geliyordu, ders veriyordu.

**SBG:** Peki bunu ayarlayan ya da şart koşan Sabancı mıydı hocam? Bakanlıkla bir alakası yoktu herhalde bu meselenin?

**NB:** Protokol yapılmış ama Sabancı'lar bunu yürütüyorlar. Sonra, biz yerimizde durmuyoruz, hazır giyim yok. Yeni bir konfeksiyon çıkıyor ortaya. Çünkü, Türkiye'de konfeksiyon eğitimi verilmiyor.

Böyle Ceyhan'a gidip gelirken iki tane briket üst üste koymuş, bir bina olacakmış gibi gördüm. Konfeksiyon yazmışlar briket üstüne fırçalarla, öyle bir yer. Şimdi çok meşhur bir firma şu anda. Oraya giderek öğrencilerle düzenleme de yaptık.



Adana Tekstil Meslek Lisesi Açılışı (Vali, Müsteşar, Genel Müdür, Milli Eğitim Müdürü, Hacı Sabancı, Özdemir Sabancı ve diğer davetliler)

**SBG:** Dokundunuz oraya da.

**NB:** İlk açılıшта, Özdemir Sabancı kurdele keserken 50 milyar ile yeni bina okul yapalım diyerek kurdele kesildi. Çok güzel bir bina yapılacak. Sabancı'nın mimarları çizdi, Sabancı'lar yuvarlak masa toplantısı istediler. Genel Müdürümüzü davet ettik. Yardımcısı ve şube müdürü ile geldiler. Bakan ve Genel Müdür değişikliğinde davet ediyordum. Önemli bir Proje okulunu bilmeleri gerekiyor düşüncesi ile her değişiklikte davet ediyordum. Genel Müdürlük ekibi, Rahmetli Özdemir Sabancı, Hacı Sabancı, Sakıp Sabancı, Sabancı Vakıf Başkanı mimar, Bakanlıktan genel müdür, genel müdür yardımcısı, şube müdürü ve ben yuvarlak masa toplantısına vakıfta toplantıya başladık. Özdemir Sabancı çok büyük bir heyecanla tahtaya geçti, 'Sayın Genel Müdür biz okulu yeni projelendirdik ve bina yapmayı planlıyoruz.' dedi. Mimarın yaptığını göstermeye çalıştı. Sıra genel müdüre geldi. Genel müdürümüz, 'Devlet binasını kendisi yapar, okulunu kendi yapar' dediler. Bunun üzerine öyle olunca tabi hemen rahmetli Sakıp Sabancı dedi ki 'Bizim zaten çok fazla yatırım yapacağımız yerler var' dedi. 'Onun için de beklentiler çok fazla' dedi. Hemen Ankara Kız Yurdu hemen ona başlanacak, Beykoz'da engelli merkezleri var onların, bir Sabancı Engelliler Merkezi, gibi. Hatırlamıyorum bize ayrılan meblağ başka yerlere gitti.

**SBG:** Şu an burada Sabancı Öğretmen Evi var, belki ondan mı, Beykoz'da? O belki de o dönem yapıldı bilemiyorum.

**NB:** Kule, Ankara Kule Kız Yurdu ve işte bu şekilde Bakanlıkla Sabancı'lar arasına bir şey girdi, soğukluk. Öyle olunca tabi arada da bizim okul var, biz varız.

**SBG:** Sizin işiniz iyice zorlaşmış tabi bu durumda.

**NB:** Hayır zorlaşmadı demeliyim. Sabancı'lar ile aramızdaki dengeyi iyi kurmak için çok gayret gösterdik. Bir minibüs talebim oldu, minibüsle öğrencileri bütün fabrikalara, firmalara gönderiyorum. Stajlarını yaptırıyorum, o Ağustos'un sıcaklığında beyaz önlükler giydirerek gönderiyorum. Stajlar doğru yapıldı. Uzun bir aradan sonra genel müdür değişti. 81 yılında yeni genel müdürü davet ettik. Genel müdür ile Sabancı'nın makamına ziyarete gittik. Biz yerimizde duramıyoruz. Çünkü bina istiyorum.

**SBG:** Bu arada bakanlık yaptırmadı binayı değil mi? O genel müdür bunu söyledi, sadece söyledi yani?

**NB:** Aradan hayli zaman geçti. Ben Özdemir Sabancı'nın makamına gittiğimde; 'Efendim' dedim 'Bizim binamızın fiziki görüntüsü 'F', 'E' olursa konfeksiyon kurabiliriz' dedim. 'Konfeksiyon olması gerekiyor çünkü Türkiye'de artık konfeksiyona bir yönelme var'. Sonra başka şeyler de konuştum, sonra 'Nihal Hanım' dedi, 'Ben' dedi 'Siz başında bir şey söylediniz, ona takıldım' dedi, 'Onu yapalım' dedi. 'Ne demiştin?' dedi. Dedim ki 'Binamız 'F', şeklinde. 'E' şekline getirirsek konfeksiyon açabiliriz'. Bunun üzerine 'Tamam çok güzel, karar verildi, olsun' dediler. Bina yapılacak ancak diğer tarafta iki katlı bina var. Aksak olacak, çünkü kabul edilen tarafa beş kat çıkılınca, diğeri iki katlı, aksak duracak. Oysa iki tarafında yapılması gerekmekte. Ancak, Sabancı önce verdiği teklif hayata geçemediği için diğer bloğu yapmayacak olduğunu anladım.

Bakanlık da talep edemeyince artık diğer tarafı Bakanlık yaptırırız dediler. Bahçenin iki tarafını inşaata verdik. İnanılmaz günlerdi. Dolaplar arasında eğitim gördük o yıl.

**SBG:** Tabi bütün eşyalar çıktı oradan.

**NB:** Tabi, her şey çıktı bir de öğrenci kalabalık, bahçelerde dolu. Küçücük musluğun başında baskı yapıyoruz orada bu olay başladı birisi de iki katlı binaydı. Binaya bakan yetkililer, 'Yapı denetim iki katın üzerine çıkabiliriz, iki katın üstüne çıkarız ama kaldırılabirsek. Bir tetkik edelim' dediler, tetkik ettiler, kaldırırlar dediler. İmzalar atıldı, 17 bin lira mı 17 milyon mu, o zamanki parayla bir 17 kalmış aklımda, para geldi. Efendim devlet de binaya başlıyor. Bir gün sabahleyin geliyorum ki saat yedi buçukta, bina durduğu yerde çarpılmış. İki katlı bina çarpılmış!.. Kum deneyi yapmışlar üzerinde, kum deneyini kaldıramamış. Derhal fotoğrafçı çağırdım. Fotoğrafları çektirdim, Bakanlığa gönderdim. Gönderdim derken, hemen gitmiyor. Arabaya veriyorsun, otobüse veriyorsun veya uçak kargo yapıyorsun. Ancak hava alanından alınması gerekiyor, oradan aldırıyorsun. Teknoloji sıfır.

**SBG:** En hızlısı otobüs tabi.

**NB:** Acele Bakanlık'tan mimarlar geldi. Yıkım kararı verildi. İki katlı binanın temelsiz olduğu ortaya çıktı.

**SBG:** İyi ki o aşamada ortaya çıkmış demek ki.

**NB:** O kadar şükrettim ki. Çünkü orada dokuma makineleri var, hepsi. Allah korusun bir çöktüğü zaman öğrencilerle, düşünemiyorum. Eski emekli müdürler de geçerler görüşürdük, hiç söylememişlerdi. Oraya öğrenci göndermediklerini anlattılar. Neden önce bize bu durumu belirtmediklerini söyledim. O zaman kendi kendime o kadar dua ettim ki... İki katlı bina Yapı Meslek Lisesi'nin öğrencilerine staj uygulaması olsun diye o binayı yaptırmışlar.



Adana Sabancı Anadolu Tekstil Teknik ve Meslek Lisesi'nin önceki ve sonraki hali

**SBG:** Öyle yaptırılmış yani. Öğrenci işi.

**NB:** Evet. Yıkıldı. İki bina yerini aynı gün teslim ettim. Bir binayı devlet yaptırıyor, diğer binayı Sabancılar yaptırıyor. 53 gün tanıdım süre olarak. Sabancı'lar 53 günde bitirdiler üç katlı. Sonra da iki kat daha çıktılar şu anda beş katlı iki blok. Önde de çok güzel tarihi mekân olan bir Sabancı Anadolu Tekstil Teknik ve Meslek Lisesi'ydi. Bir blok derslik ve laboratuvarlar, diğer bloğun bir katı Dokuma, bir katı Örme, bir katı Baskı, bir katı da Kalite Kontrol ve Konferans Salonu'ndan oluşuyordu.

Laboratuvarlara değinmek istiyorum. Vali ve Milli Eğitim Müdürü ile Türkiye'nin tek bir okulu, 'Gelen misafir bizde kahve içmeden gidemez' demiştim. Ve bütün bu, hangi vali, milli eğitim müdürü gelirse, değişirse değişsin, gerçekten bize getiriyorlardı. Karşımızda da Atatürk Parkı vardı, Dünya Bankası'ndan gelenleri de getirdiler. Bizim okulun minibüsü var, Yeşil Evlere yapılacak okula yatırım için gelmişler. Hep beraber gittik daha yeni temel atılıyor, temel bile yarım kalmış öyle duruyor. Dünya Bankası elemanları böyle bir şeyle şok oldular ve okula geldik. Okula gelince dedim ki 'Ben kapıyı kilitliyorum, bu bütün malzemeleri bize veriyorsunuz. Biz de okuluz' dedim.



Adana Sabancı Anadolu Tekstil Teknik ve Meslek Lisesi Kurucu Müdürü

Milli Eğitim Müdürü 'Şaka yapıyorsun değil mi Müdüre Hanım?' dedi 'Şaka yapmıyorum. Kabul ettireceğim.' dedim. Ve Dünya Bankası'ndan öyleydi, böyleydi diye üniversitede olabilecek donanımına sahip olduk. Hem kimyasal muayene hem fiziksel muayene laboratuvarı donanımına, büküm aracı, sürtünme vb. her türlü test cihazlarına sahip olduk. Türkiye genelindeki okullardan ve üniversitelerden hocaları davet ederek, alet kullanımlarını göstermek için seminer yaptık. Hatta Uludağ Üniversitesinden profesör bir hocamız geldi. 'Kıskanıyorum, böyle okul olamaz. Niye bizim üniversitelerde yok da burada var?' dedi.

**SBG:** Evet, aslında Çukurova'da var o dönem orada değil mi?

**NB:** Evet. Çukurova Üniversitesi yeni kurulmuştu ama ilgi duymuyordu. Çünkü biz önde gidiyorduk. Yani açık ve net söyleyeyim; hâlbuki iş birliği yaparsak ne kadar iyi olurdu. İlgilenemediler.

**SBG:** Evet iki tarafa da daha fazla fayda sağlanmış aslında.

**NB:** Evet, ama olmadı. Başka konular düşünüyorum. Yeni duyuyorum, bilgisayar diye bir şey var. Ama bilgisayar diye bir şeyi sadece, görmüyoruz da bilmiyoruz da ama duyuyoruz. Gazetelerde görüyorum. Duydum ki Çukurova Üniversitesine Amerika'dan bilgisayar hocası gelmiş dediler. Yazın ortasıydı. Ben



gittim tek başıma. Nerede bu bilgisayar hocası? Ücra bir köşede, barakada buldum hocayı. Tek başına, siyah lastiklerden basamak yapmış. Onun üzerinde çok büyük tekerlekler, o tekerlekleri duvarlara böyle asmaya çalışıyordu. Selamlaşmadan sonra, 'Siz Amerika'dan gelmişsiniz, bilgisayar dersi için değil mi hocam? Kolay gelsin.' dedim. 'Evet' dedi 'Ben de Sabancı'da okul müdürüyüm, merak ettim bu bilgisayarı. Bilgisayar dersi nasıl oluyor hocam, yani ben öğrenebilir miyim?' dedim. 'Dört ocaklı ocakta dört yemeği aynı anda yapabilir misin?' dediler. Hatta beş de yaparım, 'O zaman bilgisayarı öğrenebilirsin' dediler. Hocaya dedim ki 'Hocam ne olursunuz basit bir şey yazar mısınız? 10 satır bir program yazar mısınız?'. 'Nasıl, şimdi böyle bir program mı yazılır?' dedi. 'Olsun ben 10 satır rica ediyorum' dedim. O kadar yalvardım ki; Basic10 satır yazdırdım hocaya peçetenin üstüne. Keşke o peçeteyi saklasaydım.

Geldim okula, okulda pelür kâğıdına yedişer suret çıkarttım. Hemen Ankara'ya gittim. Otobüste gidiyorum tabii gece, sabah orada oluyorum. Genel müdüre dedim ki; 'Bilgisayar dersi koymak durumundayız. Çünkü artık bilgisayar var', 'Nasıl yani?' dedi. Dedim ki 'Böyle hazırladım yedi adet dosya hazırladım, daha önceden biliyorum. Talim Terbiye'ye gidip onaylatırabiliriz.' Erkek Teknik Genel Müdürü'ne gittik beraber. 'Müdürümüz müfredatta bilgisayar dersi istiyor.' dediler. Bütün ortaokullara liselere seçmeli koydular. Bizim okula zorunlu olarak ders olarak konuldu. Tebliğler Dergisi'nde çıkıyor ya, bizim Tebliğler Dergisi diye bir dergi var. Her öğretmenin okuyarak imzalaması gerekli çünkü kanunlar orada yayınlanıyor. Herkesin bilmesi lazım, öyle oldu ve ben bu şekilde bilgisayar dersini müfredata koydurmuş oldum.



Sayın Özdemir Sabancı'nın, 30 adet bilgisayarla kurulan Bilgisayar Laboratuvarını ziyareti

Gerçekten Türkiye geneline bilgisayar dersi böyle konuldu liseye. Ondan sonra üniversitelerde bile öğretecek hoca yok. Üniversitelerdeki hocaları yetiştirmek gerekiyordu. Bütün matematik hocalarından alınarak yetiştirildi. Onu bahsetmiştim; Orhan Çaplı hocamızın, Türkiye genelindeki bilişim kurumunu kurduğunu biliyorum. Bilgisayar dersi de okutulmaya başlanmış oldu Türkiye genelinde.

**SBG:** Peki bilgisayar dersi konuldu ama bilgisayar var mı hocam? Bilgisayar bulabildiniz mi?

**NB:** Bilgisayar yok. Çarşıya 64 K diye bir bilgisayar gelmiş. Kocaman onu aldım okula.

**SBG:** Commodore 64 herhalde?

**NB:** Commodore 64. Onu okula getirdim. Okulda matematik hocasını görevlendirdim. Matematik hocamız sağ olsun İrfan Başaran, oturdu başına, sonradan müdür başyardımcımız oldu. Gerçekten çok özverili çalıştı, kendisine gerçekten müteşekkirim. Her şeyiyle ve biz Sabancı Anadolu Tekstili kareli kâğıtlara yazdık ve çıktı aldık. O bilgisayarda aldık, çok mutlu olduk tabii ki. Özdemir Sabancı'ya gittim ve dedim ki 'Bizim bilgisayar dersimiz var 30 adet bilgisayar gerekiyor'. Sağ olsun bize Apple aldı 30 adet.

**SBG:** 30 tane hem de hocam, şimdi bile çok zor erişmek yani. Şimdi talep etseniz hemen karşılanabilecek bir şey değil birçok kurumda.

**NB:** Evet. Kendileri geldi ve açılış yaptık. Onu kurdum ben her şeyiyle ve çocuklarla. O bilgisayarlar tabii nasıl işliyor görmeniz. Okulumuza ilk defa kabinli telefon aldım, hiçbir yerde yok. Şehirde dahi az ama bizde kabinli telefon var. Jetonla kullanılıyor. Böyle bir olayımız var. Biraz böyle farklılık yaratıyorum. Bu arada Türkiye'de Millî Eğitim Bakanlığı ilk defa Yüksek Danışma Kurulu toplantısı yapılacağı özel sektörle, davet edildim.

**SBG:** Yani Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı bir kurul mu kuruldu böyle?

**NB:** Hayır. Yüksek Danışma Kurulu diye Millî Eğitim Bakanlığı bir kurul toplantısı gerçekleştirildi Türkiye'nin bütün sektörlerini içine alıyor Yüksek Danışma Kurulu Bakanın başkanlığında. Ben de Adana'dan sabah gelmişim yetiştim. Gazi Üniversitesinin salonunda başladı.

Benim ismim anons edildi sekreter olarak bakanın yanında yer aldım özel sektörü de temsilen. Man arabaları, otobüsleri onların genel müdürüydü galiba, ikinci sekreter, işverenler olarak. Ben de Millî Eğitim Bakanlığı Sekreteri olarak. O yüksek danışma kurulunda toplantının tansiyonu çok yüksekti. Elektrik o kadar yüksekti ki neredeyse kıvılcım çıkacaktı. Herkes birbirine çatıyordu. Çünkü özel sektör ben elemanımı kendim yetiştiririm diyor, Millî Eğitim Bakanı da diyor ki 'Hayır biz elemanı yetiştirelim size sunalım' diyor. Burada büyük bir çalışma oldu. Böyle başladı ilk iş birliği olayı o çatışmayla başladı.

Diğer bir yaklaşım da liselerde Anadolu var. Meslek liselerinde Anadolu yok. Özdemir Sabancı'yla rahmetli, ha o da ne dedi 'İhzari' sınıf kuralım. O zaman öyle deniyordu?

**SBG:** Hayır hocam hiç duymamıştım. Ne demek ihzari?

**NB:** Yani hazırlık sınıfı olan, İngilizce dersi olan demek. Yani Anadolu olacak ya, liselerin Anadolu'su var meslek liselerinin Anadolu'su yok.

**SBG:** Hocam meslek lisesi teknik lise ayrımı var mı o zamanlar? Henüz o da yok galiba.

**NB:** Tabii o da var, o da farklı. Şöyle farklı; meslek liseleri üç yıl, teknik liseler dört yıl.

**SBG:** Tamam, o dönem var o zaman değil mi?

**NB:** O zaman var ama çok az. Ben Anadolu meslek olması için bakanlığa dosya götürdüm yine. Genel Müdür, Erkek Teknik Genel Müdürü'ne dedi ki 'Bak Adana'nın Müdürü gelmiş' dedi. 'Diyor ki liselerde Anadolu var, niye meslek liselerinin Anadolu'su yok?' Anadolu liselerinde, ortaokulda var hazırlık.

**SBG:** Tabii Anadolu liselerinde, doğru söylüyorsunuz, öyleydi. Ortaokulun öncesinde hazırlık okuyorlardı, ortaokuldan itibaren liseye de devam ediyorlardı doğru. Aynen öyleydi hocam.

**NB:** Ama bizde lise var ortaokulumuz yok. Bunun üzerine bana Bakanlıktan Suna Hanım dan haber geldi, 'Durup dururken bir şey çıkarıyorsun. Liselerin hazırlık programı yok.' dedim ki 'Ben programı bulurum size'. Hakikaten Türkiye kazan, ben keşçe aradım program. İstanbul Kuleli Askerî Lisesi'nde buldum. Onun müdürüne telefon ettim, uçak ile kargo yaptı, bana gönderdi. Ben Ankara'ya arabayla gönderdim. Program onların eline geçti.

**SBG:** İngilizce hazırlık ders programı değil mi, İngilizce hazırlık ders müfredatı yani?

**NB:** Evet. İngilizce hazırlık ders programı. Ondan sonra biz sınavla öğrenci almaya başladık. 144 öğrenci almak zorundayız. 24 kişilik. 144 öğrenci 6 sınıf alacağız. Öyle karar verildi, 24. 25 öğrenci olmuyor. Çünkü lisan laboratuvarı da kurmuşuz. Ondan sonra sınavla alıyoruz. Ben Özdemir Sabancı'ya diyorum ki 'Bizim koridorda yabancı hoca gezmesi lazım ki çocuklar ilgi duysun' diyorum.

**SBG:** Bu arada hocam lafınızı unutmayın, ilk dolayısıyla sizin sayenizde kuruldu bu yani Anadolu Meslek ve Teknik Liseleri kavramı öyle mi? Eğer öyleyse, ben de bir Anadolu Teknik Liseli olarak İngilizce hazırlık eğitimimi size borçlu oluyorum bu durumda.

**NB:** Evet. Doğru. Teşekkür ediyorum. Bana değil tabi ki bütün okuldaki tüm arkadaşlarımın burada katkısı var. Herkes, gerçekten muhteşem çalışıyorlardı. Çok samimi söylüyorum. Her birine ayrı ayrı ben müteşekkirim. Ben Adana'da hiç 'hayır' kelimesi duymadım. Arkadaşlar olsun, Valilik, Milli Eğitim olsun hiç kimseden, bana 'hayır' denmedi. Onun için benim önüm çok açıktı. Efendim sonra da orada program gitti geldi derken, öyle katı kurallar ki; eğer ki hazırlık sınıfını geçemeyen öğrenci olursa normal liseye gönderiliyor. Böyle bir olay var. Biz 144 öğrenci aldık. 25 öğrenci bütünlemeye kaldı hazırlık sınıfında. Şimdi ben İngilizce hocalarını topladım. 12 İngilizceci Türk hocam var, dört de yabancı hocam var. Çok enteresan bir şey, Amerika'ya falan da ilan verildi. İngilizce hocası için. Evet. Sonra Sabancılar bu hocaları getirttiler onlara ev tuttular, o kısmı da ayrı bir hikâye.

**SBG:** Yani Sabancıların verdiği emek de destek de çok kıymetli tabi.

**NB:** Gerçekten çok kıymetli. Böyle olur olmaz isteğimiz hiç olmadı. İstemedik onlardan. Ben çok kurallı hareket ediyordum. Onun için hiç 'Hayır' denmedi. Çünkü ben oradaki bütün fabrikalara öğrencilerimi gönderiyorum. Orada eğitim alıyorlar. Bunlar çok önemli şeyler. İşte hoca getirttiler, maaşlarını da ödüyorlar. O hocalar da özveriyle çalışıyorlar. Ben toplantı yapıyorum. Mr. Derek isimli arkadaşımızı da İngilizce bölüm başkanı yaptım. Ondan geçmeyen de derse giremiyor, böyle de bir konu var. Yani onun bilgisayarında, onun programından o gün geçmeyen, o derse giremiyor. Dersleri de öyle bir koydum ki herkes kendini denetleyebiliyor. İki saat ben giriyorum benden sonra siz giriyorsunuz. Ama bütün sınıflar aynı döngü, öyle bir programdı. Oradan mezun olan arkadaşlarımız gerçekten TOEFL sınavını kazandılar. Herkes süper öğrendi. Yalnız belli kurallar ve bir disiplin içinde verdim. Sözlü ve yazılı çok farklıydı. Tek tek sözlüye alıyorduk. Teypler aldım onlara kocaman. O teyplerle veriyorduk. Böyle bir değişik programla hazırlık sınıfını okuttuk.

Sonra 83 yılında da 'Tekstil Teknik' kuralım dedik. Teknik'ten de mezun olanlar vardır bizden, dört yıllık oldu. Sabancı Tekstil Teknik oldu, Anadolu Sabancı Teknik oldu ve yine onun da açılışını yaptık. Bakan da geldi, Avni Akyol. Teknik liseyi açtık hepsinin fotoğrafları var. Millî Eğitim Bakanlığı da benden Eğitim Yönetimi semineri isterdi. Her yaz müdürlere seminer verirdim Bodrum'da. Hazırlanırdım yazın da orada bütün meslek lisesi müdürlerine verirdim. Onun dışında öğretmen evlerinin kuruluşunda, Adana Öğretmen Evi'nin kuruluşunda bulundum, Adana Öğretmen Lisesi Kurucu Müdürüyüm aynı zamanda.

**SBG:** Öğretmen lisesinin. Öğretmen liseleri nasıl, hangi döneme denk geliyor kuruluşu?

**NB:** Öğretmen Eğitimi Genel Müdürlüğü kuruldu önce.

**SBG:** Nasıl hocam anlayamadım? Önce?

**NB:** Bakanlıkta Öğretmen Eğitimi Genel Müdürlüğü kuruldu. Sonra da Öğretmen Liseleri kuruldu. O Adana Öğretmen Lisesi'nin kurucu müdürü olarak da ben orayı kurdum. Yani bütün binanın tamiri de dâhil olmak üzere,

**SBG:** Adana'da kaç yıl görev yaptınız hocam toplamda?

**NB:** 15 yıl.

**SBG:** 15 yıl, çok uzun süre kalmışsınız.

**NB:** 15 yıl görev yaptım ama her yaz Bodrum'da seminerler, sadece orada seminer vermiyordum. Eskişehir, Erdek, Aksaray, böyle Türkiye'nin bazı yerleri var bölge bölge. O bölgelerde de seminer veriyordum, eğitim yönetimi semineri. Aynı zamanda KALDER Kalite Derneği kuruldu. Kalite Derneği kurulduğu zaman ODTÜ'de beraber iş birliği toplantıları sempozyumları yapıyordu. Ben de ilk kaliteyi Bakanlık'a getireyim diye düşünerek, kendim Bakanlık'a atandıktan sonrasını söylüyorum. Ama Bakanlık'a gelmeden önce söylemek istediğim bir şey var. Bir Ağrı maceram var. Onu da iletmek isterim.

**SBG:** Tabi hocam, tabi. Sevinirim.

**NB:** Genel müdürümüz telefon etti, 'Nihal, Ağrı'ya git, bahçeden girişle okula bak, çünkü o okulu düzene sokalım.' dedi. 'Ağrı Kız Meslek Lisesi, hem de yatılı' dedi. 'Peki, ben niye gidiyorum? Erzurum'a yakın orası' dedim. 'Hayır, senin görmen lazım' dedi. Kış ayı, Ağrı'ya uçak yok. Uçak Erzurum'a kadar var. Ben Ankara'ya geldim, Ankara'dan uçakla Erzurum'a. Orada Erzurum'un Kız Meslek Lisesi Müdürü beni karşıladı.

Otobüs biletimi almış. Ağrı'ya yolcu olarak şoförün arkasında oturdum ben gidiyorum. O kadar çabuk karanlık oldu ki saat dört olmadan karanlık oldu. Tembih etti Erzurum Müdürü, 'Müdüre hanımı kız meslekte indirin.' dedi. 'Hocam, geldik' dedi.

Tamam, ben küçük çantamı aldım, bir otobüsten, yüksekte bakınca iki bina görünüyor. Çok büyük bir bahçe, bir bina ışıklı, bir bina karanlık. Kapıda bir bekçi kulübesi var. Oradan birisi çıkınca, şoför, 'Burası kız sanat mı?' dedi, 'Evet' dediler. Ben de indim, karanlıkta. Çok böyle yerleşim yeri olmayan bir yer gibiydi. Bahçe uzun, beraber, gittik. Büyük bir bina. Işıklı binanın kapısında konuşuyor insanlar. Hâlbuki Genel Müdürlük telefon etti tabi okula. 'İşte müdüre hanımı karşılayın, efendim vs' diye. Dedim ki 'Beni beklemiyor muydunuz? Ben geldim' dedim. 'Yoo' dediler. 'Peki, Müdüre Hanım nerede?' dedim ben. 'Müdüre Hanım yok burada Müdür Bey var' dediler. 'Müdür Bey nerede' Ben de şimdi aklımdan geçiriyorum, 'herhalde müdür başyardımcısına görev verdiyse gecelerin nöbetini' diye. Memurmuş. Kendi odasına aldı beni, 'Ne zaman gelir Müdür Bey?', 'Belki biraz sonra gelir, çarşıya gitmişti' dediler. 'Ben bir lavaboya gidebilir miyim?' dedim 'Lavaboya gidiyoruz' giderken bir de baktım ki çok büyük bir salon duman içinde. Kız erkek dolu gece vakti. 'Burası neresi?' dedim. Sanki böyle kahvehane gibi böyle, 'Neresi burası?', 'Burası Eğitim Enstitüsü' dediler. Beni yanlışlıkla, eğitim enstitüsünde indirmişler.

**SBG:** Yanlış yerde inmişsiniz.

**NB:** Evet. Öyle 'Ben Kız Meslek'e geldim. 'Bir taksi çağırır mısınız?' dedim. 'Artık araba da yok, bu saatten sonra, olamaz'. 'Eee ben ne yapacağım' dedim, 'Burada kalacaksınız, yarın sabah gidirsiniz'. Sonra birisi geldi; Müdüre Hanım bize sebze getiren bakkal geldi, o sizi götürebilir şehre' dediler. 'A, ne güzel, tamam' dedim. Arkası açık olan, kamyonet tarzı bir araba, genç bir çocuk şoför, bakkal olan. 'Hadi hocamı götür, Kız Meslek okuluna', 'Tamam, buyurun' dedi ben de bindim onun şoför yanına. Başka yer yok zaten. Bahçeden çıkacağız çıkarken bir taksi geldi. Taksi o kapıdaki kulübeye soruyor, hocalar geldi beni arıyorlar. Otobüsten inmeyince aramaya çıkmışlar. Hakikaten hocalar beni arıyormuş. Dedim ki bakkal şoförüne 'Ben teşekkür ederim size, hocalar gelmiş almaya', 'Yoo, bana emanetsiniz' dedi, 'Ben sizi okula kadar götürmek zorundayım' dedi ve ben diğer arkadaşlara dedim ki 'Siz gidin biz geliyoruz.'. Beni o bakkal götürdü okula.

Okula girdim, hocalar çay yapmışlar, kuru pastalar var, kendi odalarında. Tanıştık dokuz arkadaşta galiba. Yatılı bir okul, 250 öğrencisi var ve bu hocalar gözetmenler. 'Belleticiler' adı öyle o zaman.

Yani orada kalıyorlar, yatıyorlar. Kimseye söylemedim, ne kadar kalacağımı. ‘Öğrencileri de göreyim’ dedim. ‘Öğrenciler yemek yiyor’ dediler. Beni götürmelerini söyledim. Nereye biliyor musunuz? Bir konferans salonu var, kocaman basket alanı, orada sandalyeler masalar koymuşlar, çocuklar orada yemek yiyorlar. Şöyle bir bakındım tabağa. Yumruğum kadar yuvarlak bir şeyler yiyordu öğrenciler. Peki, nasıl bir okul burası diye tabi fiziksel bakıyorum, her bakımdan sorgu sual ediyorum.

Öğretmenlerin kaldığı yer ranza, ranzada kalıyorlar dokuz kişi. İkinci bir odaları var, ikinci odada dolapları var, dolapların kapıları açık, üstelerinde birer su dolu leğenler çamaşırlar içinde yüzüyor karmakarışık bir yer. Dokuz kişi ranzada ortada bir tane de duvar kenarında bir musluğu var. Bir de masa var önünde o kadar. Yemek pişiriyorlar, yatıyorlar kalkıyorlar aynı yerde, böyle bir şey. Onu anladım, çocukların yemeklerini de gördüm.

Ondan sonra, okul soğuk, kış. Kalorifer yanmıyor. Niye yanmıyor? Kömür iyi değilmiş. Kaloriferlerin hepsi buz, çocuklar donuyor. Sonra bir ara bakıyorum, çocuklar mutfaktan kovayla su kaçırıyorlar. Sıcak su kaçırıyorlar. Lavabolara falan baktım, banyolara baktım, katiyen banyolar banyo yapılacak gibi değil. Varil böyle duruyor, köşede o varilin içinde bir hortum, o hortumdan su akıyor varile, varilden de su taşıyor tuvaletlere ve böylece yıkıyor tuvaletler. Ertesi gün oldu, ertesi gün sabahleyin öğretmenler kurulunu toplayacağım. Ertesi gün sabahleyin baktım, hizmetli bir dolabı açtı, içinden talaş döküldü. Talaşla bütün koridorlar talaşla temizleniyor. Yani çamurlar talaşla temizleniyor efendim. Bahçede basket potası küflenmiş. Çocuklar, her taraf çok çabuk balçık olduğu için okulun duvarından gelebiliyorlar yürüyerek. Öyle bir okula girebiliyorlar, bitişik bina Vali Konağı.

**SBG:** Üstelik.

**NB:** Haydi bakalım. Önce Vali Beyi ve Milli Eğitim Müdürünü ziyaret ettim. Ondan sonra öğretmenler kurulunu topladım. Bir bardak çay yok öğretmenlerde. Müfettiş gitmiş düzelmemiş, genel müdür yardımcısı gitmiş, genel müdür gitmiş bir bardak çay ikram edememişler, düzelmemiş. Öğretmen odasına geliyorlar bıdı bıdı bıdı söyleşerek, tekrar derse gidiyorlar. Çocuklar ne yapıyor? Kupalar alınmış spordan. Genç kızlar koşudan almışlar. Yani düşünebiliyor musunuz? Böyle bir atletik çocuklar var ve yatılı. Allah’ım içim acıdı o çocuklara. Yatakhaneleri gezdiğimde pencerelerde perde yok. Çocuklar giyinip soyunmak için ranzaların aralarına girip çömelerek giyinip soyunuyorlar. Perde yok...

**SBG:** Görünmemek için.

**NB:** Bu okulun parası yok herhalde dedim. Eyvah... Yarın Bakanlık’a telefon edeyim para diye düşünüyorum. Ertesi gün dedim ki ‘Muhasebeciyi çağırır mısınız? dedim. ‘Daha yok efendim gelmedi’ dedi, saat olmuş 10, gelmemiş. Tekrar bir daha hatırıma geldi bir daha sordum saat 11 buçuk. ‘Çağırır mısınız?’, ‘Hocam namaza gitti’. Haydi bu sefer, bak şimdi. ‘Kaç saat?’ ‘şu’ ‘peki’. Ben şimdi bütün okulun fiziki ölçülerini aldım. Memur Müdür odasının önünden geçmek zorunda. En alt katta bir odaya hapsetmişler kendisini. Tamam, olmaz öyle şey. Hadi bakalım yer değiştirdim bütün öğretmenler odası da dâhil olmak üzere. Fiziksel boyut getirdim.

Atatürk köşesi yoktu, öğretmenleri görevlendirdim. Her öğretmene de bir sınıf verdim temizlenmesi için, bütün duvarlardaki çiviler sökülecek. İhaleye verilmiş, bir inşaat firması badana yapıyor içerde. Memur odasının dolabını bir çektim, dolabın arkası badana olmamış. Yani dolapların arkası duruyor, badanalar böyle oluyor, müteahhitle biraz konuşarak tekrar badanalar yapıldı sonradan çok iyi anlaştık o da ayrı. Hem badana oluyor hem temizlik oluyor, çocuklar her hoca orada kendi sınıfını temizletti. Belediye Başkanı’na rica ile asfaltlandı. Basket potaları dikildi. Yemekhanedeki masanın üstü fevkalade kötüydü, yemek yapılan tezgâh üstü değişti. Bu arada dolaplar var, çocukların dolapları, giderlerken bir kâğıt yapıştırmışlar, hocalarım da öyle giderlerken bir kâğıt yapıştırmışlar, gelince yırtmışlar. Kâğıtlar üstünde kalmış. Müdür odasındaki masa da dâhil hepsinin önünde bir demirbaş numarası gibi bir şey yazılmış.

Telefon ettim askeriye. Dedim ki 'Kompresörle bir boyama yapılabilir mi?', Komutan sağ olsun, bana kompresör de gönderdi, ben de Erzurum'dan metal boya aldım. Bütün dolaplar metal dolaplar karların üstünde, bahçede boyandı, 'Öğretmen arkadaşlara 'Ranzalar sökülecek.' dedim. Bütün ranzalar da beyaza boyandı, ranzalar olarak değil yatak olarak.

Fakat üzerinde olan gri battaniyeler, böyle uçları kopmuş artık çok eskimiş, gerçekten inanılmaz kötü. Aklıma İmar müdürlüğü geldi. İmar iskân diye düşündüğüm yanlış da söyleyebilirim, oraya telefon ettim. 'Müdür Bey sizde, depremde Kıbrıs'tan gelen battaniyeler olacak diye geldi aklıma' dedim. Dedim ki 'Sayısal değişiklik yapmayacağız. Ben grileri vereceğim siz bana yenilerini vereceksiniz. Yapalım mı böyle bir değişim?' dedim kabul etti. Yalnız dedi ki 'Onlar o battaniyeler köyde yani biraz uzak'. Ben bir cip buldum. Bindim gittim oraya. Böyle bir bina görüyorsunuz iki kapısı var. Bir kapıda hanımlar çıkıyor, giriyor. 'Burada mı o battaniyeler?'. 'Evet yan tarafta' dediler ama haber veriyim dedim böyle, bu battaniyeleri vereceğim, çuvala doldurdum onları, ondan sonra değiştirmek için geldim.' Dedim, o hanım da 'Tamam' dedi.

**SBG:** Orası köyün nesi acaba, muhtarlık mı? Köy muhtarlığı gibi bir yer mi?

**NB:** Bilemedim yan odayı depo yapmışlar. Belki, muhtarın evi yani öyle de bir şey değil aslında. Böyle hani orada terk edilmiş bir, orada yaşayan bir aile var. Hocam o kapı da açıktı az bir şey. Bir içeri girdik ki büyük oda düşünün, tavana kadar üst üste battaniyeler var ama bütün tavuklar içinde geziyorlar. O turuncu güzelim battaniyeler çok kötü durumda.

**SBG:** Devletin malına nasıl da sahip çıkılmamış, gerçekten üzücü.

**NB:** Üzücü tabii gerçekten. Ben dedim ki 'Bunları bakın bir kenara bırakalım. Bunları silkeleyerek koyalım, siz de yardımcı olun, ondan sonra da bunları da kapıyı kapatın artık temizlenmiş olsun aynı zamanda'. Ben aşağıdaki, alttakilerden hiç de el değmemiş olanlardan 30 adedini seçtim ve okula götürdüm. Ondandır arkadaşlarla Sümer Bank'tan aldığımız bütün yatak örtüleri ve perdeler, onlar dikilip asıldı. Onlara böyle güzel bir yatak odası yaptık ve yan tarafı da yemek odası şekliyle masasıyla her şeysiyle hazırladık. Böyle de bir anım var onlarla.

Bu arada bir gün bir hoca geldi, 'Müdüre hanım, filan arkadaşın eşi asker, onların desteğini almışsınız' dedi. 'Benim kocam da askeriye' dedi. 'Aa, hangi işte yardımcı olabilirler acaba, öğrenirseniz?' dedim. Öğrendi geldi, yazı yazarlarmış. Yazıcılarmış. 'Derhal rica edeyim o zaman' dedim. Bütün dosyaları, klasörleri, bütün elektrik panolarını, her şeyleri çizelge, düzen, yazı, çizim, kapı levhaları hepsi her birini böyle onlara yaptırıldı. Ondandır tabii ki bütün bunlar yapılırken çocuklara da ben ikinci akşam sucuklu yumurtalı bir akşam yemeği verdim. Çocuklar hiç sucuk yememiş, bir baktım ki 25 gram çay kaç günlük, 25 gram. Allah'ım niye yok. Muhasebeciyi buldum sonra, 'Parası yok mu bizim okulumuzun? Getirir misin bana bütçe?' Dünya para var.

Derhal öğretmenler kurulunu topladım, 'Eşlerinize geliyorsunuz, hocalar dersten sonra perde dikiyorlar, siz de korniş takıyorsunuz'. Ben çocuklarınıza bakarım dedim Herkes korniş taktı, perdeler dikildi, muntazam bütün yatak örtüleri öğrencilerin her şeyleri. Bir de baktım ki ay hocam, 36 tane anaokulu öğrencisi var. O anaokulu öğrencileri birbirinin omuzundan tutmuş, odanın önünden gidiyor. 'Nereye gidiyor bunlar?' 'Tuvalete' 'Nerede tuvalet?' 'O büyük tuvalete gidiyorlar'. Zaten kapı girişinden itibaren ıslanıyor, o varilden taşan sularla. Bir de dönerken bak hepsi ıslanmış. Bütün 36 çocuk. O zaman duyuyordum radyoda, bir Elmor reklamı var. Elmor'a telefon ettim. Yazdırdım buldum, Elmor, çocuk tuvaleti istedim ondan.

**SBG:** Ne markası Elmor hocam? Sanırım E.C.A'nın üreticisi firmaydı.

**NB:** Elmor diye bir marka, tuvalet, çocuk tuvaleti istedim, gönderdiler, seramik.

**SBG:** Seramik markasıydı evet.

**NB:** Evet. O zamanki radyoda Elmor diye çok büyük bir reklam vardı. Ben belediyeden yardım alarak oraya, o çocuk tuvaletini yaptırdım. Öğrenciler banyo yapamıyorlarmış, mutfaktan su kaçırarak saçlarını yıkıyorlarmış. Çünkü genç kız, yıkanmak zorundalar, banyo yapmak zorundalar. Yapacak bir şey yok. Bu arada inşaat yaptırıyorum, o banyolara düzelsin diye. Dedim ki 'Burada hamam var mı?' 'Var' 'Kim sahibi?' 'Şu' 'Kapatın bütün hamamı' dedim. Bir gün hamamı kapattırdım. Bütün öğrencileri gönderdim hamama. Bütün öğrenciler 'Aaa ne güzel' tabi çok, 250 öğrenciyle kapattık hamamı. Gözetmen hocalarla beraber gittiler. Bütçesiyle yemekler yaparak... Bu arada çok enteresan bizim Kız Teknik'te bize yemek yapan aşçımız oranın aşçısıymış. Bunu öğrendim.

**SBG:** Çok ilginç.

**NB:** O yediğim yemek, onların yediği, gördüğüm yemek, lahana dolmasıymış. Yaprağa doldurmuş pirinci, bu kol kadar, lahana dolması diye koymuş ortaya. Böyle bir şey olamaz yani. Sonra onunla çok iyi anlaştık. Bir de kalorifer yanmıyordu, kaloriferi çağırdım, dedi ki 'Yanmıyor, kömür yanmıyor hocam' 'Peki, akşama sandalye koy kaloriferin başına, ben de geliyorum, beraber yakalım' dedim. O gün valinin eşi bana ziyarete geldiler. Otururken kapıdan kaloriferci geldi 'Kömür aldırılmışsın, o kömürü ben eleman tuttum taşıyorum.' dedi. Ben demiştim ki bütün elemanlar işlerini bıraksın kömürü taşınsınlar demiştim. Sonra baş muavin dedi ki bana 'Hocam erkekler çok emir sevmezler hanımdan, lütfen dikkat edin' dedi. Ben tabii daha galeyana geldim öyle deyince. Ondan sonra oturdum kaloriferin başında, bütün havalarını aldırıp radyatörlerin. Oh! Hepsi yandı, hepsi ısındı. Öğretmenler Bankası karşılıksız 250 lira veriyordu okullara, onu temin ederek eksiklere harcadık. Faturasını bankaya gönderdik böyle bir maceram var Ağrı'da. 18 gün kaldım orada, 18 gün sonra döndüm. Kimseye söylemedim 'Döneceğim' diye. Yeni müdür atamışlardı, yıllarca bana şu dosyayı böyle yaptık, bunu böyle yaptık diye hep telefon ederlerdi. Konuşurduk böyle yaptık, şöyle yaptık diye. Bilmiyorum artık sonucunu. Böyle bir olay da var eğitim sürecinde yaşadığım, başımdan geçen.

**SBG:** Umarım sonrasında da o düzeni devam ettirmişlerdir.

**NB:** İnşallah. Soruyorlardı arada bir müdür yardımcılarını, bilmiyorum. Bir defasında Türkiye genelinde iki okul davet edildi. Biri, Sabancı Tekstil olmak üzere, Ankara Milli Kütüphane açılışı yapılıyordu, sergiye katıldık.

**SBG:** Evet neler götürdünüz?

**NB:** Öğrencilerden topladığımız walkmanleri, okulumuzu ve sergiyi anlatan CD'lerle, dokuma makinası, baskı masası ve sergiye gezenlere hazırladığımız 600 adet servis altlıklarını götürdük. Walkmanleri gelenlerin kulaklarına takarak dinleyerek gezmelerini sağlamış olduk.

**SBG:** Şu anda müzelerde yapıldığı gibi.

**NB:** Fransa'ya gittiğimde o yıllarda Louvre Müzesi teyple gezdiriliyordu.

**SBG:** Sesli anlatım o zaman o tarihte orada varmış demek ki.

**NB:** Evet, yani biz de öyle gezdirdik, walkmanle.

**SBG:** Hocam siz Avusturya'da da bulunmuşunuz. Avusturya ne zamandı? Öğrencilikte miydi yoksa çalışırken miydi?

**NB:** Okul müdürüydüm Sabancı'da.

**SBG:** Anladım, Sabancı'dayken.

**NB:** Sabancı'dayken Ankara'ya gitmem gerekti. Bakanlıkta Genel Müdür odasına girerken 'Nihal,

çok acele hemen gidiyorsun sınava giriyorsun' dedi. 'Ne sınavı hocam? Nedir bu?' dedim. 'Hemen Beşevler'e gidiyorsun orada sınava giriyorsun' dedi. Oysa ben, başka şey için gelmiştim ama... Dediğini yapmam lazım acele gittim. Beşevler'de bir öğretmen evi olan yer, otelcilik falan o zamanlar öyleydi. Orada bir sınava girdim. Sınavda hatta yer kalmamış herkes oturmuş yerlerine ve ben geç gittim, hemen aldım pencere kenarında o sınavı doldurdum. Ama gerçekten hatırlamıyorum yani ne sınavıydı, nasıldı, ne doldurdum, biraz muğlak kalmış bende. Aylar geçtikten sonra bana bir haber 'Nihal sen sınavı kazandın 60 küsur kişi içinde Avusturya'ya gidiyorsun'. Hatta benimle beraber bir Türk daha var o da Marmara Üniversitesi Grafik Bölümü'nden iki kişiyiz.

**SBG:** Sizi Bakanlık gönderdi ama değil mi? Öğretmen olarak, orada eğitim almak üzere gittiniz.

**NB:** Evet doğru. Tekstil okullarında ihtisas yapmak üzere burs kazandım gittim. Efendim işte ondan sonra orada eğitim aldım. Ama bu arada merak ediyorum, diğer şehirleri merak ediyorum. Sadece Linz değil, bizi bir kere Linz'den Viyana'da bir üniversiteye götürdüler orasını gezdim. Efendim işte orada Avusturya'da Viyana'daki okulu da gördüm. Sonra tabi biz İsviçre Büyükelçisi'ne bağlıyız. İsviçre Büyük Elçiliği'nde bütün öğrenci işleri orada. Oraya yazdım; 'Yer değişikliği yapabilir miyim?' diye. Yer değişikliği yaptım Viyana'da. Rektör Hoca beni karşılayınca bütün bölüm başkanlarını çağırmış. Hepsıyla, -ben de oradayım- ne yapabiliriz? Nasıl program yapabiliriz? diye... E onlar da biri diyor bana gelsin, öbürü benim bölüme gelsin... Ben de dedim ki 'Ben şöyle her bölümü gezeyim, ondan sonra ben size fikrimi söyleyeyim, olmaz mı?' 'Olur, peki' dediler. Bu üniversitenin iki yıllığı var, üç yıllığı var, dört yıllığı var, beş yıllığı var yani böyle...

**SBG:** Okulun adı neydi hocam?

**NB:** Viyana'daki HöhereBundes-Lehr-und Versuchsanstalt für Textilindustrie (Tekstil Endüstrisi Federal Yüksek Eğitim ve Araştırma Enstitüsü), Linz'deki Hochschule für künstlerische und industrielle Gestaltung in Linz (Linz Sanat ve Endüstriyel Tasarım Üniversitesi).

İlk Türk olarak bulunuyorum orada. Ben konfeksiyona gittim. Konfeksiyon üst katta. Büyük bir salonda yan tarafta, makineler var, asistanlar profesör işte iki tane asistan bir tane Prof. masanın başına bütün öğrencilerle toplanmışlar. Bir şey yapıyorlar ben de gerideyim ama izliyorum. Hocayla işaretleştik 'Tamam' dedi. Tamam, izliyorum, masada bir kırmızı kumaş erkek ceketini kesecekler, kalıp yerleştiriyorlar, bir öğrencinin ceketini. Sarışın bir öğrenci -zaten hepsi sarışın- onun ceketini kesecekler anlıyorum. Bakıyorlar 'Hocam böyle koyalım, hocam şöyle koyalım, hocam şunu şöyle yapalım' fakat çıkmıyor kumaştan kalıp yerleştiriyorlar, yerleşmiyor. O kadar mücadele verdiler ki bende yanaşarak böyle üstten, geriden izliyorum. Hakikaten böyle bakıyorum. Öyle yapıyorlar, böyle yapıyorlar bir türlü yerleşmedi ama ben gözümde yerleştirdim. Bunlar vazgeçtiler. 'Çıkmıyor!' dediler.

Ben arkadan seslendim 'Ben de bir deneyebilir miyim?' diye. Herkes böyle bir döndü tabi bende siyah saçlı yabancı bir kişi. Ondan sonra yerleştirdim ama içimden de o gözümle yerleştirdiğim için, ya çıkmasa diye de ürkmedim değil. Yerleştirdim ve gerçekten herkes de bir 'Vaouu' dedi. Hoca beni tanıttı ve dedi ki 'Böyle böyle okul müdürü, kendisin de branşı bu'. Şimdi orada ben öğrenci değildim artık. Çünkü bütün öğrenciler bana soruyordu. Sabah altıda gidiyordum okula sekize kadar, sekiz buçuğa kadar, hangi bölümdeysen o bölümdeki makineleri kullanıyordum öğrenciler gelmeden önce. Örmeye bütün trikotaj makinelerinde hepsinde denemeler yaparak tabi hepsiyle bir dosya hazırlamam lazım onları yapıyorum. Her ders dosyasını ve gerçekten eve gittikten sonra Türkçe'ye çevirip ders notu haline getiriyordum. Yani elimle yazıyordum, o zaman folyo yok. Ama orada folyo vardı. Kendi el yazımla yazarak klasörler oluşturdum. Sonra dediler ki 'Bakan gelecek burada bir açılış yapılacak, tören yapılacak'. Üniversitenin 250. yıl dönümü kutlanacak radyo anonsunu buradan yapacak dediler.

**SBG:** Ne güzel.



**NB:** Evet radyo gelecek radyo buradan gong vuracak, Saat 13 haberleri buradan gongla başlayacak. Böyle bir olay var. Hakikaten pür telaş herkes ama Bakan da hanım, hanıma da bir hediye vermek istiyorlar. ‘Ne yapsak acaba’ dediler. Dedim ki ‘Bir kıyafet dikelim kendisine. Ölçüleri veya bedenini kendi resmi varsa yaparız’. Ondan sonra ben ona bir tayyör diktim ceket, etek ve pantolon. Öğrencilerden yardım aldığım oluyor ama genelini kendim hallettim. Ondan sonra onu, geldiği zaman bakana giydirdiler tam geldi çok açık uçuk mavili beyaz bir kumaştı hiç unutmuyorum. Onu giydi ve canlı canlı orada gong vurdular. O gong vurdu ve Üniversitenin 250. yılının kutlama törenini yaptılar.

**SBG:** Ne kadar kaldınız hocam Avusturya’da?

**NB:** On sekiz ay.

**SBG:** Bir buçuk yıl.

**NB:** Evet bir buçuk yıl kaldım, tekrar okul müdürü olarak Sabancı’ya döndüm. Okulun daha iyi yerlere gelmesine ağırlık verdim. Sabancı Tekstil’deki tüm görev yapan hocalarım teknisyenlerimize hizmetlilerimize şoförümüze hepsine müteşekkir olduğumu söylemek istiyorum kendilerine. Gerçekten bana hiç hayır demeden, her şeyi mükemmel şekliyle hem fiziksel yaptık hem gerçekten eğitim olarak kaliteydi. Oradan mezun olan öğrencilerimiz şu anda hiç çalışma yapmadan TOEFL sınavlarını kazanarak, şimdi Türkiye’nin üniversitelerinde ve sektörlerinin önemli kısımlarında akademisyen, genel müdür olanlar var. Efendim bir de öğrencilerim hakikaten çok fazla, onlar yabancı dille yetiştiler. Gerçekten çok önemliydi. Çok kısa sürede öğrendiler yabancı dili.

İsviçre’deki o öğrenci müfettişi olan, geldi denetime. O zaman dedi ki ‘Sizi müfettiş olarak alalım’ dedi. Valimiz vermedi, o zaman ‘Hayır! Kıpırdayamazsın’ dedi. Her zaman ‘Kıpırdayamaz’ dediler. Ondan sonra da işte bir şeyi tamamladıktan sonra her şey bitti fiziksel her şey bitti. Dünya Bankası’ndan bütün her şey geldi. Dokuma atölyesi, örme atölyesi, baskı her şey, hem teknisyen odasına kadar, teknik eleman odasına kadar her şeyi tamamlayarak yemek salonuna kadar. Böylece ben teslim etmiş oldum.

Bakanlık için teklif gelmişti, Genel Müdür’den. Bakanlığa, Daire Başkanı olarak geçtim. Geçtiğim zaman, Adana Sabancı da her şeyleri halletmişim ama Bakanlıkta, bilgisayar bile yok. Gerçekten yoktu.

**SBG:** Hocam daire başkanı derken, “Kız Teknik Öğretim Daire Başkanlığı” değil mi?

**NB:** Evet, Kız Teknik Öğretim Genel Müdürlüğü Daire Başkanlığı’na. Ondan sonra orada gerçekten genel müdür dedi ki; ‘Toplantı yapacağım, nerede yapsam acaba?’ dedim ki ‘Bütün okullar sizin hocam, nerede isterseniz orada yaparsınız’. Toplantıyı bir okulda yapacak, kendisi 450 müdürü çağırarak Türkiye genelinde 450 okulumuz var. Öyle biliyorum Pratik Sanat’la beraber. Dedi ki ‘Hiçbir uygun okul göremiyorum’ dedi. ‘Peki, nasıl göremiyorlar?’. Ben şimdi, ‘Hocam isterseniz, ben gezeyim okullarımızın hangisi uygunsa’. Orada gittim ki hakikaten hiçbir salon düzgün değil. Neyse, bundan yola çıkarak biraz fiziksel düzeltmeye başladık. Okulların salonlarını, yatırıma rica ederek, paralar gönderilerek. Genel müdürlükte bana yatırım şubesi, bütçe şubesi, proje şubesi, idari şube öğrenci işleri ve hizmet içi şubesi bağlıydı. Efendim, hocaların iyi olması, herkesin yeniliğe açık olması gerekir düşüncesiyle, çok fazla hizmet içi eğitim faaliyeti gerçekleştirdik.

**SBG:** Eğitim mi?

**NB:** Evet, hizmet içi eğitimi. Ben Adana’dan itibaren, okul müdürlerine ‘eğitim yönetimi’ vermek üzere hizmet içinde hep görevliydim.

**SBG:** Evet, ondan bahsetmişsiniz.

**NB:** Yalova’da hizmet içi eğitim merkezi yapıldı. Hem, çok da kalabalık bir grubu ağırlayacak şekilde. Bakanlığa gittiğim yıllarda yaygın eğitim projesi vardı.

**SBG:** "Yaygın Eğitim Projesi" dediğiniz şey halkın da eğitilmesiyle mi ilgili? Yani halk eğitimler, köylerdeki eğitimler falan onları da kastediyorsunuz.

**NB:** Yöresel, yani şöyle yaptık. Olgunlaşma Enstitüsünde 'Üreten Kadın Projesi' yaptık. Örneğin, siz dantel biliyorsunuz diyelim, size malzemesini veriyoruz. Bildiği danteli daha iyileştirerek satışını sağlamak için 'Üreten Kadın Projesi', Adıyaman Besni'ye gittik Genel Müdürle birlikte. Besni'de yatılı okulda da bu projenin yayılmasını adına, kadınları eğitip, üretmelerini sağlamak için. Ayrıca Bakanlığa gittiğim yıllarda Yaygın eğitim projesiyle ilgili bir merkez kuruldu. Yurt dışından tasarım hocası getirildi. Türkiye genelinden okullardan bir resim, bir giyim hocalarından oluşan 16 kişilik bir gurup hocalar, tasarım eğitimi verdi. Ben de onların yöneticisiydim, eğitim yaptık. Tasarım eğitimi.

**SBG:** Tasarım eğitimi.

**NB:** Tasarım Eğitimi. 80'lerde "tasarım" kelimesi bile bilinmiyordu. İlk defa Türkiye'de tasarım kelimesi yaygın değildi.

**SBG:** Yok muydu?

**NB:** Yoktu gerçekten. Sonra diğer hizmet içi eğitimlerle, bütün ekiple şube müdürü, müdür yardımcısı ve bütün ekip çalışıyorduk Bu arada, yaşlı bakım hizmetleri için, yemek için seminer, kursları açtık. Hatta 30 hoca seçtik. Genel müdürlük olarak, Hilton vb. otellerle anlaşma yaparak hocaları dağıttık.

**SBG:** Peki bu öğretmenler hangi bölüm mezunuydu?

**NB:** Ev yönetimi.

**SBG:** Ev yönetimi mezunu ama turizm diye bir okul var ve orada öğretmenlik yapacak, değil mi?

**NB:** Turizm meslek liseleri var.

**SBG:** Evet ve onlara da hoca günün koşullarına göre yetiştirilmiş olmaları gerekli.

**NB:** İzmir'de bir başka semineri açarken Magi'nin müdürü ile tanıştım.

**SBG:** Magi neydi? Bulyon yapardı değil mi? Tavuk ürünleri markasıydı sanki...

**NB:** Bulyon yapardı. Magi ile Genel Müdürlük olarak Kız Meslek Liselerinin Ev Yönetimi bölümlerinin katılımıyla Türkiye genelinde bütün yörelerin özel yemeğini gün yüzüne çıkarmak üzere ünlü otellerde Magi yarışması yaptık.

**SBG:** Ne güzel.

**NB:** Önce okullar bölgelerinde yarıştılar, bölgeler arası devam etti ve finale gidildi.

**SBG:** Bunu bir kez mi yaptınız? Sonra rutin devam etmedi değil mi?

**NB:** Bütün Türkiye'yi kapsadığı ve her bölgede yapıldığı için bir defa yapıldı.

**SBG:** Ayrı, ayrı.

**NB:** O bölgenin ünlü otellerinde yapıldı. Bakanlıktan şube müdürleri bölge yarışmalarını yöneterek, o bölgelerden çıkan birincilerle, final yaptık. Yörelerin özel yemeklerini tanıtmak büyük kazançtı.

**SBG:** Anlıyorum... Evet, bayağı büyük bir organizasyon olmuş belli ki.

**NB:** Millî Eğitim Bakanlığına gelen teklif ile Türkiye tanıtımı için görevlendirildim. İki Olgunlaşma Enstitüsü'nün yöneticisi ve öğretmeni, kostüm koleksiyonları, mankenler ile Kuzey Amerika'ya gittik Newyork, Waşington, Boston şehirlerinde düzenlenen organizasyonda defileler gerçekleştirdik. Basında gazetelerde yer aldık.



Milli Eğitim Bakanlığı Kız Teknik Öğretim Genel Müdürlüğü Daire Başkanı

MEB Kız Teknik Öğretim Genel Müdürlüğü Daire Başkanı görevim süresi içinde, başta Başkanlığıma bağlı şubelerle olmak üzere, ilgili paydaşlarla çok kıymetli Projeleri hayata geçirdik. Bunların geliştirilip, uygulanması aşamalarında, destek vermeye, rehber olmaya çalıştım. Süreç boyunca da heyecanla, titizlikle ve özenle gayretimi devam ettirdim. Üzerinde çalıştığımız önceden de başlatılmış olanlar dahil olmak üzere projelere değinmeden önce hem mesai arkadaşlarımı hem de akademik olarak destek veren değerli hocalarımı sevgi saygıyla anmak isterim. Başlıca projeler:

Yaygın Mesleki Teknik Eğitimi Geliştirme Projesi, (Dünya Bankası kapsamında),

Üreten Kadın Projesi, (11 Olgunlaşma Enstitüleri),

Türk Standart Kadın Beden Ölçü Dizilerini Tespit Projesi (Ege Üniversitesi ile),

Alman Teknik Yardım Projesi (Eğitmcilerin Eğitilmesi), Cezaevlerindeki Kadın ve Çocukların Mesleki Eğitim Projesi, (Adalet Bakanlığı ile)

Yöre Eğitim Projesi (Adıyaman Besni Kız Meslek Lisesi Pansiyonlu)

Geleneksel El Sanatları Turistik El Sanatları Projesi (İzmir Ticaret Odası sponsorluğunda 11 Olgunlaşma Enstitüsü ile)

#### METGE

Mesleki ve teknik eğitim kurumlarını daha çağdaş ve sektördeki gelişmelere paralel bir yapıya kavuşturmak amacıyla; 1993 yılında METGE (Mesleki ve Teknik Eğitimi Geliştirme) Projesini başlattık.

Başlangıçta, 7 ildeki 7 pilot okulda uygulanan projede, bilgisayar destekli modüler öğretimin kullanılması hedeflenen Proje'nin Merkez Çalışma Grubu'nun başında görev alarak, iş yaşamında oluşan hızlı değişikliklere okulların daha çabuk ve gerçekçi olarak cevap vermelerine katkı sağlaması yönünde sorumlulukları yeniden belirlendi.

İzlenen aşamalarda; ihtiyaç belirleme, ihtiyaca uygun program geliştirme, Öğretim kaynakları geliştirme Modüler öğretim için ders yazılımları, Uygulama, Değerlendirme ve Geri Bildirim çatıyı oluşturuyordu.

Her bölümün alt başlıkları vardı. "İhtiyaç Belirleme" başlığı altında, öncelikle, nüfusta öğrenci sayısı belirleme, sektör gereksinimlerini belirleme, mezunları izleme, okulun fizikî ve donanım durumunu saptama, Genç ve yetişkinlerin Mesleki ilgi ve gereksinimlerini belirleme, yöresel el sanatlarını araştırma gibi tespitler yapıldı. Tüm bunları yaparken, meslek standartlarına dikkat edildi. Diploma ve sertifika programları yapıldı. Sektörün ihtiyacı olan kurslar açıldı. Öğretmenler kendi alanlarının dışında uygun işyerlerinde uygulama yaptılar. Projenin sağlıklı yürütülebilmesi için tanıtım çalışmalarına da önem verildi. METGE Projesi kapsamında yüzlerce Modül hazırlandı. Günümüzde devam eden MEGEP çalışmalarının temeli de o yıllara dayanmaktadır. Bir Program inceden inceye çok güzel hazırlanmış olabilir ancak, en önemlisi eğiten, öğretene öğretmenlerdir. Emegi geçen her birine teşekkür ediyorum.

Cumhuriyetimizin 75'inci yılı kutlamaları kapsamında ise, 1998 yılı boyunca ülkemizin tüm kurum ve kuruluşlarında olduğu gibi, Millî Eğitim Bakanlığı'nın da Merkez, Taşra ve Yurtdışı teşkilatlarında da pek çok etkinlikler gerçekleşti. O dönemde ilgili Devlet Bakanlığı'nın genelgesinde belirtilen amaç, hedef ve ilkeler çerçevesinde yapılacak olan etkinlikler öncesi Millî Eğitim Bakanlığı'nda "Merkez Üst Kurulu" ve "Merkez Yürütme Kurulu" oluşturuldu.

Üst Kurul'da müsteşar yardımcısı başkanlığında ve APK başkanı, TTK üyesi, üç genel müdür ve öğretmene hizmet daire başkanı bulunuyordu. Merkez Yürütme Kurulu'nda ise, daire başkanları ile genel müdürlüklerini temsilen şube müdürleri yer alıyordu. Müsteşarlık Makamınca Merkez Yürütme Kurulu Başkanlığı görevi şahsıma tevdi edildi.

Süreç boyunca, "Eğitim belgeselleri, şenlikler, koro ve konserler, sergi, defile, panel, sempozyum, konferans, yarışma, gezi, kampanya, cumhuriyet tarihi örnek çalışmaları, eğitim müzeleri" birçok çalışmalar gerçekleştirildi. Bu vesileyle, her iki kurulda görev alan değerli MEB bürokratları ile taşra ve yurt dışı teşkilatlarında ilgi genelge gereğince etkinliklerde yer alan tüm eğitim çalışanlarına teşekkürlerimi sunuyorum.

Bir yıl sonra 1999 yılı Haziran ayında ise, Osmanlı Devleti'nin Kuruluşu'nun 700'üncü yıldönümü nedeni ile Dışişleri Bakanlığı'ndan yetkili daire başkanı, Milli Eğitim Bakanlığı'ndan ben Olgunlaşma Enstitülerinin Osmanlı saray kıyafetlerinden oluşan koleksiyonları Güney Amerika'da tanıtım organizasyonunda yine görevlendirildim. İzmir ve Ankara Olgunlaşma Enstitüsü'nden birer öğretmen, mankenler ile Helsinki üzerinden Meksika'dayız. Türkiye'yi temsil etmekte olduğumuzu çok büyük sorumluluk altında olduğumun bilincindeydim. Olgunlaşma Enstitülerinin o güne kadar en güzel Osmanlı saray kostümleri, ayrıca başlıklar, takılar 72 valizin sorumluluğu ile en güzel temsil etme çabası içindeydim.

Defile koreografisi ve kostümlerin giyilirken bilinmesi, takıları başı hepsi ile baş başa kaldım. Meksika'dayız. Akşama defile var. Son kontrollerle ilk defilemizi sunduk. Akşam ikinci defilemizi sunduk. Biter bitmez derhal valizlere yerleştirme yaparak (Kostümlerin kırışmaması için büyük efor sarf ediyorduk.) Karakas Belediye Tiyatro Opera salonunda (1300 kişilik dediler) defilemizi gerçekleştirdik. Derhal toparlanarak Santiyago'ya uçtuk, defilemizi gerçekleştirdik.

Sonra, Arjantin'e uçtuk. Buenos Aires'te 1200 kişilik Cervantes salonlarında defilemizi yaptık. Ertesi gün Brezilya'da Brasil Millî tiyatro sahnesindeydik. Defile sonrası sahnede kırmızı ve beyaz güllerden yapılmış Türk Bayrağını alınca heyecanım had safhadaydı. Resepsiyonda Türk yemeklerinin hepsi vardı. Her ülkede yaptığımız defile yankıları basının değer vererek yer vermeleri, telgraflarla kutlamaları ve Dışişleri Bakanlığımıza iletilmesi ile tanıtım amacımıza ulaşmış oldu. Türkiye'ye inince İstanbul'da da bir defile istediler, Hemen onu da yaparak sonlandırdık.

**SBG:** Kaç yıl görev yaptınız hocam Bakanlık'ta?

**NB:** Merkez Teşkilatında, 11 yıl görev yaptım.

**NB:** Evet, 1994 yılında Pera Palas'ta, uluslararası yemek kongresi, İstanbul, Bursa'da, İzmir'de Tekstil kongreleri sempozyumlar. Avrupa Birliği Üst Düzey Politika Karar Organları girişim projesi, Şura üyeliği, Türk standartları Enstitüsü Belgelendirme Danışmanlığı ve Tekstil Mühendisleri Derneği şeref üyeliği de yaşamışlıklarımın arasında yer almaktadır. Bakanlıkta, Şube Müdürleri ve ekiplerin hepsi ile çok mükemmel çalıştığımızı düşünüyorum. Sonra Bakanlık'tan emekli oldum. Çünkü babamı kaybetmiştik. Annemin yanına İstanbul'a geldim.

**SBG:** Allah rahmet eylesin.

**NB:** Her yönüyle bizi çok iyi yetiştirdiklerinden dolayı onlara gerçekten çok müteşekkirim. Hakikaten sağlam ve bağlı bir aileydik. Tasarımcı boyutuyla da güç verdiler. Türkan kardeşim ikinci üniversitesini oğlu ile aynı anda Marmara Üniversitesinde resim okuyarak tamamladı. Ressam.

**SBG:** Çizgisi de çok iyi bir ressam bildiğim, evet.

**NB:** Bülent kardeşim Yüksek mimardı. Üniversitemizde görev yaptı. Bülent'ciğimiz çok başkaydı, yufka yürekliydi,

**SBG:** Öyleydi gerçekten, Allah rahmet eylesin. Bülent Hocamızı da anmış olalım.

**NB:** Evet gerçekten çok iyi bir ailesi vardı, işte böyle aniden kaybettik.

**SBG:** Kaybettik. Evet.

**SBG:** Hocam isterseniz daha sonra devam edebiliriz...

**NB:** Bir sanatçı ve eğitime adanmış çekirdek aileyiz, hepimiz. Türkan kardeşimin eşi de Bülent.

**SBG:** Bülent Hocamız...

**NB:** Bülent Arabacıoğlu da şu anda üniversitede hoca, ama kendisi aynı zamanda karikatürist. Gazete ve dergilerin dışında bir fabrikada ambalaj müdürü ve reklam ajansında kreatif direktörlük yaptı. Tipitip ve En kahraman Rıdvan çizgi romanın yaratıcısı. Bülent'ciğimin eşi Türkçe öğretmeni, kızı İngilizce öğretmeni. Kızının eşi de Makine mühendisi. Kızları da Beren. Türkan'ciğimin oğlu Mimar Sinan Üniversitesinde İç mimarlık kürsüsünde, çok genç yaşta başardığı profesör unvanı ile görevine devam etmekte.

**SBG:** İç mimar, öğretim üyesi kendisi değil mi?

**NB:** Evet, aynı zamanda Rektör yardımcısı.

**SBG:** Oldu mu? Ne güzel.

**NB:** Evet. Onun eşi de doçent olarak Yıldız Üniversitesinde Dekan Yardımcısı. O da mimar. Onların da oğlu Özgür. Özet olarak eğitime yüreğini vermiş bir aileyiz.

**SBG:** Ne mutlu ne kadar güzel. Üniversitemize ne zaman başladınız hocam? Yani burada da uzun zaman oldu. Kaç yıl oldu hocam sizin 14, 15. yılınız mı burada?

**NB:** 2005'te başladım.

**SBG:** 2005 değil mi? 16 yıl olmuş oluyor tabi.

**NB:** Evet.

**SBG:** E burası da az değil,

**NB:** Evet, 'Bahçelievler'de okul müdürleri ile yemek yedik. Öğretmen Evi'nde oradan dönüyorum. Bakanlık'taki Şube müdürü olan ve birlikte çok önemli çalışmalar yürüttüğümüz Neşe Hanım, kızı

Ayça ile ilgili telefonla arayarak 'Kızım için üniversiteye tercih yapacağız. Anadolu Bil diye bir okul kurulmuş, okul hakkında bilgi edinebilir misiniz?' diye sormuşlardı. Dönerken Yayla'da Anadolu Bil'i gördüm. Bu okul olmalı, diyerek içeri girdim. Etrafta koşuşturanlar, katlanmış halılar bilgisayarlar taşıyor. Bir beyefendiye; 'Bu okul yeni açılıyor galiba, öyle mi?' dedim. 'Evet' dedi. 'Nasıl bir üniversite diye sordular, bilgi vermek durumundayım.' dedim. En üst kattan aşağıya doğru gezerek hepsini görebilirsiniz ne varsa' dedi. Sonra görüşelim, dediler. En üst kata çıktım. Sandalyeler, masalar, bilgisayarlar konuluyor. Bilgisayar laboratuvarları yapılıyor... Sonra, yukarıdan aşağıya indim. Evet, yeni kurulu 'Hayırlı olsun.' dedim. 'Buyurun bir çay içelim' dediler. 'Siz ne yapıyorsunuz' diye sorulunca, 'Bakanlıktan emekli olduğumu' söyledim. Kartvizitini verdiler. Ben de verdim. 'Bizimle çalışmak istemez misiniz?' sorusuna, yeni emekli olduğumu belirterek ayrıldım. Daha sonra Moda Programı açılıyormuş ek kontenjandan. 'Programı yapar mısınız?' diye sordular. Programı yaptım götürdüm. Götürdüğüm zaman İTKİB Avcılar'ın Meslek Lisesi Müdürü emekli olmuş okulda çalışıyor. Benim Bakanlıkta olduğum sıralarda, Avcılar binamızı İTKİB'le iş birliği yaparak okul binasını biz verdik onlar eğitim vererek hocaları çok güzel yetiştirdiler. Zeytinburnu'ndaki TRİSAD da aynı şekilde iş birliği ile kurulmuştu.

**SBG:** TRİSAD benim ilk öğretmenlik staj okulum. Staj yaptığım okul.

**NB:** Evet, hatta Nişantaşı'nda Rüştü Uzel Anadolu Kız Meslek lisesi önündeki Moda Akademisi olan bina Konservatuarken yanmış köhne duruyordu. O bina da restore edilerek İTKİB'e verildi.

**SBG:** İMA'nın binası Rüştü Uzel'e mi bağlıydı eskiden?

**NB:** Rüştü Uzel'in önündeki konservatuardı. O zaman yanmıştı, ben yanık halini biliyorum.

**SBG:** Şu anki İMA binası mı?

**NB:** Terkedilmiş bir binaydı şu andaki Moda Akademisinin olduğu bina.

**SBG:** İMA'nın bulunduğu... Değil mi? Evet İMA'nın olduğu bina.

**SBG:** Anladım.

**NB:** Sonra Moda Tekstil Tasarımı Bölümünü kurmak için çağrılarak başladım. Hemen iki program istedim. Bilgisayarlı Kalıpla, Bilgisayarda Tasarım Programı istedim.

**SBG:** Ned Graphics

**NB:** Kütüphanede bir ay oturdum çünkü yer yoktu başka.

**SBG:** Yer mi yoktu?

**NB:** Evet. Hatta VIP salonunu atölye yapıyorduk ilk zaman. Toplantı olacak diye haber gelince toplanıyorduk. Ek kontenjandan 28 öğrenci alındı. İlk dönem ceket değiştirerek bütün derslere girdim. İkinci dönem Bakanlıkta Yaygın Eğitim Projesi kapsamında verdiğimiz projede tasarımcı olarak dikkatimi çeken Ayten Hoca geldi aklıma.

**SBG:** Siz Ayten Hoca'yı oradan tanıyorsunuz o zaman.

**NB:** Evet Bakanlıkta seçtiğimiz tasarım eğitimi alan resim hocası

**SBG:** O zaman tasarım eğitimi alanlardan biriymiş.

**NB:** Emekli olmuş...

**SBG:** Beykent'te çalışıyordu herhalde.

**NB:** Beykent'te çalışıyormuş, ayrılmış.

**SBG:** Çok güzel denk gelmiş o zaman.

**NB:** Evet, Ayten hocam Moda Tasarım için yüksek performansla çalıştı her zaman ve devam ediyoruz. Sizi de hatırlıyorum, Biret Hoca'yla fuardaydık.

**SBG:** Evet.

**NB:** Beraberdiniz orada sizi tanıdığımda hemen teklif getirdim size.

**SBG:** Doğru hocam. Gerçekten doğru hatırlıyorsunuz.

**NB:** Çok güzel zamanlarımız geçti sizinle.

**SBG:** Çok teşekkürler hocam. Benim için de öyleydi gerçekten.



İstanbul Aydın Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkanı Doç. Dr. Mustafa Aydın, Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Moda Tasarım bölümünün ilk öğrencileri ile AVRASYA ZİRVE toplantısı

**NB:** Burada görev yaptığım süreçte bütün arkadaşlarım yürekten çalışıyorlar. Moda Tasarım başka türlü olamazdı. Her gün başka bir aşkla gelip nasıl yapacağımızı paylaşarak devam ettik ve bu arada projeler yaptık biliyorsunuz sizinle.

**SBG:** Evet, evet.

**NB:** Evet o projelerde Keçe Merkezi kurulması konusu vardı. Gülgün hocamın sahiplenerek çok çalışması, Türkiye'nin tek keçe merkezi gerçekleşmiş oldu. Aynı zamanda çok güzel bir proje daha yaptık sizin kurgulamanız ile. Bir bilgisayar stüdyosu ve drapaj stüdyosu kazandırdık üniversitemize...

**SBG:** Evet, gerçekten...



İstanbul Aydın Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkanı Sayın Doç. Dr. Mustafa Aydın ile Çırağan Sarayı'nda

**SBG:** Aynı zamanda dokuma makinelerini ve örme makinesini de kazandırdık bir katkı olarak, yeni bir atölye olmasa bile.

**NB:** Evet dokuma makinelerini de kazandırdık. Evet, bunlar önemli projelerdi, bu projelerde katkınız çok fazla gerçekten.

**SBG:** Sizin motivasyonunuz da o noktada çok önemli. Bölüm üzerinde de bizlerin üzerinde de gerçekten öyle. Çok teşekkürler.

**NB:** Çok teşekkür ederim gerçekten. Beraber çalışmakta olduğum Arzu hocam, Burcu hocam, Meryem hocam, sonradan katılan Emine hocam ve yarı zamanlı hocalarıma teşekkür ediyorum.

Hocalarımın bütün fikirleri, öğrencilerin gençliği... Onlardan da çok şey öğreniyoruz. Öğrenciler bizlere çok şey öğretiyorlar.

**SBG:** Tabii, tabii ki.

**NB:** Öğrencilere verdiğimiz kadar, kendimize aldığımız da var.

Sizlerin, değer vererek bu röportajı gerçekleştirmeniz beni fazlasıyla duygulandırdı. Eğitim yolculuğunda, takdir edilmek güzel. İlk takdiri öğretmenliğimin ilk yılında müsteşar yardımcısından almıştım. Bakanlık'tan emekli olana kadar 41 adet takdir ve teşekkür verildi. Bu röportaj ise tümünün üzerine eklendi.

**SBG:** Ne güzel hocam ne mutlu. Başarılarla dolu bir meslek hayatı bunu söylemek benim haddime değil. Ne mutlu size ve bize de tabii... Ben de çalışma fırsatı bulduğum için gerçekten çok şey öğrendiğimi düşünüyorum. Bir de aynı anlayışla aynı frekansta çalışma meselesi sanırım. Yani birlikte iyi de çalıştığımızı düşünüyorum.

**NB:** Evet, Bu çok önemli. Gerçekten sizlerin bu fikirlerinizle yüceliyoruz. Her zaman gençlerin fikirleri çok önemli geliyor bana. Rektör Yardımcımız Prof. Dr. Reşat Başar hocama, beraber çalıştığımız ve bu görevi üstlendiğiniz için size, tüm ekibe çok teşekkür ediyorum.

**SBG:** Sağ olun hocam, biz teşekkür ediyoruz gerçekten. Bu söyleşinin arkadan gelecek kuşaklara da çok şey aktaracağını düşünüyorum. Evet. Genel olarak hatıralarınızdan bahsettik ama bence



anlattıklarınız bir taraftan da Türkiye’de tekstil ve tasarım eğitimine önemli bir projeksiyon tutuyor. Yaşanmış olması ise daha samimi bir yazı ortaya çıkartacak diye düşünüyorum, O yüzden ben teşekkür ederim. Vaktinizi de ayırdınız. Çok teşekkürler.

**NB:** Ben de bu vesileyle her zaman güven içinde çalıştığımız yanımızda, arkamızda olduğunu bildiğimiz, eğitime gönül vermiş İstanbul Aydın Üniversitesi Mütevelli Heyet Başkanımız Doç. Dr. Mustafa Aydın’a, Başkan Vekili Doç. Dr. Fatih Aydın’a, Üniversite Rektörü Prof. Dr. Yedigâr İzmirli’ye, Anadolu Bil Meslek yüksek Okulu Müdürü Prof. Dr. Mustafa Çıkrıkçı’ya ve tüm üniversitemiz kadrosuna teşekkür ediyorum. Ayrıca, tüm eğitim camiası içinde bulunan herkese başarılar diliyor ve sizlere de tekrar teşekkür ediyorum.



## **Aydın Sanat Dergisi- Sayı 12 Yazım Kuralları**

### **I. Ana Başlık**

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

### **II. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i**

Yazar(lar)ın ad(lar)ı ve soyad(lar)ı koyu, adresler ise dik harflerle yazılmalı; yazar(lar)ın varsa görev yaptığı kurum(lar), haberleşme ve e-posta adres(ler)i, orcid numara(lar)ı ilk sayfada dipnot ile belirtilmelidir.

### **III. Özet**

Makalenin başında, konuyu kısa ve öz biçimde ifade eden ve en az 100, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce "özet" (abstract) bulunmalıdır. Özet içinde, yararlanılan kaynaklara, şekil ve çizelge numaralarına değinilmemeli; dipnot kullanılmamalıdır. Türkçe ve İngilizce özetlerin altında bir satır boşluk bırakılarak, en az 3, en çok 5 sözcükten oluşan anahtar sözcükler (keywords) verilmelidir. Yazılan İngilizce özetin (abstract) üzerinde makalenin İngilizce başlığı da verilmelidir.

### **IV. Ana Metin**

A4 sayfa boyutunda (29.7×21 cm.), MS Word programı, Calibri 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.

### **V. Bölüm Başlıkları**

Makalede, düzenli bir bilgi aktarımı sağlamak üzere ara ve alt başlıklar kullanılabilir. Makaledeki tüm ara (normal) ve alt başlıklar (dik) 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.

### **VI. Tablolar ve Şekiller**

Tabloların numarası ve başlığı bulunmalı, siyah-beyaz baskıya uygun hazırlanmalıdır. Tablo ve şekiller ayrı ayrı sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. 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.

Örnek: Tablo 1: Farklı yaklaşımların karşılaştırmalı analizi

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

### **VII. Görseller**

Yazı içerisinde resim, fotoğraf ya da özel çizimler varsa bu belgeler kısa kenarı 10 cm olacak şekilde 300 ppi'da (300 pixels 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 ppi kurallarına uygun olması gerekmektedir. Görsellerin adlandırılmasında, şekil ve çizelgelerdeki kurallara uyulmalıdır. Dergi yayın kurulu, 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, eğik yazılmalıdır. Görsel tipi ve numarası eğik yazılmalı (Resim 1.; Şekil 1.), nokta ile bitmeli, hemen yanından sadece ilk harf büyük olmak üzere görsel adı dik (normal) yazı karakteri ile yazılmalıdır.

Örnek: Resim 10. Wassily Kandinsky, 'Kompozisyon' (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

Şekil, çizelge ve resimlerin kullanıldığı sayfa sayısı 10'u geçmemeli, işgâl ettikleri alan yazının üçte birini aşmamalıdır. Teknik imkâna sahip yazarlar, şekil, çizelge ve resimleri aynen basılabilecek nitelikte olmak şartı ile metin içindeki yerlerine yerleştirebilirler. Bu imkâna sahip olmayanlar, bunlar için metin içinde aynı boyutta boşluk bırakarak içine şekil, çizelge veya resim numaralarını yazabilirler.

### **VIII. Dipnotlar**

Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgileri için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir.

### **IX. Alıntı ve Göndermeler/Atıflar**

Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara aşağıdaki örnekler göre göndermede bulunmalıdır. Burada belirtilmeyen durumlarda APA 6 formatı kullanılmalıdır. Doğrudan alıntılar tırnak içinde verilmeli ve eğik yazılmalıdır.

Göndermeler için asla dipnot kullanılmamalıdır. Tüm göndermeler parantez içinde ve aşağıdaki biçimde yazılmalıdır.

Tek yazarlı çalışmaya yönelik genel göndermelerde; (Carter, 2004).

Tek yazarlı çalışmanın alıntı yapılan belirli bir yerine göndermelerde; (Bendix, 1997: 17).

İki yazarlı çalışmalara göndermelerde; (Hacıbekiroğlu ve Sürmeli, 1994: 101).

İkiden fazla yazarlı yayınlarda, metin içinde sadece ilk yazarın soyadı ve 'vd.' yazılmalıdır; (Akalin vd., 1994: 11).

Kaynakça kısmında ise, birden fazla yazarlı yayınların diğer yazarları da belirtilmelidir.

Metin içinde, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa, kaynağın sadece yayın tarihi yazılmalıdır: Gazimihal (1991: 6), bu konuda "....."nu belirtir.

Yayın tarihi olmayan yapıtlarda ve yazmalarda yalnızca yazarların adı; (Hobsbawm)

Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi vb. yapıtlarda ise kaynağın ismi, varsa cilt ve sayfa numarası yazılmalıdır: (Meydan Larousse 6, 1994: 18)

İkinci kaynaktan yapılan alıntılar da aşağıdaki gibi yazılmalı ve kaynaklarda belirtilmelidir: Lepecki'nin de ifade ettiği gibi "....." (Akt. Korkmaz 2004: 176).

### **X. Kaynakça**

Metnin sonunda, yazarların soyadına göre alfabetik olarak aşağıdaki örneklerde gösterildiği gibi yazılmalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması hâlinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (2004a, 2004b) şeklinde gösterilmelidir:

#### **Kitaplar**

Öztürkmen, A. (1994). Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik, İstanbul: İletişim Yayınları.

Carter, A. (2004). Dans Tarihini Yeniden Düşünmek, çev: Cansu Şipal, İstanbul: BGST Yayınları.

#### **Makaleler**

Sarısözen, M. (1970). Bağlama Metodu, Folklor/Halkbilim (1): 12-16.

Bakka, E. ve Felföldi, L. (2002). Whose Dances, Whose Authenticity? Dance Research (32): 3-18.

#### **Kitap içi bölümler**

Lepecki, A. (2004). Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene. Rethinking Dance History: A Reader, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, s: 176-190.

Şahin, M. (2013). Klinik Psikolog Olmak. Klinik Psikoloji, ed. Linden, W. ve Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, s: 1-16.

#### **Tezler**

Dehmen, B. (2005). Ulusal ve Küreselin Kesişme Noktasında Halk Danslarına Bir Yaklaşım: Dansın Sultanları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

#### **İnternet kaynakları**

İnternet elde edilen verilerin kaynakları mutlaka gösterilmeli ve Kaynakça'da erişim adresi ve erişim tarihi belirtilerek verilmelidir. Erişim adresi olarak kaynağın yer aldığı web sayfasının (ana sayfa) adresi değil, kaynağın görüntülediği adres verilmelidir.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).

Aksu, G. (2011). Özgür Bir Beden, Özgür Bir Sanat Dalı, Yazında ve Çeviride Beden, Akşit Göktürk'ü Anma Toplantısı (15-17 Mart 2006) İstanbul Üniversitesi. <http://mimesis-dergi.org/2011/04/ozgur-bir-alan-ozgur-bir-sanat-dali/>. (12.10.2011).

#### **Görüşmeler**

Ural, U. (2014). Artvin halk dansları çalıştırıcısı Uğur Ural ile ÜFTAD ofisinde yapılan görüşme, İstanbul: 19 Temmuz.

#### **Aydın Art Journal Writing Rules**

##### **Main Title**

It should be a title compatible with the content, expressing it best, and should be written in bold letters. The title of the article should be written with the first letter of the words capitalized and should be between 10-12 words at most.

##### **II. Author name (s) and address (es)**

Author (s) name (s) and surname (s) should be written in bold, addresses should be written in vertical letters; The institution (s), correspondence and e-mail address (s), orcid number (s) of the author (s), if any, should be indicated on the first page with a footnote.

##### **III. Summary**

At the beginning of the article, there should be an abstract in Turkish and English that expresses the subject in a short and concise form and consists of at least 100 and at most 150 words. In the abstract, the sources used, figure and table numbers should not be mentioned; footnotes should not be used. Turkish and English abstracts should be left with a line space and keywords consisting of at least 3 and at most 5 words should be given. The English title of the article should be given on the abstract in English.

##### **IV. Main Text**

It should be written in A4 page size (29.7 × 21 cm.), MS Word program, with Calibri font, 12 font size and 1.5 line spacing. Top 3 cm., Bottom 3 cm., Left 3 cm., Right 3 cm. spaces should be left and pages should be numbered. Manuscripts should not exceed 6,000 (six thousand) words, including abstract, figure and table writings. The parts that need to be emphasized in the text should be written in italics or in single quotes, not bold. Double emphasis such as quotation marks + italics should never be included in the text.

#### **Chapter V Titles**

In the article, subheadings and subheadings can be used to provide a regular information transfer. All intermediate (normal) and sub-headings (vertical) in the article should be written in 12 pt. At the end of sub-headings, colons should not be superimposed and should be continued one line later.

## **VI. Tables and Figures**

Tables should have numbers and titles and should be prepared in accordance with black and white printing. Tables and figures should be numbered separately by giving the number of rows. Vertical lines should not be used in table drawing. Horizontal lines should only be used to separate subtitles in the table. Table number to the top, left justified perpendicular (normal); Table name should be written in italics, with the first letter of each word capitalized. Tables should be in the places where they should be in the text.

Example: Table 1: Comparative analysis of different approaches

Figure numbers and names should be written just below the figure centered. The figure number should be written in italics, it should end with a dot, and the figure name should be written vertically, with only the first letter capitalized.

## **VII. Images**

If there are pictures, photographs or special drawings in the article, these documents should be scanned at 300 ppi (300 pixels per inch quality) with a short edge of 10 cm, saved in JPEG format, and all visual materials used in the text should be sent in JPEG format in addition to the article. Images downloaded from the Internet must also comply with the 10 cm-300 ppi rules. The rules in figures and tables should be followed in naming the images. The editorial board of the journal may re-request or remove technically problematic or low-quality image files from the article. The author (s) are responsible for the quality of the images to be used as a source and whether they are published or not.

Pictures and photographs should be prepared in accordance with black and white printing. Image numbers and names should be written in the center just below the images, in italics. The visual type and number should be written in italics (Figure 1; Figure 1.), ending with a dot, and the visual name should be written in normal (normal) font, with only the first letter capital next to it.

Example: Picture 10. Wassily Kandinsky, 'Composition' (Anna-Carola Krausse, 2005: 91).

The number of pages on which figures, tables and pictures are used should not exceed 10, and the area they occupy should not exceed one third of the text. Authors with technical possibilities can place figures, tables and pictures in their places in the text, provided that they are of a quality that can be printed exactly. Those who do not have this opportunity can leave a space of the same size in the text for them and write the numbers of figures, tables or pictures in it.

## **VIII. Footnotes**

Footnotes should not be used for reference, the use of footnotes should only be used for additional explanatory information and automatic numbering should be used.

## **Books**

Öztürkmen, A. (1994). *Folklore and Nationalism in Turkey*, Istanbul: İletişim Publications.

Carter, A. (2004). *Rethinking the History of Dance*, trans: Cansu Şipal, Istanbul: BGST Publications.

Articles

Sarısozen, M. (1970). *Baglama Method*, *Folklore / Folklore* (1): 12-16.

Bakka, E., & Felföldi, L. (2002). *Whose Dances, Whose Authenticity?* *Dance Research* (32): 3-18.

Chapters in the book

Lepecki, A. (2004). *Concept and Presence: The Contemporary European Dance Scene*. *Rethinking Dance History: A Reader*, ed. Alexandra Carter, London: Routledge, p: 176-190.

Şahin, M. (2013). Becoming a Clinical Psychologist. Clinical Psychology, ed. Linden, W. and Hewitt, P. L. Ankara: Nobel, p: 1-16.

Dehmen, B. (2005). An Approach to Folk Dances at the Crossroads of National and Global: Sultans of Dance, Unpublished Master's Thesis, Istanbul: Boğaziçi University, Institute of Social Sciences.

#### Internet resources

The sources of the data obtained from the Internet must be shown and the access address and access date must be specified in the References. The address where the resource is displayed should be given as the access address, not the address of the web page (home page) where the resource is located.

<http://www.tdkterim.gov.tr/bts/> (12.10.2014).

Aksu, G. (2011). A Free Body, A Free Art Branch, Body in Literature and Translation, Commemoration of Aksit Göktürk (15-17 March 2006) Istanbul University. <http://mimesis-journal.org/2011/04/ozgur-bir-alan-ozgur-bir-art-dali/>. (12.10.2011).

#### Interviews

Ural, U. (2014). Meeting with Uğur Ural, Artvin folk dance coach, at the ÜFTAD office, Istanbul: July 19.